



TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
WIEN
Vienna University of Technology

DISSERTATION

AUTHENTIZITÄT UND INSZENIERUNG
ZUR SINNLICHEN GEGENWART VON ARCHITEKTUR UND DEREN VERMITTLUNG

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der technischen
Wissenschaften unter der Leitung von

Ao.Univ.Prof. Dipl.-Ing. Dr.-Ing. Dörte Kuhlmann
E 259/4, Institut für Architekturwissenschaften

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung von

Dipl.-Ing. Mag. Bernhard Langer
9025498
A-1090 Wien, Boltzmannngasse 18/2/10

Wien,

.....

Danksagung

Die Wege und Umwege, die zu dem vorliegenden Text geführt haben, wurden von einer Vielzahl von Kolleginnen und Kollegen in Form von Gesprächen, Diskussionen, Hinweisen und Anregungen mitgebaut. Nicht alles, was einmal angedacht und verfolgt wurde, ist letztlich in die vorliegende Arbeit eingeflossen. Dies ändert jedoch nichts daran, dass ich mich bei allen, die mir bei Entwurf und Ausarbeitung der einzelnen Themen geholfen haben, an dieser Stelle sehr herzlich bedanke. Mein besonderer Dank gilt dem leider viel zu früh verstorbenen Kari Jormakka, für die vielen Gespräche, konstruktive Kritiken und freundschaftliche Ratschläge, die ich in den Jahren meiner Tätigkeit am Institut für Architekturtheorie erfahren durfte – sowie allen seinen Kolleginnen und Kollegen am Institut. Prof. Dörte Kuhlmann danke ich insbesondere für die Betreuung in der letzten Phase meiner Arbeit. Weiters bedanken möchte ich mich bei Prof. Ákos Moravánszky, der gleichfalls mit einer Vielzahl von Anregungen den Gang der Arbeit beeinflusste - sowie bei Prof. Richard Heinrich dafür, dass er sich in freundschaftlicher Weise bereit erklärt hat, die undankbare Rolle des Zweitgutachters zu übernehmen.

Nicht zuletzt gebührt ein unaussprechlich großes Lob meiner Frau Stephanie, die mir immer mit viel Geduld zur Seite stand. Ihr möchte ich diese Arbeit widmen.

ABSTRACT DEUTSCH

Ein im Diskurs der Architektur immer wiederkehrendes Thema ist das einer unverstellten, sinnlichen, durch keine Interpretation oder sonstige Vereinnahmung getrübbten Präsenz des Architekturkörpers. Besonders intensiv wurde diese Idee in der minimalistischen Architektur der Schweiz diskutiert. „The immediate visceral impact [...] is all that is important in architecture“ meinte Jacques Herzog 1993. Die vermeintlich unmittelbare, unverstellte Präsenz von Architektur bzw. die Steigerung von „Präsenzeffekten“ ist jedoch, so lautet die in den Kulturwissenschaften weit verbreitete Einsicht, konstitutiv an Formen medialer Vermittlung gebunden. Jenen beiden Polen in der Erfahrung von Präsenz – hier als „Authentizität“ und „Inszenierung“ gefasst – wird, ausgehend vom Diskurs des sog. *Swiss Essentialism*, in ihren unterschiedlichen Ausprägungen und Artikulationen in der jüngeren Architekturgeschichte nachgegangen.

Das Thema der Präsenz von Kunst wird zuerst anhand der jüngeren deutschsprachigen Kunstphilosophie (Martin Seel, Hans-Georg Gadamer, Hans Blumenberg) diskutiert, die einen Vorrang unvermittelter Präsenz argumentiert und Thesen verteidigt, die in die minimalistische Architektur der 1980er und 90er Einzug fanden.

Direkte Inspirationsquelle der minimalistischen Architektur ist zweifellos die amerikanische *Minimal Art* der 1960er Jahre. Ausgehend von Michael Frieds Essay „Art and Objecthood“ (1967) werden jene Begriffe und Themen analysiert (das „Buchstäbliche“, das „Theatrale“, künstlerische Unmittelbarkeit von Bedeutung), die im Kontext der minimalistischen Architektur rezipiert wurden. Im Anschluss werden jüngere Konzeptionen von Architektur diskutiert, die sich der vermeintlichen Derealisation von Architektur durch Bildhaftigkeit, Medialität oder Virtualisierung widersetzen, und zwar durch Strategien, die man durch Begriffe wie Entsemantisierung, Autonomisierung, Objektivität oder Buchstäblichkeit kennzeichnen kann. Zuletzt wird Adolf Loos als Essayist, Rhetoriker und Architekt vorgestellt, an dem sich jener Zwiespalt von Authentizität und Inszenierung exemplarisch ablesen lässt: in Form des paradoxen Verhältnisses von Ornament und Kritik am Ornament.

ABSTRACT ENGLISH

To think of architectural presence as a clear and undisguised, merely sensual experience which is not clouded by interpretation or any other kind of appropriation is a recurrent topic in the discourse of architecture. It was intensively discussed e.g. in Swiss minimalist architecture. „The immediate visceral impact [...] is all that is important in architecture“, said Jacques Herzog in 1993. In cultural sciences, on the other hand, it is a commonly accepted thesis that every seemingly direct, unmediated presence, i.e. the augmentation of „effects of presence“, is by definition bound to forms of mediation. The topic of this thesis are the different articulations of those two constituents of the experience of presence – conceptualized as „authenticity“ and „staging“ – throughout the younger history of architecture.

First, the issue of presence is discussed in the terms of the late 20th century German philosophy of art (Martin Seel, Hans-Georg Gadamer, Hans Blumenberg), which pleads for a dominance of unmediated presence in aesthetic experience and discusses issues which trickled into the discourse of minimalist architecture in the 1980s and 90s. The single most important direct source of inspiration for minimalist architecture was the Minimal Art of the 1960s. Departing from Michael Fried's Essay „Art and Objecthood“ (1967), the origin and development of concepts like „literal“, „theater“, the immediacy of meaning etc., which were discussed later in minimalist architecture, will be examined within the discourse of Minimal Art. The following chapter will discuss more recent conceptualizations of architecture which try to counteract a conceived misappropriation or derealization of architecture through regimes of capital and virtualization by adopting strategies that can be characterized by concepts like de-semanticization, autonomisation, objecthood and literalness. Finally, Adolf Loos, the writer and rhetorician in the context of overly-theatrical and self-critical Vienna will be discussed as an architect who displays in an exemplary manner the uneasy dichotomy between authenticity and staging, in the form of the relationship between ornament and the critique of ornament.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1 Authentizität, Inszenierung und Präsenz in Kunst- und Architekturtheorie	18
1.1 Zum Begriff der Authentizität: Etymologie und Wortbedeutung	18
1.2 „Authentizität“ im Diskurs der Architektur	22
1.2.1 Authentizität als Echtheit	22
1.2.2 Authentizität als polemischer Begriff	24
1.2.3 Authentizität als „realness“	27
1.3 Zum Begriff der Inszenierung	29
1.3.1 Zur kulturwissenschaftlichen Aktualität des Ansatzes	29
1.3.2 Das Theater als Begriff und Metapher	33
1.3.3 Inszenierung als Steigerung von Gegenwart	36
1.4 Zur Präsenz von Kunst	38
1.4.1 Kunst als sinnliche Gegenwart (Martin Seel)	38
1.4.2 Scheidung der Sinne vom Sinn: der rote Ball im grünen Gras	43
1.4.3 Kunst als artistisches Erscheinen	49
1.4.4 Einschätzung und Kritik	54
1.4.5 Präsenz als Stimmigkeit (Hans-Georg Gadamer)	57
1.4.6 Präsenz als Bedeutsamkeit (Hans Blumenberg)	60
1.4.7 Inszenierung als Vermittlung von Präsenz	63
2 Michael Frieds „Art and Objecthood“: zur Frage nach der Präsenz der Minimal Art	66
2.1 Clement Greenberg	66
2.2 Donald Judd: „Specific Objects“	72
2.3 <i>shape</i> : Einheitlichkeit der Form	74
2.4 Dialektik von buchstäblicher und dargestellter Form: „ <i>shape as form</i> “	77

2.5 Die Metapher des Theaters: Präsenz als Bühnenpräsenz	79
2.6 Neue Räumlichkeit, neue Zeitlichkeit	82
2.7 Tony Smith und das Ende der Kunst in der anonymen Situation	87
2.8 Die Gegenposition: Bedeutsamkeit und Unmittelbarkeit	89
2.9 Theatralität als Konstruktion einer verfügenden Subjektivität	93
2.10 Wirkungsgeschichte: Minimal Art als Vorbild einer reflexiv-performativen Kunsterfahrung	98
3 Objekt, Bild, Zeichen, Netzwerk: Zum Beharren der Architektur auf Präsenzeffekten	96
3.1 Die Debatte um die Bildhaftigkeit von Architektur	102
3.2 Indexikalität	110
3.3 Peter Eisenmans <i>Cardboard Architecture</i>	113
3.4 Minimalismus: Entsemantisierung oder Semiose?	117
3.5 Herzog & de Meuron: Affirmation des Bildes	123
3.6 Alison & Peter Smithson: Without Rhetoric	135
3.7 Vom Netzwerk zum Glatten Raum	138
4 Authentizität und Rhetorik bei Adolf Loos	148
4.1 Sprachsepsis und Sprachkritik	151
4.2 Zur problematischen Einheit von Leben und Architektur bei Loos	157
4.3 Die Wahrheit des sozialen Rollenspiels	159
4.4 Rhetorik vs. Unverstelltheit der Rede	163
4.5 Von der Rhetorik zum Sprach-Bild	167
4.6 Ornatus	170
Abbildungen	173
Abbildungsverzeichnis	183
Literaturverzeichnis	184
Lebenslauf	196

Einleitung

„We are not looking for meaning in our buildings.“, meinte Jacques Herzog von Herzog & de Meuron in einem Interview 1993. „A building cannot be read like book. [...] A building is a building. In that sense, we are absolutely anti-representational. The strength of our buildings is in the immediate visceral impact they have on the visitor. For us that is all that is important in architecture.“¹ In dem Zitat von Jacques Herzog kommt eine Architekturauffassung zum Ausdruck, die von einer körperlichen, sinnlichen Wirkung ausgeht, unvermittelt und unabhängig von funktionalen, ästhetischen, politischen oder sonstigen Kontexten. Die Betonung der sinnlichen Wirkung steht im Zusammenhang einer Debatte um die Rolle der Oberflächen von Architektur, insbesondere um deren Verhältnis zum „Inneren“. Das Büro von Jacques Herzog und Pierre de Meuron galt in den 1990ern, spätestens seit ihrer Bibliothek der Fachhochschule Eberswalde (Wettbewerb 1993, ausgeführt 1996–98) als Vorreiter eine neuen „Oberflächlichkeit“ in der Architektur. Indem sie die Flächigkeit der Architektur hervorhoben und zu einem autonomen Problem machten, liefen sie jedoch für Kritiker, wie etwa Hans Frei, in Gefahr, „die Oberfläche durch architektonische Abstraktion von der räumlichen Wirklichkeit“ zu lösen.² Kenneth Frampton rechnete sie gar einer Gruppe von Architekten zu, die den „halluzinatorischen Effekten“ der Medienwelt unterlegen zu sein scheinen, da sie die sinnliche Wirkung der Architektur fetischisieren, und zwar „losgelöst vom Inhalt oder vom Zusammenhang.“³

Frei von Darstellung und Bedeutung soll die Architektur von Herzog & de Meuron sein, jedoch nicht völlig inhaltsleer oder unverständlich. Eine Loslösung und damit Fremdbestimmung der architektonischen Oberflächen von der Architektur selbst oder von deren Umfeld wird abgelehnt. Die „Bedeutung“ der Architektur soll sich lediglich

¹ Jacques Herzog: „A conversation with Jacques Herzog (H&deM)“, geführt von Jeffrey Kipnis. In: *El Croquis 84. Herzog & de Meuron 1993–1997*. Vol. 84. Madrid: Croquis Ed., S. 7–21, S. 18

² Hans Frei, „Neuerdings Einfachheit“, in: Karin Gimmi, Max Bill (Hg.): *Minimal Tradition*. Baden: Lars Müller 1996, S. 113–131

³ Kenneth Frampton: „In der (De)-Natur der Werkstoffe: Bemerkungen zum Stand der Dinge“, in: *Daidalos* 56, 1995, S. 12. Siehe Frank R. Werner: „Einfach schwierig – Die Neue Einfachheit, ein Problem für Architektur und Städtebau“, in: *Vision. Beiträge aus Architektur und Bauingenieurwesen*. Bergische Universität Wuppertal, Heft 1, 2003, S. 48–56

auf sich selbst beziehen, Architektur ist nicht „anti-representational“, sondern selbstreferenziell. Sie „steht da, als sei sie durch sich selbst entstanden, ohne die lächerliche Partikularität eines Autors, ohne dessen Handschrift [...]. Die Architektur, sie ist verständlich nur durch sich selbst, ohne Hilfskrücken, herstellbar nur aus Architektur, nicht aus Anekdoten oder Zitaten oder Funktionsabläufen. Architektur ist eigene Wesentlichkeit an ihrem Ort.“⁴ Aus dieser Selbsteinschätzung kann man das Anliegen einer Erfahrungsweise im Zeichen von Unmittelbarkeit bzw. Distanzlosigkeit, zeitloser Gültigkeit, Autonomie und Aufrichtigkeit herauslesen. Es spielt die modernistische Idee herein, Architektur von der „Partikularität“ ihres Autors zu befreien – eine in der modernen Kunst, in Literatur (etwa die surrealistische *écriture automatique* von Philippe Soupault und Andre Breton⁵) und Musik⁶ in vielen Spielarten verwirklichte Idee. Im Kontext der jüngeren Architekturgeschichte spielen Anklänge zur modernen Sachlichkeit herein, die, in ihrer radikalen Ausprägung etwa bei Hannes Meyer oder Ludwig Hilberseimer, sich um eine rein logische Deduktion des Architekturkörpers aus als notwendig anerkannten Bedingungen und Fakten wie von selbst ableitet; oder auch die beispielhaft von Adolf Loos vertretenen Sehnsucht nach einem „aufrichtigen“ (Loos würde sagen: „kultivierten“) Architekturschaffen, das sich allein aus der Bauaufgabe und den Fertigkeiten des Handwerks ergibt. Das Idealbild des Architekten bei Loos ist das eines Professionisten, der, wie der Zimmermann oder der Bauer, ganz und gar auf seine Arbeit konzentriert ist, ohne sich um Originalität, kommerziellen Erfolg usw. zu kümmern. „Der Zimmermann ... macht das Dach. Was für ein Dach? Ein schönes oder ein häßliches? Er weiß es nicht. Das Dach.“⁷

⁴ Jacques Herzog, Pierre de Meuron: „Leidenschaftlich treulos.“, in: *Ouvertures* 5, 1990, S. 18f. Engl.: „Passionate Infidelity“, in: Gerard Mack (Hg.): *Herzog & de Meuron 1989-1991*, The Complete Works, vol. 2. Basel: Birkhäuser 1996, S. 182

⁵ Erschienen 1921 in Buchform als *Les champs magnetiques* (Die magnetischen Felder).

⁶ Siehe Holger Schulze: *Das aleatorische Spiel*. München: Fink 2000

⁷ Adolf Loos: „Architektur“, in: Ders., Adolf Opel (Hg.): *Trotzdem*. 1900–1930, Unveränd. Neudr. d. Erstausg. 1931. Wien: Prachner 1988, S. 90–104, S. 90f. Dem würde auch die von Herzog & de Meuron vielfach hervorgehobene Verwendung von konventionellen, alltäglichen architektonischen Elementen entsprechen, die, so Wilfried Wang, „sogar banal sein mögen“. Siehe Wilfried Wang: *Herzog & de Meuron*. Basel: Birkhäuser 1998, S. 15

Auf jeden Fall entspricht dem Anspruch, das Gebäude von der Partikularität des Autors zu befreien, ein Wille zur Ganzheit oder „Substanzialität“, die keine Zufälligkeiten oder unmotivierte Willkürlichkeiten verträgt. Substanzialität kennzeichnet ein aus sich selbst heraus stehendes, sich selbst von unten herauf- und hervorstellendes (*sub-stare*) Wesen, das sich ontologisch aus einem inhärenten Prinzip ableitet. Ihr entspricht, in der Sprache der Architekturschaffenden, eine Konzentration auf das „Wesentliche“, auf das „Notwendige“ und „Einfache“. Diese Haltung würde Herzog & de Meuron in das Umfeld des „swiss essentialism“ setzen, um einen Ausdruck von Peter Buchanan zu gebrauchen.⁸ Von Seiten des Entwurfs bzw. der Produktion auf die Architektur geblickt, impliziert Substanzialität eine Art von innerer Einheit bzw. Kohärenz; also auch eine Einheit von „Schein“ und „Sein“, bzw. von Oberfläche und jenen Komponenten, die zum Teil der Kontext vorgibt (sei es Funktion, Klima, Topografie), die den Baukörper jedoch gleichsam „von innen heraus“ formen. Die „Selbst-Ständigkeit“ von Architektur thematisiert nicht die Verankerung in Kontext und Kultur, sondern die produktionslogische Einheit von Form und Material, Tektonik und Konstruktion. Auch jene Einheit wird, konträr zum oben genannten Befund, immer wieder als Kennzeichen der Architektur von Herzog & de Meuron angeführt.⁹

Auf Seiten der Benutzer und Betrachter des Architekturwerks wird eine Einheit bzw. Ganzheit der Erfahrung, der Wahrnehmung und Rezeption von Architektur postuliert. Jacques Herzog evoziert eine bestimmte Form der Präsenz von Architektur: Architektur entfaltet sich autonom (sie bestimmt den Modus der Erfahrung und definiert ihren Horizont: „Die Architektur, sie ist verständlich nur durch sich selbst“), unmittelbar und körperbezogen („visceral“). Das Insistieren auf Unmittelbarkeit impliziert, dass es keine Trennung gibt zwischen dem rezipierenden Subjekt und dem reinen, echten Ereignis. Keine Analyse ist notwendig, um sich konstruierend oder rekonstruierend an ein Geschehen oder ein Kunstwerk heranzuarbeiten. Alles ist in der Sache selbst präsent bzw. die Sache selbst ist präsent. Herzog postuliert, überspitzt formuliert, eine kulturell unvermittelte, autonome und authentische Präsenz von

⁸ Peter Buchanan, „Swiss Essentialists“, in: *Architectural Review* 1991, no. 1, S. 13–19

⁹ Siehe etwa Martin Steinmann: „Hinter dem Bild: nichts“, in: Herzog & de Meuron: *Architektur Denkform*. Basel: Wiese 1988, S. 14–19

Architektur. Damit stehen sie nicht alleine da: ein weiterer schweizerischer Träger des Pritzker-Architektur-Preises, Peter Zumthor, formuliert seine Auffassung in ähnlichen Worten: Er postuliert Konstruktion (das „Fügen“) und insbesondere das Material als fundamentale, gesellschaftlich und diskursiv unvermittelte Kerndimension der Architektur: Er sucht „das eigentliche Wesen [der] Materialien, das bar jeglicher kulturell vermittelten Bedeutung ist, freizulegen.“ Was sich dann ergibt, ist eine „selbstverständliche Präsenz der Dinge, wo alles seinen richtigen Ort und seine richtige Form hat.“¹⁰

Was aber kann „Unmittelbarkeit“ im Kontext der Architektur bedeuten? Der Ausdruck ist ein negativer und spricht von einer Abwesenheit von Vermittlung. Gewöhnlicher Weise nennen wir unmittelbar etwas, was in einer zeitlichen oder räumlichen Nähe zu uns steht. Unmittelbarkeit ist eine Form der Anwesenheit, die nicht durch Anderes verstellt ist. Unmittelbarkeit meint im allgemeinen Sprachgebrauch in erster Linie das Nahe, Direkte, das Sofortige und Gegenwärtige. Warum aber sollten die Gebäude von Herzog & de Meuron uns räumlich oder zeitlich näher stehen als andere? Zwar spricht die Rhetorik von Jacques Herzog eine Sprache der Selbstständigkeit, doch fällt ihr Werk gewiss nicht durch die Abwesenheit sorgfältig inszenierter medialer Präsenz auf. Einmal ist das Thema Ausstellung (auch der eigenen Arbeiten) ein zentrales Thema ihres Werkes.¹¹ Weiters ist die mediale Präsenz nicht nur der Architektur von Herzog & de Meuron, sondern auch von deren „Autoren“ selbst nicht zu übersehen. (Abb. 1) Julia Chance behauptet etwa, dass, da es keinen einfach zu erkennenden, durchgehenden Stil in den Arbeiten von Herzog & de Meuron gebe, die Konstanz oder Kontinuität ihrer Arbeiten erst durch die Verknüpfung mit der Person Jacques Herzog, durch das von seinem Portraitphoto vermittelten Image hergestellt wird.¹²

Die Erfahrung und Interpretation ihrer Architektur ist also weit davon entfernt, "objektimmanent" zu sein; sie liegt nicht in der körperlichen Begegnung zwischen

¹⁰ Peter Zumthor: „Eine Anschauung der Dinge“, in: Ders.: *Architektur Denken*. Baden: Müller 1998, S. 8–26, S. 9

¹¹ Siehe Philip Ursprung: „Herzog & de Meuron ausstellen“, in: Ders. (Hg.): *Herzog & de Meuron. Naturgeschichte*. Montreal: Canadian Centre for Architecture 2002, S. 13–40

¹² Julia Chance: „The Face of Jacques Herzog“, in: *Architectural Design* 71/6, 2001, S. 48–53

Subjekt und Gebäude, im *viszeral impact*, sondern zieht weite Kreise, eben auch über die Medien- und Publikationsmaschine des Architekturbetriebs. Ein weiterer Punkt, der die Ausschließlichkeit sinnlicher Unmittelbarkeit relativiert, ist, dass Herzog & de Meuron in ebenso starker und eindeutiger Vehemenz das Konzeptuelle, das Immaterielle oder, wie sie auch sagen, das „Geistige“ an ihrer Architektur betonen: „Die Wirklichkeit der Architektur ist ... nicht das real Gebaute, das Taktile, das Materielle. Wir lieben zwar dieses Greifbare, aber nur in einem Zusammenhang innerhalb des ganzen (Architektur-)Werks. Wir lieben seine geistige Qualität, seinen immateriellen Wert.“¹³ Diese Betonung des Konzeptuellen zieht sich ebenso wie ein roter Faden durch das Werk von Herzog & de Meuron wie deren Betonung sinnlicher Materialität bzw. purer Faktizität. Eines der am meisten diskutierten Werke, das Lagerhaus Ricola in Laufen (1986–91), veranschaulicht dieses doppelte Anliegen: einerseits enthält das Gebäude eine Anspielung auf die Funktion der Lagerung (Schichtung), eine Vergegenwärtigung des Ortes (Aufnahme der Schichten des alten Steinbruches), und thematisiert eine allgemein als fundamentale Eigenschaft der Architektur akzeptierte Dimension, nämlich „Schwere“ (verstärkt durch die dem gängigen Verständnis entgegengesetzte Anordnung der Fassadenfelder). Gleichzeitig ist ein Bemühen um semantische Entleerung zu beobachten, um Konkretheit und Buchstäblichkeit: z.B. sind die Eternitpaneele der Fassade leicht geneigt, um einen Blick auf die Konstruktion hinter der Verkleidung freizugeben – hier wird alles gezeigt, die Elemente der Fassade wollen nichts sein bzw. nichts vorspiegeln, was sie nicht sind.¹⁴ Dieses Streben nach Buchstäblichkeit stellt einen Anklang an die Strategien der Minimal Art dar, an die gerade bei diesem Projekt explizit angeknüpft wird.¹⁵ Für die Fassadenpaneele gilt, was Michael Fried für die Objekte der Minimal Art festhält: „[they] do not represent, signify, or allude to anything; they are what they are and nothing more.“¹⁶ Diese doppelte Geste der Betonung von Buchstäblichkeit und Symbol kommt noch stärker im Haus in Leymen (1996–97) zum Tragen (Abb. 2),

¹³ Siehe Ursprung 2002, S. 29, Anm. 34

¹⁴ Ausführlich in: Bruno Reichlin: „Objekthaft“, in: Architekturmuseum Basel (Hg.): *Architektur Denkform*. Basel: Wiese 1988, S. 20–27

¹⁵ Siehe Philip Ursprung: *Pictures of Architecture. Architecture of Pictures. A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall*. Wien, New York: Springer 2004, S. 47–49

¹⁶ Michael Fried, „Art and Objecthood“, in: Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles 1995 (1968), S. 116–147, S. 143

welches auf der einen Seite ein überdeutliches Zitat in Form einer Beschwörung archetypischer Behausung verkörpert und gleichzeitig die Konkretheit des Objekts durch eine brutale Reduktion auf die elementare Hausform und sein materielles Gewicht (Sichtbeton) zur Anschauung bringt.

Diese Doppelstrategie wird bzw. wurde von Herzog & de Meuron konsequent verfolgt. Sie schreiben: „Wir versuchen deshalb stets die materielle, die physische Erscheinungshaftigkeit von Architektur zu unterstreichen. In diesem Bereich werden spezifische Eigenschaften oft erst erkennbar! Was verkörpert Schwere? Woraus konstituiert sich Helligkeit? Was ist eine Mauer, was ist Licht etc. Immerhin sprechen all diese Begriffe von der menschlichen Wahrnehmung der physischen Welt auf einer gedanklichen, geistigen Ebene. Und genau diese gedankliche Ebene von Wahrnehmung versuchen wir mit Architektur zu erreichen, zu treffen.“¹⁷

Kennzeichnend für das frühe Werk von Herzog & de Meuron ist, dass sich die durch diese Doppelstrategie konstruierte Erfahrung von Architektur insofern „unmittelbar“ bzw. „substanziell“ zur Architektur verhält, da sich zeichen-, bildhafte und körperlich erspürte Gehalte immer auf klassische Themen der Architektur wie Schwere, Konstruktion, Materialität beziehen, auf das sog. „spezifische Gewicht“ von Architektur.¹⁸ Ein medial konstruiertes Image, die Arbeit an der Qualität der sinnlichen Dimension von Architektur, die Strategie der Buchstäblichkeit und ein vertrautes Verhältnis zur Geschichte der Architektur erzeugen einen geschlossenen Horizont, innerhalb dessen Architektur „in ihrer eigenen Substantialität“ präsent zu werden vermag. Diese Momente tragen dazu bei, dass sich Architektur scheinbar wie von selbst versteht und sich scheinbar nur durch sich selbst dem Verständnis nahe bringt.

Ausgehend von der vorgestellten Konzeption von Architektur von Herzog & de Meuron soll in dieser Arbeit versucht werden, jene beide der Architektur eigenen Dimensionen – unmittelbare, unverstellte Gegenwart und die verschiedenen Formen und Stufen der Vermittlung jener Gegenwart – in ihren unterschiedlichen Ausprägungen und Artikulationen in der jüngeren Architekturgeschichte nachzugehen. Eine Möglichkeit, sich diesem Doppelphänomen zu nähern und in einen

¹⁷ In: Wilfried Wang: *Herzog & de Meuron*. Basel: Birkhäuser 1992, S. 185f

¹⁸ Jacques Herzog: „Das spezifische Gewicht der Architektur“, in: *archithese* 2, 1982, S. 39–42

breiteren diskursiven Kontext zu setzen, besteht über die Begriffe „Authentizität“ und „Inszenierung“. Jene beiden Begriffe stehen, ebenso wie die Begriffe Unmittelbarkeit und Vermittlung, in einem komplizierten Verhältnis. In ihrer unspezifischen Alltagsbedeutung stellen sie einen Widerspruch dar: unter "Inszenierung" versteht man ein absichtsvolles Handeln, das seine Effekte gegenüber einem Publikum ins Kalkül zieht. Inszenierungen sind Akte, die für ein Publikum vollzogen werden, dessen Existenz dem Akteur bewusst ist und das er entsprechend einrechnet.¹⁹ Das Authentische hingegen scheint ohne eine strategische Bezugnahme auf Erwartungshaltungen, ohne Vorwegnahme von Bewertungsmechanismen, ohne ein Wirkungskalkül des Autors aus sich selbst heraus zu bestehen – es ist, wie es ist und was es ist. Das Wort „authentisch“ enthält die Bedeutung des sich selbst Vollendenden. Authentisch meint aber nicht nur das Wahre und Echte (eines Schriftstückes oder einer ethischen Haltung), sondern es schwingt auch die Bedeutung der „Unmittelbarkeit“ und Intensität einer Erfahrung mit: wir wissen z.B. zwar nicht, wie es wirklich ist, einen Rennwagen zu fahren oder mit Anlauf von einer Klippe zu springen, aber die Helmkamera bringt uns hier ein Stück näher.²⁰

Der einfache Gegensatz zwischen Authentizität und Inszenierung lässt sich so formulieren: was authentisch ist, kommt ohne Inszenierung aus bzw. was inszeniert ist, verliert die Unvoreingenommenheit, Offenheit und Integrität des einfachen so-seins. Auf der anderen Seite gibt es schon von der Wortbedeutung her einen Zusammenhang zwischen Inszenierung und Authentizität. Etwas "inszenieren" bzw. etwas "dramatisieren" meint im Deutschen wie im Englischen "etwas auf die Bühne bringen", d.h. etwas in einem sozialen Rahmen, geplant und in Form einer sinnlichen Gestalt vor einem Publikum zur Schau stellen. Die primäre Bedeutung von lat. *scaena* (Bühne) und gr. *skéné* war nicht theatralisch, sondern bezeichnete eine generische Kennzeichnung von Orten: einen überdachten Ort, ein Zelt, einen Wohnort, einen Tempel. Der Begriff der Inszenierung hebt somit in erster Linie das einrahmende Moment hervor; weniger die Intensität und Glaubwürdigkeit von Handlungen oder

¹⁹ Siehe Erving Goffmans Unterscheidung zwischen Vorder- und Hinterbühne. Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday 1959

²⁰ Vgl. auch Detlef Hoffmann, „Authentische Erinnerungsorte“, in: Hans-Rudolf Meier und Marion Wohlleben: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*. Zürich: Vdf, Hochschul-Verlag an der ETH Zürich 2000, S. 31–46

Erfahrungen. Doch beinhaltet *mise en scène*, dass etwas Bedeutsames eingerahmt oder in Szene gesetzt worden ist. Die Szene stellt keinen neutralen Raum dar, sondern die Stätte, an der sich etwas Entscheidendes ereignet, was im heutigen Gebrauch des Wortes Szene als der Ort, wo sich etwas kulturell bedeutendes abspielt, mitschwingt. Inszenieren bedeutet somit auch, "etwas als aufregender oder wichtiger behandeln oder so erscheinen lassen": was inszeniert wird, soll sich vom Alltag durch eine gesteigerte Erfahrung und Bedeutsamkeit abheben.

Die vorliegende Arbeit möchte aufzeigen, dass das in den beiden Begriffen „Authentizität“ und „Inszenierung“ angesprochene Verhältnis von unverstellter Gegenwart und dem auf vielfache Weise vermittelten Verständnis von Architektur die Basis für die theoretische wie künstlerische Artikulation verschiedener Architekturauffassungen des 20. Jahrhunderts darstellt. Die These lautet, dass Architektur, die alleine schon aufgrund ihrer materiellen Dimension durch eine besondere Art von körperhafter Präsenz gekennzeichnet ist, immer auch Formen der Inszenierung impliziert, die als Demarkation von Präsenz, sozusagen als Parergon konstitutiv in das Ergon mit eingehen.

Das erste Kapitel, *Authentizität, Inszenierung und Präsenz in Kunst- und Architekturtheorie*, bietet einen einführenden Überblick über die beiden die Untersuchung leitenden Begriffe Authentizität und Inszenierung, deren Etymologie sowie deren Funktion im Diskurs der Architektur. Der Begriff der Inszenierung, eng verwandt mit jenem des Theaters in philosophischer Anthropologie und Kulturwissenschaft, impliziert von der Wortbedeutung her das Konzept einer erlebnisintensiven Präsenz. Die Frage, inwieweit Inszenierung bzw. Theater eine geeignete Metapher für die spezifische Gegenwart jener Gegenstände, die wir als Kunst bezeichnen, darstellt, wird hingegen kontrovers diskutiert. Kap. 1.4 stellt drei Positionen der deutschsprachigen Kunstphilosophie vor, die den Vorrang unvermittelter Präsenz argumentieren. Martin Seel, der diese Frage in einer Kontroverse mit Arthur C. Danto diskutiert, Hans-Georg Gadamer und Hans Blumenberg. Insbesondere in Blumenbergs Ausführungen zu Paul Valérys Dialog „Eupalinos ou l’Architecte“ aus 1921 finden sich Themen angesprochen, die in die minimalistische Architektur der 1980er und 90er Einzug fanden. Es wird jedoch argumentiert, dass alle Formen künstlerischer Präsenz, sei es „artistisches Erscheinen“

(Seel), „Stimmigkeit“ (Gadamer) oder „Bedeutsamkeit“ (Blumenberg) kollektive, institutionalisierte Formen der Befreiung von Kontext und Konvention voraussetzen.

Kapitel 2, *Michael Frieds „Art and Objecthood“: zur Frage nach der Präsenz der Minimal Art* spürt der Verwandtschaft bzw. dem Verhältnis zwischen minimalistischer Architektur und deren Inspirationsquelle, der amerikanischen Minimal Art der 1960er Jahre nach. Ausgangspunkt ist der 1967 von Michael Fried veröffentlichte Aufsatz „Art and Objecthood“, dem theoretisch avanciertesten und einflussreichsten zeitgenössischen Kommentar. Der Essay stellt eine kunsttheoretische Zurückweisung des Kunstanspruchs der Minimal Art dar. Fried entwickelt, ausgehend von Frank Stellas „Stripe Paintings“, eine Reihe von Konzepten und Kategorien, die es ihm erlauben, die „anonymen“, sinn- und inhaltsleeren Formen der Minimal Art als Nicht-Kunst, letztlich als ein den Mächten der Konsumkultur ausgeliefertes Phänomen zu qualifizieren. Das begriffliche Arsenal jener Zurückweisung – das Theatrale, Betrachtereinbezug, Faktizität, eine Gegenwart, die sinnlich, prozessual und körperlich ist und dennoch gleichsam unerschöpflich „Bedeutung“ zu produzieren in der Lage ist – ließ die von Fried verurteilte Position jedoch letztlich progressiver und interessanter erscheinen als jenes Konzept von Kunst, das Fried der Minimal Art entgegen setzte. Der Essay rief eine Reihe von Reaktionen hervor, nicht zuletzt von Fried selbst, der seinen Ansatz in späteren Publikationen erweiterte. In dieser Arbeit wird Frieds Begriffskonstruktionen durch einen genaueren Blick auf ausgewählte Schriften nachgegangen, da beide Seiten seiner dichotomischen Kunst/Antikunst-Argumentation – jene des Buchstäblichen und Theatralen, sowie jene einer künstlerischen Unmittelbarkeit von Bedeutung – sich als Pole einer allgemeineren kunstphilosophischen Formulierung von ästhetischer Erfahrung erweisen und im Kontext der minimalistischen Architektur Wiederhall erfahren.

Kapitel 3, *Objekt, Bild, Zeichen, Netzwerk: Zum Beharren der Architektur auf Präsenzeffekten* geht Diskussionen um Bild- vs. Objekthaftigkeit von Architektur in der jüngeren Architekturgeschichte nach. Ausgangspunkt ist das Naheverhältnis von Architektur zu Phänomenen, die man als Bild-phänomene bezeichnen kann: das Fokussieren auf Oberflächeneffekte und die Rhetorik des Ornaments, die Produktion und Vermittlung von Architektur durch bildzentrierte Medienapparate, das Sprechen über Architektur in Bildern, deren Naheverhältnis zu Konsumgesellschaft, Marketing

und Massenkultur. Es werden Konzeptionen von Architektur analysiert, die sich der vermeintlichen Derealisierung von Architektur durch Bildhaftigkeit, Medialität oder Virtualisierung widersetzen, und zwar durch Strategien, die man durch Begriffe wie Entsemantisierung, Autonomisierung, Objekthaftigkeit oder Buchstäblichkeit kennzeichnen kann. In das Jahr 1967, laut Rainer Metzger das „Schlüsseljahr“ von „Buchstäblichkeit als kritische[m] Begriff“²¹, fallen nicht nur Michael Fried's Attacken gegen die Literalisten der Minimal Art, „Art and Objecthood“, sondern auch Jacques Derridas *Grammatologie*, sowie Peter Eisenmans erste Experimente in Sachen Entsemantisierung. Es werden architektonischen Strategien diskutiert, die die kommunikative Potenz der architektonischen Oberflächen problematisieren, indem sie das Spannungsfeld zwischen Inszenierung und Selbstständigkeit erkunden. Architektur fremden Sinnzuweisungen durch Einschreibung in fremde Interpretationskontexte („Betrachterabhängigkeit“), Instrumentalisierung und Appropriation werden die Affirmation der architektur-eigenen, sinnlich-physischen Präsenz bzw. einer Selbst-Präsentation von Architektur gegenüber gestellt. Bei den besprochenen Positionen geht es immer um eine Selbstbehauptung von Architektur, die eingeschlagenen Wege reichen jedoch von der Arbeit an einer hartnäckigen Opazität des Mediums Architektur bis zur Affirmation des Aufgehens von Architektur in Um-räumen, Netzwerken und sozio-ökonomischen Regimen.

Das vierte Kapitel – *Authentizität und Rhetorik bei Adolf Loos* – wirft einen Blick auf den Einsatz rhetorischer und theatraler Mittel in den Schriften und Vorträgen von Adolf Loos. Für Loos ist die Frage nach der Aufrichtigkeit der Oberflächen, der „Bekleidungen“, von Architektur und Gebrauchsgegenstand von zentraler Bedeutung. Seine vehemente Forderung nach einem unverstellten, authentischen Ausdrucksverhältnis, nach einer „wahren“ Übereinstimmung von Inhalt und Ausdruck nimmt bei Loos die Gestalt einer Kritik an bzw. eines Kampfes gegen das Ornament an. Dieser Kampf wird auch über das Medium Architektur geführt: „Er hat ihnen dort einen Gedanken hingebaut“, schrieb sein Freund Karl Kraus über das Looshaus am Michaelerplatz. Wichtigster Austragungsort dieses Kampfes ist Loos jedoch die Sprache. In zahlreichen Zeitungsartikeln, Essays, Polemiken und Vorträgen versucht Loos, einer Architekturauffassung zum Durchbruch zu verhelfen, die „verlogenes“,

²¹ Rainer Metzger, *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne*, Köln: Walther König 2004, S. 27

weil anachronistisches Ornament nicht mehr nötig hat. In *Ins Leere Gesprochen* (1921) verbindet er die Vorstellung einer aufrichtigen und transparenten Architektur mit der einer von „Unrat“ bereinigten Sprache, die endlich wieder eine Einheit von Schrift und Wort, von Sprache und Gedanke möglich machen soll. Diese Analogie rückt Loos in die Nähe anderer Vertreter der Kritischen Wiener Moderne, die sich insbesondere durch Ablehnung einer weit verbreiteten Theatralität der Wiener Kultur auszeichnet. In der teilweise selbstzerstörerischen Sprachkritik bzw. Sprachskepsis von Ludwig Wittgenstein, Frith Mauthner und Karl Kraus findet sich die gemeinsame Figur, Sprache als Instrument zu handhaben, um ihren entstellenden und manipulativen, ihren theatralen und daher „verbrecherischen“ Charakter zu entlarven. Die rekursive Figur einer sich selbst kritisierenden Sprache spitzt sich auf die Notwendigkeit hin zu, ausgerechnet den am schärfsten verurteilten Aspekt der Sprache (ihre Theatralität, ihren fiktionalen Charakter, ihre Rhetorizität) affirmativ einsetzen zu müssen. Eine Betrachtung der rhetorischen Aspekte der Loos'schen Texte soll zeigen, wie sich eine analoge Figur bei Loos auf mehreren Ebenen wieder findet: die Sprache selbst betreffend, die Auffassung von Architektur und die Rolle des Architekten, sowie Gebrauchsgegenstand, Interieur und Mode. Im Rahmen seiner Selbststilisierung als Autorität in Sachen Geschmack und Kultur übernimmt der Kampf gegen das Ornament die Aufgabe einer Authentizitätsbehauptung, einer Zurückweisung von Kunstfertigkeit und Stilisierung. Eine solche Zurückweisung ist jedoch zwangsläufig an einen exzessiven Einsatz theatraler, d.h. nicht-authentischer Mittel gebunden. Das durchwegs paradox erscheinende Verhältnis zwischen Ornament und Ornamentkritik, zwischen theatraler Inszenierung und Aufrichtigkeit zeigt sich, so die These, als ein zentrales und notwendiges Element der Loos'schen Kulturkritik.

1. Authentizität, Inszenierung und Präsenz in Kunst- und Architekturtheorie

1.1 Zum Begriff der Authentizität: Etymologie und Wortbedeutung

Der Begriff Authentizität leitet sich aus gr. *authentēs*, Herr, Gewalthaber, d.h. jemand, der etwas mit eigener Hand, später auch aus eigener Gewalt vollbringt.²² *Authentes* setzt sich zusammen aus *auto – entēs*, der Selbstvollendende. Mit dem Substantiv bürgerte sich die adjektivische Verwendung im Sinn von „eigenhändig ausgeführt“ ein. Der Selbstvollendete ist, so Eleonore Kalisch²³, in erster Linie als der Selbsthandelnde verstanden worden. Dies erklärt das Bedeutungsspektrum, das von Urheber und Täter bis zu Mörder und Selbstmörder reicht. *Authentikos* behält im weiteren die Bindung an den Täter oder Urheber und bezieht sich auf *cheirographia*, Handschrift oder auch Schuldschein, wie auf *diatheke*, Anordnung, Verfügung, Vertrag oder auch Testament. Bei den griechischen Kirchenvätern wird *authēntia* zur Übersetzung des lateinischen *auctoritas* verwendet. Daneben bezeichnet *authenticum* im Lateinischen das Original einer Handschrift, im Gegensatz zum *exemplarium*. Die Bedeutung des Originals erhält sich weiter, auch in adjektivischer Form – „authentisch wird eine Schrift oder Urkunde genannt, insofern sie in der That von dem Verfasser herrührt, dem sie beigelegt wird.“²⁴ – während sich die andere Bedeutung in adjektivischer Form nicht erhalten hat, vor allem da für Autorität die Adjektive „autoritär“ und „autoritativ“ zur Verfügung standen. Die Feststellung der Authentizität einer Schrift fällt der philologischen Kritik zu, während im katholisch-theologischen Sprachgebrauch die Authentizität der Heiligen Schrift von der Kirche festgelegt wird (*authēntia acuctoritatis*). Der Ausdruck Authentik bezeichnet im das Dokument, das die Echtheit von Reliquien verbürgt (*litterae authenticæ*). Es sollte nach dem 4. Laterankonzil 1215 bei neu aufgefundenen Reliquien vom Papst ausgestellt werden. Aber schon im kirchlichen Kontext verallgemeinert sich diese spezifische Bedeutung des Wortes und wird verwendet, um

²² K. Röttgers, R. Fabian, Artikel „Authentisch“, in: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 1, Basel: Schwabe 1971, S. 691f

²³ Eleonore Kalisch: „Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung“, in: Erika Fischer-Lichte: *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen, Basel: Francke 2000, S. 31–46, S. 32

²⁴ Allgemeine deutsche Real-Encyclopedie für die gebildeten Stände (9. Aufl. 1843), Bd. 1, S. 677. Zit. nach Röttgers, Fabian 1971, S. 691

einen positiven Wert zu konnotieren bzw. etwas Wichtiges zu bezeichnen, z.B. *hebdomada authentica* (Kar- oder Osterwoche) oder *altare authenticum* (Hochaltar).²⁵

Unter *authentikos* fallen weiters *epistolai*, Aufträge und Befehle, Botschaften, Briefe. Somit sind Handschriften, Schuldscheine, Testamente, Verträge und Briefe Grundformen authentischer Äußerungen, womit sich Fragen der Geltung und Rechtskraft verbinden, also pragmatische (gegenüber referenziellen) Funktionen. Dennoch ist im Begriff in erster Linie die Urheberschaft angesprochen. Im weiteren kehrt sich das Verhältnis von Urheber und Äußerung um. Nicht mehr vom *authentikos* wird ausgegangen, sondern vom schriftlich Fixierten. So spricht bereits Cicero von authentischen Quellen und Nachrichten.²⁶

Im juristischen Kontext liegt der ursprüngliche Sinn von „Authentizität“ in der gerichtlich anerkannten Beweiskraft eines Dokuments, wobei eine solche Authentizität sowohl die Originale als auch die beglaubigten Abschriften haben können. In Bezug auf die Heilige Schrift bedeutet das, dass nur die durch Inspiriertheit, Inerranz und Kanonizität ausgezeichneten Urschriften Authentizität in vollem Sinn beanspruchen können (*authentia originalis*), während ihre Nachschriften nur insofern authentisch sind, als sie mit dem Original übereinstimmen (*authentia conformitatis*).²⁷ In der Jurisprudenz kommt es zur spezifisch hermeneutische Fragestellung nach einem möglichen Widerspruch zwischen dem Wortlaut und Sinn von Gesetzen, so schon in der *Rhetorica ad herennium*.²⁸ Durch Hieronymus wird der Begriff *authenticus* von der Jurisprudenz entlehnt und auf die Bibel übertragen: es wird die Unterscheidung zwischen *Authentici*, den biblischen Autoren, und *Disputatores*, die schon bald selbst Autorität beanspruchenden rechtgläubigen Verfasser theologischer Abhandlungen, unterschieden.

Immanuel Kant unterscheidet zwischen einer authentischen und einer doktrinalen Bibelauslegung. Im ersteren Fall „muss die Auslegung dem Sinn des Verfassers

²⁵ Siehe hierzu Franz Grass, Art. „Authentik“, in: Josef Höfer, Karl Rahner (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1, Freiburg im Br., Wien: Herder 1957, S. 1126

²⁶ Kalisch 2000, S. 34

²⁷ Josef Felderer, Art. „Authentizität der Schrift“, in: Josef Höfer, Karl Rahner (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1, Freiburg im Br., Wien: Herder 1957, S. 1130f

²⁸ Dem frühesten bekannten Lehrbuch für Rhetorik aus dem ersten Jahrhundert. n.Chr. (Autor unbekannt).

buchstäblich (philologisch) angemessen sein; im zweiten aber hat der Schriftsteller die Freiheit, der Schriftstelle (philosophisch) denjenigen Sinn zu unterlegen, den sie in moralisch praktischer Absicht (zur Erbauung des Lehrlings) in der Exegese annimmt."²⁹ Obwohl Kant hier von einer von strategischen Interessen (das Interesse an moralischer Erbauung) geleiteten „Interpretation“ des Textes spricht (man könnte hier auch von Inszenierung sprechen), und diese dem authentischen Sinn des Textes gegenüberstellt, sieht Kant letztlich keine grundsätzliche Differenz zwischen diesen Möglichkeiten der Textaneignung; zumindest keine Differenz, die nicht durch die Gemeinsamkeit zwischen allen Menschen verbürgende Vernunft überbrückt werden könnte. Denn die Vernunft „ist ein untrüglicher, allgemein verständlicher Ausleger“ des Wortes Gottes, „weil Religion eine reine Vernunftsache ist“.³⁰

August Hermann Francke, der mit Luther und dem Pietismus darin übereinstimmte, die Schrift alleine aus sich selbst heraus (*scriptura per scripturam*) auszulegen, berücksichtigt die subjektive Disposition der biblischen Autoren. Auch er geht von der Verbalinspiration der biblischen Autoren durch den Heiligen Geist aus, nimmt aber die Autoren als Vermittlungsorgan ernst. Er wendet sich gegen die Vorstellung, die Autoren seien ein transparentes Organ, die ohne eigenem Sinn und Verständnis das Diktierte niederschrieben. Sie wären nicht einfach verzückt gewesen, sondern hätten selbst Individualität, d.h. eigene Affekte gehabt, die der Heilige Geist berücksichtigte und sich dementsprechend der natürlichen Schreibart der Autoren anpasste. Da sich Affekte auf die Bedeutung eines Textes auswirken, forderte Francke eine Berücksichtigung der Affekte der biblischen Autoren und entwarf eine Affektenlehre, in der natürliche und geistliche, einfache und zusammengesetzte Affekte unterschieden werden.³¹ Entsprechend dem antitheatralen Verständnis der Pietisten schloss Francke die Möglichkeit prinzipiell aus, dass die Autoren ihre Affekte entweder simuliert oder ihre wahren Affekte dissimuliert hätten. Den Bibeltexten eignet dennoch eine Form von performativem Potenzial, „denn die im Text geäußerten bzw. gespeicherten Affekte können nicht nur analytisch rekonstruiert, sie müssen zugleich mimetisch erfaßt werden.“³² Der Interpret muss sozusagen das performative Potenzial der Texte

²⁹ Röttgers 1971, S. 691

³⁰ Ebd.

³¹ Kalisch 2000, S. 36

³² Ebd.

freisetzen, er muss herausfinden, in welchem Tonfall Sinn und Affekt zusammenfinden. Werner Alexander verwendet in diesem Zusammenhang den Ausdruck „Inszenierung“, den weiterwirkenden Franckeschen Ansatz beschreibend: „Ersichtlich geht es im Rahmen der Exegese also nicht darum, den „logischen Sinn“ eines Werkes oder eine dem Hörer unverständliche ‚Stelle‘ zu erläutern, sondern vielmehr darum, das Werk selbst erneut zu Gehör zu bringen, indem der Ausleger es unter Einsatz aller zusätzlichen bedeutungsdifferenzierenden Ausdrucksmittel (Intonation, Mimik, Gestik) vorträgt. Gelingt ihm eine solche authentische verbale und visuelle ‚Inszenierung‘ des Autors, dann stellt sich das Verständnis seiner Rede beim Hörer ganz unproblematisch und ohne weitere methodische Bemühung ein.“³³ Inszenierung ist hier das adäquate Mittel einer „authentischen“ Darstellung – unter der Voraussetzung, dass man nicht der Versuchung theatralischer Darstellung erliegt und die Affekte der biblischen Autoren simuliert, sondern sich jene durch Imitation zu eigen macht.

Das Authentizitätsproblem war von den Kirchenvätern über Scholastik, Reformation bis zur protestantischen Orthodoxie vor allem ein bibelhermeneutisches Problem. Mit Francke vollzieht sich eine Wende von der hermeneutischen zu einer aktiv kommunikativen Perspektive: es werden Äußerungen in der tatsächlichen Kommunikation nach ihrem authentischen Gehalt befragt, wobei es insbesondere um die Wiedergabe authentischer Geistererfahrung ging. Der theologische Ausgangspunkt war das orthodoxe Verständnis vom Gottesdienst "als Inszenierung der Gegenwart Gottes in Predigt und Sakrament."³⁴

Ist im religiös-theologischen Kontext eine Verbindung von authentischer Wiedergabe der Heiligen Schrift und deren affekbezogenen Inszenierung herzustellen, so ist die im jüngeren Architekturdiskurs vorherrschende Verwendung des Begriffs an eine starke moralisch-ethische Komponente geknüpft, die den Begriff zu einem in der Regel emphatisch wertenden werden lassen. Eine Wurzel dieser wertenden Kraft mag in der sog. Existenzphilosophie Martin Heideggers liegen, durch die er zu einer gewissen Prominenz kommt: "authentisch" wird oft synonym für Heideggers Terminus "eigentlich" verwendet, was vor allem an der französischen Übersetzung dieses Wortes

³³ Werner Alexander: *Hermeneutica generalis. Zur Konzeption und Entwicklung der allgemeinen Verstehenslehre im 17. und 18. Jahrhundert.* Stuttgart 1993, S. 180. Zit nach Kalisch 2000, S. 38

³⁴ Johannes Wallmann: *Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock.* Tübingen: Mohr 1995, S. 221

mit "*authentique*" liegt. Bei Herbert Marcuse, in dessen Essay „repressive Toleranz“ heißt es: „Das authentische Kunstwerk ist keine Unterstützung und kann keine sein“³⁵ (eine solche könne nur „Pseudokunst“ sein): In der Negation der fremdbestimmten Gegenwart antizipiert das authentische Kunstwerk ein zukünftiges Reich der Freiheit, d.h. authentisch nimmt hier die Bedeutung von selbstbestimmt, im Gegensatz zu fremdbestimmt, an. Bei Claude Lévi-Strauss findet sich die Bedeutung von authentisch im Sinne von ursprünglich und primitiv. Er spricht von „Ebenen der Authentizität“ in allen Formen des sozialen Lebens; ‚authentisch‘ wird verwendet zur Kennzeichnung der im Gegensatz zur modernen Gesellschaft in primitiven Kulturen noch bewahrten direkten und persönlichen Kontakten.³⁶ Eine stark negativ konnotierte Kontrastfolie – Die „Verfallenheit“ im alltäglichen „Man“ (Heidegger), Fremdbestimmtheit und Anonymität der modernen Gesellschaft – bleibt dem Begriff der Authentizität insbesondere in Texten, die die gebaute Umwelt zum Thema haben, erhalten: sei es in Marc Augés „*Non-lieux*“, der der modernen, dystopischen Welt von Supermärkten und Autobahnen einen „*lieu anthropologique*“ gegenüberstellt³⁷, oder bei Kimberly Dovey, die in der Befreiung von kulturellen Wurzeln und Konventionen – umgekehrt – die Möglichkeit neuer Ausdrucksformen begrüßt.³⁸

1.2 „Authentizität“ im Diskurs der Architektur

1.2.1 Authentizität als Echtheit

Die Frage nach dem Begriff der Authentizität im Diskurs der Architektur ist grundsätzlich anders gelagert als jene nach der Authentizität im Sinne von Echtheit (der zweifelsfreien Zuschreibung einer Autorschaft) von Werken anderer Kunstgattungen,

³⁵ Herbert Marcuse: „Repressive Toleranz“, in: Robert Paul Wolff, Barrington Moore, Herbert Marcuse: *Kritik der reinen Toleranz*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1966, S. 93–128, S. 100

³⁶ Claude Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, Übs. von H. Naumann. Frankfurt/M: Suhrkamp 1977, S. 399. Vgl. 391ff

³⁷ Marc Augé: *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Le Seuil 1992

³⁸ Kimberly Dovey, „The Quest for Authenticity and the Replication of Environmental Meaning,“ in David Seamon and Robert Mugerauer (Hg.): *Dwelling, Places and Environment: Towards a Phenomenology of Person and World*. New York: Columbia University Press 1995, S. 33–49

der bildenden Kunst, Musik oder Literatur. In der Architektur wäre eine Frage nach der Authentizität als Echtheit eines Bauwerkes, im Gegensatz zu einer Kopie oder Fälschung, z.B. die Frage inwiefern Mies van der Rohe 1986 wieder aufgebaute Pavillon der Weltausstellung 1929 in Barcelona, oder Le Corbusiers *Pavillon des Esprit Nouveau* aus 1925, der 1977 in Bologna (gemäß der Originalpläne und mit Hilfe eines ehemaligen Assistenten Le Corbusiers) wieder aufgebaut wurden, als „authentische“ Werke der Architektur gelten können. Auf jenen Begriff von Authentizität im Zusammenhang mit Architektur kommt Nelson Goodman in *Languages of Art* (1968) zu sprechen. Goodmans leitende Frage in Bezug auf Authentizität von Kunstwerken lautet: Macht es für einen Kunstliebhaber, der eingestandenermaßen nicht in der Lage ist, zwischen einem Originalgemälde und einer hypothetisch perfekten Kopie zu unterscheiden, der aber trotzdem weiß, dass eines von zwei Gemälden eine Kopie darstellt, Sinn, in strikt ästhetischer Hinsicht zu behaupten, die Fälschung sei weniger wert als das Original? Um die Frage beantworten zu können, trifft Goodman die grundlegende Unterscheidung zwischen autografischen Künsten, wie z.B. Malerei, bei denen selbst eine perfekte Kopie nicht als genuin gelten kann, und allografischen Kunstwerken wie etwa Musik. Bei Werken der Musik, die auf eine Interpretation durch andere angewiesen sind, können mehrere Aufführungen als authentische Wiedergabe des Werks angesehen werden. Im Gegensatz zur Malerei können Werke der Musik nicht gefälscht werden. Ihre Authentizität liegt nicht in der Einzigartigkeit der historischen Genese des Werks, sondern in der Treue der Wiedergabe zur Partitur, zu deren „Notation“. Nach einem Kapitel über die Eigenschaften von Notationen folgt ein weiteres, das den einzelnen Künsten gewidmet ist und eine Erörterung der Frage darstellt, inwieweit die einzelnen Künste als autografisch oder allografisch anzusehen sind. Erst der letzte Abschnitt jenes Kapitels ist der Architektur gewidmet, vielleicht ein Hinweis darauf, wie schwierig es Goodman fiel, die Frage der Authentizität in jener Gattung zu erörtern. Sie bleibt letztlich auch unentschieden: einerseits sei Architektur allografisch, da sie ein komplexes Notationssystem besitzt, das aus Skizzen, Plänen, Zeichnungen, Diagrammen, Maßangaben usw. besteht; auf der anderen Seite täten wir uns etwa – eines der wenigen Beispiele, die Goodman anführt – in Bezug auf den Taj Mahal schwer, „ein weiteres Gebäude nach denselben Plänen und sogar an derselben Stelle als Einzelfall desselben Werks und nicht als eine Kopie anzusehen. Wir fühlen uns nicht ganz so wohl dabei“, fährt Goodman fort, „wenn wir ein architektonisches

Werk mit einem Plan und nicht mit einem Gebäude identifizieren, wie wenn wir ein musikalisches Werk mit einer Komposition und nicht mit einer Aufführung identifizieren.“ Insofern Architektur ein Notationssystem besitzt, muss sie als allografische Kunst gelten, doch, so schließt Goodman etwas kryptisch die Ausführungen zur Architektur, „insofern ihre notationale Sprache noch nicht die volle Autorität erlangt hat, in allen Fällen die Identität des Werkes von der besonderen Ausführung zu scheiden, befindet sich die Architektur in einem Misch- und Übergangsstadium“.³⁹ Architektur ist also, trotz eines umfassenden und komplexen Notationssystems, letztlich nicht allografisch, da das materialisierte Werk eine gegenüber der Musik zu dringliche Präsenz besitzt, als dass dessen „notationale Sprache“ alleine über seine Identität bestimmen könnte. Von Architektur als einer autografischen Kunst zu sprechen fällt ebenso schwer, aufgrund des Vorhandenseins eines Notationssystems. Abgesehen von der für die Architektur unbefriedigenden Offenheit der Antwort bleibt jedoch auch die allgemeine Definition des autografischen Werkes vage, denn dieses definiert Goodman durch die Einmaligkeit „historischer Umstände“ der Werkgenese – an welcher eben auch die Authentizität des Werkes festgemacht wird. Nimmt man diese Formulierung genau, so verliert der Begriff der autografischen Künste selbst für deren Paradebeispiel, die Malerei, an Bedeutung. Denn dann könnten all jene Gemälde, die aus ihrem ursprünglichen architektonischen Kontext entfernt wurden, auch nicht mehr als „authentisch“ gelten.⁴⁰ Nicht nur scheint Goodmanns Begriff der Authentizität für die Diskussion von Architektur zu sehr verengt, obendrein bleibt er vage und letztlich aporetisch.⁴¹

1.2.2 Authentizität als polemischer Begriff

Ganz im Gegensatz zu Goodmans analytischer Herangehensweise funktioniert der Begriff der Authentizität im Diskurs der Architektur in erster Linie als Kampfbegriff. Beladen mit positiven Werten, dient er entweder dazu, eine bestimmte Haltung in

³⁹ Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*. Übs. von Bernd Philippi. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 206

⁴⁰ Zur Authentizität von in Museen und Galerien ausgestellten Kunstwerken siehe umfassend David Phillips: *Exhibiting Authenticity*. Manchester: Manchester University Press 1997

⁴¹ Zu Goodman siehe auch Maurice Lagueur: „Nelson Goodman and Architecture“, in: *Assemblage* 35, 1998, S. 18–35

Architektur oder Städtebau zu nobilitieren bzw. die gegnerische Position (als das Gegenteil von authentisch) zu diffamieren. „To accuse someone“, schreibt Kim Dovey, „their possessions or home of being inauthentic implies a strong moral judgement and arouses righteous indignation.“⁴² In der von Demetri Porphyrios herausgegebenen Ausgabe von *Architectural Design*, „Classicism is not a style“ (1982) attackiert Porphyrios in einem wütenden Essay Spielarten zeitgenössischer Architektur: „Contemporary architecture bathes in a pantheistic limbo of eclecticism. Torn between a frenetic search for novelty and an inherited social mission for a popular language, architecture leafs through history caricaturing remembrances. [...] The incomprehensibility of designed and non-designed kitsch is reified into culture by the literati of Post-Modernism. Lack of common conviction and the ethos of indiscriminate toleration are mistaken for democratic freedom. Collective myth is systematically fractured into countless individualistic trivia, into fastidious and uncompassionate evasions of the human situation.“⁴³ Das Authentische, sozusagen das Verbindliche und Essenzielle der Architektur, liegt für Porphyrios in einer „dialogischen“ Beziehung zwischen der Handwerklichkeit des Bauens und der Kunst der Architektur, sowie einer tektonischen Beziehung zwischen „representation and the ontological essence of building“.⁴⁴ Das Gegenteil einer solchen Architektur wäre für Porphyrios, das rhetorische Arsenal des Nicht-Authentischen bemühend: eine rein szenografische, rhetorische, simulierende, sich in selbstreferenziellen Verweisen im Kreis drehende, der Kurzlebigkeit von Labels und Mode vergleichbaren, eklektische, ästhetizistische „make-believe cardboard architecture“⁴⁵.

In der Unterscheidung zwischen „tiefen Werten“ und der „Oberfläche“ ist er ein Vertreter der von Lionel Trilling (*Sincerity and Authenticity*, 1971) als dominant herausgestellten Strömung der europäischen Kulturgeschichte seit Rousseau und Diderot, die Trilling in der Romantik beginnen sieht, und die durch ein Streben nach

⁴² Dovey 1995, S. 33

⁴³ Demetri Porphyrios: „Classicism is not a stlye“, in: *Architectural Design* 52, no. 5/6, 1982, S. 51–57, S. 52

⁴⁴ Zitat aus: Ders.: „Scandinavian Doricism. Danisch and Swedih Architecture: 1905–1930“, in: *Architectural Design* 52, no. 5/6, 1982, S. 23–35, S. 31

⁴⁵ Alle Formulierungen aus: Demetri Porphyrios: „The Relevance of Classical Architecture“ (1988), in: Kate Nesbitt (Hg.), *Theorizing a New Agenda For Architecture*. New York: Princeton Architectural Press 1996, S. 92–96. Zitat S. 94

Authentizität gekennzeichnet ist. David Hamilton Eddy weist darauf hin, dass Authentizität bzw. Ernsthaftigkeit („sincerity“ aus dem lateinischen „sincerus“: rein, unvermischt, gesund) ein totalisierender Begriff ist. „[It] is an active, investigative, even adventurous notion – it wants to test its mettle against circumstances. Authenticity, however, [...] is both a pure and deathly notion. That which is authentic destroys its antecedents as well as its consequences.“⁴⁶ Die Stoßkraft des Begriffs komme daher, dass er sich aus dem Zerfall etablierter Religionssysteme mit ihren unanfechtbaren Wahrheiten und der folgenden kulturellen Diversifikation ergab, d.h. er stehe für eine neue Form der Verortung und des existenziellen Halts. Und so kann auch ein Städtebau bzw. eine Architektur, die sich einem dem gemeinschaftlichen Ethos verpflichteten Begriff von Authentizität verschreiben, wie es die postmoderne Architektur von Rob Krier und Demetri Porphyrios tut, selbst wieder einem heftigen Verdikt zum Opfer fallen: „Effectively it is comparable to Stalinist architecture and Fascist architecture and like totalitarianism it uses history to destroy any continuing historical process.“⁴⁷ Kriers Bewunderung der Architektur der Medici und der Borgia wird als Indiz für eine autoritäre Auffassung von Gesellschaft gewertet, und die Radikalität der Entwürfe als eine psychische Reaktion auf das Gefühl, in einer zerstörten und vergewaltigten Kultur leben zu müssen. Doch offensichtlich muss die Rhetorik der Verurteilung selbst wiederum Figuren verwenden, die dem Totalitarismus in seiner schlimmsten Ausprägung entstammen: „Streets, blocks, squares are disturbingly empty, scarcely any traffic or pedestrians. What holocaust or ritual of purification has occurred to leave this tiny band of deserving survivors?“⁴⁸ Auch Aldo Rossis Friedhof in St. Cataldo, Modena (ab 1971), evoziere Erinnerungen an Konzentrationslager. Rossis Architektur zelebriere den Tod, die Gefangenschaft. Kurz, der Ausschluss einer jede Form von Ambiguität, Unsicherheit, man könnte ruhig sagen „complexities and contradictions“ führt zu Stillstand und Tod. Nicht immer wird der Begriff Authentizität im Architekturdiskurs mit derart radikalen Konnotationen versehen, durchgehend lässt sich jedoch beobachten, dass es sich um einen Begriff handelt, der eng mit ethisch-moralischen Werten verknüpft ist und daher schlecht geeignet scheint, Teil einer analytischen Betrachtung von Architektur zu sein.

⁴⁶ David Hamilton Eddy: „Authentic City“, in: *RIBA Journal* 92/7, 1985, S. 24–26, S. 25

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 26

1.2.3 Authentizität als „realness“

Mit Referenzen auf Literatur der Phänomenologie sieht Juhani Pallasmaa Authentizität der Architektur als eine Art von Intensivierung des Erlebens bzw. genauer: des kommunikativen und sensorischen Aspekts eines Erlebnisses. Die Aufgabe der Architektur wird allgemein in einer Artikulation, Bereicherung und Stärkung unserer Beziehung zur Welt gesehen. „Instead of detaching us from the physical and sensuous realities of the world, such as gravity, temperature, materiality, and the interplay of shadow and light, architecture needs to invigorate and heighten sensory experiences“⁴⁹ Dies im Gegensatz zu einer „dreamworld of unreality“. Realität im emphatischen Sinn ist hier das direkt Greifbare und Fühlbare, Pallasmaa plädiert für das Nahe, für einen „regionalism of the mind“⁵⁰. Pallasmaa bezieht sich auf Italo Calvinos *Eliot Norton Lectures* in Harvard (geplant für 1985, jedoch durch den Tod von Calvino verhindert), später als *Six Memos for the Next Millennium* herausgegeben, in der Calvinos Bemerkungen zur Literatur auf die Architektur übertragen werden: „In an age when other fantastically speedy, widespread media are triumphing, and running the risk of flattening all communications onto a single, homogenous surface, the function of literature is communication between things that are different simply because they are different.“⁵¹ Vor dem Hintergrund beinahe allgegenwärtiger Überredungsversuche unserer techno-kapitalistischen Konsumkultur durch „sound bites“, allumfassender Ästhetisierung und Verführung durch Bilder kann auch Architektur jene Differenz nur durch eine Distanzierung leisten: durch Stille und Langsamkeit, Rückzug und Ruhe. Authentischer Architektur gelingt es, den Betrachter für einen Moment den globalen Strömen zu entreißen, um ihm eine welt- und selbstbewusste, sinnlich intensivierete Erfahrung von Realität zu ermöglichen.

Der Verpflichtung auf eine gesteigerte Form von Realität kommen auch andere Autoren nach, die der Phänomenologie nahe stehen. Antwortend auf folgenden Befund: „The new experience economy challenges how we judge what is real“, sucht Michael

⁴⁹ Juhani Pallasmaa: „An Archipelago of Authenticity. The Task of Architecture in Consumer Culture“, in: Gregory Caicco (Hg.): *Architecture, Ethics, and the Personhood of Place*. Hanover, N.H.: University Press of New England 2007, S. 41–49, S. 41

⁵⁰ Ebd., S. 42

⁵¹ Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*. Harvard University Press 2001, S. 45. Zit. nach Pallasmaa 2007, S. 43

Benedikt nach Formen von Architektur, die deren unvermittelte Realität bzw. „realness“ zu steigern vermag, und findet vier Komponenten oder Aspekte architektonischer Wirklichkeit: Präsenz, Bedeutung, Materialität und Leere. *Präsenz* meint buchstäbliches Dasein, kann jedoch, da es sich um eine intuitiv erspürbare Qualität handelt, nur negativ beschrieben werden: ein Gebäude, „[which] is [not] coy, silly, garbled, embarrassed, referential, nervous, joking, or illusory“.⁵² *Bedeutung* („significance“) meint eher Bedeutsamkeit, nämlich Bedeutsamkeit *für* jemanden; *Materialität* meint das Fühlbare an Architektur, deren Temperatur, Gewicht, Trägheit, auch deren Echtheit – „almost all architecture of fantasy depends on a deceptive materiality“⁵³ Als Kontrastfolie scheinen, wie es der ebenfalls der Phänomenologie nahe stehende Karsten Harries explizit formuliert, die Architekturen von Las Vegas zu dienen.⁵⁴ Der vierte Aspekt, *Leere*, meint so etwas wie Offenheit (der Interpretation, der Aneignung) – eine Qualität, die der Natur als ständig produktive, doch stets interessefreie Schöpferin, anhaftet: „This lends to natural objects the paradoxical qualities of both arbitrariness and inevitability“⁵⁵. Die Überlegungen Benedikts münden in einer fast schon resignativen Charakterisierung von Architektur: – „How hard it is to design egolessly – form without rhetoric, without artifice, pretension, or dragging surplus“ – gepaart mit einer Betonung von Könnerschaft und Gelassenheit, die nur „reife“ Architekten erreichen: „Few architects have succeeded, and then only in maturity.“⁵⁶

Beim Gebrauch des Wortes „Authentizität“ ist den Diskussionen über Architektur gemeinsam, dass der Begriff selbst nicht problematisiert wird. Er wird, wie in den hier exemplarisch referierten polemischen Exzessen von Demetri Porphyrios und David Hamilton Eddy einfach postuliert, oder, bei anderen Autoren, etwas behutsamer erarbeitet. Gemeinsam ist jedoch allen, dass Authentizität als eine Qualität genommen

⁵² Michael Benedikt: „Realness and Realism: A New Direction“, in: *Center* 4, 1988, S. 78–89, S. 81

⁵³ Ebd., S. 83

⁵⁴ „The escapist architecture of Las Vegas provides no model for building that seeks to meet the needs of individual and communal dwelling and working. Rather, what we need is an architecture that helps to illuminate and give meaning to the everyday.“ Karsten Harries: „The voices of space“, in: *Center* 4, 1988, S. 34–49, S. 36

⁵⁵ Benedikt 1988, S. 84

⁵⁶ Michael Benedikt: „Reality and Authenticity in the Experience Economy“, in: *Architectural Record* 11.01, 2001, S. 84–86, S. 84

wird, die vom Entwerfer und Erbauer direkt in bzw. auf das Objekt übertragen werden kann und in der Folge im Objekt verankert liegt, also ähnlich einer formalen Entscheidung, einer bestimmten Materialwahl, einer Ästhetik oder eines Stils. Diese Auffassung steht im Gegensatz zur hier vertretenen These, dass „Authentizität“ als ein medialer Effekt, als eine Wirkung bewusst gestalteter Präsentationsformen, d.h. Inszenierungen, zu behandeln ist.

1.3 Zum Begriff der Inszenierung

1.3.1 Zur kulturwissenschaftlichen Aktualität des Ansatzes:

Ein kurzer Blick auf soziologische Forschungsliteratur lässt den Eindruck entstehen, dass mit „Inszenierung“ ein neues Phänomen ins Zentrum der gesellschafts- und kulturwissenschaftlichen Begrifflichkeit gerückt ist. Zurecht, gab es doch, zumindest in quantitativer Hinsicht, noch nie so viel Inszenierung wie in der heutigen Medien- und Informationsgesellschaft. Politik, Sport, Kunst und Kultur: kein Bereich der kulturellen Produktion kommt ohne öffentlichkeitswirksame Ästhetisierung, ohne Design und Marketing aus. Und ein Blick auf Titel kulturwissenschaftlicher Literatur – die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte spricht von einem „geradezu sturzbachartige[n] Auftreten“ von Publikationen, die das Wort „Inszenierung“ im Titel führen – macht deutlich, dass sich mit „Inszenierung“ ein neuer Leitbegriff etabliert hat.⁵⁷

War das attraktivste Paradigma für Geistes- und Sozialwissenschaften in den 70er Jahren der *linguistic* oder *semiotic turn*, so kann man, um in derselben Sprachform zu bleiben, von einem *pictorial* oder *iconic turn*, sowie von einem *performative turn* in den 1990ern sprechen. Während sich Methoden der Linguistik bedienende Theorien kulturelle Prozesse als Sprache, als einen strukturierten Zusammenhang von Zeichen thematisierten, so verlagert sich das Interesse in den neunziger Jahren zunehmend auf

⁵⁷ Erika Fischer-Lichte: „Theatralität und Inszenierung“, in: Fischer-Lichte 2000, S. 11–30, S. 13. Einen Überblick geben Josef Früchtel, Jörg Zimmermann: „Ästhetik der Inszenierung“, in: Dies. (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 9–47, S. 9f

Prozesse des Herstellens, auf Handlungen, die bestehende Strukturen verändern und neue produzieren. Die Metapher „Kultur als Text“ verlor an Attraktivität, die Metapher „Kultur als Performance“ gewann an Erklärungswert. Mit ihr tritt eine Begrifflichkeit in den Vordergrund, die dem Theater entliehen ist – eben Aufführung und Inszenierung sowie damit verwandte Begriffe wie Spiel, Spektakel, Maskerade, Verkörperung.⁵⁸

Ein allgemeingesellschaftlicher Befund, auf den die herausragende Stellung des Begriffs der Inszenierung zurückzuführen ist, lautet, dass die Fertigkeit, sich selbst und die entsprechende Lebenswelt wirkungsvoll in Szene zu setzen, zu einer für alle gesellschaftlichen Bereiche wesentlichen geworden ist. Ein breiter kulturtheoretischer Ansatz, wie ihn etwa Erika Fischer-Lichte, Sprecherin des 2003–2010 an der Freien Universität Berlin geführten Forschungsprojekts „Kulturen des Performativen“⁵⁹ vertritt, geht davon aus, dass sich die damit verbundene Art der Wirklichkeitserfahrung unter Bezug auf ein Modell beschreiben lässt, wie es das Theater seit langem bereit hält: Als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem besonders hergerichteten Ort zu einer bestimmten Zeit sich, einen anderen oder etwas vor den Blicken anderer (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellt.

Die Kultuwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte plädiert für eine am Inszenierungsbegriff orientierte Methodik der Kulturwissenschaft, und zwar für eine Kombination von semiotischen und performanztheoretischen Ansätzen. Eine entsprechende Dichotomie lässt sich in Kulturtechniken ausmachen, die sich um eine Selbstmanifestierung von Kultur in Form von Schriften und Monumenten konzentrieren, und jene, die Teil theatraler Prozesse sind, wie Rituale, Spiele, Feste, Zeremonien, Wettkämpfe, Imagepflege, Innen- und Außendarstellungen von Organisationen, etc. Kulturgeschichtlich stellt sich die moderne europäische Kultur als eine solche dar, die ihr Selbstverständnis primär in Texten und Monumenten formuliert sah. Entsprechend beschäftigten sich die Geisteswissenschaften bevorzugter Weise mit diesen. Neben der Vorstellung einer textuellen Kultur gab und gibt es gleichzeitige jene einer Kultur, deren Leitbild die sog. primitiven Kulturen abgibt: die Kultur des eigenen Mittelalters, außereuropäische Kulturen oder auch die eigene Volkskultur. Kulturen, die

⁵⁸ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 9

⁵⁹ <http://www.sfb-performativ.de> (Jänner 2012)

ihr Selbstverständnis vorrangig durch „Aufführungen“ artikulieren. Freilich wird eine einfache Dichotomie der gesellschaftlichen Realität nicht gerecht, gab es doch auch im 19. Jahrhundert kulturelle Performances, an denen auch die gesellschaftlichen Eliten teilnahmen: Gottesdienste, Hochzeiten, die Enthüllung nationaler Denkmäler oder auch Welt- und Völkerausstellungen.⁶⁰ Hinzu kommt ebenso, dass die Texte der griechischen Tragödien und Komödien, die für die kulturelle Identität Europas konstitutiv waren, kulturgeschichtlich aus einem Ritual abgeleitet wurden, etwa von James Frazer in *The Golden Bough* (1890) oder in Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1872).

Fischer-Lichte zufolge ergibt sich die Einsicht, dass es bei dem Paradigmenwechsel vom Semiotischen zum Performativen nicht um eine Auswechslung oder Ablöse von Methoden gehen kann, denen ein Perspektivenwechsel auf andere gesellschaftliche Phänomene entspräche, sondern um eine Ergänzung. Der Blick auf Zeichenhaftigkeit, Bedeutung, Interpretation oder Kommunikation von kulturellen Phänomenen wird ergänzt durch einen auf Prozesse, Handlungen, Aufführungen, etc. Mit Blick auf das Performative stehen die Fähigkeit zur Wirklichkeitskonstitution, dessen Selbstreferenzialität (die Handlungen bedeuten in erster Linie das, was sie vollziehen) und Ereignishaftigkeit im Vordergrund. Untersucht man kulturelle Phänomene in semiotischer Hinsicht, geht es um deren Bedeutung bzw. der Konstitution von Bedeutung. Fischer-Lichte spricht von einem „Austausch-, Spannungs- und Oszillationsverhältnis“ der beiden Modelle.⁶¹

Zu Fischer-Lichtes Vorschlag eines Austauschverhältnisses jener zwei Theorie- bzw. Methodenverständnisse ist kritisch anzumerken, dass das theoretische bzw. methodische Spektrum, das sich hinter dem Begriff der Inszenierung bzw. der Performanz verbirgt, weit heterogener als jenes der Semiotik. Theoriegeschichtlich speist sich der *performative turn* sowohl aus den *Ritual Studies* seit den 1970er Jahren wie aus der Sprechakttheorie John L. Austins⁶². Wurde der Begriff des Rituals zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus dem Bereich religiöser Phänomene herausgelöst,

⁶⁰ Zu politischen Inszenierungen siehe: Sabine Arnold, Christian Fuhrmeister, Dietmar Schiller: „Hüllen und Masken der Politik. Ein Aufriß“, in: Sabine Arnold (Hg.): *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert: zur Sinnlichkeit der Macht*. Wien: Böhlau 1998, S. 7–24

⁶¹ Fischer-Lichte 2001, S. 10

⁶² John L. Austin: *How to Do Things With Words: The William James Lectures Delivered in Harvard University in 1955*. Oxford, New York, London: Oxford University Press 1975

jedoch immer als ein Sekundäres gesehen, hinter dem etwas Soziales oder Psychologisches steht, so wird das Ritual heute als ein allgemeines, Sinn und Identität stiftendes Kulturphänomen betrachtet und verschmilzt mit dem Begriff der Performance. Hinzu kommen die schon angesprochenen Befunde einer zunehmend allumfassenden Inszenierungskultur: die Rolle des „schönen Scheins“ wird durch die Möglichkeiten der Medien potenziert. Den Zusammenhang von Inszenierung, Kultur und Medien fassen Stephan Müller-Doohm und Klaus Neumann-Braun verkürzt zusammen: „Wer Kultur sagt, sagt Medien, und wer Medien sagt, sagt auch Inszenierung.“⁶³ Und nicht zuletzt ist die performative Wende in den Künsten selbst zu erwähnen: Die Performancekunst der 1960er Jahre, Happening, experimentelles Theater usw. Es ergibt sich, so Doris Bachmann-Medick, entsprechend der verschiedenen Lesarten und theoretischen Kontexte des Performance-Begriffs in Anthropologie, Sprechakttheorie, Theaterwissenschaften, Performance Art, Gender Studies, sowie in den Theorien der Alltagsinszenierungen alles andere als ein bruchloses Theoriegeflecht.

64

Nimmt man den Begriff der Inszenierung als allgemeinen, kultur- und gesellschaftswissenschaftlichen Begriff, so besteht die Gefahr, ihn so weit zu fassen, dass am Ende jedes Handeln innerhalb oder außerhalb der Kunst als Inszenierung verstanden wird. Mit Fischer-Lichte soll hier eine erste, noch wenig spezifische Definition des Begriffs Inszenierung gegeben werden: Der Begriff der Inszenierung bezeichnet schöpferische Techniken und Praktiken, in denen etwas gestaltet und zur Erscheinung gebracht wird. Inszenierungen sind intentional, d.h. sie betreffen eine absichtsvolle Gestaltung von Elementen in raumzeitlichen Anordnungen, und sie geschehen vor einem Publikum, d.h. sie sind mit Blick auf die Rezeption durch ein Publikum entworfen. Inszenierung ist ein „ästhetischer bzw. ästhetisierender Vorgang [...], ihr Resultat [...] ästhetische bzw. ästhetisierte Wirklichkeit.“⁶⁵ Das Ziel von Inszenierungen ist in der Regel, auffällig zu sein, d.h. sich mehr oder weniger deutlich

⁶³ Zit. nach Früchtli 2001a, S. 26

⁶⁴ Siehe ausführlicher: Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2010, S. 104–143

⁶⁵ Fischer-Lichte 2000a, S. 20

von nichtinszenierten Handlungen abzuheben.⁶⁶ Der Begriff der Inszenierung umfasst in diesem breiten Sinn neben der künstlerischen Produktion auch die Bereiche Stadt- und Landschaftsplanung, Design, Mode, Kosmetik, Werbung etc.

Mit dem Konzept der Inszenierung ist scheinbar untrennbar die philosophische Frage nach Sein und Schein, nach dem Verhältnis von sinnlicher (täuschender oder enthüllender, verführender oder informierender, rhetorischer oder transparenter) Oberfläche und „Inhalt“ oder „Wesen“ verbunden. Im Rahmen des Architekturdiskurses werden Spielarten dieser Frage in Form der Debatte um „Kern vs. Stilhülse“ und im Zusammenhang mit der Frage nach den bildhaften Oberflächen der Architektur auftauchen. In der kunstphilosophischen Debatte trägt sich diese Frage in Form des Verhältnisses einer auf Wirklichkeit bezogenen Ästhetik (das *Werk* als ontologischer Ort der Wahrheit seit der Renaissance) vs. einer Ästhetik der Transzendierung des Wirklichen, einer Ästhetik des Scheins und der Täuschung aus. Auch für ontologische Fragestellungen nach dem Verhältnis von Wesen und Erscheinung, Ver- und Enthüllung (Heideggers Wahrheitskonzept als *a-letheia*), bzw. für die vehement metaphysikkritische Theorien des Neopragmatismus und des Poststrukturalismus ist das Theater eine Metapher von bleibender Bedeutung. Richard Rorty etwa bedient sich ihrer, wenn er die Suche nach einer undurchdringlichen „Wand aus Argumenten“, nach dem cartesianischen unerschütterlichen Fundament alles Wissens als verfehlt beschreibt. Für den radikalen, kulturalistischen Sprachphilosophen zeigt sich, dass diese „Wand nur eine gemalte Kulisse ist, wieder nur ein Menschenwerk, ein Bühnenbild für die Kultur.“⁶⁷

1.3.2 Das Theater als Begriff und Metapher

Der „genuine Ort“ von Inszenierung, schreiben Josef Früchtl und Jörg Zimmermann in ihrer *Ästhetik der Inszenierung*, „war der Bereich der *Kunst* und hier wiederum primär und buchstäblich der Bereich des *Theaters*.“⁶⁸ Die *skene* war in der antiken

⁶⁶ Einen solchen Begriff von Inszenierung als eine bestimmte Form des Erscheinens führt Martin Seel ein, um mit ihm philosophische Fragen der traditionellen Ästhetik neu zu bestimmen. Martin Seel: *Inszenieren als Erscheinenlassen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 52. Siehe unten, Kap. 1.4

⁶⁷ Richard Rorty: *Ironie, Kontingenz und Solidarität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 99

⁶⁸ Früchtl 2001a, S. 30

Aufführungspraxis von Tragödie und Komödie ursprünglich der Bereich hinter der Bühne, wo die Schauspieler ihre Masken und Kostüme wechseln konnten, um in der Lage zu sein, während eines Stückes mehrere Rollen zu verkörpern. Erst später wurde die Bühne selbst als *skene* bezeichnet, etwa in der *Poetik* des Aristoteles. Das Wort "Inszenierung" hingegen, in seiner heutigen Verwendung, ist semantisch verwandt mit dem Gebrauch des Wortes erst nach 1800. Der Begriff "*mise en scène*" / "Inszenierung", der im frühen 19. Jh. im Französischen geprägt und ins Deutsche übernommen wurde, entstand zu einer Zeit, als sich grundlegende Veränderungen auf dem Theater ankündigten: der Aufstieg des Regisseurs vom Arrangeur zum Künstler, bzw. zum eigentlichen Schöpfer des Kunstwerks der Aufführung. Diese Rolle nahm schon Goethe in Weimarer Hoftheater (1791-1817) ein, indem er Gesten, Gänge und Posen der Schauspieler festlegte, die Farben von Dekoration und Kostüme abstimmte, sich um Einsatz von Musik und Geräuschen kümmerte, etc. Erst in den 40er Jahren des 19. Jh. bürgerte sich diese Praxis des Regisseurs allgemein ein und wird als eigenständige, autonome künstlerische Leistung anerkannt.⁶⁹

Als Metapher hingegen ist das Theater, ebenso die damit verbundenen Begriffe wie Rolle, Schauspiel, Vorder- und Hinterbühne, Maske, Habitus usw., seit der griechischen Antike fixer Bestandteil unserer Geistesgeschichte. Die Metapher vom *theatrum mundi* wurde von Platon in die Geschichte der Philosophie eingeführt und erlebte im 17. Jahrhundert eine Renaissance.⁷⁰ Senecas These, beim Leben wie im Theater „kommt es nicht darauf an, wie lange, sondern wie gut gespielt wird“ illustriert dies ebenso wie Kants Bonmot: "Die Menschen sind insgesamt, je zivilisierter, desto mehr Schauspieler". Kants Behauptung klingt nach in jener von Oscar Wilde: "Der Mensch ist am wenigsten er selbst, wenn er in eigener Person spricht. Gib ihm eine Maske, und er wird die Wahrheit sagen." In der Soziologie sehen insb. Goffman (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959) und Sennett (*The Fall of Public Man*, 1974) den Rollenbegriff als ein universelles Erklärungsmodell westlicher Gesellschaften an. Der Habitusbegriff Pierre Bourdieus ist eine Weiterentwicklung und Differenzierung des

⁶⁹ Siehe Brigitte Scheer: „Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung“, in: Früchtl, Zimmermann 2001, S. 91–103

⁷⁰ Siehe Helmar Schramm: „Theatralität“, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, Stuttgart: Metzler 2010, S. 49–73; Jörg Zimmermann: „Mutmaßungen über die Regie des Lebens“, in: Früchtl, Zimmermann 2001, S. 103–125

Rollenbegriffs: Handeln ist weder eine Serie freier Entscheidungen noch vorgetextet wie im Theater. Sowohl bei Bourdieu (Lebensstile als Distinktionsformen, die Klassenstrukturen reproduzieren), als auch bei Ulrich Beck (Risikogesellschaft) und Gerhard Schulze (Erlebnisgesellschaft: Pluralisierung der Lebensstile als Zeichen einer neuen Individualisierung) bildet die Selbstentfaltung im Sinne der Selbstinszenierung ein zentrales Thema.

In der philosophischen Anthropologie wird jene (Selbst-)Darstellung im Wesen des Menschen festgemacht. Kant schrieb, in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*: "Von dem Tage an, da der Mensch anfängt, durch Ich zu sprechen, bringt er sein geliebtes Selbst, wo er nur darf, zum Vorschein."⁷¹ Gemeint ist hier kein bewusstes, strategisches Zur-Schau-stellen des Selbst, sondern ein anthropologisches Charakteristikum des Menschen. Ebenso zentral ist der anthropologische Aspekt des zivilisatorischen Rollenspiels bei Helmuth Plessner. Plessner beschreibt die physische Existenz des Menschen als Leib im Körper; ein Mensch *ist* immer zugleich ein Leib und *hat* diesen Körper. Der Mensch ist sich zugleich zuständig und gegenständig gegeben. Plessner nennt diese eigentümliche Daseinsweise des Menschen seine "exzentrische Positionalität": der Mensch tritt sich selbst oder anderen gegenüber, um ein Bild von sich als einem anderen zu entwerfen und zur Erscheinung zu bringen, das er mit den Augen eines anderen wahrnimmt bzw. in den Augen eines anderen reflektiert sieht. Durch die Möglichkeit der Abständigkeit zu sich erlangt der Mensch die Fähigkeit, sich selbst zu präsentieren, die eigene Expressivität weitgehend in Regie zu nehmen.⁷² Entsprechend bestimmt Wolfgang Iser Inszenierung als "Institution menschlicher Selbstausslegung".⁷³

Bei diesen kurzen Bemerkungen zu Begriff und Metapher des Theaters möchte ich es hier belassen (die Begriffsgeschichte ist gut dokumentiert), um im Weiteren auf Ausprägungen des Konzepts der „Inszenierung“ einzugehen, die den Architekturdiskurs konkret beeinfluss(t)en.

⁷¹ Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798). In: Wilhelm Weischedel (Hg.): Werkausgabe, Bd. 10. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 408

⁷² Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen* (1941). Bern: Francke 1961; „Zur Anthropologie des Schauspielers“ (1948), in: Gunter Gebauer (Hg.): *Anthropologie*. Leipzig: Reclam 1998, S. 185–201

⁷³ Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 512

1.3.3 Inszenierung als Steigerung von Gegenwart

„Was ist der Sinn von Inszenierungen?“, fragt Martin Seel, und antwortet gleich selbst: „Einfach gesagt – weil es uns nach einem Sinn für die *Gegenwart* unseres Lebens verlangt; weil wir die Gegenwarten, in denen wir sind, auch als spürbare Gegenwarten erleben wollen.“⁷⁴ Die primäre Bedeutung von lat. *scaena* (Bühne) und gr. *skéné* war nicht theatralisch, betont Seel, sondern hob auf die generische Kennzeichnung von Orten ab: auf einen überdachten Ort, ein Zelt, einen Wohnort, einen Tempel. Der Begriff der Inszenierung hebt somit in erster Linie das einrahmende Moment der Kunst hervor; weniger die die Intensität und Glaubwürdigkeit von Handlungen oder Erfahrungen. Doch beinhaltet *mise en scène*, dass etwas Bedeutsames eingerahmt oder in Szene gesetzt worden ist. Die Szene der *mise en scène* stellt keinen neutralen Raum dar, sondern die Stätte, an der sich etwas Entscheidendes ereignet. Inszenieren bedeutet somit auch, "etwas als aufregender oder wichtiger behandeln oder so erscheinen lassen." Was Inszeniert wird, soll sich vom Alltag durch eine gesteigerte Erfahrung und Bedeutsamkeit abheben. Dieser Konnex zwischen Inszenierung und gesteigerter sinnlich-unmittelbarer Präsenz ist auch für Richard Shusterman konstitutiv für die Kunst als solche; beide Mechanismen, der soziale Rahmen und die größere Lebendigkeit von Erfahrung und Handlung, dienen dazu, Kunst zu definieren, i.e. vom Rest der Welt zu unterscheiden.⁷⁵ Seel legt die Betonung darauf, dass jede Inszenierung etwa in seiner *besonderen* Präsenz herausstellt, d.h. die augenblickliche Besonderheit einer Situation, einer Person oder einer Personengruppe hervortreten zu lassen.⁷⁶ Dies gelte für Portraitfotos genauso wie für die Inszenierung eines Fanclubs oder die Präsentation eines neuen Autos.⁷⁷

In der Frage, welche Strukturmerkmale Inszenierungen auszeichnen, d.h. in der Frage nach den Mechanismen der Steigerung sinnlicher Präsenz wir Hans Ulrich Gumbrecht

⁷⁴ Martin Seel: „Inszenieren als Erscheinenlassen“, in: Früchtl 2001, S. 48–62, S. 53.

⁷⁵ Richard Shusterman: „Art as Dramatization“, in: Ders.: *Surface and depth. Dialectics of Criticism and Culture*. New York: Cornell University Press 2002, S. 226–238

⁷⁶ Seel 2001, S. 54

⁷⁷ Dieses Kriterium kann kaum für für Inszenierungen als solche kennzeichnend sein, da es eine Vielzahl von Inszenierungen gibt, in denen sich der oder das Inszenierte als Teil eines Allgemeinen oder Typischen darstellen will: etwa ein Politiker *a/s* Verkörperung sozialdemokratischer Tugenden etc.

in *Production of Presence* (2004) konkreter.⁷⁸ Wie andere Autoren unterscheidet auch Gumbrecht zwischen dem Aspekt der (körperlichen) Präsenz und jenem des Sinns bzw. der Interpretation. Kulturelle Phänomene bestehen immer aus einer Mischung beider Aspekte: bei Inszenierungen gibt es immer eine Doppelpräsenz von „sinnkulturellen“ Elementen (am Beispiel Oper: die Handlung) und „präsenzkulturellen“ Effekten (das Stimmvolumen von Orchester und Sängerinnen). Lebensweltliche Inszenierungen, etwa soziale Rollenspiele, tendieren dazu, Gegenwärtigkeitseffekte durch Dispositive zu reglementieren. So ist es etwa untersagt, sich über die Stimme eines Gesprächspartners zu beklagen, oder im Rahmen eines geschäftlichen Gespräches Interesse für die körperlichen Reize des Gegenüber zu bekunden. In der Kunst hingegen, so Gumbrecht, geht es verstärkt um den Präsenzeffekt von Inszenierungen. „Aber wie schaffen es Inszenierungen, so auf ihre eigene Gegenwärtigkeit zu verweisen, daß diese zu auffälliger Gegenwärtigkeit wird?“⁷⁹ lautet die Frage. Indem sie Formen einer abgegrenzten Gestalt setzen bzw. Strukturmerkmale einer abgegrenzten Gestalt übernehmen, die Antwort. Inszenierungen, als Leitbild wird die Oper genommen, bestehen häufig aus deutlich markierten Elementen des Auftakts und über Gesten des Abschlusses. Die Stille vor dem Einsatz der Overtüre markiert eine Diskontinuität zwischen Alltag und Inszenierung. Innerhalb der Inszenierung sind eine hohe Komplexität und Koordination choreografierter Körper besonders Auffällig, sowie eine Überformung von Körperbewegungen durch Rhythmen, also Gestaltordnungen verschiedener Hierarchien. Eine „Formung der Körperbewegungen durch Rhythmen hebt die Gegenwärtigkeit ihrer Substanz hervor.“⁸⁰

Während Präsenzeffekte in der minimalistischen Architektur durch möglichst konsequente Reduktion von Formen und Materialien, und einer Minimierung von unterscheidbaren Bauteilen angestrebt wird, hebt Gumbrecht die Komplexität einer Körperchoreografie hervor, die jedoch in Gestaltgesetze aufgehoben sein muss. Einfachheit, wenn auch komplexe Einfachheit, ist auf beiden Seiten Voraussetzung für Präsenzeffekte. Geht es Gumbrecht um das Zurechtrücken einer insb. seit der Neuzeit

⁷⁸ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press 2004. Siehe auch ders.: „Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz“, in: Früchtl 2001, S. 63–76

⁷⁹ Gumbrecht 2001, S. 74

⁸⁰ Ebd., S. 75

(seit Descartes' Bestimmung des Körpers als *res extensa*) einseitig zugunsten von Sinn und Intellekt vorherrschenden „epistemologischen Konfiguration“, so geht es in Minimalismus und minimalistischer Architektur um eine weit weniger historisch reflektierte, dafür direkt sinnlich erfahrbare „Produktion von Präsenz“. Im Folgenden soll, ausgehend von bzw. beginnend mit Martin Seel, einige wenige kunstphilosophische Versuche, eine intensivierete, un- oder vorbegriffliche „Präsenz“ als grundlegende Kategorie von Kunst zu etablieren, vorgestellt werden.

1.4 Zur Präsenz von Kunst

1.4.1 Kunst als sinnliche Gegenwart (Martin Seel)

In Anschluss an Immanuel Kants Bestimmung des Schönen als ein Gefallen ohne Begriff unternimmt es Martin Seel⁸¹, ein umfassendes und für die Kunst konstitutives Konzept der sinnlichen Erscheinung zu formulieren. Als ein Beitrag zur philosophischen Ästhetik verstanden, geht es ihm um ein Konzept der sinnlichen Erfahrung, das für eine allgemeine Kunsttheorie und damit für Kunst als solche relevant ist: Ein Hauptargument von Seel besteht darin, dass selbst solche Werke, die der Konzeptkunst oder dem Ready-made zuzuordnen sind, ihren Kunstcharakter aufgrund einer sinnlichen Gegenwart besitzen, und sei es in Formen der Negation einer solchen oder in Formen des Verweisens auf sinnliche Präsenz.⁸²

Einige der Merkmale des Kant'schen Begriffs des Schönen bleiben bei Seels Begriff des Ästhetischen erhalten, so insbesondere die von Kant herausgestellte „Begriffslosigkeit“ des ästhetischen Urteils, sowie der im Ästhetischen angelegte Bezug auf den, bei Kant, „bloß subjektiven“ Anteil im Prozess des Erfahrens. „Was an der Vorstellung eines Objekts bloß subjektiv ist, d. i. ihre Beziehung auf das Subjekt, nicht

⁸¹ Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2003

⁸² Gleich zu Beginn des Buches wird festgehalten, dass auch Werke wie Marcel Duchamps frühes Ready-made *In Advance of the Broken Arm* (1915, eine von der Decke von Duchamps Atelier abgehängte Schneeschaukel) oder Walter de Marias 1977 für die documenta VI errichtete *Vertikalen Erdkilometer* (ein in die Erde eingelassenes Rohr, von dem nur mehr ein kleiner Messingdeckel in einer Sandsteinplatte zu sehen ist) auf sinnlicher Erfahrung aufbauen. Im ersten Werk liege das Wesentliche in einer Enttäuschung einer Erwartung einer besonderen sinnlichen Erscheinung, im zweiten in einer Bewusstmachung des Raumes unter den Füßen des „Betrachters“. Siehe Seel 2003, S. 9f, S. 202f

auf den Gegenstand, ausmacht, ist die ästhetische Beschaffenheit derselben.⁸³ Bei Kant ist das rein subjektive Korrelat einer Dingerfahrung die mit ihr verbundene Lust oder Unlust, „denn durch sie erkenne ich nichts an dem Gegenstande der Vorstellung.“⁸⁴ Der Kern der Bestimmung des Schönen durch Kant liegt darin, dass in einer ästhetischen Erfahrung zwar sämtliche Erkenntniskräfte betätigt werden (was das Gefühl der Lust bzw. Unlust erzeugt), es jedoch zu keiner Erkenntnis kommt. Das Subjekt ist zwar fähig zu einer erkennenden Bestimmung des Gegenstandes, es suspendiert diese jedoch zugunsten einer begriffslosen, kontextlosen, sinnlichen Erfahrung, die sich selbst verstärkt. „Wir weilen bei der Betrachtung des Schönen“, schreibt Kant, „weil diese Betrachtung sich selbst stärkt und reproduziert.“⁸⁵ Die aus Anlass eines in der Wahrnehmung gegebenen unbestimmten und zwecklosen Gegenstandes hervorgegangene Lust ist eine Lust an der Harmonie der Erkenntniskräfte, die sich produktiv, in „freier Gesetzmäßigkeit“⁸⁶ betätigt und gleichsam wie von selbst, wie zufällig zu einer Einheit von Einbildungskraft und Verstand findet. Diese freie und als lustvoll erfahrene Einheit wird subjektiv als notwendig empfunden, sie begründet die Verallgemeinerbarkeit des ästhetischen Urteils. Die Form des Gegenstandes, „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ begründet zugleich die Autonomie des Ästhetischen: Zweckmäßigkeit ohne Zweck bedeutet Zweckmäßigkeit als Selbstzweck, sie kommt einem Selbstbezug, einer Selbst-präsentation der eigenen Zweckmäßigkeit gleich.

Die ästhetische Lust bzw. die ästhetische Erkenntnistätigkeit erscheint bei Kant ausschließlich als der harmonische Ausdruck einer kontemplativen, zweck- und interesselosen, heiteren Stimmungslage. Das Schöne stellt sich nur ein, wenn sich das Subjekt aus allen geschichtlichen Bezügen heraus- und als individuelle, leibhaftige Präsenz zurücknimmt.⁸⁷ Weil jede Erkenntnis suspendiert wird, die Kunst von jedem Inhalt abgeschnitten wird und jedes Engagement einem interesselosen Wohlgefallen weicht, wird für Adorno die Ästhetik Kants „zum kastrierten Hedonismus, zu Lust ohne

⁸³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Einleitung, S. XLII

⁸⁴ Kant, *KdU*, Einleitung, S. XLIII

⁸⁵ Kant, *KdU*, § 12, S. 37

⁸⁶ Kant, *KdU*, § 22

⁸⁷ Siehe Eberhard Ostermann: *Authentizität des Ästhetischen. Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik*. München: Fink 2002, S. 153–159. Vgl. Christian Strub: „Das Häßliche und die Kritik der Urteilskraft. Überlegungen zu einer systematischen Lücke“, in: *Kant-Studien* 80, 1989, S. 416–446, insb. S. 428, 438f

Lust“.⁸⁸ Nicht in der Interessellosigkeit, sondern in der Begriffslosigkeit liegt hingegen für Martin Seel das wesentliche in Kants Bestimmung der sinnlichen Wahrnehmung, die er als eine „tragfähige Anfangsbestimmung der Ästhetik“ akzeptiert, wobei der (negative bzw. dialektische) Bezug einer unbegrifflichen Erfahrung auf Interessiertheit vorerst noch unklar bleibt. Begriffslosigkeit meint, dass jede begriffliche Kategorisierung bzw. Bestimmung, jede Konzentration auf einen *bestimmten* Aspekt des Gegenstandes suspendiert wird zugunsten einer Dingerfahrung, die sich prozessual entfaltet und sich auf die sinnliche Vielfalt des Erscheinens selbst einlässt.⁸⁹ Kant selbst spricht nicht vom prozessualen Erscheinen eines Gegenstandes, dieses Element ist aber in seiner Rede vom „freien Spiel“ der Erkenntnisvermögen angelegt, dem auf Seiten des Gegenstandes ein „Spiel von Gestalten“ entspricht.⁹⁰ Hiermit ist für Seel ein „minimale[r] Begriff der ästhetischen Wahrnehmung“ gewonnen, dem ein minimaler Begriff des ästhetischen Objekts korrespondiert. Kurz: „Das ästhetische Objekt ist ein Gegenstand-in-seinem-Erscheinen, ästhetische Wahrnehmung ist Aufmerksamkeit für dieses Erscheinen.“⁹¹ In gewisser Weise handelt es sich um ein anti-idealistisches Konzept ästhetischer Erfahrung, das in starkem Kontrast etwa zu Hegels Auffassung von ästhetischer Erkenntnis durch Kunst steht, ebenso wie zu Schopenhauers Auffassung, wonach das Subjekt in der ästhetischen Anschauung die Welt der Erscheinungen zugunsten einer Anschauung der Ideen verlässt und zu einem reinen „Subjekt der Erkenntnis“ wird.⁹²

Neben Kant kann auch Nietzsche als Ahnvater eines solchen Konzepts ästhetischer Erfahrung gelten. Für den frühen Friedrich Nietzsche (*Geburt der Tragödie*, 1872) ist die Kunsterfahrung an ein Durchbrechen der alltäglichen, lebenspraktischen Einstellung gebunden, sie führt aber nicht in das Reich der Ideen, sondern in ein ideenloses „Rauschen“. In der Erfahrung der Kunst offenbart sich ein Widerstreit zwischen dem

⁸⁸ Adorno 1973, S. 25

⁸⁹ Seel 2003, S. 18

⁹⁰ Kant, KdU, §9, S. 28 u. § 14, S. 42

⁹¹ Seel 2003, S. 19f

⁹² Der Erkenntnis des Objekts, „nicht als einzelnen Dinges, sondern als Platonischer *Idee*“ entspricht auf Seiten des Subjekts nicht das zweckfreie und lustvolle Spiel der Erkenntnisvermögen, sondern „das Selbstbewußtseyn des Erkennenden, nicht als Individuum, sondern als *reinen, willenen Subjekts der Erkenntnis*.“ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. 1, hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich 1988, S. 265

Apollinischen und dem Dionysischen, das den Betrachter in den Bereich einer formlosen Wirklichkeit hineinlockt. Im „schönen Schein der Traumwelten“, so Nietzsche, „geniessen [wir] im unmittelbaren Verständnisse der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns, es giebt nichts Gleichgültiges und Unnöthiges.“⁹³ Die Quelle der ästhetischen Lust ist bei Nietzsche „[n]icht die Bestimmbarkeit – und damit letztendliche Beherrschbarkeit“, wie bei Kant, „sondern vielmehr die Unbestimmbarkeit und letztendliche Unbeherrschbarkeit des Wirklichen.“⁹⁴ Aus der Unmöglichkeit einer Bestimmung folgt die Unmöglichkeit, Hierarchien oder Prioritäten zu setzen, was jedoch nicht die Belanglosigkeit von allem zur Folge hat, sondern im Gegenteil: es gibt nichts Gleichgültiges und Unnötiges, alles geht uns an.

Freilich bleibt die Lust an der Auflösung der kategorialen Gliederung der Welt an das Bestehen eines Kanons, einer Begrifflichkeit bzw. einer Kategorisierung gebunden. Als einen „Streit“ zwischen diesen beiden Polen charakterisiert auch Martin Heidegger in seiner Schrift *Der Ursprung des Kunstwerks*⁹⁵ das Kunstwerk. Das Kunstwerk, am Beispiel des Griechischen Tempels, wird durch ein Ins-Werk-Setzen von Welt gekennzeichnet, d.h. als eine Eröffnung neuer, umfassender kultureller Sinnhorizonte. Aber eben nicht als Bereitstellung neuer Verständnisformen, sondern unabgeschlossen, als Öffnung auf Unbekanntes hin: „Das Werk hält das Offene der Welt offen“⁹⁶, schreibt Heidegger. Dem Aspekt der materiellen Präsenz des Werkes, d.h. der Präsenz des Materials, kommt dabei eine wichtige Stellung zu. Die Werkstoffe eines Kunstwerks – Heidegger nennt „Stein, Holz, Erz, Farbe, Sprache, Ton“⁹⁷ – kommen im Werk zu einer Art von Präsenz, die sie in einem technisch-rationalen, einem begrifflich bestimmenden und objektivierenden Umgang mit den Dingen nicht besitzen. Schon in *Sein und Zeit* (1927) zeichnet sich das im technisch-rationalen Umgang Begegnende – Heidegger nennt es im Anschluss an den griechischen Ausdruck für „Dinge“ (*pragmata*) als das in der Praxis Erschlossene „Zeug“⁹⁸ – durch seine Unsichtbarkeit

⁹³ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv 1999, S. 26

⁹⁴ Seel 2003, S. 27

⁹⁵ Martin Heidegger: „Der Ursprung des Kunstwerks“, in: Ders.: *Holzwege* (= Gesamtausgabe Bd. 5, Hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann). Frankfurt/M: Klostermann 1977, S. 1–74 (verfasst 1935, veröff. 1950)

⁹⁶ Ebd., S. 31

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 68

aus, d.h. durch sein Aufgehen in praktischen Verweisungszusammenhängen. Nur in Fällen der Störung dieser praktischen Vorausgelegtheit der Welt, etwa wenn der beispielhafte Hammer nicht an seinem Platz hängt und sich als fehlend in den Vordergrund der Aufmerksamkeit drängt, d.h. im Modus des „Auffallens“, der „Aufdringlichkeit“ und der „Aufsässigkeit“⁹⁹, werden sowohl der umweltliche Verweisungszusammenhang als auch das materielle Ding sichtbar. Die Unauffälligkeit der Welt, ihr „Sich-nicht-melden“, weicht einer auffälligen Aufdringlichkeit. In *Sein und Zeit* geht Heidegger davon aus, dass jenes instrumentelle Verständnis der Dinge „zunächst und zumeist“ vorherrschend ist: „Der Wald ist Forst, der Berg Steinbruch, der Fluß Wasserkraft“¹⁰⁰, Möbel, Fenster, Türen und Zimmer sind „Wohnzeug“.¹⁰¹ Diese Objektivierung der Welt, ihre begriffliche oder technische Determinierung ist auch im Kunstwerk-Aufsatz die bleibende Gegenfolie zur Bestimmung des Kunstwerks. Folgt man Heideggers Denklogik, so ist die instrumentelle Ausgelegtheit materieller Dinge nicht nur Gegensatz, Gegenfolie oder ein dialektisch zu überwindendes Moment in der Kunsterfahrung, sondern eine zum Wesen der Kunst gehörende Dimension. Im Gegensatz zu einer bloßen Störung des Verweisungszusammenhanges kommt in der Kunst jedoch eine Dimension zum Vorschein, die schon oben unter dem Begriff des „Offenen“ angesprochen wurde. Am Beispiel des Werkstoffs „Farbe“: „Die Farbe leuchtet auf und will nur leuchten. Wenn wir sie verständig messend in Schwingungszahlen zerlegen, ist sie fort. Sie zeigt sich nur, wenn sie unentborgen und unerklärt bleibt.“¹⁰² Das Material des Werkstoffes zeigt sich, indem es sich in seiner Rätselhaftigkeit, Unerklärlichkeit, in seiner letztlich unverfügbaren Dunkelheit zeigt. Die „Erde“, der Name für die sich-entziehende Materialität der Dinge wird im Werk präsentiert, sie wird „her-gestellt“, und zwar auf eine solche Art und Weise, die ihre gegenüber jeglicher Vorausgelegtheit „dunkle“, unbegriffliche und unbegreifbare Dimension zeigt. „Die Erde her-stellen heißt: sie ins Offene bringen als das Sichverschließende.“¹⁰³ Das auf Bestimmbarkeit hin Offene der Welt, welche das

⁹⁹ Ebd., S. 73f

¹⁰⁰ Ebd., S. 70

¹⁰¹ Ebd., S. 68

¹⁰² Heidegger 1977, S. 33

¹⁰³ Ebd., S. 33

Kunstwerk offen hält, geht einher mit der (Selbst-)Präsentation der Werkstoffe als letztlich unverfügbar, ihrem „Aufgehen“ als „Sichverschließendes“.

„Der Stoff ist um so besser und geeigneter, je widerstandsloser er im Zeugsein des Zeuges untergeht. Das Tempel-Werk dagegen läßt, indem 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 dieses 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.“¹⁰⁴

Die Frage bleibt offen, was das „Zurückstellen“ des Materials im Kunstwerk konkret bedeutet. Ästhetische Strategien können jene der Ent-semantisierung, der „Indexikalisierung“ sein (siehe Kap. 3.3), oder auch der Mehrfachcodierung. Heidegger wehrt sich vehement gegen eine reine Rezeptionsästhetik, indem er den wahrheits- und welterzeugenden Charakter eines Kunstwerks betont. Die Frage bleibt jedoch bestehen, ob eine solche „Erscheinung“ nicht potenziell mit jedem Gegenstand möglich wäre? Kann man eine solche Gegenwart nicht prinzipiell aus jedem Gegenstand beziehen?

1.4.2 Scheidung der Sinne vom Sinn: der rote Ball im grünen Gras

Jene Bestimmungen des Schönen bei Kant (Interesselosigkeit, Begriffslosigkeit) bzw. von Kunst bei Nietzsche (Unbestimmbarkeit) und Heidegger („Einzigkeit“) gehen auch in Seels Konzept der Erfahrung von Kunst ein. Im Zentrum steht die Behauptung, dass eine sinnliche Gegenwart, eine besondere Form sinnlicher Gegenwart, für Kunst konstitutiv ist. Gegen Arthur C. Dantos Auffassung, wonach die moderne Kunst in der Nachfolge Duchamps sich ästhetisch von identischen materiellen Objekten nicht unterscheiden müsse, um dennoch eine Reihe von Eigenschaften ganz anderer Art zu besitzen, dass also der Kunstcharakter eines Objekts nicht in seinen visuellen (oder

¹⁰⁴ Ebd., S. 32

hörbaren, spürbaren etc.) Eigenschaften liegen kann¹⁰⁵, hält Seel an der Hypothese fest, dass „alle relevanten *künstlerischen* Unterschiede [...] an ästhetische Unterschiede – an Unterschiede des Erscheinens – gebunden“ sind – eine gewiss provokante These, da eine Reihe von Kunstphilosophien davon ausgehen, dass es genüge, dass man um die Idee des Werkes *weiß*.¹⁰⁶ Bei Duchamps *Pissoir* z.B. ist der Gehalt des Werkes (nämlich der Begriff der Kunst: Danto 1984, S. 14f) unabhängig von einer Aufmerksamkeit auf spezifische Strukturen und Formen des *Pissoirs*. Damit die relevanten Gedanken des Rezipienten in Gang kommen, genüge es etwa auch, die Situation geschildert zu bekommen. Als Beispiele für eine nicht-ästhetische Kunst können neben den *Readymades* von Marcel Duchamp die *White Paintings* (1951/52) von Robert Rauschenberg dienen, Rechtecke, auf die Anstreicherfarbe mit einer Rolle so aufgetragen wurde, dass die Oberfläche einheitlich erscheint. Rauschenberg hinterließ Anweisungen, den Anstrich regelmäßig zu erneuern, damit er seine frische, weiße Farbe behalte.¹⁰⁷ Oder etwa Frederick Barthelmes *Substitution 24* (1970), eine Reihe von Formularen mit den vorgedruckten Wörtern „INSTEAD OF MAKING ART I ...“, die durch die getippten Wörter ergänzt werden: „filled out this form“. ¹⁰⁸ Natürlich ist auch dieses Werk wahrnehmbar, aber von einer spezifischen im Objekt angelegten ästhetischen Erscheinung kann insofern nicht die Rede sein, da das Werk visuell einen alltäglich-banalen Charakter besitzt. Das kontemplative Verweilen im Unbestimmten, das Schwelgen im Sinnlichen oder eine Reflexion auf ästhetische Details ist, vom Objekt her betrachtet, willkürlich. Im Gegenteil, anhand solcher Werke lässt sich eindrücklich demonstrieren, dass der Kunstcharakter von Werken unmöglich von einer ästhetischen Dimension abhängig ist. Dass dies so ist, ist eine zentrale Prämisse von Kunstkonzeptionen, die gegenwärtig in der analytischen Philosophie vertreten werden. Nur zwei solcher Konzeptionen seien hier erwähnt: die *Clusterkonzeption*, derzufolge ein Kunstwerk dann vorliegt, wenn ein Gegenstand eine unspezifizierte Anzahl von Bedingungen aus einer längeren Liste erfüllt. Zu diesen zählen Merkmale wie intellektuelle Herausforderung, die Verkörperung eines individuellen Standpunktes

¹⁰⁵ Siehe etwa Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Übers. v. Max Looser. Frankfurt/M: Suhrkamp 1984, S. 142ff

¹⁰⁶ Seel 2003, S. 48. Vgl. Neil Roughley: „Kann Kunst anästhetisch werden?“, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 59, Heft 2, 2005, S. 223–241

¹⁰⁷ Sam Hunter: *Robert Rauschenberg*. Barcelona: Edition Polígrafa 2006, S. 12

¹⁰⁸ Ursula Meyer: *Conceptual Art*. New York: Dutton 1972, S. 42f

oder auch die Eigenschaft, Wirkung imaginativer Tätigkeit zu sein. Ästhetische Eigenschaften können, aber müssen nicht Eigenschaften von Kunstwerken sein.¹⁰⁹ Eine zweite, stärkere Theorie ist die institutionelle Theorie der Kunst von George Dickie, nach der ein Kunstwerk ein Artefakt ist, das von einem Mitglied der sog. „Kunstwelt“ den Status verliehen bekommt, ein „Kandidat für Schätzung“¹¹⁰ zu sein. Dabei soll die Art der Schätzung gerade nicht ästhetisch sein müssen. In welcher Hinsicht und warum ein Gegenstand geschätzt werden könnte, bleibt aus dieser Sicht jedoch offen¹¹¹, der Institutionalist muss es mit dem Verweis auf Autoritäten der Kunst belassen, deren Kriterien selbst, falls vorhanden, für den Kunstbegriff irrelevant sind. Relevant ist letztlich die Position der Autorität im sozialen Gefüge, die es ermöglicht, einen Gegenstand nominalistisch als Kunst zu bestimmen.

Gegen Theorien dieser Art hält Seel daran fest, dass Kunst an eine ästhetische Erscheinung gebunden ist und kennzeichnet ästhetische Objekte als solche, die sich „in ihrem Erscheinen von ihrem *begrifflich fixierbaren* Aussehen, Sichanhören oder Sichanföhlen mehr oder weniger radikal abheben.“¹¹² Man kann vermuten, dass es sich um Objekte handelt, die auf die ein oder andere Art von der Norm abweichen, die entweder unkonventionell geformt oder sonstwie auffällig sind. Dies kann bei Lokomotiven, Gräsern, Kleidern, Symphonien oder Romanen der Fall sein, also prinzipiell bei jedem Gegenstand. Es ist jedoch nicht klar, inwieweit das Außergewöhnliche im materiellen Objekt selbst veranlagt liegt, oder inwiefern es Resultat einer ungewöhnlichen Blickweise ist. Solche Gegenstände „sind uns in einer ausgezeichneten Weise gegeben; sie werden von uns in einer ausgezeichneten Weise erfaßt.“¹¹³ Eine passiv-rezeptiven Charakterisierung (die Gegenstände sind uns gegeben) geht Hand in Hand mit einer aktiven (sie werden von uns erfasst). An anderer Stelle ist davon die Rede, dass sich das ästhetische Objekt in einer „objektiven Gegenwärtigkeit“

¹⁰⁹ Beyr Gaut: „Art as a Cluster Concept“, in: Noël Carroll (Hg.): *Theories of Art Today*. Madison, Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press 2000, S. 25–44

¹¹⁰ George Dickie: *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Ithaca/London: Cornell Univ. Press 1974, S. 34. Diese Idee der „Schätzung“ wird in späteren Versionen der Institutionentheorie aufgegeben. Siehe Roughley 2005, S. 226

¹¹¹ Wie auch Danto feststellt: Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1981, S. 91–95

¹¹² Seel 2003, S. 47

¹¹³ Ebd.

zeigt, die jedoch nur jenen zugänglich ist, die über „eine entsprechende Sensibilität verfügen“¹¹⁴, was einen Vorrang der Objektseite nahe legt. Dennoch scheint das Hauptgewicht im Folgenden auf Seiten des Betrachters zu liegen, denn eine ästhetische Wahrnehmung erfordere, dass etwas „um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen“ ist.¹¹⁵ Dann stellt sich jene von Nietzsche charakterisierte Erfahrung ein, dass uns plötzlich alles bedeutsam erscheint. Im Falle eines roten Balles, der im grünen Gras liegt, kann man jede Verhaftung auf einen bestimmten Aspekt (etwa wem der Ball gehört, wo er liegt, aus welchem Material er ist etc.) suspendieren zugunsten eines Achtens auf die Vielfalt seiner wahrnehmbaren Aspekte. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf das simultane Gegebensein einer Vielzahl von Aspekten, von denen keiner eine besondere Priorität beanspruchen kann. Sie ist un- oder überbegrifflich, da sie auf eine begrifflich längst nicht ausschöpfbare Vielfalt von Nuancen achtet, etwa auf die Feinheit von Texturen oder auf Farbnuancen.¹¹⁶ Die Aufmerksamkeit ist kontemplativ, wobei ästhetische Kontemplation negativ als Interesselosigkeit, Nicht-Involviertheit usw. charakterisiert wird: sie „ist ein intelligenter Gebrauch der intelligenten, in komplexe Handlungsschemata, sprachliche Unterscheidungen, geschichtliche Traditionen tief verwachsenen Sinne. Sie ist ihr – dementierender Gebrauch. [...] Kontemplation ist die ästhetische Praxis der Scheidung der Sinne vom Sinn.“¹¹⁷ Heidegger charakterisiert eine solche, die Dinge vor der „Gewaltsamkeit im Denken“ bewahrenden Haltung: „Alles, was sich an Auffassung und Aussage über das Ding zwischen das Ding und uns stellen möchte, muß zuvor beseitigt werden. Erst dann überlassen wir uns dem unverstellten Anwesen des Dinges. [...] In dem, was der Gesicht-, Gehör- und Tastsinn beibringen, in den Empfindungen des Farbigen, Tönenden, Rauhen, Harten rücken uns die Dinge, ganz wörtlich genommen, auf den Leib.“¹¹⁸

¹¹⁴ Ebd., S. 100

¹¹⁵ Ebd., S. 49. Siehe auch Ders., *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 38ff am Beispiel des Blicks aus dem Fenster auf den Bodensee.

¹¹⁶ Seel 2003, S. 53f. Die zum Vorschein kommende sinnliche Vielfalt spottet jeder Beschreibung, d.h. sie macht kognitive Verfügung unmöglich. (Ebd., S. 93)

¹¹⁷ Seel 2001a, S. 53

¹¹⁸ Heidegger 1977, S. 10

Die Dinge rücken uns in einer solchen ästhetischen Kontemplation auf den Leib, dennoch (oder gerade deshalb?) schieben sich in Seels Konzeption von ästhetischer Präsenz Aspekte in den Vordergrund, die „die Dinge“ wieder fernhalten bzw. den Prozess eher als ein Heranrücken des Leibes an die Dinge erscheinen lässt. Einmal sind es, zurück zum Ballbeispiel von Martin Seel, synästhetische Effekte, die sich zu einer Selbstvergegenwärtigung des Leibes steigern: wenn wir auf die Prallheit des Balls achten, können wir gleichzeitig hören, wie er aufspringt; wenn wir die Oberfläche des Leders beachten, können wir uns ebenso vorstellen, wie er sich anfühlt usw. Das Ineinander der Sinne ist zwar etwas, was in allen Formen der Wahrnehmung angelegt ist (jede Wahrnehmung besteht aus einem Ensemble sinnlich-leiblicher, aufeinander abgestimmter Kräfte), doch sind für Seel die Situationen ästhetischer Wahrnehmung besonders geeignet, jenes Ineinanderspiel zu einem bewussten Sich-Spüren zu steigern. Es handelt sich nicht um eine selbstreflexive Vergegenwärtigung des eigenen Spürens, sondern mehr um ein Innewerden oder Gewährwerden des eigenen Leibes. Kurz: „Wir können nicht auf die Gegenwart eines Gegenstands achten, ohne unserer eigenen Gegenwart innezuwerden.“¹¹⁹ Mit dieser Bestimmung ist, nebenbei erwähnt, die vom Kantianer Clement Greenberg geforderte Erfahrung der eigenen Erfahrung als konstitutives Kriterium von Kunst eingeholt.¹²⁰ Greifen Gegenwärtigkeit des Gegenstandes der Wahrnehmung und Gegenwärtigkeit des Vollzugs dieser Wahrnehmung ineinander, dann ist ästhetische Gegenwart letztlich nicht eine Gegenwart von Leib und Ding, sondern die Gegenwart einer Begegnung, sie ist ein „offener – und darin unübersehbarer, unfaßlicher und unbeherrschbarer – Horizont der spürenden, handelnden und erkennenden *Begegnung* mit Vorhandenem.“¹²¹ Woran es jedoch liegt, dass jene Begegnung offen bleibt, indem sie selbst gegenwärtig wird, d.h. wodurch jene beschworene Begegnung ein definitorisches oder essentielles Kriterium von Kunst sein soll, ist hier noch unklar, liegen doch sämtliche zusätzlichen Charakterisierungen („Besinnung auf Gegenwart“, „Verspüren der eigenen

¹¹⁹ Seel 2003, S. 60.

¹²⁰ Clement Greenberg: „Quality in art can be neither ascertained nor proved by logic or discourse. Experience alone rules in this area – and the experience, so to speak, of experience.“ In: „The Identity of Art“, in: Ders.: *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4. Chicago: Chicago University Press 1995, S. 118. Zit. nach Arthur C. Danto: *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press 1997, S. 86

¹²¹ Seel 2003, S. 61f

Gegenwart“, „Innehalten“, „Enthaltung“, „Freimachen“ von Fixierungen etc.¹²²) auf subjektiven Vollzügen, die sich potenziell an jedem beliebigen Ort, anhand jeden beliebigen Objektes und unabhängig von kunsthistorischem oder -theoretischen Wissen entzünden können.

Auch ein weiterer Aspekt, jener der Scheinhaftigkeit ästhetischer Erscheinung, weist in dieselbe Richtung. Mit Kant spricht Seel der ästhetischen Erfahrung eine gesteigerte Intensität bzw. einen gesteigerten Sinn für das Wirkliche zu. Kant sprach in §1 der *Kritik der Urteilskraft* von einem gesteigerten „Lebensgefühl“. Der Grund dafür, folgt man Seels Konzept der ästhetischen Erfahrung, liegt darin, dass in der ästhetischen Wahrnehmung Aspekte des Realen zum Vorschein kommen, die in instrumentellen, praktischen oder wissenschaftlichen Zugängen nicht aufscheinen können. Dem steht jedoch eine Auffassung gegenüber, die, etwa von Nietzsche vertreten, das Ziel der ästhetischen Wahrnehmung nicht in einer Vertiefung der Wirklichkeitserfahrung, sondern in einer Abwendung von bzw. Transzendierung des Wirklichen sieht. Die Denkfigur, die zwischen einer Welt des Wirklichen und einer Welt des (ästhetischen) Scheins unterscheidet, beherrscht die Theorie der Künste seit Platons Verurteilung der Dichtung und Malerei. Gegen Plato kam es immer wieder zu einer Umwertung, in der gerade der Schein als die ästhetisch relevante Leistung anerkannt wurde.¹²³ Seel unterscheidet begrifflich zwischen Vorstellungen und Vorspiegelungen.

Vorspiegelungen sind Darstellungen „falscher“ Dinge oder Situationen, etwa illusionistische Bühneneffekte wie z.B. Theaterdonner; Vorstellungen sind imaginative Situationen, fiktionale Welten wie etwa in Kino oder im Roman. Beide Arten des „Scheins“ können Elemente einer ästhetischen Wahrnehmung werden, die sich gegenüber der Setzung einer Realität indifferent verhält, d.h. für die Wahrheit oder Falschheit keine relevante Kategorie darstellen. Trotzdem kann die Erzeugung von Schein eine Intensivierung der ästhetischen Erfahrung leisten. Z.B. arbeitet James Turrell mit Lichtinstallationen, die in einem abgedunkelten Raum mit der Illusion von Flächigkeit spielen. Betritt man einen solchen Raum, so sieht man zuerst eine diffuse, immateriell wirkende leuchtende Fläche, die aber, eben weil sie „unwirklich“ leuchtet,

¹²² Alles Seel 2003, S. 62

¹²³ Zu einer Geschichte dieser Gegenübersetzung: Rüdiger Bubner: „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, in: Ders.: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 9–51

irritiert. Erst bei genauem Hinsehen und Näherkommen wird bewusst, dass es sich tatsächlich um einen Raum handelt, der mit hinter einer Abdeckung verborgenen Neonlichtern ausgeleuchtet ist. Die Installation arbeitet mit einer subtilen Form von Betrachtereinbezug, der seine Kraft aus einer Illusion bezieht. Sie inszeniert eine Reflexion über Bildlichkeit und Räumlichkeit, indem sie die Situation der Bilderfahrung erlebbar macht.¹²⁴ Es ist typisch für den ästhetischen Charakter der Installation, dass das „Rätsel“ (ob es sich nun um ein Bild oder einen Raum handelt) nicht einfach gelöst und abgehakt wird, sondern der Schein sich erhält. Selbst wer die Konstruktion durchschaut hat, kann den Wandausschnitt immer noch als ein Bild sehen. Das Wissen um die Scheinhaftigkeit tut der Faszination keinen Abbruch, sondern das Gegenteil ist der Fall. Auch in der Frage nach Scheinhaftigkeit und Illusionscharakter von Kunst wird von Seel ein Moment in den Vordergrund gestellt, das im betrachtenden Subjekt angelegt ist, nämlich ein Wissen um Scheinhaftigkeit.

1.4.3 Kunst als artistisches Erscheinen

Der Status eines Kunstwerks, bzw. alle künstlerisch relevanten Unterscheidungen sollen an Unterschiede des Erscheinens gebunden sein. Seel setzt sich mit der Kunstphilosophie Arthur Dantos auseinander¹²⁵, nach der die Verbindung zwischen Kunst und dem Ästhetischen keine wesentliche, sondern eine historisch-kontingente ist. Nach der gezielten Austreibung des Ästhetischen aus der Kunst der Moderne durch Marcel Duchamp und Andy Warhol, also etwa seit 1960, ist, so Danto, wiederum Kunst möglich, bei der es auf Ästhetik schlicht nicht ankomme. Umgekehrt bedeutet dies, dass prinzipiell jeder Gegenstand, egal welche phänomenalen Qualitäten er besitzt, kunstfähig ist. Seel sieht in dieser Abwertung des Ästhetischen bzw. der Trennung des Ästhetischen vom Künstlerischen eine „irritating bias“ in Dantos Theorie und

¹²⁴ Eine ausführliche Interpretationen von Turrell in: Axel Müller: *Die ikonische Differenz*. München: Fink 1997, Kap. 2; Eva Schürmann: *Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys*. München: Fink 2000 – Während Turrell hier als Beispiel einer Selbsterfahrung und Selbreflexion auslösenden Kunst gilt, wird er bei Gernot Böhme als Kronzeuge für dessen Konzept der Atmosphäre angeführt.

¹²⁵ Die Auseinandersetzung erfolgt in einer Danto gewidmeten Ausgabe von *History and Theory: History and Theory* vol. 37, no. 4, 1998. Hierin der Essay von Martin Seel: „Art as Appearance: Two Comments on Arthur C Danto's after the End of Art“, S. 102–114, und Dantos Entgegnung auf eine Reihe von Kritiken und Kommentaren: „The End of Art: A Philosophical Defense“, S. 127–143

bezeichnet sie als unakzeptierbar. Die Gegenthese lautet, dass es jeder Form von künstlerischen Produktion um Eines geht: „the creation of unique appearances in the world which in turn display unique interpretations of the world.“¹²⁶

Rückblickend formuliert Seel sein Argument gegen Danto so: „Das gesamte Argument unterliegt einem folgenreichen Fehlschluß. Objekte, die phänomenal identisch sind, so nimmt Danto an, sind ästhetisch gleichwertig.“¹²⁷ Dass dem nicht so ist, demonstriert Seel ausführlich anhand einer Unterscheidung von drei Dimensionen des Erscheinens: ein „bloßes Erscheinen“ wird von einem „atmosphärischen Erscheinen“, und beide wiederum von einem „artistischen Erscheinen“, einem Erscheinen als Kunstwerk, abgesetzt.¹²⁸ Um wieder auf das Ballbeispiel zurückzukommen: ein roter Ball im grünen Gras könne man „bloß in seinem Erscheinen betrachten“, indem atmosphärische Bezüge ausgeblendet werden. Weiters könne man ihn in der Fülle seiner atmosphärischen Bezüge betrachten, etwa „im Leuchten der Stille“, d.h. als einsames und stilles Erinnerungsstück eines Spiels von Kindern. Schließlich können wir ihn betrachten, „als wäre es eine Plastik von Claes Oldenburg“.¹²⁹ Eine kontemplative Einstellung, die sich auf die sinnfreie phänomenale Individualität eines Gegenstandes konzentriert, die nicht ausgeschöpfte Möglichkeiten imaginiert, und die atmosphärische Situationen (real oder imaginär) erspürt, ist prinzipiell bei jedem Gegenstand möglich. Worin liegt also das Ausgezeichnete eines Kunstwerks? Seel bestreitet nicht, dass jedes Kunstwerk auf Interpretation hin angelegt ist und immer schon interpretiert ist. Ein Wissen um Konzeption und Interpretation eines Kunstwerks ist notwendig, welches obendrein oft nur jenen zugänglich ist, die über ein spezifisches (kunsthistorisches oder kunsttheoretisches) Wissen verfügen.¹³⁰ Die spezifische Präsenz eines Kunstwerks liege darin, kurz gesagt, „daß die Sensualität und die Intellektualität von Kunstwerken *eine* Sache ist.“¹³¹

Ausgehend von diesen Charakterisierungen ist der Unterschied zwischen den Positionen Dantos und Seels nicht so groß, denn auch für Danto ist Kunst ein

¹²⁶ Seel 1998, S. 103

¹²⁷ Seel 2003, S. 194

¹²⁸ Ebd., S. 148ff

¹²⁹ Ebd., S. 149

¹³⁰ Vgl. Ebd., S. 158, S. 172

¹³¹ Ebd., S. 173

Zusammenfall von Sensualität (Körperlichkeit, Materialität) und Zeichenhaftigkeit (Interpretation, Konzeptualität oder eben „Intellektualität“). Kunst ist auch für Danto ein verkörpertes Zeichen, d.h. ein Zeichen, das eine einmalige Verbindung mit seinem Zeichenträger eingeht. Dergestalt, dass es sich um ein individuelles Zeichen handelt, dessen Inhalt sich nicht von der (mit-dargestellten) Art der Darstellung trennen lässt. Danto merkt in seiner Replik auf Seel an, dass hier zwei verschiedene Bedeutungen des „ästhetischen“ am Werk sind: einmal jene, die im Kant'schen Sinn mit der Bedeutung der Sinne als Quelle von Erkenntnis und Wissen zu tun hat; und einmal jene, in der „ästhetisch“ eine ausgezeichnete sinnliche Qualität des Schönen bezeichnet (im Unterschied zu einer rein phänomenalen Qualität von Dingen).¹³² Danto ging es darum zu konstatieren, dass es Duchamp, indem er absichtlich banale und langweilige Dinge wie Schneeschaufeln oder Flaschentrockner zu Kunstwerken deklarierte, um eine Austreibung des Ästhetischen im Sinne des Schönen aus der Kunst gehe, also gerade nicht um das Erschaffen von „unique appearances.“ Dass wir, wenn wir diese Dinge nicht als Dinge, sondern als Kunst wahrnehmen, sehr wohl auf ein interpretatives Sehen angewiesen sind, streitet Danto nicht ab. Seels Hauptargument gegen Danto - „Objekte, die phänomenal identisch sind, so nimmt Danto an, sind ästhetisch gleichwertig.“ - trifft zumindest in der ersten Bedeutung des Wortes „ästhetisch“ nicht zu, denn erst durch das interpretative Sehen eines Flaschentrockners als Kunst, erst durch diese Art von „ästhetischer“ Wahrnehmung wird das phänomenal mit andern Dingen identische Ding zu einer „unique appearance“.¹³³

Seel jedoch scheint diese Unterscheidung - bloßes sinnliches Erscheinen vs. interpretatives Sehen bzw. Reflexion - zu plump zu sein, um dem Phänomen Kunst gerecht zu werden. Sie zu akzeptieren, „kämmer einer Selbstentleibung der Kunstphilosophie gleich.“¹³⁴ Diese Unterscheidung transzendierend, spielen in der Kunsterfahrung auf komplexe Weise sinnliche Artikulation, Selbstthematisierung, Imagination sowie das Offenhalten existenziell verstandener Sinnhorizonte zusammen. Kunst besitzt auf der einen Seite eine imaginative Dimension, die „der erfinderischen

¹³² Danto 1998, S. 132

¹³³ Danto in Bezug auf Duchamps Objekte: „[I]n our culture, they are commonplace and dull. And since they are art, it is difficult to say that Duchamp was interested in ‚unique appearances.‘ They are unique as art - but not as objects.“ Ebd., S. 133

¹³⁴ Seel 2003, S. 195

Artikulation weltbildender Sichtweisen“ gilt, oder anders formuliert: „Kunstwerke sind Objekte, die das nichtobjektivierbare Inderweltsein des Menschen auf ihre Weise gleichwohl ‚objektivieren‘, d.h. zur Erfahrung, zur Anschauung bringen.“¹³⁵ Kunst zeigt also nicht nur etwas, etwa einen Heuhaufen, sondern sie stellt immer die Art, wie sie etwas zur Darstellung bringt, mit dar. Prinzipiell gilt dies für jede Form von Darstellung; Kunst kennzeichnet jedoch eine „aboutness“ (Danto), es ist ein Zeichen, ein „Objekt über die Welt.“¹³⁶ Und gegenüber einer reinen Darstellung, gegenüber einem illusionistischen Verschwinden des Medienträgers betont die Kunst die Art ihrer Darbietung. Kunst bietet dar, indem sie die Art ihrer Darbietung darbietet. Kunst besitzt, in diesem Sinn, prinzipiell eine selbstreflexive und selbstthematisierende Dimension. Dennoch will unter diesem Kunstbegriff wesentlich mehr verstanden werden als eine bloße Darstellung des eigenen Gemachtseins. Die Darstellung oder besser: Imagination des Kunstwerks soll eine „erfindende Artikulation weltbildender Sichtweisen“ sein, eine „Darbietung von Sinnhorizonten.“¹³⁷ Man könnte vermuten, wie schon bei den Ausführungen zu Heideggers „Zeugzusammenhang“ geschildert, dass dies nur in Absetzung von etablierten „Sinnhorizonten“ möglich ist, durch Destabilisierung gewohnter Sichtweisen, durch unerwartete Verschiebungen von Konventionen, durch Verfremdungs- oder Entfremdungseffekte bzw. alleine dadurch, dass ein Objekt ausgewählt und in einen Kunstraum gestellt wird. All dies sind für Seel Elemente, die hinzukommen können, aber nicht konstitutiv für den Kunstcharakter eines Werks sind. Entscheidend ist für Seel, wie alle jene Aspekte sich aus dem in der sinnlichen Wahrnehmung gegebenen Strukturen freisetzen bzw. an diese rückgebunden bleiben.

Was dies bedeuten mag, wird am Beispiel des in Öl und Wachsfarbe gemalten Bildes „Flag“ von Jasper Johns (1955) erläutert: Einmal ist das Bild nicht einfach ein Bild von einer Fahne, sondern ein gemaltes Objekt, das dem Muster der amerikanischen Fahne folgt, dieses Muster aber nicht bloß hat, sondern „zeigt“. Die affektiven und symbolischen Werte der amerikanischen Fahne werden in diesem Bild zu einer sehr spezifischen und fragil wirkenden Kombination aus Farben und Linien: durch teilweise

¹³⁵ Seel 2001a, S. 146f

¹³⁶ Ebd., S. 147

¹³⁷ Ebd., S. 258

durchscheinendes Zeitungspapier, durch den groben, stellenweise brüchigen Farbauftrag, durch die teilweise informelle, auf jeden Fall aber persönliche Pinselführung von Jasper Johns. Das Werk bekommt so, im Gegensatz zu den massenhaft vorhandenen Vorbildern, ein eigenes Gesicht. Damit tritt das Bild aus der Ikonographie seines Vorbildes heraus. Seel: „Unter einer Oberfläche und über einem Untergrund konventioneller Bedeutungen kommt die prozessuale Identität des künstlerischen Bildzusammenhangs zur Geltung.¹³⁸ Das sich der Wahrnehmung präsentierende Bild scheint zufälliges Produkt einer höchst individuellen, piktoralen Bewegung.

Eine Reihe andere Effekte, Interpretationen und Konnotationen können sich hinzugesellen: etwa jene, die eine echte amerikanische Flagge auch erzeugen würde, atmosphärische und farbliche Effekte, symbolische, emotionale, sozialhistorische Assoziationen. Weiters ist das Bildobjekt, als Kunst, ein Wahrzeichen einer radikal profanen Malerei, es handelt sich um eine Ikone der amerikanischen, sich von der europäischen Tradition abwendenden Malerei. Sämtliche dieser Bezüge, der imaginativen wie der „korrespondierenden“, d.h. durch Repräsentation, Interpretation oder Konzeption hergestellte Bezüge, würden jedoch rasch verblasen, hätte das Bild nicht jene, in der Interpretation von der „ruhelosen piktoralen Bewegung“ schon angedeutete „kontemplative Magie, uns von aller ihm angesehenen Bedeutung auch absehen zu lassen.“ Kraft dieser „Magie“ tritt das bewegte Verhältnis von Farben und Formen auch wieder heraus, d.h. es verliert jeden Bildsinn wieder zugunsten reiner Sinnlichkeit.¹³⁹ Aus diesem Wechselbad zwischen dem Einlassen auf ein starkes, ästhetisches Erlebnis, das ein Werk durch seine ästhetische Einheit und Intensität zu erzeugen in der Lage sein muss und der durch Interpretation und Kontextualisierung erzeugten „Korrespondenzen“ ergibt sich das Wesentliche der ästhetischen Erfahrung. Die nicht begrifflich erfassbare Individualität des künstlerisch komponierten Materials befreit es von seiner „Kontamination“ mit Bedeutungen und Vorstellungen, die es immer mitbringt, und biegt es gleichsam zurück in die Region „gestaltlose[r] Wirklichkeit“¹⁴⁰, aus der heraus es zu immer neuen Sinnschöpfungen einlädt.

¹³⁸ Ebd., S. 259

¹³⁹ Ebd., S. 261

¹⁴⁰ Seel 2003, S. 174; S. 233

Der Zusammenfall bzw. das dialektisch gedachte Zusammenspiel von, um Seels oben gebrauchten Kurzformeln zu verwenden, „Sensualität“ und „Intellektualität“ erweist sich als eine Reformulierung von Heideggers Kunstbegriff als „Streit“ zwischen dem Offenen (des Himmels) und dem Verborgenen (der Erde) und findet sich, in verwandter Form, im Erfahrungsbegriff der Minimal Art, sowie im Weiteren der Installation Art wieder.¹⁴¹

1.4.4 Einschätzung und Kritik

Die Interpretation von Jaspers' *Flag* ist überzeugend, doch ist der Anspruch von Seels Ästhetik, eine Aussage über Kunst als solche zu machen, überzogen. Ein Kunstwerk wird allgemein bestimmt als eine je spezifische Komposition von Material, im Fall der Architektur und der Plastik wären dies sämtliche zur Anwendung kommende Baustoffe, also Stein, Glas, Stahl, Textil, usw., Im Fall der Musik wäre das Material Geräusche und Klänge, jenes der Malerei „Fläche, Farbe und Linie“, als Material der Installation wird der Raum genannt, in dem sich die Choreografien entfalten, im Fall der Literatur das Wort bzw. der Buchstabe, und zwar sowohl in seiner grafischen und klanglichen Gestalt, als auch im Sinne seiner konventionellen Bedeutung.¹⁴² Die Konturen einer Kunstgattung ergeben sich nicht nur aus dem spezifischen Material, sondern ebenso aus der spezifischen Verwendung dieser Materialien. Auf den Luhmann'schen Medienbegriff¹⁴³ zurückgreifend sieht Seel die grundlegende Operation der Architektur als Raumteilung, als eine „Einrichtung von Innen/Außen-Differenzen“; jene der Musik in einer Erzeugung von Rhythmen und Klangverhältnissen; die Literatur arbeitet mit der Differenz von flüchtiger und bleibender Anordnung sprachlicher Mittel usw.¹⁴⁴ Die spezifischen Differenzen, die aus der Verwendung des zugrundeliegenden Materials bestehen, können, mit Luhmann, als das primäre „Medium“ der künstlerischen Gestaltung verstanden werden.¹⁴⁵ In Bezug auf die hier verfolgte Fragestellung - ob von

¹⁴¹ Siehe Rebenisch 2003

¹⁴² Seel 2003, S. 173f

¹⁴³ Vgl. Dirk Baecker: „Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und außen in der Architektur“. In: Niklas Luhmann, Frederick Bunsen, Ders. (Hg.): *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*. Bielefeld: Haux 1990, S. 67–104

¹⁴⁴ Seel 2003, S. 174f

¹⁴⁵ Siehe hierzu Martin Seel: „Medien der Realität und Realität der Medien“, in: S. Krämer (Hg.), *Medien – Computer – Realität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 244–269

einer Selbst-präsentation des Werkes die Rede sein kann oder ob inszenatorische und interpretative Herangehensweisen notwendig sind, damit ein Objekt eine besondere ästhetische Präsenz erhält - ist mit jener differenziell strukturierten Konfiguration der Materialien letztlich der „Objektpol“ in der ästhetischen Erfahrung angesprochen. Die Organisation der Materialien ist derart, dass „sie *sich* so präsentieren, auf daß wir *etwas* von ihnen präsentiert finden können.“¹⁴⁶ Dies mag für *Jaspers* Flag mit seiner inhärenten Vielschichtigkeit an Materialien, Materialzuständen und Techniken gelten, jedoch kaum als überzeugende Replik auf jene von Arthur C. Dantos herangezogenen Beispiele, etwa Marcel Duchamps abgehängte Schneeschaukel.

Die Unmöglichkeit, Kunst über den vorgestellten Weg zu definieren, wird aber schon an einem der zentralsten Kriterien von Seels Kunstbegriff deutlich, an jener der Individualität. Ein Objekt kann gegenüber einer nichtkünstlerischen Erzeugung von Bauten, Texten, Bildern etc. einer Kunstgattung zugeordnet werden, „wenn die jeweils erzeugten Objekte oder Ereignisse als Präsentationen im Medium der *individuellen Konstellation* der verwendeten Materialien aufgefaßt werden können.“¹⁴⁷ In der Folge wird die Individualität eines Kunstwerks über Spezifität und Detailreichtum definiert, d.h. darüber, dass sein Charakter genau definiert wird, und zwar durch jedes Detail der Gestaltung. Die klassische, aristotelische Definition eines Kunstwerks abwandeln,¹⁴⁸ charakterisiert Seel den künstlerischen Text als einen solchen, in dem es zu keiner Änderung in der Anordnung der Worte kommen kann, ohne seine „Individualität“ zu verlieren. Architektur als Kunst zeichnet sich dadurch aus, dass es in ihrer Wahrnehmung auf viele Details ankomme, über die man bei Zweckbauten getrost hinwegsehen könnte. Künstlerische Fotos unterscheiden sich von anderen dadurch, dass es bei ihnen auf den exakten Blickwinkel, auf die exakten Werte von Tiefenschärfe,

¹⁴⁶ Seel 2003, S. 176, Herv. i. O.

¹⁴⁷ Ebd., S. 176. Herv. i. O.

¹⁴⁸ „[...] man pflegt daher beim Anblick vollendeter Kunstwerke zu urteilen: 'hier ist nichts wegzunehmen und nichts hinzuzufügen'. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, II, 5 (1106b.) In Anlehnung an Aristoteles und Vitruv definiert Albertis Architekturtraktat (Buch VI, Kap. 2, Abs. 1) Schönheit als „gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile [...], die darin besteht, daß man weder etwas hinzufügen, noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen.“ Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Übers. von Max Theuer, Wien/Leipzig 1912. Nachdruck Darmstadt: Wiss. Buchges. 1975, S. 293

Belichtung, Farbigkeit etc. ankomme, während „die Begrüßung dieses Präsidenten durch jenen Präsidenten genausogut anders hätte aufgenommen werden können.“¹⁴⁹

Diese Argumentationskette hat gleich mehrere Schwachstellen: erstens ist „Individualität“ nicht durch Nicht-Austauschbarkeit von Teilen zu definieren. Auch wenn bei einem Serienprodukt, etwa bei einem Flugzeug, keine Änderung der Anordnung seiner Teile möglich ist (ohne dass es ontologisch ein anderes Objekt würde), ist es deshalb kaum als eine „individuelle Konstellation“ von Teilen zu charakterisieren. Individualität ist überhaupt nicht durch interne Bezüge zu bestimmen, sondern nur über Bezüge zu anderen, ähnlichen oder unähnlichen, phänomenal oder technisch identischen oder nicht-identischen Objekten. Zweitens ist die Aufmerksamkeit in der Wahrnehmung „auf viele Details“ gerade in der Architektur kein brauchbares Kriterium für eine Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst, solange man nicht spezifizieren kann, auf welche Details es ankommt, da, wie Seel selbst am relativ detailarmen roten Ball auf grüner Wiese demonstrierte, so gut wie jeder physikalische Gegenstand eine potenziell unendliche Vielfalt von Details und Nuancen aufweist. Abgesehen davon ist im Gegenteil ist ein guter Teil von Architektur an einer weitestgehenden Reduktion von Details interessiert; auch dann, aber nicht nur, wenn man das Gefüge von Innen/Aussen als die spezifische Operation von Architektur ansieht. (Abb. 3) Und drittens scheint Seel die inszenatorische Perfektion gerade von politischen Ereignissen wie dem Zusammentreffen von Staatsoberhäuptern stark zu unterschätzen.¹⁵⁰ Ähnliches gilt für Werbung und Blockbusterkino, welche beide so manches etablierte Kunstwerk an Detailreichtum überbieten.

Die Frage also, wodurch eine „nichtbeliebige zeichenhafte Konfiguration“¹⁵¹ des sinnlich wahrnehmbaren Mediums eines Kunstwerkes es schafft, „auffällig“ zu werden, und zwar als Kunst auffällig zu werden, lässt sich nicht alleine über sinnlich wahrnehmbare Differenzierungen innerhalb eines Objekts (oder eines „Geschehens“ wie bei der Installationskunst) definieren. Als Resumé bleibt, dass die von Seel beharrlich verfolgte Verankerung einer ästhetischen bzw. künstlerischen Präsenz im

¹⁴⁹ Seel 2003, S. 177

¹⁵⁰ vgl. den Band von Sabine Arnold (Hg.): *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht*. Wien, Böhlau 1998

¹⁵¹ Seel 2003, S. 177

Objekt selbst mehr als fraglich erscheint. Die ästhetische Tätigkeit des Betrachters, die notwendig ist, damit Kunst überhaupt stattfindet, wird hingegen von jenen Kunstgattungen am ehesten angeregt, die dem Rezipienten Material für sinnliche Erfahrung entziehen wollen. Denn sie zielen darauf ab, die sinnliche Erfahrung auf andere Dinge zu lenken - man denke an John Cages 4 '33'' - und damit eine ästhetische Einstellung herauszufordern. Auch das von Seel herausgestrichene Moment der Verweigerung¹⁵² ist nur möglich, wenn der Rezipient dem Werk in ästhetischer Einstellung begegnet. – kurz: die Form von ästhetischer Präsenz (eines „artistischen Erscheinens“) bleibt einer kontemplativen Präsenz verhaftet.

1.4.5 Präsenz als Stimmigkeit (Gadamer)

Auch für Hans-Georg Gadamer zeichnet sich Kunst, und zwar Kunst als solche, d.h. jenseits der Gattungsgrenzen, durch eine Form von kontext- und geschichtsunabhängiger, unmittelbarer Präsenz aus. Sie tritt aus den Lebenszusammenhängen heraus, stellt sich hervor und nimmt uns auf eine „rätselhafte“ Art in Anspruch.¹⁵³ Auch Gadamer geht von einer bestimmten Art von objektimmanenter Eigenschaft aus, und zwar einer Struktur von Ordnung in einem Objekt, die sich dank einer „Ordnungserfahrung“ auffällig macht.¹⁵⁴ Diese Auffälligkeit sucht Gadamer im Begriff des „Maßes“ zu fassen, wobei Maß nicht im Sinn von messbar verstanden wird, sondern im Sinn von „Angemessenheit“, die im Deutschen eine Verwandtschaft mit „Gemessenheit“ besitzt. Wenn jemand eine gemessene Art hat, so Gadamer, heißt das, dass er über eine vornehme Art von Selbstbeherrschung und Entschiedenheit verfügt, die ihn nie ins Unangemessene oder Maßlose abgleiten lässt. Gemessenheit in diesem Sinn hat mit Takt im Gegensatz zu Taktlosigkeit zu tun. Takt

¹⁵² In der Verweigerung eines ästhetischen Erscheinens sieht Seel das zentrale Moment in Duchamps *In Advance of the Broken Arm* (1915), einer von der Decke hängende Schneeschaukel aus Metall. Dieses Werk inszeniere eine ästhetische Situation, indem sie genau jene Wahrnehmung anlockt (nämlich eine Wahrnehmung eines imaginativen, auratischen oder sonstwie ausgezeichneten Objektes), die sie im gleichen Zug jedoch verweigert. Seel 2003, S. 192ff

¹⁵³ Hans-Georg Gadamer: „Bildkunst und Wortkunst“, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*. München: Fink 1995, S. 90–104, S. 91: „Die Kunst hat [...] die Kraft, eine Instanz der Geschichtsüberlegenheit zu sein. Sie ist etwas, das Unmittelbarkeit und Gegenwart für sich in Anspruch nimmt und diesen Anspruch einzulösen vermag. Sie nimmt einen ein, sie reicht über die Zeiten und über die Völker hinweg, wie über die individuellen Künstler und ihre Biographie. Überall finden wir diese rätselhafte Präsenz.“

¹⁵⁴ Gadamer 1995, S. 99

oder Gemessenheit ‚ist etwas, von dem man absolut nicht sagen kann, was es genau ist, und doch man ‚weiß es ganz genau‘, viel genauer als jedes mögliche Maß.“¹⁵⁵ Das Auffallende an einer derartigen ‚Gemessenheit‘, einem Gefühl für das Genaue und das Stimmige ist, wie beim Stimmen von Musikinstrumenten, dass man irgendwann sagen kann: ‚jetzt stimmt es.‘ Stimmt etwas auf diese Art, so ‚kommt es heraus‘, es ragt heraus. Bezogen auf Kunst: ‚Es kommt heraus, d.h. es ist so, daß man das Gefühl der zwingenden Präsenz hat, die nicht auf etwas Abgebildetes verweist, sondern im Bilde selber präsent ist, so, daß es wahrhaftig heraus kommt.“¹⁵⁶ Die Präsenz ist zwingend (ein Ausdruck, den Peter Zuthor verwenden wird) und selbstverständlich zugleich, sie hat etwas Gültiges und Genaues, wobei man, wie Gadamer betont, eben nicht genau sagen könne, worauf es ankommt, es aber dennoch präzise erkennt, wenn es der Fall ist.

Auch hier ist Kunst durch ein kunstvolles In-Beziehung-setzen der ‚Bauteile‘ oder des ‚Materials‘ eines Kunstwerks gekennzeichnet. Im Falle eines Textes wären dies nicht nur Buchstaben (inkl. Klang und Schriftbild), Wörter, Sätze, Kapitel oder Strophen, sondern ebenso bzw. wichtiger noch Bilder, Motive, Klänge. Diese Elemente erschließen sich einem Lesen, das einen Zusammenhang aufruft, ihn artikuliert. Dass Genauigkeit beim Lesen eines Kunsttextes notwendig ist, kann man sich an der Vergegenwärtigung einer Lesung eines Gedichtes vor einer großen Anzahl von Zuhörern vergegenwärtigen: ‚im allgemeinen etwas Scheußliches.“¹⁵⁷ Dies gilt auch von Architektur, und zwar auf eine insofern besondere Art und Weise, da Architektur normaler Weise beiläufig wahrgenommen wird und immer schon in Gebrauchs- und Lebenskontexten steht, die man erahnen kann, aber nie genau sieht. Architektur muss, etwa wie Dekoration, auf eine ‚begleitend-hintergründige Weise‘ stimmen, d.h. sie muss ‚Geschmack‘ haben.¹⁵⁸ Stimmt sie auf eine geschmackvolle Weise, so kann sie, von Zeit zu Zeit, die Aufmerksamkeitsschwelle durchbrechen und von unthematischer zu thematischer Gegenwart sich hervorstellen. Der Effekt ist, dass Architektur plötzlich zur Kunst wird: sie wird kontextfrei und unmittelbar erfasst, die Reaktion ist ein Bewundern, ‚ein wahrhaft freies Sehen‘, da nicht nur sämtliche Lebenskontexte sondern selbst das Selbst verschwindet (bzw. wie Gadamer es formuliert: der

¹⁵⁵ Ebd., S. 98

¹⁵⁶ Ebd., S. 99

¹⁵⁷ Ebd., S. 101

¹⁵⁸ Ebd., S. 103

Bewundernde ganz in seinem Selbst aufgeht). Erst ein solches Sehen ist es, „in dem sich Kunst eigentlich zeigt, zum Verweilen nötigt und Teilhabe gewährt. [Das Kunstwerk] hebt sich heraus – für eine Weile. Es ist ein Wechselspiel von Zurücktreten und Herauskommen, von Verweilen und Weitergehen.“¹⁵⁹

Auch Gadamer ist bemüht, die Autonomie von Kunst zu bekräftigen und das Kunstwerk nicht nur aus lebenspraktischen, sozialpolitischen oder kulturellen Kontexten, sondern aus jeder Form von geschichtlichen Zusammenhängen herauszunehmen. Die Relation von bewunderndem Innewerden und geschichtsenthobener, unmittelbarer Präsenz hat ohne Zweifel einen idealistischen Einschlag. Es scheint hier nur mehr ein kleiner Schritt zu sein zu Schopenhauers Auffassung, wonach die „Seligkeit des willenlosen Anschauens“ die „subjektive Bedingung“ des ästhetischen Genusses ist, nämlich „die Befreiung des Erkennens vom Dienste des Willens, das Vergessen seines Selbst als Individuums und die Erhöhung des Bewußtseins zum reinen, willenlosen, zeitlosen, von allen Relationen unabhängigen Subjekts des Erkennens“. Die „objektive Seite“ des ästhetischen Erkennens ist bei Schopenhauer die der Kunst eigene Fähigkeit zur Erkenntnis der „Ideen“, des Wesentlichen und Bleibenden hinter den wechselnden Erscheinungsformen der Welt.¹⁶⁰

So „stimmig“ und treffend Gadamers Formulierungen sein mögen, ein Problem seiner Argumentation scheint darin zu liegen, dass die vom Kunstwerk beanspruchte Unmittelbarkeit als Unvermitteltheit verstanden wird, d.h. als Selbstbezüglichkeit und Abgeschlossenheit. Sowohl Gadamers Methode (ein ständiger Rückgang auf die Sprache) als auch die verwendete Begrifflichkeit sprechen jedoch vom Gegenteil. Der Vergleich mit dem Stimmen der Musik z.B. hinkt dort, wo vom „Stimmen“ gesagt wird, man könne nie genau wissen, wann es soweit ist, es werde jedoch mit Sicherheit erkannt, wenn man die Stelle gefunden hat. Das mag im praktischen Umgang mit einem Instrument der Fall sein, jedoch ist dieser Sachverhalt weit davon entfernt, sich einer

¹⁵⁹ Ebd., S. 104

¹⁶⁰ Entsprechend ist bei Schopenhauer die Musik die höchste Form der Kunst, da nur sie ganz frei von Zwang der Nachbildung der einzelnen Konkretisierungen des Willens ist, „Abbild des Willens selbst“, sie wird „von jedem augenblicklich verstanden.“ Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, hg. v. W. v. Löhneysen, Bd. 1. Stuttgart/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1960, Zitate S. 283f., S. 358f (Anm.)

Objektivierung zu entziehen: Wann ein Musikinstrument richtig gestimmt ist, ist exakt zu „messen“, und zwar im wissenschaftlich-objektiven Sinn.

Das Hauptproblem liegt jedoch darin, dass mit dem Bezug auf den Geschmack eine sozialhistorische Kategorie angesprochen ist. Abgesehen davon, dass es fraglich ist, ob nicht ein gewisser Grad an (öffentlicher) Geschmacksverletzung notwendig ist, um Architektur zu einer thematischen Präsenz zu verhelfen, ist im Geschmack bzw. im sicheren Treffen des Geschmacks, in der „Gemessenheit“ als einem Gefühl für das Stimmige und Angemessene, eine zentrale Kategorie der Rhetorik angesprochen. Eine nicht auf äussere Zwecke ausgerichtete Anwendung der Redekunst, deren Parade Fall der *genos epideiktikon* (die Lobrede) darstellt, ist es jedoch kaum, was Gadamer im Sinn hat, wenn er von Wahrhaftigkeit und Stimmigkeit spricht. Vielmehr scheint eine ästhetisch/ethische Strategie im Hintergrund zu stehen, die jener der minimalistischen Architektur sehr nahe steht: Zurückhaltung, Askese, einsame und stille Vergegenwärtigung.

1.4.6 Präsenz als Bedeutsamkeit (Hans Blumenberg)

Eine der ästhetischen Erfahrung eigentümliche Qualität benennt Hans Blumenberg mit dem Begriff der „Bedeutsamkeit.“¹⁶¹ Bedeutsamkeit ist eine weder ganz auf die subjektive oder objektive Seite verlegbare Eigenschaft von Menschen und Dingen, die mit der Begrenztheit von Ressourcen des eigenen Lebens zu tun hat. Dies im Gegensatz zu einem theoretisch-wissenschaftlichen Subjekt, das sich zumindest tendenziell der Idee einer Indifferenz gegenüber dem Objekt verschreibt (die Beobachtungen des theoretischen Subjekts finden in einem von ihm selbst unabhängigen, potenziell unendlichen Zeithorizont statt). Bedeutsamkeit im Sinne Blumenbergs wird einer indifferenten Zusammenstellung von Räumen und Zeiten durch unwahrscheinliche, im einfachsten Fall z.B. symmetrische Strukturen abgerungen. Sie entzündet sich an prägnanten Formen, die aus einem diffusen Umfeld heraustreten müssen.¹⁶²

¹⁶¹ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1990. Der Begriff der „Bedeutsamkeit“ wurde von Dilthey in diesem Sinn geprägt und von Erich Rothacker genauer definiert. Vgl. ebd. S. 77

¹⁶² Ebd., S. 78

Wie charakterisiert Blumenberg jenes gegenwärtig-werden der Dinge, jenes Heraustreten aus einem diffusen Umfeld und „bedeutsam“-werden? Die Bedingungen der Bedeutsamkeit eines ästhetischen Gegenstandes hat Blumenberg ausführlich in seiner Studie zu Paul Valéry's Dialog „Eupalinos ou l'Architecte“ aus dem Jahr 1921 diskutiert.¹⁶³ In diesem Dialog treffen Sokrates und Phaidros aufeinander, und zwar im Hades. Sokrates ist gestorben, er hat die Körperlichkeit, Zeitlichkeit, das Sinnliche hinter sich gelassen, aber dennoch nicht erreicht, was der platonische Sokrates an diese Voraussetzungen geknüpft hatte: die Unmittelbarkeit des Wahren und Schönen. Sokrates kommt zu dem Schluss, dass die Suche nach dem Wahren und Gewissen nichts weiter ist als einer jener „unsinnigen Wünsche“, die den Menschen umtreiben.¹⁶⁴ Auch der Hades ist ein Ort, an dem sich die Dinge auf eine bestimmte Art darbieten, in dieser Hinsicht jedenfalls kein bevorzugter Ort.

Der Dialog ist dezidiert anti-platonisch, er ist gegen die Philosophie und Kunstauffassung von Plato gerichtet. Insbesondere die Vorstellung, dass einem Werk ein Vorbild oder Urbild zugrunde liege, dass das errichtete Bildnis oder Werk von jenem präfiguriert werde, dass es ihm der Gestalt nach vorausgehe wird zugunsten der Vorstellung eines Werdens verworfen, an dessen Anfang zwar auch eine Idee steht, diese aber lediglich einen Prozess in Gang setzt bzw. regelt, dessen Ergebnis weder jemals abgeschlossen noch vorhersehbar ist. Der Architekt Eupalinos wird als Beispiel vorgeführt – die Architektur ist es auch, die, später durch die Musik ergänzt, als nicht-bildnerische Kunst die Verfehltheit des platonischen Ansatzes vor Augen führt. Zur Schönheit meint Sokrates' Dialogpartner Phaidros: „Aber nach meinem Gefühl ist die Idee dieser Ideen, deren Vater unser herrlicher Platon ist, unendlich einfach, zu einfach und gewissermaßen zu rein, um die Vielfalt der Schönheiten zu erklären, den Wechsel der Bevorzugungen bei den Menschen, das Verbleichen von so viel Werken, die bis zu den Wolken erhoben worden waren, die Schöpfungen, die völlig Neues bringen und die Wiederauferstehungen, die vorherzusehen unmöglich ist. Es gibt da noch eine Menge

¹⁶³ Hans Blumenberg: „Sokrates und das ‚objet ambigu‘. Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes.“, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1, 1995, S. 105–134

¹⁶⁴ Paul Valéry: *Eupalinos oder Der Architekt*, übers. von Rainer Maria Rilke, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 43

anderer Einwürfe.¹⁶⁵ Schönheit kann nur durch einen Prozess des Werdens erzeugt werden, der sich jedoch selbst einer näheren Bestimmung entzieht.

Im Lauf des Dialogs kommt Sokrates dazu, von einer Begebenheit aus seiner Jugend zu erzählen. Durch Zufall kam ihm, bei einem Spaziergang am Strand, „das zweideutigste Ding der Welt“¹⁶⁶ in die Hände: „Da, ich habe eines dieser Dinge gefunden, die das Meer ausgeworfen hat; eine weiße Sache von der reinsten Weiße; geglättet, hart, zart und leicht. Sie glänzte in der Sonne auf dem geleckten Sand, der dunkel scheint, übersät mit Funken. Ich nahm sie; ich blies sie an; ich rieb sie gegen meinen Mantel, und ihre eigentümliche Form unterbrach alle meine übrigen Gedanken. Wer hat dich gemacht, dachte ich. Du erinnerst an nichts, gleichwohl bist du nicht gestaltlos. Bist du ein Spiel der Natur, o du Namenloses, das mir zugekommen ist durch die Götter mitten unter den Abfällen, die das Meer diese Nacht zurückgestoßen hat?“ Seine Form war rätselhaft, unbestimmt, und ebenso sein Stoff: „Der Stoff war genau wie seine Form: Stoff für Zweifel.“¹⁶⁷ Das *objet ambigu* dient hier als Korrelat des jungen Sokrates, der noch voller Potenzialitäten stand, d.h. bevor er seine Entscheidung für die Philosophie (und damit gegen alle anderen möglichen Sokrates) getroffen hat. Die Erinnerung des Sokrates an die Begebenheit ist so stark, dass er, der sich eben noch an sinnhaftem Selbstgenuss gestoßen hat, sich in seiner Erinnerung als selbst ganz aufgegangen in der sinnlichen Totalität der Erfahrung entdeckt. Derart, dass auch Phaidros die Gegenwart spürt – „Du machst mich wieder lebendig. O Sprache voll Salzgeruch und Worte, die das Meer mitbringen.“¹⁶⁸ Die Erregung am Gegenstand, von der sich Sokrates ergreifen und tragen lässt, rührt daher, so bringt es Blumenberg durch Negation auf den Punkt, dass ihm „die Deutbarkeit innerhalb einer platonischen Ontologie fehlt. Sokrates sieht es sofort – es ist ein Gegenstand, der an nichts erinnert und dennoch nicht gestaltlos ist.“¹⁶⁹ Es ist gerade die Abwesenheit von Bestimmung und Bestimmbarkeit, die Tatsache, dass das zweideutigste Objekt nichts ist und „nichts“ bedeutet, d.h. seine Ungegenständlichkeit, die seine Beutung ins Unabsehbare steigert. Blumenberg: „es

¹⁶⁵ Valéry 1995, S. 51

¹⁶⁶ Ebd., S. 82

¹⁶⁷ Ebd., S. 85

¹⁶⁸ Ebd., S. 84

¹⁶⁹ Blumenberg 1995, S. 116

stellt alle Fragen und lässt sie offen.¹⁷⁰ Der Gegenstand ist nichts weiter – wie Anfangs Worte des Eupalinos, die etwas durch und durch Triviales bedeuteten – als ein Anlass oder Anreiz zur Selbstentfaltung des Denkens. – Der junge Sokrates aber betrachtete das Objekt für einige Zeit und warf es zurück ins Meer.

Im Kontext der Frage nach der Gegenwärtigkeit eines sinnlichen Objekts zeigt die Episode, wie Bedeutungs- bzw. Gegenstandslosigkeit in Bedeutungsfülle umschlagen kann bzw. letztlich mit dieser einhergeht. Eine solche Erfahrung ist freilich bei jedem Gegenstand möglich – in kontemplativer Einstellung, oder, wie Valéry Sokrates meint, wenn es gelänge zu sehen wie ein Wilder, der nie zuvor solch alltägliche Gegenstände wie ein Haus, einen Tisch, einen Krug gesehen hätte. Valéry sieht hier die Funktion des Künstlers, die Freiheit der Anschauung wieder zu gewinnen und die Welt nicht als Gegebenes vorauszusetzen, sondern als jederzeit vom Menschen zu erbringende Leistung, d.h. als ständigen Übergang von der Unordnung zur Ordnung. „Man liegt fest, plötzlich fährt man wieder los, das heißt denken“, resümiert Phaidros.¹⁷¹ Eine thematische Fixierbarkeit eines Kunstwerkes wäre demnach seine Schwäche, der Gedanke muss, meint Valéry, im Gedicht verborgen sein wie der Nährwert in der Frucht, der zwar da ist und gewissermaßen die „Substanz“ der Frucht darstellt, sich aber hinter dem Genusswert versteckt.¹⁷² Ein Gedanke, der sich „versteckt“, die Abwesenheit von Bestimmung, die größtmögliche Zweideutigkeit (das „zweideutigste Objekt“) schlagen um in eine „Totalität der Erfahrung“, die, zuerst sinnlich, schließlich existenziell wird. Valérys Entscheidung, einen Architekten als Kronzeuge für jene Auffassung von Kunst zu zitieren, mag bei den Vertretern von Buchstäblichkeits- und Reduktionsstrategien in der Architektur (siehe Kap. 3.5) Anklang gefunden haben.

1.4.7 Inszenierung als Vermittlung von Präsenz

Eine der ästhetischen Kontemplation analoge „Befreiung der Sinne vom Sinn“ strebt Philip Glass an, um dem Klang eine gesteigerte Präsenz zu verschaffen, die er „Epiphanie“ nennt. Die Idee der Minimal Music ist hier explizit jene einer

¹⁷⁰ Ebd., S. 117

¹⁷¹ Valéry 1995, S. 89; siehe Blumenberg 1995, S. 121

¹⁷² Siehe Blumenberg 1995, S. 130

Überschreitung bzw. Negation des Normalen, die Musik befindet sich „außerhalb der gebräuchlichen Zeitskala“, sie ist „nicht-erzählend“, der Hörer soll „die üblichen musikalischen Strukturen oder ‚Landmarken‘ vermissen“. „Nichts im üblichen Sinn“ passiert. Der Hörer soll sozusagen alleine gelassen werden, auf sich zurückgeworfen, um dort, im Zuge der erzwungenen Selbstbegegnung eine „neue Art von Aufmerksamkeit“ zu entdecken, die sich der „graduellen Vermessung [des] musikalischen Materials“ widmet. Die Präsenz ist unmittelbar und zeitlos, in ihr spielen „weder Gedächtnis noch Vorwegnahme [...] eine Rolle. [...] Es wäre zu hoffen, dass dann Musik frei von dramatischen Strukturen, als reines Klangmedium, als Gegenwart wahrgenommen wird.“¹⁷³ Musik wird von sämtlichen Konnotationen, Erwartungen, dramatischen Strukturen und symbolischen Gehalten befreit, sie wird zum reinen Klangereignis.

Die „Epiphanie“ des Klanges, sozusagen ein Hervortreten des reinen Klangmaterials aus sämtlichen Konventionen und Kontexten, sucht Unmittelbarkeit und könnte sie [in Martin Seels Konzeption von ästhetischer Kontemplation] auch besitzen, zumindest als ein Moment oder ein Pol der ästhetischen Erfahrung. Den bisher besprochenen Überlegungen zu künstlerischer Präsenz und Unmittelbarkeit ist gemeinsam, dass sich das ästhetische Ereignis immer zwischen einem Betrachter und einem Werk einstellt. Blickt man jedoch über die Situation der Begegnung von Betrachter und Werk hinaus und fragt nach kollektiven, institutionalisierten Formen der Befreiung von Kontext und Konvention, so stellt sich die Suche nach Unmittelbarkeit nicht nur als ein konzeptuell vermitteltes, sondern ebenso als sozial, institutionell, medial und letztlich auch architektonisch vermitteltes Unterfangen dar. Bernd Graff formuliert es in Bezug auf Philip Glass so, dass ein „aus seinem Diskurs herausseziertes Ding und der ‚reine Klang‘ [...] ihre Eigentlichkeit erst [in einem] neuen Diskursrahmen“ offenbaren.¹⁷⁴ – Wobei mit „Diskursrahmen“ bei Graff jene Architektur gemeint ist, in der sich die Kunst ereignet: im Museum oder im Theater.

¹⁷³ Philip Glass in der Dokumentation des „metamusik-Festivals 1 und 2“ in Berlin 1974. Zit. nach Bernd Graff: *Das Geheimnis der Oberfläche. Der Raum der Postmoderne und die Bühnenkunst Robert Wilsons*. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 131f

¹⁷⁴ Graff 1994, S. 132

Es ist das Theater, das als erste Form eines solchen dekontextualisierenden Rahmen gilt, wie auch Arthur C. Danto¹⁷⁵ betont. In Nietzsches *Geburt der Tragödie* steht das aus den dionysischen Festen sich entwickelnde griechische Theater am Scheidepunkt einer echten Epiphanie des Gottes Dionysus, einer Erscheinung sozusagen der Sache selbst, und einer Erscheinung im künstlerischen Sinn, als Darstellung einer selbst nicht präsenten Sache (bzw. Gottes). Das dionysische Ritual, in dem durch Rausch und Ekstase die Grenzen des Selbst niedergerissen werden, bis sich am Höhepunkt der Gott selbst zeigt, wird, Nietzsche zufolge, durch seine Aufführung ersetzt: durch die Tragödie. Aus den Feiernden wurde der Chor, der ekstatische Tanz wurde durch ein Ballett nachgeahmt und wie zuvor erschien am Höhepunkt der Aufführung weniger der Gott selbst als jemand, der ihn verkörperte. Es war Nietzsches Überzeugung, dass der tragische Held sich historisch aus dieser Ersatz-Epiphanie entwickelte.

Kunsttheoretisch betrachtet stellt das Theater somit eine institutionalisierte Form der Trennung und Vermittlung von Betrachter und Werk dar, es stellt eine Präsentationsform dar, die der künstlerischen Präsenz vorangeht. Jene vermittelnden Aspekte der Steigerung von Präsenz, Authentizität und Unmittelbarkeit – Dekontextualisierung, Geschichtsenthobenheit, Autonomie, Interessellosigkeit – leisten das Ästhetisch-Werdens eines Objekts. Anstatt diese im Objekt selbst zu verankern (was, wie argumentiert wurde, unmöglich ist), sowie anstatt sie ins Subjekt zu verlegen (was ein kontemplativ-solipsistisches, von sämtlichen Bezügen zur Aussenwelt abgeschlossene Konzeption von Subjektivität zur Folge hat), soll hier davon ausgegangen werden, dass Präsenz in erster Linie durch Rahmung, Demarkation, Ritualisierung, Theatralisierung erwirkt werden kann. Also durch kollektive Kulturformen, in denen mediale, performative und räumlich-architektonische Gestaltungsmittel zusammen kommen.

¹⁷⁵ Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S.

2 Michael Frieds „Art and Objecthood“: zur Frage nach der Präsenz von Kunst

Michael Frieds 1967 veröffentlichter Aufsatz „Art and Objecthood“¹⁷⁶ stellt den theoretisch avanciertesten zeitgenössischen Kommentar zur Minimal Art dar. Der Essay war geplant als eine kunstphilosophische Zurückweisung des Kunstanspruchs der Minimal Art. Frieds begriffliches Arsenal jener Zurückweisung – das Theatrale, Betrachtereinbezug, Faktizität, eine Gegenwart, die sinnlich, prozessual und körperlich ist und dennoch gleichsam unerschöpflich „Bedeutung“ zu produzieren in der Lage ist – ließ die von Fried verurteilte Position jedoch letztlich progressiver und interessanter erscheinen als jenes Konzept von Kunst, das Fried der Minimal Art entgegen setzte. Nicht zuletzt deshalb rief der Essay eine Reihe von Reaktionen hervor, nicht zuletzt von Fried selbst, der seinen Ansatz in späteren Publikationen erweiterte. Im folgenden Kapitel soll Frieds Begriffsstrukturen durch einen genaueren Blick auf ausgewählte Schriften nachgegangen werden, da beide Seiten seiner Argumentation – jene des Buchstäblichen und Theatralen, sowie jene einer künstlerischen Unmittelbarkeit von Bedeutung – sich als Pole einer kunstphilosophischen Formulierung von ästhetischer Erfahrung erweisen und insbesondere im Kontext der minimalistischen Architektur Wiederhall erfahren.

2.1 Clement Greenberg

Zur Zeit der Veröffentlichung ist der noch junge Fried Anhänger Clement Greenbergs, Cheftheoretiker des Abstrakten Expressionismus und Verfechter einer geschichtsphilosophischen Untermauerung von Kunst. Dessen Narrativ der Modernen Kunst wird das argumentative Gerüst von Frieds Einschätzung der Minimal Art abgeben.

1940 veröffentlichte Greenberg seinen schmalen Aufsatz „Towards a Newer Laocoon“, eine „historische Apologie“ der abstrakten Kunst.¹⁷⁷ In diesem Zug nahm er die von

¹⁷⁶ Michael Fried, „Art and Objecthood“, in: Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1995 (1968), S. 116–147. Zuerst erschienen in *Artforum*, Juni 1967

¹⁷⁷ Clement Greenberg: „Towards a Newer Laocoon“ (1940), in: Ders.: *The collected Essays and criticism*, Bd. 1, Hg. v. John O'Brian. Chicago, London: The University of Chicago Press 1986, S. 23–38. Zit. S. 37

Lessing 1766 eröffnete Debatte um die Reinheit der Gattungsgrenzen wieder auf. Von Irving Babbitts „The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts“ aus 1910¹⁷⁸ übernahm er den Befund einer tiefgreifenden Konfusion, nicht nur der Einzelkünste selbst, sondern ebenso der einzelnen Gattungen innerhalb der Grenzen jeder Einzelkunst. Mit dem Aufstieg der Literatur zur Leitkunst der europäischen Kunst des 17. Jahrhunderts, so Greenberg, trat das Phänomen auf, dass sich andere Künste an der Literatur orientierten, Literatur somit zum Prototyp aller Künste avancierte. Für die bildende Kunst hatte dies zur Folge, dass sie sich am *sujet*, am Inhalt, sowie an der Illusion orientierte. Der Aspekt des bildnerischen Mediums trat hingegen zurück. Auch in der Kunst der Romantik, in der die Poesie zur dominanten Kunstform aufstieg, drängten sich nicht-medienspezifische Charakteristika in den Vordergrund, nämlich die Unmittelbarkeit des Ausdrucks und des Gefühls. Um jedoch die Unmittelbarkeit des Ausdrucks zu erreichen, musste das Medium selbst noch stärker als zuvor zurück treten.¹⁷⁹

Das Abgehen von den Spezifika des eigenen Mediums stellt für Greenberg eine Art von Unehrlichkeit dar. Das Ergebnis sei eine Konfusion, die letztlich im Verfall der Kunst endete, wie sie das späte 19. Jahrhundert erlebte. In diesem Punkt folgt Greenberg dem Befund von Babbitt. Die Abhilfe, die Babbitt jedoch nicht anbieten konnte, findet Greenberg im Purismus: „purism is the terminus of a salutary reaction against the mistakes of painting and sculpture in the past several centuries which were due to such a confusion.“¹⁸⁰ Schon ein Jahr zuvor, in „Avant-Garde and Kitsch“¹⁸¹, empfahl er der Kunst, sich von allen Abbildern der Welt zu reinigen, die er als massenmedial verbreiteten Kitsch anprangerte, und zu ihrem eigenen Medium zu finden. Jene Orientierung der Kunst auf ihr eigenes Medium nennt Greenberg Purismus. „Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art“¹⁸². Greenberg nennt drei Bedingungen, die für die Malerei konstitutiv

¹⁷⁸ Irving Babbitt: *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*. London, Boston, New York 1910

¹⁷⁹ „To preserve the immediacy of the feeling it was even more necessary than before, when art was imitation rather than communication, to suppress the role of the medium.“ Greenberg 1940, S. 26

¹⁸⁰ Ebd., S. 23

¹⁸¹ In: Clement Greenberg: *The collected Essays and criticism*, Bd. 1. Hg. v. John O'Brian. Chicago, London: University of Chicago Press 1986, S. 5–37

¹⁸² Ebd., 32

sind: die ebene Oberfläche, die Form des Bildträgers, und die Eigenschaften des Pigments. Greenberg definiert hier das „Medium“ der Kunstgattung Malerei rein technisch: was eine flächige Applikation von Farbpigmenten letztlich zur Kunst macht, d.h. was das Schaffen eines Künstlers von der Tätigkeit eines Anstreichers zu unterscheiden erlaubt, ist noch ausgeblendet. Doch steckt schon in dieser Definition unverhohlen die Absicht, das Medium in seiner Buchstäblichkeit in den Blick zu bekommen: es wird in seinen materiellen Bedingungen, in seiner phänomenalen Tatsächlichkeit erfasst.

Die programmatisch vorgetragene Forderung Greenbergs lautet jedenfalls, die Opazität des Mediums zugunsten seines Verschwindens, seines Aufgehens im Inhalt zu betonen. Greenberg sieht Hoffnung in jenen Künstlern, die er der „Avant-Garde“ zurechnet. Sie setzt für Greenberg mit Courbet ein und findet ihren ersten Meister in Manet. Die Geschichte der Avant-Garde ist die einer progressiven Hingabe an die Widerständigkeit ihres Mediums, welche in der Weigerung der Bildebene liegt, d.h. des physischen, materiellen Bildträgers, sich zugunsten eines illusionistischen oder realistischen, perspektivischen Raums aufzugeben. Schon 1890 schrieb Maurice Denis den seither oft zitierten Satz: „Man muß sich klar darüber sein, daß ein Bild, bevor es ein Schlachtroß, ein Akt oder eine Anekdote ist, eine Oberfläche ist, bedeckt mit Farben, die in einer bestimmten Ordnung gruppiert sind.“¹⁸³ Der Kubismus von Braque und Picasso thematisierte diese Einsicht: Braques malte in *Stilleben mit einer Violine und einem Krug* (1910) neben dem „Bildinhalt“ einen Nagel, der einen schrägen Schatten auf die Leinwand wirft. Indem der Nagel die innerbildliche Geschlossenheit stört und so bewusst macht, demonstriert er, dass die Bildebene eine Wirklichkeit per se ist. Der Grund, in dem er steckt, ist das kubistische Bild – keine durchscheinende Ebene, sondern etwas Dingliches, Konkretes. Greenberg radikalisiert den Gedanken und macht jenes auf das späte 19. Jahrhundert zurückgehende Bestreben, die Eigenmacht der Fläche zu restituieren, zum einzigen Kriterium der modernen Kunst. Das, was Beschränkung und Inhalt der Malerei gleichzeitig darstellt, ihre Reinheit und Identität

¹⁸³ Zit. nach Werner Hofmann: *Die Grundlagen der modernen Kunst*. Stuttgart: KÖrner 1987, S. 50

garantiert sowie entwicklungslogisch in den Jahrzehnten seit Courbet die Malerei beherrschte, ist, in die griffigste Formel gebracht: „flatness“.¹⁸⁴

Das Medium *par excellence* ist in Greenbergs Theorie das Tafelbild. Indem man auf die Hinwendung der Malerei auf ihr eigenes Medium blickt, lässt sich eine Fortschrittsgeschichte der modernen Kunst konstruieren: Unter dem Einfluss der rechteckigen Form der Leinwand tendieren die Formen immer mehr zum Geometrischen, zum Vereinfachen. Die Bildfläche wird immer dünner, bis sie völlig verflacht und die fiktiven Tiefenebenen solange zusammenpresst, bis diese in einer Ebene, die mit der realen und materiellen Oberfläche der Leinwand identisch ist, zusammenfallen.¹⁸⁵ In dieser „instinktiven Anpassung“ der Malerei an die materiellen Bedingungen ihres Trägers, der Leinwand, und der damit verbundenen Tendenz zum Geometrischen und zur Abstraktion, liegt für Greenberg das Wesen der modernen Malerei. Jede Form von Ausdruck und Subjektivismus, jede Zeichenhaftigkeit, sowie alles Malerische weichen der strikten Eigenlogik der puren Buchstäblichkeit des darbietenden Mediums.

Diese Prämissen stellen den 1940 etablierten theoretischen Bezugsrahmen Greenbergs dar, der sich unverändert im kanonischen Text seiner Theorie, „Modernist Painting“ aus 1960, wiederfindet – bis hinein zu wörtlichen Wiederholung einzelner Formulierungen. Der spezielle Kompetenzbereich jeder Einzelkunst falle mit der speziellen Natur ihres Mediums (*nature of its medium*) zusammen; Malerei sei charakterisiert durch die Flachheit ihres Trägers (*flatness of the support*), und diese zur Darstellung zu bringen, ist die spezielle Leistung der neuen gegenüber den alten Meistern.¹⁸⁶ Was Greenberg

¹⁸⁴ „A new flatness begins to appear in Courbet's painting, and an equally new attention to every inch of the canvas, regardless of its relation to the ‚centers of interest‘“. Greenberg 1940, S. 29.

¹⁸⁵ „But most important of all, the picture plane itself grows shallower and shallower, flattening out and pressing together the fictive planes of depth until they meet as one upon the real and material plane which is the actual surface of the canvas.“ Greenberg 1940, S. 35

¹⁸⁶ Clement Greenberg: „Modernist Painting“, in: Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): *Art in Theory 1900–2000*. Cornwall: Blackwell 2003, S. 773–779. Diese Reduktion auf das eigene Medium wird jedoch nicht radikal durchgehalten. Vermutlich in Reaktion auf Stellas exzessive Buchstäblichkeit fühlt sich Greenberg gezwungen, eine Art „optischer Illusion“ zuzulassen: „The heightened sensitivity of the picture plane may no longer permit sculptural illusion, or *trompe-l'oeil*, but it does and must permit optical illusion.“ (S. 777). Weiters ist Greenbergs Haltung zur Skulptur *nicht* durch Medienspezifität gekennzeichnet. Eine Konzentration auf die der Skulptur „wesentlichen“ Eigenschaften wie Masse, Schwere, Materie, Taktilität

jedoch 1940 aus den Positionen Manets und Courbets destilliert hatte, und von Zeitgenossen nur vage wahrgenommen wurde, stellt in „Modernist Painting“ nicht weniger als den Katalysator der Kunstentwicklung dar, vor allem des amerikanischen Abstrakten Expressionismus mit Künstlern wie Jackson Pollock, Franz Kline oder Willem de Kooning. Diese Künstler hatten Greenbergs Thesen in der Zwischenzeit in den Status einer *self-fulfilling prophecy* befördert.¹⁸⁷ Diese von ihm konstatierte Entwicklungslogik der Künste fasste er unter dem Begriff des „Modernismus“ zusammen: die modernistische Tendenz bzw. Progressionsbewegung zur *flatness* verdankt sich eines für diese Epoche charakteristischen Selbstbezugs, eines kritischen „Self-criticism“ in der Nachfolge, wie Greenberg meint, Immanuel Kants. Ziel dieses Selbstbezugs besteht nicht darin, die Disziplin kritisch zu subvertieren, sondern ihre spezifische Kompetenz weiter zu festigen.¹⁸⁸ Weiters ist die Malerei dank des ständigen sich-Hinterfragens des Status quo immer schon ein wenig dem Faktischen enthoben und auf eine Veränderung hin freigesetzt. Autonomie, Selbstbezug und Bewegungstendenz, diese Kategorien, seit 1800 Motoren gerade auch der Ästhetik, passte Greenberg in ein Entwicklungssystem ein, dessen Einfachheit und Stringenz wohl maßgeblich zu seiner Popularität beitrug.¹⁸⁹

usw. hätte ihn dazu geführt, ev. Werke von Carl Andre oder Richard Serra zu akzeptieren. Im Gegenteil, für Greenberg ist das Bildliche, die Offenheit der Form, Oberflächeneffekte usw. wesentlicher Bestandteil der Skulptur, weshalb er Werke von Anne Truitt und Anthony Caro zu den gelungensten zählt. Zu dieser Inkonsistenz in Greenbergs Haltung siehe Thierry de Duve, „The Monochrome and the Blank Canvas“, in: Serge Guilbaut: *Reconstructing Modernism*. Cambridge/Mass., London: MIT Press 1995, S. 244–310, S. 264–266

¹⁸⁷ siehe Metzger 2004, S. 152

¹⁸⁸ Greenberg 1960, S. 774

¹⁸⁹ Greenbergs „Reduktion“ kann man durchaus auch als eine Art von Raumphobie interpretieren, die der Abgrenzung zur Skulptur dient. Greenberg: „stressing ... the flatness of the support ... remained most fundamental in the processes by which pictorial art criticized and defined itself under modernism“ („Modernist Painting“, S. 775) Doch relativiert Greenberg diese Position: die spezifische Flächigkeit der Malerei kann „niemals absolut“ realisiert werden, auch bleibt eine optische Illusion weiterhin gestattet. Was die Malerei vermeiden sollte ist vielmehr „die Darstellung jener Art von Raum, in dem erkennbare Gegenstände vorkommen können“. Greenbergs Funktion als Hüter der Gattungsgrenzen scheinen sich mit einer Phobie gegen den Raum zu verbinden: die Malerei muss sich „vordringlich all dessen entledigen ..., was sie mit der Skulptur gemeinsam hat“. Vgl. zur Zurückweisung des Taktiles in der Malerei auch Clement Greenberg: „The Role of Nature in Modernist Painting“ (1949). In: Ders.: *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press 1965, S. 171–174. Kritisch zur Betonung der Flächigkeit vgl. David Clarke: „Der Blick

Diese Ausführungen Greenbergs prägen die Bahnen, in denen sich die im Zuge der Minimal Art geführten Diskussionen bezüglich Bedeutung und Wirkung eines Werkes bewegen. Mit Greenberg ist es die Flachheit, das „Wesen der Malerei“, welche der Malerei ihre Bedingungen diktiert. Deren teleologisch verordnete Aufgabe ist es, Zweidimensionalität puristisch kenntlich zu machen; zur Erfüllung dieser Aufgabe hat sie nur auf sich selbst, als Gattung, zu blicken. Zugleich ist die Selbstthematisierung des Mediums das einzige Refugium für Bedeutung in der Kunst. Dank der zyklischen Figur der Selbstreflexion, die Kunst in ihrem Wesen bestimmt und deren Autonomie konstituiert, und der progressiv voranschreitenden Bewegung ist es möglich, die Werke auf ein singuläres „Absolutes“ zu beziehen, das ultimative Qualität verbürgt. Diese Qualität, der ästhetische Wert eines Werkes, stellt den einzigen „Inhalt“ der Kunst dar, und ist identisch mit der „Wirkung“ des Kunstwerks: „The quality of a work of art inheres in its ‚content‘, and vice versa. Quality is ‚content‘. You know that a work of art has content because of its effect. The more direct denotation of effect is ‚quality‘.“¹⁹⁰ Der ästhetische Wert eines Kunstwerks bzw. sein Effekt ist somit produktionslogisch und diskursimmanent bestimmt: er ist danach zu bemessen, in welchem Zustand der Künstler die Konventionen der Gattung hinterlässt, nachdem er sie übernommen und ausgetestet hat.

Auf der anderen Seite ist klar, dass der Wert bzw. Inhalt eines Werks nicht einfach aus dem faktischen historischen Zustand der Gattungskonventionen abgeleitet werden kann. Im Gegenteil: Greenberg schließt explizit alles, über das man sprechen kann, auf das man hinweisen kann usw. aus dem „Inhalt“ eines Werkes aus. Alles, was nicht zum Inhalt gehört, ist Teil der „Form“, während Inhalt per definitionem unbestimmbar bleibt: „The unspecifiability of its ‚content‘ is what constitutes art as art.“¹⁹¹ Das Attribut „Kunst“ ist somit nicht deskriptiv, sondern ein Werturteil, u. zw. ein ästhetisches Urteil oder Geschmacksurteil. Es ist letztlich jeweils mein Geschmack, der mir (vorausgesetzt, dass ich mit der historischen Entwicklungsstufe des Mediums ausreichend vertraut bin) sagt: dies ist (gute oder schlechte) Kunst. Das ästhetische

und das Schauen. Konkurrierende Auffassungen von Visualität in der Theorie und Praxis der spätmodernen Kunst“ (1992). In: Stemmrich 1995, S. 678–708

¹⁹⁰ Greenberg: „Complaints of an Art Critic,“ in: *Artforum* Vol. VI, no. 2, Oktober 1967, S. 38f, S. 38. Zit. nach Thierry de Duve: „The Monochrome and the Blank Canvas“, S. 251

¹⁹¹ Greenberg 1967, S. 39

Urteil ist letztlich unbestimmt bzw. unbestimmbar; das Objekt hingegen, auf das es sich bezieht, nicht. Zwischen der „Form“, d.h. den (objektiven) Konventionen, die den Status des Mediums im Augenblick bestimmen, und dem ästhetischen „Inhalt“; zwischen der spezifischen Selbstkritik des Mediums und dem allgemeinen Werturteil muss es eine Vermittlung geben, jedoch eine, die sich nicht logisch deduzieren lässt, sondern von den *affektiven* Qualitäten des Kunstwerkes ausgeht.¹⁹² Der Satz „Dies ist Kunst“ oder „Dies ist schön“ versprachlicht den Affekt oder das Gefühl von Qualität, welches das ästhetische Urteil konstituiert. Dem Paradox, dass das Gefühl der Schönheit (oder der Kunst) formuliert wird, als ob es ein an der Form feststellbares Faktum wäre, entspricht jenes der Kant'schen „Antinomie des Geschmacks“.

Auch Michael Fried wird sich in seinem Angriff auf die Minimal Art genötigt sehen, auf diese im Kern „unaussprechliche“ Erfahrung Bezug zu nehmen. Während Greenberg jedoch die Minimal Art ablehnt, weil ihr der durch die Theorie des Modernismus vorgeschriebene Geschichtlichkeit abgeht – die sinnliche Erfahrung des „Realen“ oder Buchstäblichen ist eine Erfahrung, die nicht durch die Konventionen eines spezifischen Mediums vermittelt ist – rückt Fried dem Spezifischen der Kunsterfahrung in der Minimal Art näher an den Leib, selbst wenn er das negative Urteil mit Greenberg teilt.

2.2 Donald Judd: „Specific Objects“

Donald Judds 1965 erschienener Text „Spezifische Objekte“ stellt eine Attacke auf Greenbergs Position dar, die sich an der Frage der Gattungsreinheit reibt. Judds Text beginnt mit dem lakonischen Statement: „Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture.“¹⁹³ Judd verfolgte seit Anfang der

¹⁹² Siehe hierzu Thierry de Duve: „The Monochrome and the Blank Canvas“, S. 254f.; Greenberg: „Seminar One“, in: *Arts Magazine* 52, Juni 1987, S. 97

¹⁹³ Donald Judd: „Specific Objects“, in: Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): *Art in Theory 1900–2000*, S. 824–828, S. 824. Auch andere Künstler sahen sich in diesem Problem konfrontiert: Im selben Jahr, 1965, unterschied Sol LeWitt seine offenen modularen Kuben von der traditionellen Skulptur und bezog sich auf sie unter dem Titel „Strukturen“. Dan Flavin nannte seine fluoreszierenden Arbeiten „Vorschläge“ (*proposals*). Robert Morris verwendete in den ersten Teilen seiner „Notes on Sculpture“ (1966) den Begriff „spezifische Objekte“, doch in Teil 3 (Juni 1967) sprach er von „neuen dreidimensionalen Arbeiten“, und in

Sechziger Jahre eine ästhetische Strategie der „Specific Objects“, die mit einem Begriff von Richard Wollheim bald Minimal Art heißen wird.¹⁹⁴ Judd nennt das neue Charakteristikum „Three-Dimensionality“ – die Polemik dieser Charakterisierung war Judd wohl bewusst: Dreidimensionalität ist eine ironische Bezugnahme auf Greenbergs *flatness*, gleichzeitig lässt sich eine unspezifischere Kennzeichnung von Kunst nur schwer vorstellen.

Bei Judd ist es, wie auch bei Fried, neben anderen vor allem Frank Stella, der den Gewährsmann abgibt. Stella gilt dem einen als Maler, dem anderen als Objektbauer; einmal als Garant für die Gattung, das andere Mal als Überwinder der Gattungsgrenzen. Schon Greenberg hatte ein Problem mit Stellas „Shaped Canvases“, die zwar flach waren, aber mit ihrer Verweigerung der Rechtwinkeligkeit weniger wie ein Gemälde denn wie eine ornamentale Flächenapplikation wirkte. (Abb. 4) Judds eigene Arbeiten positionieren sich in diesem Zwischenraum: sie sind farbig und hängen an der Wand, ragen aber in die 3. Dimension heraus, wie Skulpturen. Die Legitimation einer solchen Kunst, die sich zwischen Malerei und Skulptur befindet, aber keines von beiden sein will, ist das Ziel von Judds Manifest.

Judds Text heißt aber nicht „Generic Objects“, sondern „Specific Objects“. Judd geht es in erster Linie darum, dass das von Greenberg aufgestellte Entwicklungsgesetz nicht mit der monochromen Fläche endet. Da die Essenz des Modernismus im Gebrauch einer Disziplin-spezifischen Methode liegt, mit dem Ziel, ihr eine eigene „area of competence“ (Greenberg) zu sichern, muss Judd, diese Prämisse akzeptierend, einen Bereich postulieren, in dem sich Malerei und Skulptur überlappen, und für die es eine eigene Spezifität oder Kompetenz zu entwickeln gilt, die sich jedoch nicht mehr aus der Tradition speist und auch keine neue Schule oder keine neue Bewegung darstellt.¹⁹⁵ Positiv formuliert liegt die neue „area of competence“, die Spezifität der neuen Kunst, in einer möglichst starken Affirmation der Individualität eines jeden Werkes. Der Term „specific“ scheint sämtliche Eigenschaften zu umfassen, die sowohl Judd als auch

Teil 4 (April 1969) schrieb er, dass die Skulptur starb und „Objekte“ beginnen. Siehe David Batchelor: *Minimalism*. London: Tate Gallery Publishing 1997, S. 15

¹⁹⁴ Richard Wollheim: „Minimal Art“, in: *Arts Magazine*, Jänner 1965; abgedruckt in: Battcock 1995, S. 387–399

¹⁹⁵ Das Greenberg'sche Entwicklungsmodell gilt für Judd nicht mehr. „It's not like a movement: anyway, movements no longer work: also, linear history has unraveled somewhat.“ Judd 1965, S. 825

Robert Morris immer wieder betonen: den nicht-relationalen Charakter, die nicht-kompositorische Form, „wholeness“, die Objekthaftigkeit, die Präsenz im Raum und die hartnäckige Buchstäblichkeit des Materials. (Abb. 5)

Mit Judds harschem „Neither-Nor“ ist jedenfalls eine neue Perspektive aufgespannt: nämlich ein Kunstwerk nicht mehr als Tafelbild oder Plastik, sondern allgemeiner als „work“, als Arbeit zu sehen. Mehr als eine negative bzw. destruktive Arbeit am Begrifflichen ist damit aber auch nicht geleistet – die Traditionslinie ist jedenfalls gebrochen – „Anyway, movements no longer work“.

2.3 *shape*: Einheitlichkeit der Form

Michael Frieds vieldiskutierter Essay „Art and Objecthood“ (1967) ist durch Judds Vorstoß motiviert. Mit geradezu grimmiger Verve werden dessen „Specific Objects“ aufs Korn genommen. Gleich mit dem ersten Satz attackiert Fried die Objekte der minimalistischen bzw. „literalistischen“ Kunst, um den von Fried bevorzugten Ausdruck zu verwenden: „The enterprise known variously as Minimal Art, ABC Art, Primary Structures, and Specific Objects is largely ideological.“ Den Ausdruck „Buchstäblichkeit“ bzw. „Literalismus“ übernimmt Fried von Donald Judd und Robert Morris, dessen „Notes on Sculpture“ Judds Argumentation vertiefen.¹⁹⁶ Morris verwendete den Ausdruck, um moderne Skulptur zu charakterisieren: Im Gegensatz zur Malerei, schreibt Morris, haben in der Skulptur jene „Fakten“, die das Genre ausmachen, nämlich Raum, Licht, Material, Maßstab, Proportion und Masse immer schon konkret und buchstäblich (*literal*) funktioniert. Immer schon war Skulptur wesentlich weniger mit Anspielungen oder Referenz auf Objekte außerhalb der Kunst beschäftigt, während die Malerei, wenn sie sich dem Objekt anzunähern versucht, dies immer nur kann, indem sie ihre eigene Materialität unterdrückt. Morris sieht Wladimir Tatlin als ersten, der die Skulptur von Repräsentationen befreit und ihr einen autonomen Status zu sichern versucht, eben durch einen buchstäblichen Einsatz von Materialien. In dieser Tradition stehen die russischen Konstruktivisten Wladimir Tatlin und Alexander Rodtschenko, ebenso Antoine Pevsner und Georges Vantongerloo. Für

¹⁹⁶ Robert Morris: „Notes on Sculpture“, Artforum, Vol. IV, No. 6, Feb. 1966 und Vol. V, No. 2, Okt. 1966. Abgedruckt in: Battcock 1995, S. 222–235

Morris ist jene Tradition maßgeblich auch für heutige Skulptur: die Bestätigung oder Versicherung des nicht-bildhaften Charakters wird als ihre wesentliche Bedingung akzeptiert – wenngleich Morris in seiner Arbeiten hier nicht konsequent agiert: sein *Untitled (Slab)* (1962) schwebt, eine ähnliche Form, von der Decke abgehängt, nennt er *Cloud*. (Green Gallery, 1965), d.h. Illusionismus und Bildhaftigkeit werden nicht gänzlich verbannt.

Wie dem auch sei: mit der Bildhaftigkeit wird gleichzeitig, in einer Art von puritanischem Radikalismus¹⁹⁷, jede Form von *sinnlicher* Vielfalt verworfen: „The sensuous object, resplendent with compressed internal relations, has had to be rejected.“¹⁹⁸ Auch das ist einer der wesentlichen Gründe, weshalb Greenberg die *Minimal Art* ablehnt – „There is hardly any aesthetic surprise in Minimal Art.“¹⁹⁹ Abwesenheit von Sinnlichkeit macht eine *ästhetische* Wertschätzung unmöglich. In Abwesenheit von Sinnlichkeit degeneriert Kunst zur Kunsttheorie. Für Greenberg gibt es in der Minimal Art nur Zeichen, die obendrein bald leer sind, da sie immer auf dasselbe verweisen: „Minimal art remains too much a feat of ideation.“²⁰⁰ Freilich hat Greenberg hier nur eine Komponente der Minimal Art im Blick, nämlich ihre Reduktion auf das Buchstäbliche. Das Hereinholen einer anderen Art von komplexer Sinnlichkeit, gleichsam über die Hintertüre, entgeht ihm hier völlig.²⁰¹

In positiver Formulierung wird die Dimension des Buchstäblichen in der Diskussion Frieds jedoch weniger an den „tatsächlichen“ Dimensionen der Skulptur wie Raum oder Material festgemacht, sondern, an Judds Text anschließend, an dem (nach Abzug aller sinnlicher, expressiver, referenzieller Dimensionen) einzig verbleibenden relevanten Dimension der Form bzw. der „Geformtheit“ (*shape*). Morris verwendet den Ausdruck

¹⁹⁷ Siehe dazu Robert Kudielka: „Radical Art. Zur Moralität der neueren amerikanischen Kunst“, in: Christian Schneegass (Hg.): *minimal – concept. Zeichenhafte Sprachen im Raum*. Dresden: Verlag der Kunst 2001, S. 149–160

¹⁹⁸ Morris 1966, S. 234

¹⁹⁹ Clement Greenberg: „Recentness of Sculpture“, in: *American Sculpture of the Sixties*, Kat. Los Angeles County Museum of Art, 1967, S. 24–26; abgedruckt in Battcock 1995, S. 180–186, hier S. 184

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Siehe auch Hal Foster, „The Crux of Minimalism“ (1986), in: James Meyer: *Minimalism*. London: Phaidon 2000, S. 270–275, hier S. 271

„Gestalt“, welcher in diesem Zusammenhang glücklicher zu sein scheint, da in ihm die Themen Ordnung und Einheit mitklingen.

Donald Judd hatte an der Malerei kritisiert, dass ihre Möglichkeiten durch das Vorhandensein von nur 2 Dimensionen, sowie insbesondere durch die Rechteckigkeit der Leinwand stark eingeschränkt bzw. mittlerweile einfach erschöpft seien. Malerei befindet sich für Judd an der Schwelle des Aussterbens, eben weil sie, der Greenberg'schen Entwicklungslogik folgend, ihre Kompositionen der extern vorgegebenen Form (*shape*) des Rechtecks unterordnen muss. Insbesondere im Streben nach Einheit des Bildes in den Werken von Rothko, Newman, Noland und anderen wird deutlich, dass das Rechteck die Möglichkeiten limitiert, auch wenn deren gelungenes Streben nach Einheit schon über die Malerei hinausweise: „The one thing overpowers the earlier painting.“²⁰² Fried meint in polemischer Absicht, dass von Judds Standpunkt aus („from the literalist point of view“) auch etwa Stellas Versuche mit nicht-rechteckigen Bildträgern bloß eine Verlängerung des Todeskampfes der Malerei darstellen könne, was Judd freilich anders sieht.²⁰³

In Bezug auf die Zweidimensionalität der Malerei meinte Judd, dass ohnehin so gut wie jedes Bild auf die ein oder andere Art räumlich ist, sowie dass überdies die Eroberung des tatsächlichen Raums viel mächtiger als jede bloße Darstellung von Raum auf einer flachen Oberfläche ist. Auch wenn sich Judd und Morris in Bezug auf den Status der Skulptur nicht einig sind – während Judd die neue, buchstäbliche Kunst als etwas anderes als Skulptur konzipiert, ist sie für Morris in den Entwicklungsstrang der konstruktivistischen Kunst einzuordnen – sind sie sich im wesentlichen Punkt einig: während die traditionelle Skulptur immer Stück für Stück produziert werde, und zwar durch Addition und Komposition mit Blick auf ein Ganzes, zelebrieren die neuen „spezifischen Objekte“, deren Zwitterstellung Judd im ersten Satz seines Textes „Specific Objects“ programmatisch festhielt, Werte wie Ganzheit, „Einzelheit“ (*singleness*) und Unteilbarkeit. Das Werk müsse, so weit wie möglich, „ein Ding“, ein einziges „spezifisches Objekt“ sein, und das Mittel, dies zu erreichen, ist eben die

²⁰² Judd 1965, S. 825

²⁰³ Fried 1967, S. 118. Judd sieht Stella schon als Vertreter der neuen Richtung, die die Malerei hinter sich gelassen hat: „The shapes [of Stella's shaped paintings], the unity, projection, order and color are specific, aggressive and powerful.“ Judd 1965, S. 827

Konzentration auf *shape*. Die Geformtheit als solche, so fasst Fried 1967 die Diskussion zusammen, ist „the most important sculptural value“, sie ist jenes, was die Ganzheit und „Einzelheit“ des Objekts garantiert, sie *ist* das Objekt.²⁰⁴

2.4 Dialektik von buchstäblicher und dargestellter Form: „*shape as form*“

Frank Stellas *Black Painings* ab 1958 markierten einen wichtigen Punkt für Kunstgeschichte und –theorie: „[they] became the starting point for decades of art-historical, critical, and museological analysis.“²⁰⁵ Für Michael Fried stellt sich das Problem, das Stellas Arbeiten jener Jahre aufwarfen, wie folgt dar: „What is at stake in this conflict is whether the paintings or objects in question are experienced as paintings or as objects: and what decides their identity as painting is their confronting of the demand that they hold as shapes. Otherwise they are experienced as nothing more than objects.“²⁰⁶

Michael Fried geht in seinem Essay zu Frank Stella – „Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons“²⁰⁷ (1966) – der Frage nach, wie es dazu kam, dass bei Stellas „Streifenbildern“ der Jahre 1963-66 die Geformtheit (*shape*) zur zentralen Kategorie wurde. Nach Fried zeichnen sich jene Werke Stellas durch eine neue visuelle Dialektik aus, die sich zwischen der buchstäblichen Geformtheit (*literal shape*: die Umrisse der Leinwand bzw. des Trägers) und der dargestellten Form (*depicted shape*: die Umrisse der vorhandenen Formen oder Elementen) ereignet. Dass die Geformtheit als solche derart ins Zentrum rückt und noch nie dagewesenes Potenzial („powers or potentialities, not to say responsibilities“) besitzt, sei eine direkte Folge der Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei: die Dichotomie bzw. die Beziehung zwischen „*depicted flatness*“ und „*literal flatness*“ war von Greenberg schon als für die Maler des Kubismus kennzeichnendes Problem beschrieben worden.²⁰⁸ Stella übernehme dieses

²⁰⁴ „The shape is the object“. Fried 1967, S. 119

²⁰⁵ Siehe Caroline A. Jones: *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*. Chicago: University of Chicago Press 1996, S. 137ff

²⁰⁶ Fried 1967, S. 120

²⁰⁷ Michael Fried: „Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons“, in: *Artforum* 5/3, 1966. Reprint in: Ders.: *Art and Objecthood*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1998, S. 77–99

²⁰⁸ Clement Greenberg: „Collage“ (1961), in Ders.: *Art and Culture. Critical Essays* Boston: Beacon Press 1965, S. 71f. Siehe Colpitt 1993, S. 50

Erbe, bzw. dieses Problem von anderen Malern und erweitere das modernistische Narrativ.

Die jüngsten Stationen jener „Entwicklungsgeschichte“ der modernen Malerei sieht Fried in vier Problemen bzw. Themen: (1) Das Entstehen eines rein visuellen Illusionismus in den Werken von Jackson Pollock, Barnett Newman und Morris Louis. Mit Verweis auf Greenberg²⁰⁹ wird festgehalten, dass mit der zunehmenden Fixierung der Malerei auf die Bildebene (Stichwort: *flatness*) räumliche Illusion oder *trompe-l'oeil* gleichsam von selbst verschwinde, jedoch nicht *jede* Art von optischer Illusion. Es bleibe eine ausschließlich „optische“ Dimension²¹⁰, die Fried anhand der Auflösung traditioneller Zeichnungen bei Pollock oder den großen, warmen, nur schwach variierenden Farbflächen Barnett Newmans als eine ausschließlich dem Sehsinn zugängliche „Tiefe“ charakterisiert, die ausschließlich der Kunst der Malerei eignet. Jener optische Illusionismus (2) geht weiters eine dialektische Beziehung zum buchstäblichen Bildträger ein, die in der Kunsterfahrung eine Einheit bilden: „there is no distinction one can make between attending to the surface of the painting and to the illusion it generates: to be gripped by on eis to be held, and moved, by the other“²¹¹. Einen nächsten (3) Entwicklungsschritt stellt eine in den späten 1950ern entwickelte neue Bildstruktur dar, die sich an der Geformtheit, dem *Shape*, und weniger an der Flächigkeit (*flatness*) des Trägers orientiert. Da in den Werken von Louis, Noland und Olitski die Flächigkeit auf gewisse Weise im optischen Illusions“raum“ aufging, trat automatisch die Form des Bildträgers, seine Proportionen und exakten Dimensionen stärker in den Vordergrund. Die wichtigsten Vertreter dieser Form von Malerei sind Frank Stella und Kenneth Noland. In Stellas „aluminum stripe paintings“ der 1960er Jahren füllen ca. 6 cm breite Aluminiumbänder (Abb. 6) das Bild aus, indem sie jeweils an der unteren Ecke beginnen und die sich ergebende Eckform so lange aneinanderreihen, bis das gesamte Bild ausgefüllt ist. Stella demonstriert so transparent wie möglich die Tatsache, dass die aktuelle Form des Bildträgers die Bildstruktur

²⁰⁹ Zum Verhältnis zu Greenberg siehe Linder 2004, S. 118f

²¹⁰ Greenberg 1960, S. 777. Greenberg führt aus, dass bei der „optischen Illusion“ z.B. Mondrians keine räumliche Illusion erzeugt werde, in die der Betrachter sich hineinversetzen könnte. Mondrian bzw. alle Modernisten erzeugen lediglich eine Illusion, in der man bloß mit dem Auge wandern könne. Siehe auch Colpitt 1993, S. 48f

²¹¹ Fried 1966, S. 79

weitgehend determiniert. Ähnliches gilt für Kenneth Noland, ab 1962 arbeitet er mit bunten gezackten Streifen. (Abb. 7) Bei Stella wird die Nicht-Räumlichkeit bzw. Buchstäblichkeit der Oberfläche noch dadurch verstärkt, dass sie glänzt oder semi-reflektierend ist. Sie ist hart und flach, bloß eine Haut, ohne Tiefe, anonym, und obendrein in industrieller Massenproduktion angefertigt.

Schließlich (4) kommt es zu einer neuen Entwicklungsstufe, in der die „dialektischen“ Elemente in eine Art von Kontinuität gebunden werden. Kurz: in der Entwicklung der (amerikanischen) Malerei der letzten Jahre gibt es nach Fried die Tendenz, die dargestellte Form von der buchstäblichen Form abhängig zu machen. Nicht dass die Ebene der Darstellung verschwinden würde, lediglich ihre Abhängigkeit von der tatsächlichen Form, ihre Selbstreflexivität ist es, was ihre Daseinsberechtigung als Kunst ausmacht.²¹² Frank Stellas Arbeiten sind innerhalb dieses Narrativs ein Schritt nach vorne: ein Schritt, der die Vergangenheit des Modernismus mit dessen Zukunft verbindet.

An diesem Punkt von Frieds modernistischem Narrativ werden die entscheidenden Begriffe für Frieds Ablehnung des Minimalismus geformt: an jenem Konstitutions- bzw. Spannungsverhältnis zwischen malerischem und buchstäblichem *Shape* entscheidet sich für Fried, welcher der in „Art and Objecthood“ aufgestellten Kategorien – eben Kunst oder bloße Objekthaftigkeit – ein Werk zuzuordnen sei: Um Kunst zu sein, muss Geformtheit mit Mitteln der Kunst erreicht werden, eben mit bildhaften oder malerischen Mitteln jene Dialektik offen halten und nicht bloß buchstäblich sein. Indem sich der Literalismus sich einer puren, nackten, buchstäblichen Geformtheit verschreibe, fallen seine Werke zwangsläufig aus dem Bereich der Kunst heraus und degenerieren zu einem bloßen Objekt.²¹³

2.5 Die Metapher des Theaters: Präsenz als Bühnenpräsenz

Mit der Objekthaftigkeit der minimalistischen Kunst verbindet sich der Begriff der Präsenz. Fried schrieb schon 1965 über die „vitale Präsenz“ von Stellas Werken, die nicht allein aus ihren physischen und formalen Eigenschaften heraus erklärt werden

²¹² Ebd., S. 81. Zur Kritik an dieser Position Frieds siehe Colpitt 1993, S. 53f

²¹³ Fried 1967, S. 120

könne.²¹⁴ Fried bezeichnet Clement Greenbergs „Recentness of Sculpture“ aus 1967 als erste Untersuchung dieses Begriffs. Greenberg verbindet ihn hier insb. mit der Künstlerin Anne Truitt, die in ihrer Ausstellung 1963 in New York den Effekt, den die Minimalisten anstreben, bereits vorweggenommen hatte. Präsenz wird an dem Aussehen als Nicht-Kunst (an der Konfrontation von Kunst mit ihrem Anderen), an der schieren Größe der Werke, sowie an dem „Phänomenalen“ festgemacht, welches allesamt außer-ästhetische Komponenten sind und somit mit Kunst nichts zu tun haben.²¹⁵ Eine Definition oder genauere Erörterung des Effekts der Präsenz bietet Greenberg jedoch nicht. Michael Fried geht dazu über, die gefühlte bzw. erfahrene Präsenz der Werke der Minimal Art durch die aktive Rolle des Betrachters zu erklären: da jede Skulptur in gewissem Sinn immer auch real ist (d.h. nicht völlig in seiner Darstellungs- oder Ausdrucksfunktion aufgeht), und da die Werke der Minimal Art jenen realen, buchstäblichen Aspekt von Kunst ins Zentrum rücken, wird die Erklärung des Effekts dieser Kunst in der realen, physischen Reaktion des Betrachters gesucht. Im Gegensatz zur traditionellen Skulptur, die das Band zwischen Werk und Betrachter über Ausdruck, Einfühlung, Anthropomorphismus etc. webt, liegt das Entscheidende hier in einem realen, physischen Vorgang zwischen zwei physischen Objekten: dem Werk und dem Betrachter. Um diese Beziehung „dazwischen“, d.h. das, was die Präsenz des Werkes ausmacht, zu erklären, greift Fried zur Metapher des Theaters.

Der Begriff des Theaters ist zentral für Frieds Text: er steht für das, was die minimalistische Antithese zur Kunst ausmacht. Vor allem das moderne Theater, insb. mit Blick auf die Versuche, ein anderes Verhältnis zum Publikum herzustellen, dient ihm als Beweis dafür, dass auch die anderen Künste jenen "Krieg" gegen die Theatralität führen, den er in der bildenden Kunst losbrechen sieht.²¹⁶ Fried mag den Begriff von Irving Babbitts *The New Laokoon* aus 1910 übernommen haben, ohne ihn jedoch als Quelle anzugeben.²¹⁷ Doch lag der Begriff förmlich in der Luft, da die sich

²¹⁴ In: „Three American Painters“ (1965), in: Ders.: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago, London: University of Chicago Press 1998, S. 213–267; Siehe 1993, S. 70

²¹⁵ Greenberg 1967a, S. 185

²¹⁶ Fried nennt in diesem Zusammenhang Brecht und Artaud, was überraschen mag, da es durchaus nahe liegt, in deren Versuchen, die vierte Wand zu überwinden und den Status des Publikums neu zu definieren, eine Parallele zur von Fried beschriebenen "Einbeziehung" des Betrachters in der Minimal Art zu sehen.

²¹⁷ Eine solche Übernahme ohne Angabe der Quelle konstatiert Rainer Metzger. Babbitt hatte geschrieben: „This impressionist confusion of painting and sculpture often resembles the pseudo-classic confusion of the

als theatrale Aufführungen verstehenden „Happenings“ von Allak Kaprow seit 1959 in der New Yorker Kunstszene immer mehr Bekanntheitsgrad errangen. Vielleicht hat Fried auch die Einbindung von Richard Morris' *Column* (1960), seiner ersten Skulptur, in eine Performance am Living Theatre in New York dazu inspiriert. Für dieses Event wurde eine schmucklose, graue Säule (6 Fuß hoch und 1 Fuß im Quadrat) in die Mitte der Bühne gestellt, und zwar für dreieinhalb Minuten. Danach wurde sie von hinter der Bühne aus durch ein Seil gekippt, um für weitere dreieinhalb Minuten eine horizontale Figur am Boden abzugeben. Im Rahmen der Performance sollte die Säule als ein Surrogattänzer verstanden werden.²¹⁸

In einer ersten Annäherung meint theatral die Eigenschaft minimalistischer Kunst, sich mit den aktuellen Umständen der Begegnung des Betrachters mit dem Werk zu beschäftigen.²¹⁹ Das auf seine buchstäbliche Faktizität reduzierte Werk ist arm an intrinsischen Eigenschaften und Relationen, deshalb rücken viel eher als bei traditioneller Kunst die Umstände der Begegnung mit dem Werk ins Zentrum der Aufmerksamkeit: Raum, Licht, das Blickfeld des Betrachters. Der Betrachter wird reflexiv auf sich zurückgeworfen und entwickelt ein stärkeres Bewusstsein seines eigenen Beitrages zur sinnlichen Erscheinung. Dieser Effekt wird noch durch die Größe bzw. den großen Maßstab (*scale*) der Werke verstärkt – die schiere Größe der Werke erzwingt eine gewisse Distanz zwischen Subjekt und Objekt, die zu einer, wie Morris formuliert, „extended situation“ führt und den Betrachter zu physischer Partizipation zwingt²²⁰ –, sowie durch die Tatsache, dass die Formen der Minimal Art elementarer

two arts in producing (at least on the eye that is untrained technically) an effect of writhing theatricality.“

Siehe Metzger 2004, S. 269, Anm. 236

²¹⁸ Siehe David Batchelor, *Minimalism*. London: Tate Gallery Publishing 1997, S. 26. Siehe auch Jane Hartley: *The Anthropology of Minimalist Sculpture: how the individual relates to the material object*. Dissertation an der University of ST. Andrews (eprints.st-andrews.ac.uk/archive/00000352/01/jane_hartley_dissertation.pdf; August 2005).

²¹⁹ „Literalist sensibility is theatrical because ... it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work.“ Fried 1968, S. 125

²²⁰ Morris: „[I]t is just this distance between object and subject that creates a more extended situation, because physical participation becomes necessary.“ Den Zwang zu physischer Partizipation leitet Morris aus „kinästhetischen Anforderungen“, die an den Körper gestellt werden, ab. Morris 1966, S. 231; Fried 1968, S.

Natur sind (eben einen, wie Judd und Morris betonten, „nonrelational, unitary character“ besitzen²²¹) und daher „unmittelbar“ erfasst werden.

2.6 Neue Räumlichkeit, neue Zeitlichkeit

Das Konzept der Einheit, in vielen Spielarten formuliert („wholeness“, „unitary form“, „nonrelational, unitary character“, etc.) ist zentral sowohl für die Künstler der Minimal Art als auch für das neue Konzept der Erfahrung von Kunst, das Fried mit Theater pejorativ umschreibt. Bei Robert Morris tritt an die Stelle des Ästhetischen (im Sinne des Sinnlichen) einzig die einfache, „indivisible and undissolvable“²²² *Gestalt*, da Gestalt jener Aspekt von Kunst ist, der dem minimalistischen Streben nach Einfachheit, Unteilbarkeit und Ganzheit entgegen kommt. Gestalt ist, schreibt Morris, die einzige Qualität eines Kunstwerks, die einfach oder einzeln erfahren werden kann. Betrachtet man etwa Farbe, so kommt immer auch Textur ins Spiel; betrachtet man den Maßstab, so bringt sich die Qualität der Masse ein. In Fällen starker Gestaltwahrnehmung [pic Morris: *Untitled* 1965. (4 abgeschrägte Kuben)] hingegen wird der wahrnehmungsbezogenen Trennung der einzelnen Teile oder Aspekte ein maximaler Widerstand entgegengesetzt. – „The whole’s it. The big problem is to maintain the sense of the whole“²²³, meinte auch sein Kollege Donald Judd. Auch für viele andere Künstler war das Streben nach Einfachheit, Einheit, Unteilbarkeit usw. zentral.²²⁴ Carl Andre’s *Lever* (1966) erzeugt die Unmöglichkeit einer Lesart, die auf Teilen und deren Beziehung beruht, durch eine große Anzahl identischer Ziegel (137 Stück); Für Donald Judd ist es insbesondere Frank Stella, der mit seinen *stripe-paintings* die Idee einer internen, „rationalistischen“ (An-)Ordnung unterläuft zugunsten einer „einfachen Ordnung“, nämlich jene der Progression oder Kontinuität („one thing after another“), die interne Komplexität reduziert. Allgemein kennzeichnet Judd die neue „spezifische“ Kunst durch Einheit: „Most works finally have one quality.

²²¹ Fried 1968, S. 126

²²² Morris 1966, S. 234

²²³ Questions to Stella and Judd. Interview mit Bruce Glaser (1964), in: Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1995 (1968), S. 148–164, S. 154

²²⁴ Siehe Colpitt 1993, S. 41ff

... The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting: The main things are alone and are more intense, clear and powerful.“²²⁵

Die Tendenz zur Vereinfachung der Formen impliziert auch eine neue Zeitlichkeit der Kunsterfahrung.²²⁶ Frank Stella meinte etwa, um ein Werk der traditionellen Kunst oder auch des Abstrakten Expressionismus zu rezipieren, müsse man lange Zeit davorstehen, vor- und rücktreten, um malerische Details stundenlang zu erkunden. Stella will nicht, dass das Publikum das vor seinen Bildern tut, da man, wie er meint, das Bild nach einiger Zeit nur verstümmelt.²²⁷ Während Stella die Dauer der Betrachtung abkürzen möchte, betont Morris den zeitlichen Charakter der Erfahrung: Im Gegensatz zu einer kontemplativen Betrachtung, in der Zeit in der Kontemplation aufgehoben ist, geht es ihm um die reale Zeitlichkeit der Erfahrung. Morris definiert Dauer als „the present tense of immediate spatial experience.“²²⁸ Je größer das Objekt, desto höher die Neigung, es durch Herumgehen von mehreren Seiten zu betrachten. Carl Andre meinte in Bezug auf kleine Skulpturen: „You don’t have to walk around them. You can turn them with your hand or you can grasp the whole thing at once.“²²⁹ Die meisten Künstler der Minimal Art betonten diesen Aspekt der realen Zeit, die man benötigt, um um das Werk herumzugehen, während nur wenige, etwa Dan Flavin in seinen *Corner Pieces* das Konzept der Frontalität beibehielten.²³⁰

Eine weitere Tendenz der Jahre vor Frieds Essay lag in einem Ausgreifen der Werke in den Raum (der Galerie, des Museums): Andres Figuren nahmen sich das Thema Boden vor, Judd ließ seine Boxen von der Wand auskragen (das Thema „Podest“ variierend),

²²⁵ Judd 1966, S. 827

²²⁶ Rosalind Krauss sieht im Aspekt der Zeitlichkeit den entscheidenden Punkt in Frieds Unterscheidung zwischen „Kunst“ und „Theater“. Siehe Rosalind Krauss: *Passages of Modern Sculpture*. New York: Viking Press 1977. Siehe auch Fried 1968, S. 145

²²⁷ „I feel that you should know after a while that you’re just sort of mutilating the paint.“ Frank Stella in: Glaser 1964, S. 159

²²⁸ Robert Morris: „The Present Tense of Space“, in: Ders.: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1993, S. 175–209, S. 176

²²⁹ Zit. nach Colpitt 1993, S. 95. Siehe auch Morris 1987, S. 177f

²³⁰ Das Thema Umschreiten vs. Frontalität war jedoch umstritten. Selbst Morris, der artikulierteste Advokat der realzeitlichen Bewegung um das Objekt, gibt zu, dass man in Fällen einfacher geometrischer Formen nicht um das Objekt herumgehen müsse, um es als eine einfache Gestalt wahrzunehmen. Siehe Morris 1966, S. 226

Morris' *Cloud* war von der Decke abgehängt, Flavins Lichtfiguren okkupierten oft die Ecken des Raums. Die Skulpturen der Minimal Art griffen in den Raum aus und wurden mehr und mehr „site specific“: Judd etwa stimmte die Anzahl und Dimensionen seiner vertikalen Reihe von Boxen von der jeweiligen Raumhöhe ab, Carl Andres *Lever* wurde für einen Raum mit zwei Eingängen entworfen, um von verschiedener Perspektive wahrgenommen zu werden. Auch der Begriff „environmental“ wurde in diesem Zusammenhang verwendet, wenn es auch die ein oder andere Absetzbewegung von diesem, wahrscheinlich zu sehr an die Happenings von Allan Kaprow oder Claes Oldenbourg erinnernden Begriff gab.²³¹ Negativ formuliert bedeutet das Ausgreifen in den Raum freilich einen Verlust an Autonomie: Das Werk als autonome Einheit, das zwar einen musealen Standort forderte, von diesem aber nicht in seiner Erscheinung determiniert wurde, soll der Vergangenheit angehören.

Kurz, mit dem schwindenden Interesse an internen, formalen Beziehungen, mit der steigenden Größe, welche Distanz und körperliche Bewegung (Herumgehen) erzwangen, sowie mit der Tendenz, in den tatsächlichen Raum der Galerie auszugreifen und die Aspekte der Platzierung, Präsentation, Beleuchtung, Perspektive usw. in den Vordergrund zu stellen, wurde das Augenmerk zwangsläufig auf den Betrachter und die aktuellen Umstände der Begegnung gelenkt. Diesen von Fried theoretisierten Einbezug von Betrachter und Raum in die Kunsterfahrung hatte schon Robert Morris (1966) sehr deutlich formuliert. Für Morris liegt das spezifische Verhältnis zwischen Werk und Betrachter insbesondere in der Spannung zwischen der unmittelbar erfassten, einfachen und „starken“ Gestalt, eines Kubus z.B., die als konstant erfahren wird, und den wechselnden sinnlichen Eindrücken in der tatsächlichen Begegnung mit dem Werk, die dem Betrachter seine aktive Rolle vergegenwärtigt. Das Kunstwerk soll aufhören, *Objekt* der Betrachtung oder Kontemplation zu sein²³², statt dessen soll es ein Teil oder Pol im Verhältnis zwischen Raum, Werk und Betrachter sein; die Erfahrung soll nicht mehr in einer körperlosen Versenkung, Einfühlung oder in einer imaginären Reise im illusionistischen Raum bestehen, sondern in einer realzeitlichen Erkundung der phänomenalen Gegebenheit, die durch die aktive Rolle des Betrachters quasi zwangsläufig zu einer reflexiven Erfahrung wird.

²³¹ Siehe Colpitt 1993, S. 82ff

²³² Morris 1966, S. 234; Judd 1965, S. 827: „It isn't necessary for a work ... to contemplate.“

Das vielleicht deutlichste Werk von Robert Morris, das sich des Themas der „Raumerfahrung“ annimmt, ist *untitled (Mirrored Cubes)* (Abb. 8) aus 1965. Dem Raum der Galerie wird hier „buchstäblich“ erlaubt, das Objekt zu durchdringen, als ob dieses seine Integrität zugunsten des Orts seiner Aufstellung auflösen möchte. Sein oft zitierter Satz „Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience“ findet in den mannigfaltigen Reflexionen der verspiegelten Oberflächen eine anschauliche Bestätigung.²³³ Morris präsentiert ein „inhaltsleeres“ Objekt, das den leeren Raum der Galerie widerspiegelt. Ebenso wie der Raum der Galerie seiner modernistischen Ideologie gemäß frei von Inhalt ist²³⁴, widersetzt sich auch das Objekt jeder referenziellen Bedeutung.

Auch in dieser (räumlichen) Hinsicht ist der Maßstab bzw. die Größe der Figur nicht unwesentlich. Der zweite Teil von Morris' „Notes on Sculpture“ beginnt mit einem Zitat von Tony Smiths Antworten auf Fragen zu seinem ca. 1,90 Meter (sechs Fuß) großen Metallwürfel *Die*:

Q: Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer?

A: I was not making a monument.

Q: Then why didn't you make it smaller so that the observer could see over the top?

A: I was not making an object.²³⁵

Morris' *untitled (Mirrored Cubes)* ist, wie hier angedeutet wird, weder groß genug, um „Monumentalität“ zu erzeugen, d.h. um eine dominante Präsenz im Raum zu etablieren, noch klein genug, um von den räumlichen Bezügen zu Boden, Wand und Decke, isoliert gesehen zu werden, mit denen es offensichtlich in einem Dialog steht. Diese Bezüge zum Raum werden vom Werk zurückgeworfen, die Spiegel machen aus dem Versuch, das Werk als eigenständige Form zu betrachten, ein vergebliches Unterfangen und präsentieren stattdessen die „äußerlichen“ Bedingungen des Aktes der Betrachtung. Sie veranschaulichen Morris' Weigerung, so etwas wie Tiefe, Zentrum, interne

²³³ Morris 1966, S. 228. Stellas „What you see is what you see“ verfehlt die rückblickend wichtigsten Neuerung der Minimal Art deutlich. Stella, in: Glaser 1964, S. 158

²³⁴ Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle*. Berlin: merve 1996. (1976)

²³⁵ Morris 1966, S. 229f

Relationen etc. zu erzeugen und exponieren stattdessen die kontingente Natur der Intervention des Werkes in die Umstände der tatsächlichen Begegnung. Da die Konstruktion eines optischen Illusionsraums hier buchstäblich vom realen Raum der Galerie mit-konstituiert wird, unterläuft bzw. dekonstruiert die Figur die Opposition zwischen einem virtuellem Illusionsraum und dem realen Raum der Galerie.²³⁶

Das Theatrale liegt für Fried in der genannten Aufspreizung der Erfahrung: in ihrer Verräumlichung, Verzeitlichung, ihrer Bindung an die körperliche Sinnlichkeit des Betrachters. Eine solche Aufspreizung ist für Fried Ergebnis einer durch die Größe der Stücke sowie durch ihren nicht-relationalen Charakter erzeugten Distanz. Die physische Distanz induziert eine psychische. Gegenüber einer Nähe und Unmittelbarkeit in der kontemplativen Versenkung stelle diese Distanz erst den Betrachter als Subjekt und das Werk als Objekt heraus: „It is [...] precisely this distancing that *makes* the beholder a subject and the piece in question ... an object.“²³⁷ Es ist fraglich, ob Fried hier eine glückliche Formulierung gefunden hat. Rückblickend wird diese Eigenschaft der Minimal Art, die sinnlichen Gegebenheitsweise der Werke zum Gegenstand der Betrachtung zu machen, gerade als Subversion der Kategorien „Subjekt“ und „Objekt“ gesehen: als ein Akt „that denies that the work of art is an encounter between two previously fixed and complete entities“ zugunsten der Einsetzung einer gelebten, körperlichen Perspektive.²³⁸ Für Rosalind Krauss liegt die Errungenschaft der Minimal Art nicht nur in einer Kritik am traditionellen Werkbegriff der Kunst, sondern ebenso an einer Neuformulierung des Subjektbegriffs als “radically contingent”, die ihre philosophische Entsprechung in Merleau-Ponty’s Phänomenologie der Wahrnehmung findet. Um Frieds Begriff der Distanz aufzunehmen: der Blick wendet sich auf die Distanz zwischen Werk und Betrachter, auf ihr Auseinanderstehen (*distare*). Im Versuch den unkörperlichen „mental space“²³⁹ des Werks zu konstruieren, wird der Betrachter auf den Raum der Galerie sowie auf den eigenen, körperlichen Akt der

²³⁶ Siehe etwa Nick Kaye: *Site-Specific Art, Performance, Place and Documentation*. London, New York: Routledge 2000, S. 29: „[T]he opposition between the ‚virtual space‘ of ‚a work‘ and the ‚real space‘ of the gallery falls into confusion.“

²³⁷ Fried 1968, S. 126

²³⁸ Rosalind Krauss: “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, in: James Meyer: *Minimalism*. London: Phaidon 2000, S. 285–289, S. 286

²³⁹ Morris 1987, S. 176

Konstruktion rückverwiesen; die moderne, Autonomie garantierende Selbstreflexivität wird aus der Produktionslogik von Kunst herausgenommen und Kennzeichen der Kunsterfahrung.

Gleichzeitig dehnt sich das Objekt in den Raum der Ausstellung aus: der Raum selbst wird durch die Präsenz des Objektes verändert. Doch da das Objekt in gewisser Weise vom Betrachter abhängt – von seiner Bewegung, seinem Rhythmus, seinem Blickfeld –, hängt für Fried auch der Raum vom Betrachter ab. Das Kunstwerk selbst hört auf, als aus sich heraus bestehendes, autonomes Werk zu existieren und wird Teil einer *Situation*, in der es tendenziell auf *alles* innerhalb des Blickfeldes des Betrachters ankommt, jedoch auf Kosten des Kunstwerks selbst. Kurz, das Objekt löst sich im Umraum, und dieser in der Verfügungsgewalt des Subjekts auf: „the situation itself *belongs to the beholder – it is his situation.*“²⁴⁰

2.7 Tony Smith und das Ende der Kunst in der anonymen Situation

Die paradigmatische Erfahrung eines theatralen „Kunstwerks“ sieht Fried in Tony Smiths Beschreibung einer nächtlichen Autofahrt am New Jersey Turnpike. Smith beschreibt die Autofahrt als ein umfassendes, synästhetisches Erlebnis: eine einsame Autofahrt, das Dahinrauschen des dunklen Asphalt, skandiert durch die farbigen Lichter am Straßenrand und dem flüchtigen Aufscheinen von Türmen, Schloten und Lagerhäusern einer industriellen Landschaft, gerahmt von einer Hügelkette in der Ferne. Gegen eine solche Erfahrung erscheint die Kunst, insb. die Malerei, einfach malerisch (*pictorial*) und klein. Klein wie eine Briefmarke.²⁴¹

In solchen Erfahrungen werde das Ende oder die Grenze der Kunst fühlbar. Das Erlebnis umfängt den „Betrachter“, die Möglichkeit, die Erfahrung zu rahmen, kommt abhanden. „You just have to experience it“²⁴², meint Smith, worauf es ankommt, ist alleine die Erfahrung. Smith betont neben dem technisch-erhabenen Aspekt die Unmöglichkeit einer kulturellen Codierung (die Tatsache, dass sie von keinen sozialen

²⁴⁰ Fried 1968, S. 127

²⁴¹ „All art today is an art of postage stamps“: Tony Smith, zit. in Fried 1968, S. 131

²⁴² Tony Smith in: „Interview with Samuel Wagstaff Jr.“, in: Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): *Art in Theory 1900–2000*. Cornwall: Blackwell 2003, S. 760

und kulturellen Mechanismen strukturiert oder geprägt wird), sowie den unbeschränkten Zugang eines jeden, d.h. die Unmittelbarkeit der Erfahrung – beides Punkte, die für Fried in denkbar deutlichem Gegensatz zur modernistischen Kunst stehen.

Smiths Autobahnen sind für Fried *Situationen*. Die Erfahrung einer solchen Situation ist die Erfahrung des *Theaters*. In solchen Situationen enthüllt sich für Fried die Theatralität der minimalistischen Kunst. Das spezifisch Theatrale liegt für Fried darin, dass die von Smith zitierten Situationen (Flugfelder, Autobahnen, Ölfelder, usw.) niemandem gehören, anonym sind, und daher die Erfahrung strikt je *meine* ist; sowie dass solche Situationen objektlos, und daher endlos fortsetzbar sind. Das Objekt, welches den Betrachter distanziert und zum vis-à-vis, zum Subjekt machte, wird durch die potentielle Endlosigkeit der Erfahrung, durch deren Objektlosigkeit, sowie durch ihre Hartnäckigkeit, durch das „Anrauschen der Perspektive“ ersetzt.²⁴³ Für Fried scheint eine solche Erfahrung notwendiger Weise ziellos, eigenschaftslos, generisch zu werden; das Objekt weicht dem Status einer anonymen Objekthaftigkeit: „It is the ... sheer persistence, with which the experience presents itself as directed at him from outside (on the turnpike from outside the *car*) that simultaneously makes him a subject – makes him subject – and establishes the experience itself as something like that of an object, or rather, of objecthood.“²⁴⁴ Kurz, je effektiver der Kontext bzw. die Situation, desto überflüssiger wird das Kunstwerk selbst. In dieser paradoxen Struktur aus Abhängigkeit und Hartnäckigkeit des Werks sieht Fried das Element des *Theatralischen* in der Minimal Art. Das Werk hängt vom Betrachter ab, als ob es auf ihn gewartet hätte, ohne ihm unvollständig wäre; betritt man aber einen Raum, in dem ein minimalistisches Werk ausgestellt ist, so wird man quasi überfallen, vereinnahmt: das Werk weigert sich hartnäckig, einen alleine zu lassen, d.h. es weigert sich aufzuhören, den Betrachter zu konfrontieren, ihn zu distanzieren, zu isolieren.²⁴⁵ Es ist als ob die Eigenschaftslosigkeit des Objektes nach Ergänzung durch den Betrachter verlangt; hat es diese, will es nicht mehr locker lassen.

²⁴³ Fried 1968, S. 134

²⁴⁴ Ebd., S. 134f

²⁴⁵ Die Stelle im Original: „[O]nce he [i.e. the beholder] is in the room the work refuses, obstinately, to let him alone – which is to say, it refuses to stop confronting him, distancing him, isolating him.“ Fried 1968, S. 140

2.8 Die Gegenposition: Bedeutsamkeit und Unmittelbarkeit

In Summe stellt Frieds Verdikt gegen die Minimal Art eine Verweigerung dar, sie ästhetisch zu bewerten, d.h. als Kunst anzuerkennen. Wie um dem Verdacht zu entgehen, aus reaktionären Gründen einer neuen Bewegung die Anerkennung zu verweigern, fühlt er sich wie Greenberg gedrängt zu demonstrieren, dass er in der Lage ist, ein positives Beispiel innerhalb des weiteren Feldes „buchstäblicher“ Kunst zu wählen und dessen Kunstcharakter zu demonstrieren.

Einmal wird Jules Olitskis *Bunga 45* (1967) (Abb. 9) mit Aufmerksamkeit bedacht. Ein Werk, das ziemlich einzigartig im Schaffen Olitskis ist und eine seiner ersten Skulpturen darstellt. *Bunga 45* besteht aus einem Bündel von ca. drei Meter hohen Aluminiumröhren unterschiedlichen Durchmessers, die nicht ganz monochrom mit unterschiedlichen Farben besprüht sind. Fried hebt hervor, wie die Farbe die Objekthaftigkeit der Figur zu einem künstlerischen Thema macht, und zwar durch den durchgehend flächigen bzw. malerischen Effekt, wobei er sich des gewundenen Begriffs einer gekrümmten Oberfläche bedient („flat but *rolled*“).²⁴⁶ Während *Bunga 45* einer ästhetischen Betrachtung unterzogen wird, werden andere Werke, die in ebensolchen Kategorien gelesen werden könnten, keiner Betrachtung würdig befunden. In Bezug auf die von ihm als Nicht-Kunst deklarierten Werke nimmt er Judd beim Wort, d.h. er akzeptiert seine Werke, wie sie in Judds Text präsentiert werden, nämlich als radikal buchstäblich, während er sich hier beobachtend und analysierend dem Werk nähert.

Die ausführlichste Besprechung eines „gelungenen“ Kunstwerks in „Art and Objecthood“ widmet sich jedoch Anthony Caro, wobei Fried auch hier von Clement Greenberg ausgeht. In „The New Sculpture“ (1961) charakterisierte 1961 Greenberg den neuen Stil in der Skulptur, als dessen Meister er David Smith betrachtet, wie folgt: „To render substance entirely optical, and form, whether pictorial, sculptural, or architectural, as an integral part of ambient space – this brings anti-illusionism full circle. Instead of the illusion of things, we are now offered the illusion of modalities: namely, that matter is incorporeal, weightless, and exists only optically like a

²⁴⁶ Ebd., S. 138f

mirage.²⁴⁷ Auf Greenbergs inkonsistente Haltung bezüglich der Skulptur wurde schon hingewiesen. Entsprechend seiner Akzeptanz eines „optischen Illusionismus“ in der Malerei wird hier der Skulptur eine Darstellung ihrer eigenen Modalitäten, sofern diese der Skulptur wesentlich sind, zugestanden. Diese Entwicklung sieht Fried im englischen Bildhaure Antony Caro sich vollenden.²⁴⁸

Das Wesentliche an den Skulpturen Caros sieht Fried in der *Zusammenstellung* verschiedener, distinkter Elemente (I-Träger, Zylinder, Rohre, Blech, usw.), die seine Skulpturen ausmachen. Durch eine gezielte und komplexe Zusammenstellung beeinflussen und „verformen“ die Elemente einander gegenseitig. Die Einheit des Objekts ist nicht eine einfache Gestalt, sondern eine komplexe, organische Einheit, in der jeder Teil seinen Ort hat und seine Rolle spielt.²⁴⁹ Anthony Caro lenkt die Aufmerksamkeit auf diese Dimension des Neben- und Zueinander der Teile, und zwar durch das Weglassen eines Zentrums, einer strukturellen Offenheit, sowie einer gewissen Uneindeutigkeit (*unperspicuousness*).

Mit dem Relationalen stellt Fried genau jenes Charakteristikum von Kunst heraus, von dem sich die Minimalisten explizit absetzen. Die „alte“, europäische Kunst wurde von vielen Künstlern allgemein als „relational“ beschrieben.²⁵⁰ Frank Stella schrieb zur „europäischen Kunst“: „The basis of their whole idea is balance. You do something in one corner and you balance it with something in the other corner.“²⁵¹ Der von Fried hervorgehobene „relationale Charakter“ von Kunst ist freilich ein Kennzeichen nicht nur der modernen Kunst, fand aber im synthetischen Kubismus seine für den Modernismus prägende Ausformung. Für die moderne formalistische Kunstkritik ist der relationale Aspekt von Kompositionen fundamental; kunstphilosophisch steht hier Kants Definition des ästhetischen Wohlgefallens durch das „freie Spiel“ der Erkenntniskräfte dahinter. Donald W. Crawford schrieb zur Revolution, die Kant in die

²⁴⁷ Clement Greenberg: „The New Sculpture“, in: Ders.: *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press 1965 (1961), S. 139–145, S. 144

²⁴⁸ Fried 1968, S. 137

²⁴⁹ Fried: “[A]ltering the identity of any element would be at least as drastic as altering its placement.” Fried 1968, S. 137

²⁵⁰ Siehe Colpitt 1993, S. 41f

²⁵¹ Siehe z.B. Frank Stella, in: Glaser 1964, S. 149

Ästhetik einbrachte: „All appearances are consequently intuited as aggregates, as complexes of previously given parts.“²⁵²

Kants Fragestellung war jene der Autonomie sowie der Mitteilbarkeit eines Geschmacksurteils. Das ästhetische Urteil gründet vorerst in einem subjektiven Gemütszustand, der jedoch, wie Kant in seiner berühmten Antinomie des Geschmacks²⁵³ ausführt, die Idee einer „allgemeinen Mitteilungsfähigkeit“ in sich trägt. Das Geschmacksurteil ist selbst nicht objektivierbar, d.h. durch Begriffe (empirische Begriffe oder Verstandesbegriffe) fassbar, dennoch zielt es auf die Idee einer „allgemeinen Stimme“. Der Grund für die „subjektive allgemeinen Mitteilbarkeit“ des Geschmacksurteils liegt für Kant im „freien Spiele der Einbildungskraft und des Verstandes“, welche per definitionem transzendental, also bei allen Menschen (der Form nach) gleich sind. Dieses freie Spiel stellt die Formalbedingungen für einen Begriff dar, jedoch nicht für einen bestimmten Begriff, sondern für einen allgemeinen Begriff; also ein Begriff, der ausschließlich im Singular daherkommt und für ein „übersinnliches Substrat der Erscheinungen“ steht. Obwohl Fried nicht auf Kant eingeht, scheint diese Idee eines allgemeinen, singulären Begriffs im Hintergrund zu stehen.

Fried greift im Versuch, den Kunstcharakter der relationalen Kompositionen Caros zu begreifen, auch auf einen anderen Vergleich zurück, und zwar auf jenen mit dem Prozess der Generierung von Bedeutung in der menschlichen Sprache (sowohl der natürlichen Sprache als auch der Sprache der Gestik): Die Position eines jeden Elements ist für die Bedeutung des Ganzen genauso wichtig wie Ort und Inhalt eines jeden Wortes für die Bedeutung eines Satzes bzw. Art der körperlichen Gestik (etwa ein hoher, ausgestreckter Arm). Dieser Vergleich scheint Fried das Modell für das Kunstwerk zu liefern: analog zur (strukturalistisch verstandenen) Sprache verleiht ein jedes Element dem Anderen Bedeutung „precisely by virtue of their juxtaposition.“²⁵⁴ Man müsse daher insbesondere, wie in der Sprache, auf die *Syntax* achten.

²⁵² Siehe Donald W. Crawford: *Kant's Aesthetic Theory*. Madison: University of Wisconsin Press 1974, S. 89; Colpitt 1993, S. 42

²⁵³ Siehe Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 9 u. 56

²⁵⁴ Fried 1968, S. 138

Die derart vom Kunstwerk erzeugte Bedeutung – Fried geht soweit zu behaupten, Caros Skulpturen verkörpern Bedeutsamkeit als solche²⁵⁵ – soll nun, und das ist das Wesentliche daran, in *jedem* Moment *gänzlich* manifest sein.²⁵⁶ Der Modus der Anwesenheit (*presentness*) der Skulpturen Caros bzw. der modernen Kunst als solcher ist durch Plötzlichkeit oder Augenblicklichkeit (*instantaneousness*) gekennzeichnet; sie sind gänzlich anwesend, und zwar unabhängig von der Perspektive, aus der sie wahrgenommen werden, denn der Blick des Betrachters wird, in den besten von Caros Werken, von der Skulptur ausgeblendet (*eclipsed*). Erfahren wird die „fortwährende und vollständige Gegenwärtigkeit“ des Werks, und zwar augenblicklich: es ist „as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it.“²⁵⁷ Die Figur, die eine solche Unmittelbarkeit gewährleisten soll, ist jene der *Selbstüberschreitung des Mediums*: wie es für die moderne Malerei notwendig wurde, ihr eigenes materielles Sein des Mediums (ihre Buchstäblichkeit) durch Geformtheit (*shape*) zu überwinden²⁵⁸, so handelt es sich auch hier um die Forderung nach einer im Medium der Kunst selbst zu vollziehenden Überwindung ihrer (theatralen) Struktur, für ein Publikum da zu sein, oder anders gesagt, dafür da zu sein, betrachtet zu werden.²⁵⁹ Es gilt, den Blick, den sinnlichen Zugang zum Verschwinden zu bringen.

In dieser Konzeption einer gelungenen, autonomen Kunst erweist sich Fried als Nachfolger des Theatralitätstheoretikers Denis Diderot, dem Fried allerdings erst später sein Buch *Absorption and Theatricality* widmen sollte.²⁶⁰ Wie bei Diderot ist auch bei Fried die augenblickliche Überzeugung (*conviction*), die damit verbundene Möglichkeit, ein Kunstwerk mit einem Blick „in seiner ganzen Tiefe und Fülle“ zu erfassen, ein Merkmal guter Kunst. Für beide ist gute, und das heißt autonome Kunst

²⁵⁵ Ebd., S. 138: „It is as though Caro’s sculptures essentialize meaningfulness *as such*.“

²⁵⁶ Ebd., S. 145: “[A]t every moment the work itself is wholly manifest.”

²⁵⁷ Ebd., S. 146

²⁵⁸ Ebd., S. 136

²⁵⁹ Ebd., S. 140

²⁶⁰ „When I wrote “Art and Objecthood” and related essays I was a Diderotian critic without knowing it“ schreibt Michael Fried in der Einleitung („An Introduction to My Art Criticism“) zu seinem Band *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, London: University of Chicago Press 1998, S. 2

nur dort, wo ästhetische Einheit ist.²⁶¹ Die quasi-religiösen Implikationen des Schlussakts von Frieds Essay, des oft zitierten „Presentness is grace“, sowie des Auftakts – das dem Essay vorangestellte Motto²⁶² – rücken ihn in die Nähe der romantischen Kunstphilosophie.

Überspitzt könnte man sagen, dass Fried jenes nur im Sinn von Intersubjektivität „objektive“ Spiel von Einbildungskraft und Verstand, das für Kant der ästhetischen Erfahrung zugrunde liegt, tatsächlich objektiviert haben möchte, und zwar in Verkörperung einer komplexen, relationalen Struktur (einer „Syntax“), die durch wechselseitige Biegung und Beugung ihrer Elemente Bedeutung erzeugt. In einem gewissen Sinn muss Fried das Konstituens von Kunst in der formalistischen und modernistischen Theorie – die ästhetische Erfahrung als Grundlage des Geschmacksurteils – in das Objekt selbst hineinversetzen, um den von ihm verurteilten Werken die Möglichkeit einer ästhetischen Betrachtung und damit den Status von Kunst auch „objektiv“ absprechen zu können. Eine solche Interpretation würde auch das von Rosalind Krauss festgestellte unstimmmige Verhältnis zwischen einer „syntaktischen“ Organisation der Elemente eines Kunstwerks und der Unmittelbarkeit der Erfahrung²⁶³ auf einer anderen Ebene aufheben und plausibel machen.

2.9 Theatralität als Konstruktion einer verfügenden Subjektivität

Frieds Ausführungen zu den Skulpturen von Anthony Caro werfen auch ein neues Licht auf die von ihm aufgestellte Dichotomie Kunst vs. Theater. Während die Bedeutungsfülle der Werke von Anthony Caro für das Künstlerische steht, steht die

²⁶¹ Zur ästhetischen Einheit bei Diderot siehe Michael Fried: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1988, S. 101ff

²⁶² Fried bringt hier den Schlusspunkt seines Essays – die unaufhörliche Selbstschöpfung („perpetual creation of itself“: 1968, S. 146) autonomer Kunst – mit der göttlichen Schöpfung in Verbindung. Der amerikanische Prediger Jonathan Edwards wird herbeizitiert: „it is certain with me that the world exists anew every moment“; das Fortbestehen der Welt, versichert Edwards, sei der sichtbare Beweis für die beständige Neuschöpfung der Welt durch Gott.

²⁶³ Zu Krauss siehe die „Theories of Art after Minimalism and Pop“ betitelte Dokumentation einer von Hal Foster initiierten Diskussion zwischen Michael Fried, Rosalind Krauss und Benjamin Buchloh, in: Hal Foster (Hg.): *Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press 1987, hier S. 75. Siehe auch Rosalind Krauss: „Using Language to do Business as Usual“, in: Norman Bryson u.a. (Hg.): *Visual Theory: Painting and Interpretation*. New York: Harper Collins 1991, S. 79–94

nicht-anthropomorphe Einfachheit, Detailarmut und buchstäbliche Bedeutungslosigkeit von Judds Figuren für das Theatrale, also für das Gegenteil von Kunst. Der Kernpunkt von Frieds Unterscheidung liegt in der Selbstständigkeit des Kunstwerks bei Caro vs. einer Abhängigkeit des Werks vom Betrachter bei der Kunst der Litteralisten, wobei Selbstständigkeit durch das Generieren von Bedeutung näher bestimmt wird. Die Kunst von Morris oder Judd ist in sich bedeutungslos: sowohl die Materialien, als auch die einfache Ganzheit der Gestalt „do not represent, signify, or allude to anything; they are what they are and nothing more.“²⁶⁴ Da das Kriterium der (vermeintlich) a-signifikanten Materialien kaum einen kategorischen Unterschied zwischen den Werken Caros und Judds zulässt – beide lassen sich in vielen Fällen auch gegenständliche lesen, z.B. als Einrichtungsgegenstand bei Judd oder als Ansammlung von Metallschrott bei Caro –, ist es, wie Fried im Nachvollzug der Argumentation von Morris feststellt, vor allem die Gestalt, über die sich der Kunstcharakter definiert. Für Morris wie für Fried macht die Ganzheit oder Einheit der Gestalt das Hauptcharakteristikum der Minimal Art aus: das Charakteristische einer einfachen Gestalt ist, dass sie, sobald sie erfasst ist, auch schon erschöpft ist. Man ist dann sowohl frei von der Form, als auch an sie gebunden: frei, weil es keine zusätzliche Information zu ergründen gibt, und gebunden, da die Form konstant und unteilbar bleibt.²⁶⁵ In dieser paradoxen Form der Bindung liegt auch für Tony Smith das Faszinierende, den Fried hier zitiert; einmal angezogen von der elementaren Gestalt, jedoch sogleich befriedigt, da alles augenblicklich gegeben ist, scheint der Betrachter dennoch etwas „Unergründliches“ und „Mysteriöses“ an ihr zu finden, das ihn nicht locker lässt. Die wahrgenommene „Leere“ verlangt nach einer aktiven Gestaltung, die potenziell offen ist: „There is something absurd in the fact that you can go back to a cube in the same way“, schrieb Tony Smith.²⁶⁶ Etwas, das Robert Morris mit *Untitled* aus 1965 sozusagen simultan demonstrierte: 3 identische Figuren werden je nachdem, ob sie auf der Kante stehen oder flach liegen, und je nach Betrachterposition unterschiedlich wahrgenommen. Die einfache Gestaltform bietet sich aufgrund von Variationen der Wahrnehmungsbedingungen unterschiedlich dar.

²⁶⁴ Fried 1968, S. 143

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Tony Smith, zit. in Fried 1968, S. 143

Fried formuliert diesen Betrachterbezug negativ als Aufforderung, eine wahrgenommene Leere zwar aktiv, aber unbestimmt, endlos und letztlich willkürlich zu gestalten. Die theatrale Erfahrung ist unerschöpflich, da es eben nichts zu erschöpfen gibt, und nicht aufgrund irgendeiner „Vollheit“ (*fullness*), denn das wäre die Unerschöpflichkeit der Kunst. In einem Kommentar zu Robert Morris schreibt Fried, dass dessen Konzept von Situation und Reflexivität des Betrachters letztlich nichts anderes bedeuten, als dass sich der Betrachter der Endlosigkeit und Unerschöpflichkeit wenn nicht des Objektes selbst, so jedenfalls seiner eigenen Erfahrung bewusst wird.²⁶⁷ Unerschöpflich ist die Minimal Art hier offensichtlich in einem ganz anderen Sinn als in Frieds symbolästhetischer Deutung der Werke Anthony Caros. Die Unerschöpflichkeit bzw. Endlosigkeit der Erfahrung von Minimal Art ist leer: sie ist endlos wie etwa eine kreisrunde Straße wäre.²⁶⁸ Die hier gemeinte Endlosigkeit der Erfahrung entspricht einer im Hegelschen Sinn „schlechten Unendlichkeit“. Aufbauend auf der spekulativen Prämisse einer „wahren Unendlichkeit“ (die hier eine Analogie in der nicht-dialektischen Vorstellung Frieds einer „Bedeutsamkeit als solcher“ hat) kritisiert Hegel „schlechte Unendlichkeit“ als das Ergebnis einer lediglich von außen ansetzenden Vermittlung von Bestimmungen, die innerlich nicht zusammengehen bzw. deren verbindende Mitte noch nicht zum Tragen gekommen ist. Die Bestimmtheit (mit Fried: die „Bedeutung“ eines Werkes) ist nur in der Form einer äußeren Beschränkung fassbar, die immer wieder überschritten werden muss, weil das transzendierende Wesen (der Mensch) die noch unrealisierte Möglichkeit der Bestimmung ist, und das Hinausgehen über sich die Verwirklichung seiner selbst bedeutet. In Frieds „unendlicher Offenheit“ der Situation scheint der spekulative Begriff der Grenze – als Voraussetzung von Bestimmbarkeit, jedoch als immer schon überschrittene – einen Widerhall zu haben. Interessanter Weise verwendet Fried mit dem Bild des Kreises genau jenes Bild, das für Hegel die wahrhafte Unendlichkeit repräsentiert.²⁶⁹ Freilich steht und fällt sowohl Hegels Kritik an der „schlechten Unendlichkeit“ als auch Frieds

²⁶⁷ Ebd., S. 144

²⁶⁸ Ebd., S. 144

²⁶⁹ G.W.F. Hegel: *Wissenschaft der Logik I*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986 (= Werke Bd. 5), S. 164

Kritik an der „leeren Endlosigkeit“ der Erfahrung von Werken der Minimal Art mit der spekulativen Prämisse des absoluten Begriffs bzw. der Bedeutsamkeit als solcher.²⁷⁰

Weiters wäre noch anzumerken, dass diese von Fried angeprangerte objektlose Unerschöpflichkeit durchaus Definitionen ästhetischer Autonomie in der Tradition nach Kant entspricht. Denn bereits dieser hatte ja die Einsicht, dass das Ästhetische nicht in bestimmten Objekteigenschaften lokalisiert werden kann, sondern nur in der Erfahrung des Subjekts. Daraus folgt aber nicht, dass man mit Fried um den Verlust des Objektes in vorästhetischen „Situationen“ fürchten muss, sondern bloß, dass die Idee eines betrachterunabhängigen Ansichseins von Kunst, egal ob es nun positivistisch formuliert wird, im Sinne von Faktizität und Buchstäblichkeit der Werke, oder symbolästhetisch, sich selbst einer Form von Objektivismus verdankt.

Jedenfalls hat die besagte „Leere“ der Erfahrung bei Werken der Minimal Art für Fried denselben zentralen Stellenwert für seinen Begriff des „Theaters“ wie die Bedeutungsfülle in der Beurteilung der modernen Kunst. Während die Fülle von Caros Figuren die Autonomie (Unabhängigkeit, Selbstständigkeit) der Kunst garantiert, liegt in der Leere der Buchstäblichkeit die Gefahr einer neuen Art der Verdinglichung. Das Kunstwerk hört auf, als aus sich heraus bestehendes, autonomes Werk zu existieren und wird Teil einer *Situation*, in der es tendenziell auf alles innerhalb des Blickfeldes des Betrachters ankommt, jedoch auf Kosten des Kunstwerks selbst. Kurz, das Objekt löst sich im Umraum, in der „Situation“, welche sowohl Werk als auch Betrachter *umfasst*, welche aber selbst wiederum vom Betrachter abhängt, sich in seiner Verfügungsgewalt auflöst: „the situation itself *belongs* to the beholder – it is *his* situation.“²⁷¹ Zugleich wird das Subjekt der Betrachtung aber durch die minimalistische Situation erst in sein verfügendes Verhältnis zum Objekt unterworfen. Es ist nach Fried die oben angesprochene (entfremdende, keine „Nähe“ kennende) „Distanz“, die dem Betrachter erst zum Subjekt macht, und das Werk zum Objekt.²⁷² Eine solche Erfahrung ist nun,

²⁷⁰ Zur diesbezüglichen Diskussion bei Hegel siehe Peter-Ulrich Philippen: „Nichts als Kontexte. Dekonstruktion als schlechte Unendlichkeit?“, in: Andreas Arndt, Christian Iber (Hg.): *Hegels Seinslogik. Interpretation und Perspektiven*, Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 186–201

²⁷¹ Fried 1968, S. 127

²⁷² Fried 1968, S. 126: „It is, one might say, precisely this distancing that *makes* the beholder a subject and the piece in question ... an object.“ Fried scheint die „Distanz“ selbst buchstäblich zu nehmen, als physische Distanz, die die Entitäten Subjekt und Objekt auseinanderhält, um dann das Objekt dem Subjekt

wie Fried mit der Erzählung von Tony Smiths nächtlicher Autofahrt illustriert, nicht einmal mehr auf Objekte angewiesen. Was das Objekt hier ersetzt, ist, schreibt Fried, vor allem die Unendlichkeit und Gegenstandslosigkeit des Zugang:

„What replaces the object ... is above all the endlessness, or objectlessness, or the approach or onrush or perspective. It is the explicitness, that is to say, the sheer persistence, with which the experience presents itself as directed at him from outside ... that simultaneously makes him a subject – makes him subject – and establishes the experience itself as something like that of an object.“²⁷³

Hier zeigt sich die Verwandtschaft von Frieds Diagnose einer allgemeinen, um sich greifenden Theatralik (deren Speerspitze er in der Anti-Kunst der Minimal Art sieht) mit Adornos kulturkritischer These von der Kulturindustrie. In Frieds These der Konstitution einer verfügenden Subjektivität findet sich deutlich Adornos Kritik an der „Regression der Kunstwerke auf die barbarische Buchstäblichkeit dessen, was ästhetisch der Fall ist“ wieder.²⁷⁴ „Die alte Affinität von Betrachter und Betrachtetem“ wird in der von Adorno kritisierten Degeneration von Kunst „auf den Kopf gestellt. Indem vom heute typischen Verhalten das Kunstwerk zum bloßen Faktum gemacht wird, [darf] der Konsument nach Belieben seine Regungen ... auf das projizieren, was ihm vorgesetzt wird. ... Als tabula rasa subjektiver Projektionen jedoch wird das Kunstwerk entqualifiziert.“²⁷⁵

Diesen Mechanismus kann man mit Guy Debord Spektakel nennen; Fried nennt ihn Theater. Frieds Kritik lässt sich so im Kontext einer umfassenderen Kritik an von der Waren- und Konsumgesellschaft induzierten Subjekt-Objekt-Verhältnis verstehen. In diesem Zusammenhang kann man auch Frieds Kritik an Judds Kategorie des „bloßen

auszuliefern. Demgegenüber sieht z.B. Adorno die (schon in der „Interesselosigkeit“ Kants zum Ausdruck kommende) Distanz zwischen Werk und Betrachter als Kennzeichen ästhetischer Erfahrung: „Ästhetische Erfahrung legt zwischen den Betrachtenden und das Objekt zunächst Distanz.“ So kann er ästhetische Erfahrung, hier im Gegensatz zu Fried, als „Gegenbewegung zum Subjekt“ definieren, denn sie verlangt „etwas wie Selbstverneinung des Betrachtendend“, also Distanz statt Identifikation. Siehe Theodor Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973 (1970), S. 513f

²⁷³ Fried 1968, S. 134f

²⁷⁴ Adorno 1973, S. 158. Zu dieser Verwandtschaft zu Adorno siehe Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 51f

²⁷⁵ Adorno 1973, S. 33

Interesses“ lesen: als Kritik an der Auslieferung des verdinglichten Kunstobjekts an das Interesse des Betrachters bzw. Konsumenten, der umgekehrt aufgefordert ist, sein Arsenal „subjektiver Projektionen“ endlos auf das zu projizieren, was ihm als bloßes Faktum vorgesetzt wird.

2.10 Wirkungsgeschichte: Minimal Art als Vorbild einer reflexiv-performativen Kunsterfahrung.

Wirkungsgeschichtlich ist Frieds Essay alles andere als eindeutig einzuschätzen. Ein Grund für das Nachleben, das er in den Diskussionen um zeitgenössische Kunst bis heute führt, liegt sicher darin, dass seine Beschreibung der minimalistischen Erfahrung unbeabsichtigt stärkere Resonanz hervorrief als seine Beschwörung einer pseudoreligiösen Gnadenerfahrung. Weiters wird in der Neudefinition der Rolle des Betrachters, die ihn aus seiner Passivität herauszunehmen scheint, zumeist jene Leistung gesehen, aufgrund der die Minimal Art heute positiv bewertet wird.²⁷⁶ Ob jedoch die in der Minimal Art anklingende Entgrenzung der Kategorien Werk und Betrachter einen Bruch in der Geschichte der Kunst darstellt oder nicht, wurde und wird unterschiedlich bewertet. Einmal wird sie entsprechend Greenbergs modernistischer Theorie „als das schroffe, aber aufrichtige letzte Wort in einem eng eingegrenzten Streit darüber, was moderne Kunst ist oder sein sollte“²⁷⁷ interpretiert. Als ein zwar schroffes, jedoch nicht revolutionäres Wort. Peter Schjeldahl etwa schreibt: „Judds diverse Metallbleche und industrielle Oberflächenfinishes sind, wie Stellas ‚Shaped Canvases‘ und unkonventionelle Farben, offenkundig Erweiterungen, und nicht etwa Störungen, des konventionellen ästhetischen Feldes: Sie sind vor allen Dingen schön. Beide Künstler sind im wesentlichen Formalisten, sie wollen die moderne Kunst nicht revolutionieren.“²⁷⁸ Andere Kritiker, wie etwa Hans Belting²⁷⁹ oder Rosalind Krauss

²⁷⁶ Z.B. Julie H. Reiss: *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Mass./London, England: The MIT Press 1999; Douglas Crimp, „Pictures“, in: Brian Wallis (Hg.): *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York, Boston: The New Museum of Contemporary Art in cooperation with David R. Godine 1984, S. 175–187

²⁷⁷ Anne C. Chave: „Minimalism and the Rhetoric of Power“ (1990), in: *Arts Magazine*, Vol. 64, No. 5, Jänner 1990, S. 44–63; abgedruckt in: Meyer 2000, S. 275–285; überarbeitete Fassung ins Deutsche übersetzt in: Stemmerich 1995, S. 647–677, Zitat S. 650

²⁷⁸ Peter Schjeldahl: „Minimalism“ (1984), in: Stemmerich 1995, S. 556–588

sehen in der Minimal Art eine Zäsur, bewirkt durch deren radikale Kritik des Werkbegriffs (Belting), sowie von Werk und dem Konzept von Subjektivität (Krauss). Hal Foster bezeichnete die sich in diesen Rezeptionen spiegelnde doppelte Erbschaft der Minimal Art, die in deren Affirmation der klassischen Avant-Garde bei gleichzeitiger Zurückweisung des Modernismus gründet, als „Cruce des Minimalismus“. Die Frage, ob Minimal Art entweder als Zwischenstation oder Schlusspunkt der modernen Kunst bzw. als Wegbereiter der Postmoderne zu interpretieren ist, soll hier nicht weiter verfolgt werden.

Ein anderer Punkt, der mit dieser ambivalenten Bilanz in Zusammenhang steht, ist für den weiteren Gang der Untersuchung wichtig. Sowohl der Anschluss an Frieds positiv formulierten Kunstbegriff im Sinne einer das Faktische und Sinnliche transzendierenden Erfahrung eines Kunstsymbols, als auch die (positivistische) Aufwertung des Buchstäblichen teilen Frieds Voraussetzung einer Alternative zwischen „Kunst und Objekthaftigkeit“, zwischen bloßem Ding und Kunstsymbol. Radikal formuliert, wie es Fried stellenweise tut, trennt eine solche Auffassung das Material von der Bedeutung, den Buchstaben vom Sinn.²⁸⁰ Während die Ideologie des Kunstsymbols den symbolisierten Sinn durch die (sinnliche) Erscheinung des Werks hindurch transzendiert, gleichsam betrachterunabhängig zu ergreifen vorgibt, postuliert die buchstäbliche Auffassung von Kunst, wie sie etwa von Judd oder Stella formuliert wurde, eine Kunsterfahrung unabhängig von jeder Frage der im Werk verkörperten Bedeutung. Dass beide Radikalpositionen einen reduktiven Begriff von Kunst darstellen bzw. als ästhetische Theorie aporetisch sind, ist offensichtlich. Dass es keine Buchstäblichkeit oder Objekthaftigkeit an sich geben kann, scheint auch deutlich in Frieds Text durch, insb. in seiner Rede von der „Bühnenpräsenz“ minimalistischer Objekte. Diese Beschreibung Frieds demonstriert, dass selbst die buchstäblichsten Werke nicht in ihrer vermeintlich vor- oder außerästhetischen Faktizität aufgehen. Im Gegenteil, überraschender Weise zeigen sich, quasi durch ihre buchstäbliche Oberfläche hindurch, plötzlich menschliche Züge. In der Beschreibung von Smiths

²⁷⁹ Hans Belting: „Minimal oder die Frage nach dem Medium der Kunst“, in: Christian Schneegass (Hg.): *minimal – concept. Zeichenhafte Spuren im Raum*. Berlin: Fine Arts Verlag 2001, S. 268–271

²⁸⁰ Vgl. hierzu auch Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 37ff; Rebutisch 2003, S. 51ff

Metallwürfel Die etwa stellt Fried fest, dass Smith so etwas wie eine Ersatzperson erzeugt hätte.

„[B]eing distanced by such objects is not, I suggest, entirely unlike being distanced, or crowded, by the silent presence of another *person*; the experience of coming upon literalist objects unexpectedly – for example, in somewhat darkened rooms – can be strongly, if momentarily, disquieting in just this way. ... It is ... as though the work in question has an inner, even secret, life.“²⁸¹

Gründe für diesen unheimlichen Effekt sieht Fried vor allem darin, dass viele dieser Objekte auf geradezu aufdringliche Weise ein geheimes Innenleben evozieren. Wie sie das tun, geht aus dem Text leider nicht hervor. Fried nennt lediglich den oft menschenähnlichen Maßstab und ihre Eigenschaft des Nicht-Relationalen. Seine Kritik richtet sich jedenfalls nicht dagegen, dass sie es tun; sondern dagegen, dass sie es heimlich oder latent tun, d.h. es geht um eine Kritik an einem maskierten Anthropomorphismus. „Unheilbar theatralisch“ scheint hier, in den Worten von George Didi-Huberman, ihre Tendenz zur „Selbstverwandlung und Selbstumkehrung“²⁸², also eine Tendenz, zwischen Objekthaftigkeit und (anthropomorpher) Bedeutung hin und her zu oszillieren. „Unheilbar theatralisch“ ist in anderen Worten ihre Doppelpräsenz als körperliche Oberfläche und unkörperliche Bedeutung. Die Objekte der Minimal Art sind auch deshalb „endlos“ lesbar, weil sie unaufhebbar doppelt lesbar sind: als Ding und als Zeichen. „Weder Ding noch Zeichen und doch beides zugleich“, schreibt Juliane Rebentisch, „scheint das Objekt nicht klar bestimmbar, scheint es sich jeder endgültigen Festlegung auf Bedeutung oder Buchstäblichkeit zu entziehen, um den Betrachter statt dessen mit einer Dynamik einander widerstreitender Sinnproduktionen und Sinnsubversionen zu konfrontieren, die sich weder bei der Projektion eines bestimmten Sinns noch bei der Feststellung formaler Fakten wird beruhigen lassen.“ Rebentisch sieht in diesem Oszillieren ein Strukturmerkmal *aller* Kunst, d.h. ein Strukturmerkmal ästhetischer Erfahrung.²⁸³ Die als „Betrachtereinbezug“ bezeichnete

²⁸¹ Fried 1968, S. 128

²⁸² Didi-Huberman 1999, S. 115

²⁸³ Rebentisch 2003, S. 56 (Zitat) und S. 59

Neuerung der Minimal Art ist, so gesehen, nichts wirklich Neues, sondern Charakteristikum einer jeden Kunsterfahrung.

Minimal Art scheint somit beide *beide* Konzepte von Präsenz zu besitzen, jenes der modernistischen Kunsttheorie Frieds, die die Dimensionen der Unmittelbarkeit, Unkörperlichkeit, werkimmanenten Bedeutung und Selbstüberschreitung des Mediums betont, sowie jene insb. von Robert Morris theoretisierte Konzeption von körperlicher, sinnlicher, prozessualer und „phänomenologischer“ Gegenwart. Das Interessante an der Minimal Art liegt darin, dass sie diese beiden Pole einer ästhetischen Erfahrung durch die selbstreflexiv-performative Struktur des ästhetischen Objektbezuges in ihren räumlichen Inszenierungen in besonders deutlicher Weise hervortreten lässt.

3 Objekt, Bild, Zeichen, Netzwerk: Zum Beharren der Architektur auf Präsenzeffekten.

Spätestens seit Gottfried Sempers Bekleidungstheorie beschäftigt Architekturschaffende wie Architekturhistoriker und –theoretiker die Frage nach dem Verhältnis zwischen authentisch-körperhafter Präsenz von Architektur und den vielfachen Formen „theatraler“ Inszenierungen. Einigen Verflechtungen dieser Diskurse in der jüngeren Architekturgeschichte wird im folgenden Kapitel nachgegangen, wobei die von Michael Fried diskutierten Begriffe und Dichotomien ihren teils wertenden, teils polemischen Charakter nicht verlieren, ihre Strahlkraft jedoch rasch in die diversen sozialen, kulturellen und ökonomischen Bereiche ausweiten, mit denen sich Architektur zu beschäftigen hat.

3.1 Die Debatte um die Bildhaftigkeit von Architektur

Die anfangs angesprochene Diskussion um die spezifische „Oberflächlichkeit“ der Architektur, d.h. nach dem Verhältnis zwischen Oberfläche/Bild/Fassade und dem Inneren, sei es Struktur, „Kern“ oder „Wesen“ heizte sich durch die Debatte um den *Iconic Turn* oder *Pictorial Turn* der 1990er Jahre an. In der Architektur steht jedoch weniger die Frage einer Bildlogik der Architektur im Zentrum, also die Frage, wie Architektur mit Bildern Sinn erzeugt, sondern jene nach dem Verhältnis von Bild und Bauwerk.

Die Frage, ob Architektur überhaupt als ein Bildmedium verstanden werden kann oder soll, ist jedoch schon wesentlich älter. Sie wird zumeist mit Nein beantwortet. Arthur Schopenhauer bietet die wiederkehrend zitierte Formulierung: „Die Baukunst hat von den bildenden Künsten und der Poesie das Unterscheidende, daß sie nicht ein Nachbild, sondern die Sache selbst gibt.“²⁸⁴ Martin Heidegger erklärt schlicht: „Ein Bauwerk, ein

²⁸⁴ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, in: *Werke in Fünf Bänden*, Hg. von Luder Lütkehaus, Zürich 1988, Bd. 1, S. 291

griechischer Tempel, bildet nichts ab“²⁸⁵, und Albert Erich Brinckmann spricht der Baukunst nicht nur Bildhaftigkeit, sondern jede kommunikative Funktion ab.²⁸⁶

Eine der griffigsten Formulierungen prägte Joseph Bayer in „Moderne Bautypen“ (1886), der von „Stilhülse“ und „Kern“ sprach. Bayer sah die Entwicklung der modernen Architektur in einem Herauslösen eines gesunden Kerns aus einer Schale: „... dann springen gewiss die so schön ornamentierten historischen Stilhülsen ab, sie schälen sich für immer los und der neue Kern tritt blank und klar ans Sonnenlicht.“²⁸⁷ Doch auch der modernen Architektur wird eine simple und klare Dichotomie von Hülle und Kern nicht gerecht. Adolf Loos etwa, der nicht von Hülle oder Haut sprach, sondern den Semperschen Ausdruck „Bekleidung“ verwendete, wendete sich nicht gegen das Ornament als solches, sondern gegen jenes, welches gegen die Regel der „Angemessenheit“ (was in der Wortbedeutung von *Decorum* und *Ornament* mitschwingt) verstößt. Vergleicht man etwa Loos' Projekt zur Verbauung der Gartenbaugründe in Wien (1917) mit dem Projekt für die Stallungen für den Prinzen Sanguszko aus 1924, so zeigt sich der Unterschied, gerade aufgrund einer starken Ähnlichkeit in der volumetrischen Komposition, vor allem im vollständigen Fehlen einer repräsentativen Ornamentik beim Projekt für die Stallungen. Eine Großstadtarchitektur hat sich eben anders zu geben als ein Zweckbau. Trotzdem lässt das Bild eines einfachen, unbedeckten Architekturkerns die Architektur nicht los, nicht einmal jene von Loos: es ist das Bild des „nackten“ Loos, das in der „Neuentdeckung“ von Adolf Loos durch Aldo Rossi zitiert wird. (Abb. 10)

²⁸⁵ Heidegger 1977, S. 27

²⁸⁶ „Die Zugänge zur Baukunst sind schwer. Im Gegensatz zu Malerei und Skulptur stellt Baukunst nichts dar, bildet nichts ab; sie berichtet und erzählt nichts, sie ist fern menschengestaltlichen, menschenähnlichen Formen. Baukunst ist abstrakte Kunst aus innerer Natur. Sie kann nicht wie abstrakte Malerei beliebig zum Naturvorbild hinüberwechseln, sie kann niemals aus einem solchen abgeleitet werden. Baukunst ist eine Art Mathematik, stereometrische Geometrie, einzig menschlichem Geist entsprungen. Große Baukunst wird sogar das Materielle, das Technische, das Zweckdienliche vergessen machen, wenn sie diese auch nie missachten wird. Große Baukunst ist zumeist von allen Künsten absolute Form.“ Albert E. Brinckmann: *Baukunst, Die künstlerischen Werte im Werk des Architekten*. Tübingen: Wasmuth 1956, S. 6

²⁸⁷ Zur Geschichte dieser Debatte siehe Werner Oechslin: *Stilhülse und Kern*. Zürich, Berlin: gta/Ernst & Sohn 1994. Das Zitat stammt von Joseph Bayer, „Moderne Bautypen“ (1886), zit. nach ebd., S. 6. Siehe auch Ákos Moravánszky: „Truth to Material' vs. 'The Principle of Cladding': The Language of Materials in Architecture, in: *AA files 31*, Summer 1996, S. 39–48

Bezogen auf die moderne Avant-Garde spricht Vittorio Magnano Lampugnani dem Bild die Funktion zu, den architektonischen und städtebaulichen Entwurf von allen praktischen Voraussetzungen, von Funktionalität, Handwerk, von menschlichen Bedürfnissen und Verständlichkeit zu abstrahieren, indem es komplexe Bedingungsgefüge allzu leicht veranschaulicht und damit nur zum Schein handhabbar macht.²⁸⁸ Der Verdacht, der dem Bild angetragen wird, ist jener der Täuschung und der Substitution des Realen - dass durch das Bild „factum und fictum konvergieren“.²⁸⁹ In *Die Modernität des Dauerhaften* schreibt Lampugnani: „Die Wahrheit ist, dass in der radikalen Moderne alles, was Entwurf ist, zu einem Bild oder einer Skulptur wurde.“²⁹⁰ Unter den Begriff des Bildes fällt hier sowohl die Reduktion der komplexen Gefüge einer Stadt auf Bilderwelten in Form von Fassaden, als auch die Vielzahl an Bildern, Grafiken, Schemata und Diagrammen, die Teil der Entwurfspraxis sind. Erst das Bild hat die Abstraktion des architektonischen und städtebaulichen Entwurfs von allen praktischen Voraussetzungen, von Funktionalität, Handwerk, von menschlichen Bedürfnissen sowie von allgemeiner Verständlichkeit ermöglicht. Der Hauptvorwurf ans Bild geht dahin, dass es allzu leicht komplexe Bedingungsgefüge veranschaulicht und damit nur zum Schein handhabbar macht. Das Bild ist es somit, das selbst den Anspruch der modernen Avant-Garde auf „Wahrhaftigkeit“²⁹¹ zur Lüge werden lässt. Der Ratschlag von Lampugnani für heutige Architekten und Stadtplaner geht dementsprechend dahin, sich vom Bild abzuwenden zugunsten einer hingebungsvollen und genauen Auseinandersetzung mit den Problemen des Bauens.

Ein ähnliches Unbehagen am Bild äußert sich auch im amerikanischen Architekturdiskurs. In einem Kommentar auf die intensiv rezipierten Essays über Transparenz von Colin Rowe und Robert Slutzky (geschrieben 1955–56, publiziert 1963 bzw. 1971), kritisiert Rosalind Krauss das bildhafte Modell („pictorial model“) der Architektur als „hermeneutisches Phantom“: Indem die Autoren das bildhafte

²⁸⁸ „Die Wahrheit ist, dass in der radikalen Moderne alles, was Entwurf ist, zu einem Bild oder einer Skulptur wurde.“ Vittorio Magnano Lampugnani: *Die Modernität des Dauerhaften. Essays zu Stadt, Architektur und Design*. Aus dem Ital. übersetzt von Moshe Kahn. Berlin: Wagenbach 1995, S. 37

²⁸⁹ Gottfried Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink 1994, S. 11–38, S. 35

²⁹⁰ Lampugnani 1995, S. 37

²⁹¹ Walter Gropius: *Die Neue Architektur und das Bauhaus*. Hg. von Hans M. Wingler. Berlin: Gebr. Mann 2003, S. 9

Modell auf Architektur anwenden, d.h. Architektur wie ein Bild lesen, transformieren sie die dreidimensionale Realität der Architektur, die in Folge einer zeitlichen Sukzession erfahren werden muss, auf eine Serie von statischen Bildern.²⁹²

Lampugnani's Einschätzung der Architektur der Moderne kommt innerhalb einer relativ jungen Perspektive auf die Geschichte der Modernen Architektur zu liegen, die dem einst verpönten Phänomen der Mode eine wesentliche Rolle für die Innovationen der Avant-Garde zuschreibt. Im Zuge der Renaissance der Bekleidungstheorie Gottfried Sempers kam es zu einer Neuschreibung der Geschichte der Modernen Architektur, die von der Haut, der Hülle, der sichtbaren Oberfläche und der „Rhetorik des Ornaments“ ausgeht. Pionierarbeit leistete Elisabeth Wilsons *Adorned in Dreams* (1985), das Themen betonte, die Mode für Architekturhistoriker als relevant erschienen ließ: ihre Verbindungen zur Massenkommunikation, Industriedesign und städtischem Spektakel. Arbeiten von Mary McLeod, Deborah Fausch und Mark Wigley machten die von Semper herausgestellte Verwandtschaft von Architektur und Bekleidung für Kulturanalysen der modernen Architektur fruchtbar.²⁹³ Den direkten Bogen von der Moderne zur heutigen Situation schlägt Jörg Gleiter, der in den zu Beginn des 20. Jahrhunderts geführten Debatten um das Ornament eine Vorgeschichte zur jetzigen „Problematik der neuen Sichtbarkeit und der digitalen Bildlogik heute“²⁹⁴ sieht und angesichts der Mediatisierung der Kultur eine dem „digitalen Paradigmenwechsel“²⁹⁵ entsprechende neue Konzeptualisierung von Architektur fordert.

²⁹² Rosalind Krauss: „Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman“, in: Peter Eisenman: *Houses of Cards*, New York: Oxford University Press 1987, S. 166–184, S. 171. Rowe und Slutzky stehen diesbezüglich in einer Tradition seit Henry-Russell Hitchcock's *Painting toward Architecture* (1948), Gyorgy Kepes' *Language of Vision* (1944) und László Moholy-Nagys *Vision in Motion* (1947). Vgl. Mark Linder: *Nothing Less Than Literal*. Cambridge, Mass.: MIT Press 2004, S. 23–29

²⁹³ Der Band von Deborah Fausch (mit Paulette Singley, Rodolphe El-Khoury, Zvi Efrat, Hg.): *Architecture: In Fashion*. Princeton: Princeton Architectural Press enthält unter anderem die Texte von Mary McLeod („Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity“) und Mark Wigley („White Out: Fashioning the Modern“) Wigley legte mit *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1995 eine umfassende Publikation zum Thema vor. Einen Überblick über die Diskussionen gibt Leila W. Kinney: „Fashion and Fabrication in Modern Architecture“, in: *JSAH* 58/3, September 1999, S. 472–481

²⁹⁴ Jörg Gleiter: *Rückkehr des Verdrängten*. Weimar: Univ.-Verlag Bauhaus Universität 2002, Zitat S. 25.

²⁹⁵ Jörg Gleiter: „Architekturtheorie heute“, in: *Wolkenkuckucksheim* 9. Jg. Heft 2, März 2005. (<http://www.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/Wolke/deu/Themen/042/Gleiter/gleiter.htm>)

Ohne Zweifel ist heute nicht nur die Kommunikation und Rezeption von Architektur, die Zirkulation und Distribution ihrer Konzepte und Formen durch bildzentrierte Medienapparate geprägt, sondern in zunehmendem Maße und in unterschiedlichen Formen auch ihre Produktion. Martin Steinmann z.B. schreibt: „Die Architekten sprechen seit einiger Zeit gerne von Bildern, um ihre Arbeiten zu erklären. Bilder scheinen die Instanz zu sein, die den Zusammenhang der Entscheidungen beim Entwerfen sichert, nachdem Stil durch die Fragmentierung der Gesellschaft seine Grundlage verloren hat.“²⁹⁶ Zumindest im Diskurs der Architekturtheorie wird dieser Befund überwiegend als Verlusterfahrung thematisiert, wobei sich die Kritik am Bild konzeptuell in traditionellen Bahnen bewegt. Seit Plato steht die Theoretisierung der Rolle des Bildes im Zusammenhang mit der Möglichkeit von Illusion, Lüge und Täuschung.²⁹⁷ Die für viele bis heute gültige (platonistische) Annahme besteht darin, dass sich das Wesen von Etwas in seinem Anblick, seinem *Eidos* manifestiert, d.h. dass die Bildrelation von Anwesendem – Abwesendem nicht nur als Darstellungsrelation aufgefasst wird, sondern auch noch dem Modus der Wahrhaftigkeit unterstellt wird. Genau unter diesem Aspekt spielt das Thema des Bildes eine wichtige Rolle im gegenwärtigen Diskurs der Architektur.

Vertreter der kulturkritischen (oder vielleicht besser: architekturkritischen) Einschätzung des Verhältnisses von Architektur zum Bild beklagen ein seit Robert Venturis *Learning from Las Vegas*²⁹⁸ hoffähig gewordenes Naheverhältnis zu den Phänomenen von Konsumgesellschaft und Massenkultur, insbesondere zu Werbung, Marketing und zum Phänomen der Ästhetisierung des Alltags. Jean-Didier Bergilez spricht vom Entstehen einer „derealisierten“ Architektur, einer „Architektur des Bildes“: Architektur wird in zunehmenden Maße weniger anhand ihrer Realisierungen wahrgenommen, sondern in ihrer medial vermittelten Form. Diese wird von Kommunikationsabteilungen großer Architekturbüros strategisch gesteuert, etwa durch Beistellung von Fotos, Plänen, Kommentaren und Bildern bei gleichzeitiger (urheberrechtlich legitimer) Untersagung von unkontrollierter Verwendung anderer

²⁹⁶ Martin Steinmann: „Hinter dem Bild: nichts“, in: Architekturmuseum Basel (Hg.): *Architektur Denkform*. Basel: Wiese 1988, S. 14–19, S. 14

²⁹⁷ Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*. München: Fink 2004, S. 8, 15–25

²⁹⁸ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge/Mass: MIT Press 1977

Materialien. Deutungs- und Interpretationsmuster sind somit schon lange etabliert, wenn der „unvoreingenommene Kritiker“ sich dem real Gebauten annähert. Doch die publizierten Bilder werfen ihre Schatten noch weiter voraus, denn auch die real gebaute Architektur ist ja schon im voraus auf mediale Wirkung hin projiziert worden: „Indem die Architektur nicht mehr symbolisiert, was sie wirklich ist, indem sie sich nicht länger an funktionalen oder konstruktiven Erfordernissen orientiert, unterwirft sie sich letztlich den Erfordernissen von Bild, Branding und Identitätssetzung, kurz: den Erfordernissen der Kommunikation.“²⁹⁹ Da Architektur, so das Argument, in besonders hohem Maß über ein Repertoire von Mitteln der Identitätsstiftung verfügt – etwa Monumentalität, die Möglichkeit zur Schaffung atmosphärisch-immersiver Räume, mediale Präsenz in Sport, Politik und Kultur, den Status eines Prestigeobjekts usw. – gerät sie zunehmend in den Sog marktwirtschaftlicher Tendenzen. Die neuen Themen oder Inhalte der Architektur sind somit Identitätsstiftung für Produkte oder Städte, Imagepflege, Inszenierung von Lebensstil und Konsum, usw. Die offensichtlichsten Ausprägungen dieser Themen wie Concept- oder Flagship Store, Life Style Store, Megastore stellen nur die sichtbare Spitze des Eisberges dar.

In diesem Zusammenhang steht auch eine oft diagnostizierte Veränderung des Konzepts von Architektur, nämlich jene, die sich mit der oben angesprochenen Renaissance der Bekleidungstheorie von Gottfried Semper verbindet. Eine Architektur des Bildes scheint die Architektur selbst auszudünnen: da es auch, insbesondere im Kontext der heutigen Marktwirtschaft, zum Wesen eines Bildes gehört, die eigene Gemachtheit vergessen zu lassen, tendieren die konstruktiven und materiellen Aspekte dazu, hinter den schillernden Oberflächen zu verschwinden.³⁰⁰ Programmatisch formuliert wird diese Position von Rem Koolhaas, der offen fordert, Architektur müsse sich in der Zukunft damit begnügen, zum reinen Träger ständig wechselnder *wallpaper* zu werden, um der Geschwindigkeit wechselnder Programme und sozialer Identitäten entsprechen

²⁹⁹ Jean-Didier Bergilez: „Ausblick auf eine Ästhetisierung des Alltags“, in: *werk, bauen + wohnen* 9, 2004, S. 24–29, S. 27

³⁰⁰ William S. Saunders vergleicht eine Architektur des Spektakels mit der Ästhetik von Werbungen und *special effects* im Film. „When the making of spectacles – like special effects in movies – is imagined and understood, they collapse, deflated.“ – ganz im Gegensatz zu einer ruhigen, kontemplativen Architektur (er nennt Louis Kahns Kimball Museum), die eine gegenteilige Wirkung erzeugt, wenn sie wenn sie bewusst erschlossen wird: „it expands in interest.“ William S. Saunders im Vorwort zu: Ders. (Hg.): *Commodification and Spectacle in Architecture*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2005, S. viii

zu können.³⁰¹ Marc Angélil formuliert analytischer: Obwohl das System der (marktorientierten) Zeichen sich immer der sichtbaren Oberfläche der Dinge bemächtigt, es „gleichsam oberflächlich in Erscheinung tritt, trägt es zu einer tiefgreifenden Veränderung der Architektur bei, zu einer Neuorientierung ihrer Tiefenstruktur in Richtung einer auf das äussere Erscheinungsbild fixierten Darstellung ihrer Inhalte.“³⁰² Was bei Semper noch einen positiven Beigeschmack hatte, weicht nun dem Verdacht, dass hinter dem manipulativen Gehalt der Bilder in ihrer Aufladung mit teilweise unbeabsichtigten Inhalten, ihrer strategische Organisiertheit aufgrund unausgesprochener Agenden und ihrer kognitiven Logik, die oft unterhalb der Ebene rationalen Bewusstseins oder bewusster Beobachtung operiert, Architektur zunehmend instrumentalisiert und vereinnahmt wird, und zwar bis zur Selbstausslöschung. „Architectural images may be scoring well in the game of fashion, a game whose only rule is that today’s big thing is tomorrow’s big yawn; but for a discipline that yearns for permanence, those goals can lead to nothing but an endgame.“³⁰³

Freilich gibt es auch affirmative Positionen, vorwiegend von Architekten, die im Feld tätig sind. Als Beispiel sei hier Sean Griffiths von der Designgruppe FAT (*Fashion Architecture Taste*) genannt. Architektur, schreibt Griffiths, wirkt immer in zwei Sphären: der „realen“ – was Griffiths mit dem Gebrauch und der Erfahrung von Architektur verbindet – und dem Bildhaften. Der architektonische Raum (die Chiffre für das Reale) wird von Bildern immer mitgeformt, Bilder gehen in die Art und Weise ein, wie Räume gelesen und erlebt werden. Während nun eine „abstrakte“ oder „abstrahierende“ Architektur, die Authentizität in Form von formaler Autonomie versteht, das Subjekt in eine Beziehung mit der Geschichte der Architektur einsperrt, bringt der Einsatz von Bilder eine befreiende, pluralistische und multi-kontextuelle Auseinandersetzung mit der gebauten Umwelt ins Spiel.³⁰⁴

³⁰¹ Rem Koolhaas: „Generic Cities“, in: Rem Koolhaas, Bruce Mau (Hg.): *S, M, L, XL*. Köln: Taschen 1997, S. 1248–1264, S. 1252

³⁰² Marc Angélil: „Architektur ge-brand-markt“, in: *archithese* 6, 2003, S. 8–15, S. 11

³⁰³ Luis Fernández-Galiano: „Spectacle and Its Discontents“, in: *Harvard Design Magazine* 12, Fall 2000, S. 35–38, S. 37

³⁰⁴ „We are interested in representational architecture and we find abstraction very boring because it locks the subject into its relationship with the history of architecture rather than perhaps expanding and reflecting on some other things.“ Sean Griffiths in einem Interview mit Torsten Schmiedeknecht, in: *Architectural*

Mit der ständig wachsenden Präsenz medientechnisch vermittelter Erfahrung, sowie mit den ständig steigenden Möglichkeiten technischer Reproduzierbarkeit und Produzierbarkeit von Architektur steigt vielerorts das Bedürfnis nach Authentizität, Autonomie und Echtheit.³⁰⁵ Mit dem Authentizitätsbedürfnis verbindet sich der Wunsch nach Durchbrechung oder Abschaffung der bloß zeichen- und bildökonomischen Kriterien unterworfenen Oberflächen der Architektur, nach „reiner Unmittelbarkeit“ oder zumindest nach einer gesteigerten physischen Präsenz im Hier und Jetzt. Unabhängig davon, ob man Authentizität letztlich als „kulturgeschichtliche Kostümierung einer Unmöglichkeit“³⁰⁶ einstuft und phänomenal lediglich als Inszenierung von Authentizität vorfindet oder nicht, die begriffliche Polarität zwischen dem Realen und dem Schein wird – wie die beiden geschilderten Positionen von Berglez und Griffiths illustrieren sollten – immer vorausgesetzt.

Im folgenden sollen einige architektonische Strategien diskutiert werden, sich der Derealisierung von Architektur durch Bildhaftigkeit (in Entwurf und Rezeption), Medialität oder Virtualisierung zu widersetzen, und zwar durch Strategien, die man durch Begriffe wie Entsemantisierung, Autonomisierung, Objekthaftigkeit oder Buchstäblichkeit kennzeichnen kann. Zeitlicher Ausgangspunkt stellt das Jahr 1967 dar, das „Schlüsseljahr“ von „Buchstäblichkeit als kritische[m] Begriff“³⁰⁷, in dem neben Derridas *Grammatologie* auch Michael Frieds Attacken gegen die Literalisten der Minimal Art, „Art and Objecthood“ veröffentlicht wurden, sowie Peter Eisenmans erste Experimente in Sachen Entsemantisierung fallen.

Design 76/1, 2001, S. 34–37, S. 35. Eine ähnliche Position vertritt Kevin Ervin Kelley in: „Architecture for Sale(s): An Unabashed Apologia“, in: William S. Saunders (Hg.): *Commodification and Spectacle in Architecture*, Minneapolis, London: University of Minneapolis Press 2005 (Harvard Design Magazine Reader, Bd. 1), S. 47–59

³⁰⁵ Vgl. Michael Benedikt, „Reality and Authenticity in the experience economy“, in: *Architectural Record* vol. 189, no. 11, 2001, S. 84–86. Einen Gegenwurf hierzu bietet Gernot Böhmes These, dass das (gegenständliche) Bild gegenüber dem abgebildeten Gegenstand „wirklicher“, da bedeutungsvoller und intensiver erlebbar ist. Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, München 1999, S. 92f

³⁰⁶ Petra Maria Meyer: „Mediale Inszenierung von Authentizität“, in: Erika Fischer-Lichte, Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel: Francke 2000, S. 71–92, S. 73

³⁰⁷ Zur Vorgeschichte dieser Renaissance von Buchstäblichkeit siehe Metzger 2004. Zit. S. 27

3.2 Indexikalität

Bild- bzw. zeichentheoretisch betrachtet gibt es eine Art von Zeichen, die sich gegenüber allen anderen durch einen herausragenden Bezug zur Realität auszeichnet, den Index. Charles Sanders Peirce definiert das indexikalische Zeichen (bzw. „Repräsentamen“ bei Peirce) wie folgt: Ein Index ist ein Zeichen, das seine Funktion „kraft einer Eigenschaft erfüllt, die es nicht haben könnte, wenn sein Objekt nicht existierte. [...] Z.B. ist ein altmodisches Wetterhäuschen ein *Index*. Denn es ist so entworfen, daß es auf die Trockenheit und Feuchtigkeit der Luft physikalisch reagiert, dergestalt daß der kleine Mann herauskommt, wenn es feucht ist.“³⁰⁸ Ein Index ist ein Zeichen, dass die Verbindung mit dem Bezeichneten durch eine Form von direkter Verursachung erhält, wie Spuren, Markierungen, Abdrücke, usw. Zu Indizes zählen auch jene Zeichen, die bemüht werden, um einen strittigen Sachverhalt aufzuklären und vor Gericht als Evidenz zu dienen: ihr Bezug zur Tatsächlichkeit des Sachverhalts ist untrügerisch. Das indexikalische Zeichen funktioniert, wie Peirce es bestimmt, physikalisch, als Abdruck oder Spur und setzt damit die tatsächliche, körperhafte Präsenz dessen, was es bezeichnet, voraus. Im Unterschied zu bildhaften Zeichen besitzen Indizes keine Ähnlichkeit mit ihrem Objekt, sie sind weder abhängig davon, dass sie jemand überhaupt entziffern kann - „the little man will come out if it is wet, and this would happen just the same if the use of the instrument should be entirely forgotten, so that it ceased actually to convey any information“³⁰⁹ - noch hängt der Index von irgend einer Form von Rationalität ab: er unterliegt dem blinden Zwang des Faktischen. Im Unterschied zum Symbol dient ein Index nicht der Vergegenwärtigung eines Allgemeinen, sondern ist eine Sache des Hier und Jetzt, er vermittelt eine bestimmte, spezifische Erfahrung.³¹⁰ Für Peirce ist der Index wesentlich ein Modus der Vergegenwärtigung, ein Mittel zur Erzeugung von Präsenz durch ein reines Zeigen ohne eigenem Inhalt: „The index asserts nothing; it only says ‚There’! It takes hold of

³⁰⁸ Charles Sanders Peirce: *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*, Hg. v. K.-O. Apel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 363

³⁰⁹ Peirce, *Harvard Lectures on Pragmatism*, 1903, zit. nach: Mats Bergman, Sami Paavola (Hg.): *The Commens Dictionary of Peirce’s Terms*. www.helsinki.fi/science/commens/terms/index2.html (2001; Zugriff Juli 2013)

³¹⁰ „[A]n index is essentially an affair of here and now, its office being to bring the thought to a particular experience.“ Peirce, *Draft of ‚Grand Logic’*, 1893, zit. nach: Bergman 2001, o.S.

our eyes, as it were, and forcibly directs them to a particular object, and there it stops.“³¹¹

Neben der Reduktion von Bedeutung auf ein reines Zeigen liegt eine bedeutende Funktion der indexikalischen Relation darin, physikalische Präsenz zu dokumentieren, zu authentifizieren und damit Bedeutung zu fixieren. In der östlichen Orthodoxie liefert Indexikalität die Legitimation des *Archeiropoieton* bzw. der *Vera Icon*, des nicht von Menschenhand angefertigten Bildes. Die Vorstellung von der *Vera Icon* geht davon aus, dass eine heilige Person real anwesend ist, deren Konterfei sich direkt, unmittelbar auf dem Bildträger, wie etwa dem Schweißbuch der Veronika, abdrückt - eine Vorstellung, die sowohl dem Gründungsmythos der Malerei in Plinius' *Naturalis Historia* als auch der von den Impressionisten bewunderten Funktion der Fotografie, „ohne Code“ zu bedeuten, zugrunde liegt. Eben aufgrund jener direkten und unvermittelten Art der Zeichenwerdung haftet am Index die Erwartung einer besonders gesteigerten Wahrhaftigkeit, einer „undeniable veracity“.³¹²

Die Wahrhaftigkeit des natürlichen Zeichens lässt den Index in der ästhetischen Diskussion um 1800 an eine zentrale Stelle rücken: Begriffe wie „Impression“ oder „Charakter“ entstammen dem Kontext einer Semantik des Buchstabens, des buchstäblichen Ab- und Eindrückens.³¹³ Louis-Etienne Boullée entlehnt die ästhetische und affektive Wirkungsweise der Architektur jener der Natur und bedient sich ihrer in Form eines indexikalischen Zeichens. (Abb. 11) Das Firmament in Boullées Newton-Kenotaph wird in Form von trichterförmigen Perforationen in der Kugelschale

³¹¹ Peirce: *On the Algebra of Logic: An Contribution to the Philosophy of Notation*, 1885. Zit. nach: Bergman 2001, o.S.

³¹² Rosalind Krauss: „Notes on the Index“. Erstveröff. 1977 in *October*, wieder abgedruckt in: Dies.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass. 1993, S. 196–219, S. 211; „In the photograph's distance from ... syntax one finds the mute presence of an uncoded event.“ (S. 212) Roland Barthes spricht von der gegenständlichen, abbildenden Funktion des Bildes bezeichnender Weise vom „Buchstaben des Bildes“. Barthes: „Rhetorik des Bildes“, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Kritische Essays III*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 28–46, S. 32. In „Die Fotografie als Botschaft“ (ebd., S. 11–27) fragt Barthes nach dem Inhalt der fotografischen Botschaft. „Was übermitteln die Fotografie? Definitionsgemäß die Begebenheit als solche, das buchstäblich Wirkliche.“ (S. 12) Die buchstäbliche Übermittlung von Sinn ist im Fall der nicht-künstlerischen Fotografie (Barthes nennt als Beispiel Pressefotografie) derart „raumfüllend“, dass kein Platz für weitere Bedeutung (Konnotationen) sei und „die Beschreibung einer Fotografie genaugenommen unmöglich ist.“ (Ebd., S. 14.)

³¹³ Hierzu siehe Metzger 2004

dargestellt, deren Öffnungen so platziert sind, dass sie dem Sternenhimmel entsprechen. Das Planetarium im Nachtmodus, der auf natürliches Tageslicht angewiesen ist, verwendet jenes Licht, welches das Universum tatsächlich erleuchtet: das Licht der Sonne. Boulée beschreibt diesen Einfall wie folgt: „The effect of this [...] composition is, as we can see, produced by nature” und spricht von einem „Malen mit der Natur.“³¹⁴ Der unvergleichliche Effekt liegt darin, dass zwischen der Natur und der bildnerischen Darstellung von Natur sich kein Mittleres einschaltet. Es geht, so Rainer Metzger, „um das bildnerische Gewährenlassen von natürlichen Mechanismen, um die Überzeugung von einer Automatik des Elementaren, um eine Apparatur fundamentalen Schaltens und Waltens.“³¹⁵

Eine Automatik des Elementaren ist jedoch darauf angewiesen, dass sie ins Werk gesetzt wird, Unmittelbarkeit ist jederzeit auf Vermittlung angewiesen. Es sei ein typisches Paradox der Moderne, schreibt Donald Kuspit in einem Text über Dan Graham, dass ihr einerseits die Unabdingbarkeit medialer Vermittlung von Realität bewusst sei, aber gleichzeitig auf Unmittelbarkeit setzte.³¹⁶ Folgerichtig wendet sich Kunst, die sich dem Index verschreibt, auf die eigene Gemachtheit, auf den Prozess der Vermittlung zu. Der für die Kunst der moderne konstitutive Selbstbezug und Indexikalität gehen Hand in Hand. In der Kunst der 1960er und -70er Jahre kommt es zu einer Renaissance des Index, sowohl bei den *Nouveaux Réalistes* als auch in Pop Art - als Beispiele seien hier Yves Kleins *Anthropométries*, Armans *Coupe-empreinte* (1964), Bruce Naumans *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artist* (1966) oder Roland Rauschenbergs gemeinsam mit John Cage produziertem *Automobile Tyre*

³¹⁴ „The effect of this [...] composition is, as we can see, produced by nature. One could not arrive at the same result with the usual techniques of art. ... In order to obtain the ... effect ... it was necessary ... to paint with nature, i.e. to put nature to work; and I can say that this discovery belongs to me.“ Etienne-Louis Boullée, „Architecture, Essay on Art“, trans. by Helen Rosenau, in: Helen Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture*, New York 1976, S. 81–116, S. 107

³¹⁵ Metzger 2004, S. 101

³¹⁶ „The Modern conception of mediation is self-contradictory. On the one hand, the mediated character of all reality is acknowledged. One of the great discoveries of Modern times is the inescapability of the medium, the impossibility of direct relations. One the other hand, Modernity assumes it has the instruments to create the ideal state of immediacy – to literalize immediacy beyond any past attempts – and thereby to make the mediative medium seem a dispensable illusion, an unnecessary and insufficient condition of ‚being there‘.“ Donald Kuspit: „Dan Graham – Prometheus Mediaboud“, in: *Artforum* May 1985, S. 80 – Zit. nach Rainer Metzger: *Kunst in der Postmoderne. Dan Graham*. Köln: König 1996, S. 119

Print aus 1953 genannt.³¹⁷ Die Kunst des Minimalismus gilt als „literalist art“ (Michael Fried), Happening und Performance Art feiern den Akt der Zeichenwerdung des Realen als Ereignis. Rosalind Krauss charakterisiert, ausgehend von Werken von Gordon Matta-Clark und Lucio Pozzi ein breites Spektrum der Kunst der 1970er Jahre durch eine Reduktion einer bildhaften Beziehung zur Welt „to the status of a mould or impression or trace.“³¹⁸

3.3 Peter Eisenmans *Cardboard Architecture*

In der Architektur zeigt sich eine analoge Tendenz in Peter Eisenmans frühen Entwürfen, die durch Selbstbezogenheit und Indexikalität gekennzeichneten „Cardboard“-Häuser *House I* (1967–68) bis *House VI* (1972–76). Eisenman schließt an Clement Greenbergs modernistisches Konzept von Kunst als Selbstthematisierung an: Kunst ist eine Spur ihres Gemachtseins, „a record of its own coming into being“, der Status von Architektur als Kunst hängt an der Präsenz eines selbstreferenziellen Zeichens, eines „sign of architecture.“³¹⁹ Ein solcher Selbstbezug wurde von der modernen Architektur nicht gründlich genug vollzogen, sie blieb einer überlieferten Vorstellung bzw. „Metaphysik“ des Wohnens verhaftet. Dieser Ballast, so Eisenman, soll durch eine Radikalisierung des Selbstbezuges abgeworfen werden, dessen Stringenz die indexikalische Form der Signifikation garantiert. Eisenman nimmt die Funktion des Indexes in Anspruch, auf fraglose, sozusagen blinde und von jeglicher Konvention unabhängige Art und Weise Präsenz zu registrieren bzw. diese zu vergegenwärtigen. In Absetzung von oben angesprochenen Tendenzen in der

³¹⁷ Roland Barthes kennzeichnet Pop Art: „What Pop Art wants is to desymbolize the object, to give it the obtuse and matte stubbornness of a fact. [...] Pop Art’s object (this is a true revolution of language) is neither metaphoric nor metonymic; it presents itself cut off from its source and its surroundings.“ Roland Barthes: „That Old Thing, Art ...“ (1980), übs. von Richard Howard, in: Paul Taylor: *Post-Pop Art*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1989, S. 21–32, S. 25f

³¹⁸ Krauss, 1993, S. 215f

³¹⁹ Peter Eisenman: „Misreading Peter Eisenman“, in: Ders.: *Houses of Cards*. New York: Oxford Univ. Press 1987, S. 167–86, S. 172. Für die entwurfsbegleitenden Texte zu *House I* (1967) und *House II* (1969) siehe den Katalog zur Ausstellung „Five Architects“ im New Yorker *Museum of Modern Art* 1969: Peter Eisenman: „Cardboard Architecture: House I“ und „Cardboard Architecture: House II“, in: Arthur Drexler (Hg.): *Five Architects. Eisenman / Graves / Gwathmey / Hejduk / Meyer*. New York: Oxford Univ. Press 1975 (1972), S. 15–37

amerikanischen Kunst der 1970er Jahre³²⁰ geht es Eisenman jedoch weder um die Rückbindung des Objekts auf die eigene physische Basis (etwa Clement Geenbergs *flatness*), noch um die Vergegenwärtigung einer physikalischen Präsenz (wie etwa Gordon Matta-Clarks Hausschnitte), sondern um das Erfahrbarmachen eines „virtuellen Objekts“, das sich letztlich als ein Grammatik-analoges Ordnungssystem, eine „logical formula“³²¹ erweist. Jenes Ordnungsprinzip, mit Rosalind Krauss ebenso wie Colin Rowes „pictorial model“ ein „hermeneutisches Phantom“³²², stellt die indexikalisch vergegenwärtigte Bedeutung von Eisenmans frühen *House*-Entwürfen dar: es ist sowohl das kognitive Prinzip ihres Verständnisses als auch deren generatives Prinzip. Die im Gebauden sich verkörpernde Logik der eigenen Entstehung soll die einzige Bedeutung sein, die Architektur besitzt und somit jegliche nicht architektur-spezifischen Referenzen (worunter auch Funktionalität, Tektonik, Konstruktion, etc. fallen) ausblenden und das Objekt sowohl vom Autor wie von der Tradition der Architektur isolieren.³²³ (Abb. 12)

Gegenüber Abdrücken von Knien oder Autoreifen ist jedoch Eisenmans „Spur“ zu komplex, um ohne zusätzliche Information verstanden zu werden. Doch ist Eisenman die kommunikative Funktion von Architektur zumindest ebenso wichtig wie die Frage ihrer Herstellung. In Eisenmans Dissertation *The Formal Basis of Modern Architecture* von 1963 wird Architektur einfühend als ein Ausdrucks- bzw. Kommunikationsmittel vorgestellt, das den Imperativen der Klarheit und Verständlichkeit unterliegt.³²⁴ Architektur kann sich dabei verschiedener Elemente bedienen „to convey its total meaning“, etwa Konzept, Intention (*intent*), Funktion, Struktur, Technik oder Form. Eisenman nimmt, wie in der Bezeichnung „cardboard architecture“ zum Ausdruck gebracht, die reine, unmaßstäbliche, gewicht- und funktionslose Form für seine Zwecke

³²⁰ Vgl. Eisenmans Kommentar zu Rosalind Krauss' „Notes on the Index“ in: Peter Eisenman: „Digital Scrambler: From Index to Codex“, in: *Perspecta* 35, 2004, S. 40–53

³²¹ Eisenman 1987, S. 177

³²² Krauss 1987

³²³ Was sich für Eisenman rückblickend als ein Verhaftetsein in der Tradition der westlichen Metaphysik darstellt: „In retrospect, autonomy, that is, the condition in which architectural meaning exists solely in the object, in and of itself, can be seen as a concept which participates in the very metaphysic to be displaced.“ Eisenman 1987, S. 181

³²⁴ Peter Eisenman: *Die Formale Grundlegung der Modernen Architektur*. Hg. von Werner Oechslin, Übs. von Christoph Schläppi. Zürich: gta-Verlag 2005, S. 73

in Anspruch,³²⁵ doch kommt zwischen Form und generativer Logik noch ein Drittes zu liegen, nämlich Diagramme. Jeder Entwurf wird von einer Reihe von den Formfindungsprozess dokumentierenden Diagrammen begleitet, gegliedert nach formanalytischen Kategorien, arbiträren Regeln und Unterteilungen in Elementklassen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob jene Diagramme im Sinne generativer oder analytischer Werkzeuge verstanden werden sollen. Eine ausschließlich generative Rolle des Diagramms zu postulieren, wie es im Anschluss an Gilles Deleuzes Interpretation des Diagramms als „abstrakte Maschine“ oft verstanden wird - als ein Set von Regeln oder „Kräften“, die Formen generieren, die vom entwerfenden Architekten nicht selbst antizipiert werden können - liegt Eisenman fern. Er bleibt einem konventionellen Verständnis von Diagramm als „any drawing that explains or clarifies the parts, arrangement, or operation of something“³²⁶ treu. Als analytisches Werkzeug verstanden, funktioniert das Diagramm als eine zeitlich nach dem Projekt erstellte, nicht-bildliche Explikation von Architektur, weniger als Befund ihres formgenerierten Prozesses. In diesem Sinn interpretiert Eisenman auch Wittkowers Diagramme in dessen Studie über Palladianische Villen, *Architectural Principles in the Age of Humanism* aus 1949: „Wittkower’s nine-square drawings of Palladio’s projects are diagrams in that they help to explain Palladio’s work, but they do not show *how* Palladio worked.“³²⁷ Eisenman setzt sich mit dieser Bemerkung von einem ausschließlich generativem Verständnis des Diagramms ab.³²⁸ Auch reicht ein generativer Gebrauch von Diagrammen nicht aus, um eine indexikalische Architektur im Eisenman’schen Sinn zu erzeugen: schließlich wird jede Form durch einen Prozess generiert, in der Regel jedoch nicht als Index dieses Prozesses verstanden.

³²⁵ Peter Eisenman: „Towards an Understanding of Form in Architecture“ (1963), in: Ders.: *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963–1988*. New Haven/London: Yale Univ. Press 2004, S. 2–9, zit. S. 2.

³²⁶ So die Definition in Francis D.K. Chings Lehrbuch *Design Drawing*. New York, London: Van Nostrand Reinhold 1998, S. 291

³²⁷ Peter Eisenman: „Diagram: An Original Scene of Writing“ (1998), in: Ders.: *Diagram Diaries*. New York: Universe Publ. 1999, S. 26–35, S. 27. (Herv.i.O.)

³²⁸ Werner Oechslin zieht aus obiger Bemerkung den Schluss, dass Eisenman den Glauben an generative und im Architektonischen verwurzelte Entwurfsmethoden verloren zu haben scheint. (Werner Oechslin: „‘Out of History’? - Peter Eisenmans ‚Formal Basis of Modern Architecture‘“, in: Eisenman 2005, S. 12–60, S. 54.) Doch verwehrt sich Eisenman an dieser Stelle bloß gegen die Vorstellung projektiver Diagramme, d.h. Diagramme, aus denen man den Entwurf direkt ableiten kann.

Darüber hinaus kann die tatsächliche Entstehung der „genetischen“ Form weder durch die gebaute Form noch durch das Diagramm indiziert werden, da die sichtbaren Formen und Grafiken uns zwar die einzelnen Operationen der Formgenerierung vor Augen führen, nicht aber die Kriterien, die zu ihrer Auswahl führten. Die Ordnung, die den Architekturkörper organisiert (und die durch das indexikalische Verständnis von Architektur direkt angezeigt wird) müsste durch eine Ordnung ergänzt werden, die die Auswahlkriterien der formalen Operationen organisiert. Dieser Dopplung der Frage nach der indizierten Ordnung entspricht die Dopplung von gebauter Architektur und der im Medium der Architekturzeichnung erzeugten formalen Operationen. Die die aufs Papier gebrachten formalen Abläufe stellen nicht bloß den generativen Prozess der Formfindung dar, sondern sind selbst Objekte, die mit Kunstfertigkeit und gemäß einer Ordnung hergestellt werden.

Die Tatsache aber, dass „Geschichte“ bzw. „Ordnung“ der *Houses* ebenso Artefakt wie das Haus selbst sind, schließt noch nicht die Möglichkeit aus, dass das Haus als Index funktioniert. In Peirces Semiotik gibt es sowohl „genuine“ als auch „degenerierte“ Indizes. Genuine Indices verweisen auf tatsächlich und physikalisch ablaufende, verursachende Geschehnisse, wie das beispielhafte Wetterhäuschen, während degenerierte Indices sich auf „images in the mind“ von Prozessen beziehen, die sie scheinbar verursacht haben, es aber tatsächlich eventuell nicht getan haben.³²⁹ Die Unterscheidung zwischen den beiden Funktionen des diagrammatischen Prozesses - als tatsächlicher Generator bzw. als produzierte Geschichte einer Generation von Form - reflektiert zwei unterschiedliche architekturtheoretische Positionen: jene, für die Produktionsprozesse eines Projektes in die Bewertung miteinfließen, bzw. jene, die ein Projekt daraufhin befragt, als was es sich selbst gibt oder zeigt. Die „Geschichte“ oder „Ordnung“ der *Houses* wird einmal als generative Methode verstanden, das zweite Mal als formales Thema. Jedenfalls findet sich auch die zweite Position in der Nähe einer pragmatistischen Position, wie sie Peirce vertritt: das indexikalische Zeichen muss eine „dynamische“ Verbindung zum Rezipienten eingehen, d.h. dem Pragmatisten geht es weniger darum, wie Dinge tatsächlich beschaffen sind, sondern darum, wie sie erscheinen, wie sie gelesen, interpretiert und benutzt werden. Ein Index, so Peirce,

³²⁹ Charles Sanders Peirce: „Logic as Semiotic: The Theory of Signs“, in: Ders.: *Philosophical Writings of Peirce*. Hg. v. Justus Bucher. New York: Dover Publ. 1955, S. 98–119, S. 108

bezeichnet ein Objekt durch Verbindungen zu „senses or memory of the person for whom it serves as a sign.“³³⁰

Gegenüber einem „maschinischen“ Verständnis von Zeichen in der Folge von Deleuze, nach der ein (indexikalisches) Zeichen in erster Linie nicht etwas bezeichnet, sondern auf eine wörtlich verstanden Weise „beinhaltet“ oder „impliziert“³³¹, kann man mit Peirce durchaus von der Bezogenheit des Index auf ein Lesen, auf eine rezipierende Person und im weiteren auf spezifische Handlungs- und Verweisungskontexte sprechen. Dem pragmatistischen Verständnis nach ist also auch ein Index auf einen Code und im weiteren auf eine Narration angewiesen. Nicht zufällig kommt Eisenman bei der Diskussion des Peirce'schen Index auf das Beispiel einer Detektivgeschichte zu sprechen: Eine Detektivgeschichte sei der modernste aller literarischen Diskurse, da es ihm um Spurensuche und Rückführung auf tatsächliche Geschehnisse geht.³³²

Eisenmans ausnehmend umfangreicher theoretischer Diskurs, der eine vermeintlich autonome, aus sich selbst heraus verständliche Architektur als flankierende Maßnahme ständig begleitet und umgibt, kann man als Pendant einer Detektivgeschichte lesen: als eine Erzählung, ohne die die Spurensuche keinen Sinn ergeben würde.

3.4 Minimalismus: Entsemantisierung oder Semiose?

Eine andere Form von Anknüpfung an die Entsemantisierungsbestrebungen der Kunst der 1960er und 70er Jahre stellen die formalen Reduktionen der minimalistischen Architektur dar. Deren formale „Enthaltbarkeit“ wird oft als Strategie beschrieben, der medialen Reiz- und Bedeutungsflut der Konsumgesellschaft zu widerstehen, und zwar indem der beständige Fluss an Zeichen und Signalen zu einem temporären Stillstand

³³⁰ Im „Dictionary of Philosophy & Psychology“ vol. 1 (1903) definiert Pierce den Index wie folgt: „Index. A sign, or representation, which refers to its object not so much because of any similarity or analogy with it, nor because it is associated with general characters which that object happens to possess, as because it is in dynamical (including spatial) connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand.“ Bergman 2001

³³¹ Siehe z.B. Brian Massumi: „Sensing the Virtual, Building the Insensible“, in: *Architectural Design* v. 68, n. 5/6, 1998, S. 16–25, S. 16: Eine komplexe topologische Form ist ein Zeichen „of the passing of a process. The sign does not in the first instance signify anything. But it does imply something; or better, it implicates. It envelopes in its stillness a deformational field for which it stands as the trace.“

³³² Eisenman 2004, S. 40

gebracht wird. Pate steht Michael Frieds Begriff „Objecthood“, der das Bestreben der Minimal Art bezeichnet, das Kunstobjekt auf sein materielles und räumliches So-Sein zu reduzieren. Mit „Objecthood“ wird jener Zustand, der das Übersteigen des materiellen Werkes auf seine immateriellen oder „geistigen“ Dimension hin sabotiert, angestrebt. (Abb. 13) Was Fried in Replik auf Donald Judds “Specific Objects” aus 1965 an den Objekten der Minimal Art kritisiert, wird im Minimalismus Programm: „[they] do not represent, signify, or allude to anything; they are what they are and nothing more.“³³³ Eine fast wörtliche Wiederholung des Programmes von Judd vollziehen Herzog & de Meuron, um gegen Zeichen- und Bildhaftigkeit von Architektur anzutreten: „Wir treiben das Material, das wir verwenden, an einen äußersten Punkt, an dem es von allen andern Aufgaben als ‚zu sein‘ befreit ist.“³³⁴

Doch was bleibt übrig, wenn ein materielles Objekt auf seine Objekthaftigkeit reduziert wird? Ist es nach dem Abwerfen sämtlicher Bedeutungsschichten ein einfacher Gegenstand wie „Holz“ oder „Fassade“, eine Spur seiner Fabrikation (wie beim Sichtbeton) oder gibt es ein „Jenseits der Zeichen“?³³⁵ Die Art oder der Charakter jener „Objekte“ oder „Dinge“, die nach semantischer und/oder ikonischer, formaler, volumetrischer Reduktion übrig bleiben, ist schwer zu erfassen bzw. positiv zu beschreiben. Ulrich Schwarz bringt das Problem wie folgt zum Ausdruck: „An der Minimal Art orientiert, entstanden [in den Achtzigerjahren] Gegenbilder von schweigsamen, reinen Objekten, die nichts ausdrückten, nicht mal sich selbst; Dinge ohne – allenfalls mit para-architektonischen Eigenschaften.“³³⁶ (Abb. 14) Ausdruckslose „Bilder“ werden hier umgehend mit „Dingen“ gleichgesetzt. Handelt es sich nun um Dinge oder um Bilder von Objekten? Die Arbeit an der Reduktion der Qualität von Architektur als Zeichen und Bild wirft die Frage auf, als was der nicht-referenzielle, nicht-entfremdete Restbestand zu bezeichnen ist. In der Regel ist der Übergang von der Materialität des Zeichens zur Bedeutungsschicht ein automatischer, gedankenschneller

³³³ Fried 1967, S. 143. Zur Debatte siehe Kap. 2.2

³³⁴ Jacques Herzog, Alejandro Zaera: „Continuities. Interview with Herzog & de Meuron“, in: Fernando Márquez Cecilia, Richard C. Levene (Eds.): *El Croquis. Herzog & de Meuron 1983-1993*. Vol. 60. Madrid: El Croquis 1994, S. 6–23. Zit. aus: Mark Gilbert (Hg.): *Construction Intention Detail. Five Projects from five Swiss Architects*. Zürich: Artemis 1994, S. 11

³³⁵ Ulrich Schwarz: „Jenseits der Zeichen?“, in: *Werk, Bauen+Wohnen* 5, 1999, S. 20–32

³³⁶ Ebd., S. 20

Reflex. Er ist in Tiefen eingeschliffen, die vom Bewusstsein nicht erhellt und daher normaler Weise auch nicht gestört werden. Wer sich hingegen in die Materialität der Zeichen verstrickt, kann sie nicht verstehen – genauso, wie der stumpfe Blick eines übermüdeten Lesers nicht in der Lage ist, den Vorhang der Buchstaben zu lüften.

Doch spricht vieles dafür, dass nicht Nichtverstehen das Ziel ist, sondern eine besondere, gesteigerte Art von Semiose. Denn auch ein von im Objekt angelegten „Inhalten“, Strukturen, Codes oder Bildern gereinigtes Architektur-Ding kommt einem (modernistischen) Opakwerden des (künstlerischen) Mediums gleich. Wie das von Sartre in *Was ist Literatur?* beschworene Dingwerden des Wortes in der Poesie (im Gegensatz zur Prosa, in der die Ebene der Signifikanten sofort auf den Sinn hin überschritten wird), wie bei einem „Ding-Satz“ (Sartre) wird das Architektur-Ding unerschöpflich, offen für weitere Semiose.³³⁷ Nicht Verweigerung und Enthaltbarkeit von Bedeutung scheint der Fall zu sein, sondern im Gegenteil das, was Hans Blumenberg „Bedeutsamkeit“ nennt. Bedeutsamkeit im Sinne Blumenbergs wird einer indifferenten Zusammenstellung von Objekten durch unwahrscheinliche, im einfachsten Fall z.B. symmetrische Strukturen abgerungen. Sie entzündet sich an prägnanten Formen, die aus einem diffusen Umfeld an Wahrscheinlichkeiten heraustreten müssen. Als Modell kann das *objet ambigu* aus Paul Valérys Dialog „Eupalinos oder der Architekt“ gelten.³³⁸ Das *objet ambigu*, so resumiert Blumenberg, „stellt alle Fragen und läßt sie offen.“ Auch Jean-Paul Sartre spricht von einer „Ding gewordenen Frage“, von einer Frage, die die Opazität der Dinge besitzt.³³⁹

Eine grundsätzliche Infragestellung lenkt die Gedanken auf Existenziell-Ethisches, und tatsächlich wird minimalistische Architektur oft mit ethischen Fragen in Zusammenhang gebracht. Trotz einer häufig festgestellten Unschärfe der Kategorie „minimalistisch“ in Bezug auf Architektur³⁴⁰ ist es doch ein relativ stabiles Set an Werten bzw. Werthaltungen, die sich an jene Architekturen knüpfen. Als Beispiel soll

³³⁷ Vgl. Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur?* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981 (1948), S. 20f

³³⁸ Siehe Kap. 1.4.6

³³⁹ Blumenberg 1995, S. 117. Sartre 1981, S. 20

³⁴⁰ Vgl. die Beiträge von Philip Ursprung, Ilka & Andreas Ruby in: Ilka & Andreas Ruby, Angeli Sachs, Philip Ursprung (Hg.): *Minimal Architecture*. München, Berlin: Prestel 2003. „For us“, schreibt Ursprung, „minimalism is a projection surface for ideas“ (S. 6) und Ilka & Andreas Ruby: „Minimalist architecture is ultimately whatever you want it to be.“

hier Claudio Silvestrin dienen, dessen architektonische Formensprache ausschließlich auf einfachen Geometrien mit rechten Winkeln beruht. Alles Bildhafte, Ornamentale und Symbolische wird sorgfältig vermieden, als Leitbild scheint lediglich ein zeitloser Archetyp von Raum zu gelten. Die Konstruktion ist so gut wie immer massiv, die Materialien beschränken sich auf hellen, wenig marmorierten Naturstein sowie auf helles Holz. Wände und Decken sind glatt, fugenlos und weiß. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht der leere Raum als solcher: sämtliche gebäudetechnischen Installationen und Vorrichtungen werden sorgfältig hinter einer homogenen Wand versteckt. So dient etwa die Fuge einer Deckeneinbauleuchte über dem Herd als Dunstabzug, so leiten die Spalten zwischen Natursteinplatten im Badezimmer das Wasser ab. Es bleibt ein leerer Raum, der sakrale Konnotationen mit jenen von Luxus und zeitloser Eleganz verbindet.³⁴¹ Der von Silvestrin selbst angegebene Kriterienkatalog seiner Architektur zeigt eine selbst fugenlose Vermischung ästhetischer, architektonischer und ethisch-moralischer Komponenten: „[M]y architectural criteria are first of all concerned with: thickness of space, mass of air, piercing of light, coolness of shadows, rendering of earth, nearness of sky, fragments of nature, endurance of materials, stillness of time, sense of direction, clearing of horizon, purity of view, concealment of vulgarities, abstraction of functions, harmony between elements.“³⁴² Programmatische Sätze begleiten die Fotografien in Silvestrins Werkschau, oft einsam auf die großen leeren Seiten gesetzt: „A new architecture – honest, austere, clear, calm“, oder „Harmony between elements, between figures – no opposites, no clutter, no tension, no fragments.“³⁴³

Wird Silvestrin jedoch nach seiner Auffassung von Architektur gefragt, so spricht er weniger über Architektur als über Philosophie oder Kunst, denn „minimal architecture is, as far as I am concerned, first of all an attitude to life.“³⁴⁴ Welches Leben bzw. welche Haltung zum Leben dahinter steht, wird in einem 1996 gehaltenen Vortrag über die Architektur der Zisterzienser deutlich: es ist ein durch Askese, Besitzlosigkeit, und

³⁴¹ Siehe Falk Jaeger: „Die Botschaft des Zaren. Claudio Silvestrin: Boutiquen für Giorgio Armani“, in: *archithese* 6, 2003, S. 22–25. Siehe auch Dirk Hensen: *Weniger ist Mehr. Zur Idee der Abstraktion in der modernen Architektur*. Berlin: Buan 2005, S. 167–181

³⁴² Claudio Silvestrin: *Claudio Silvestrin*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser 1999, S. 215

³⁴³ Ebd., S. 8; S. 69

³⁴⁴ Ebd., S. 212

Weltabgewandtheit gekennzeichnetes Leben, das sich an der „mönchischen Existenz“ orientiert. Ein Leben, das Machtausübung ebensowenig kennt wie Besitz, für das es keine Beförderungen, Karrieren, keine Ferien gibt; eben weil es diese Dinge, wie alles andere als Äußerlichkeiten oder Oberflächlichkeiten qualifiziert, nicht mehr nötig hat.³⁴⁵ Ein Leben, in dem die Bewegung der Zeit im *hinc et nunc* stehengeblieben zu sein scheint.

Die Künstlichkeit bzw. Artefaktualität der Räume Silvestrins ist jedoch offensichtlich, die gebaute Askese erfordert nicht nur äußerste Konzentration und Kontrolle, sondern auch beträchtlichen ökonomischen Aufwand. Die perfekt durchdetaillierten Raumbegrenzungen werden zu einer makellosen Haut verfeinert, die den Raum nicht nur von den tragenden (technischen und konstruktiven) Strukturen abschirmt, sondern tendenziell auch von der Umgebung. Selbst wenn es eine Aussicht gäbe, wird diese vorenthalten: So kommen bei Silvestrins Villa auf Mallorca (1991) sämtliche große Fensteröffnungen auf einen durch eine zwei Geschoße hohe Umfassungsmauer erzeugten Hof zu liegen, in welche nur ein schmaler vertikaler Schlitz eingelassen ist, der als Zugang dient. Eine derart erzeugte „Reinheit“ ist allgemeines Kennzeichen des Minimalismus in der Architektur, der, anders als der Modernismus, dazu neigt, konzeptionell die Haut vom Rest des Gebäudes zu trennen: in je unterschiedlichen Spielarten etwa bei Gigon & Guyers Kirchner Museum in Davos (1992), Alberto Campo Baezas Centre B.I.T. in Inca, Mallorca (1998), Peter Zumthors Kunsthaus in Bregenz (1998) oder im Kunstmuseum Liechtenstein von Morger & Degelo und Kristian Kerez in Vaduz (2000). Die rhetorische, d.h. Stimmung und Gemüt ansprechende Wirkung der raumerzeugenden Flächen wird bewusst eingesetzt, um von allem Unwesentlichen, und dazu gehört bisweilen auch die Architektur, abzulenken - „no opposites, no clutter, no tension, no fragments.“

Minimalismus kann somit für einen zeitenthobenen, von subjektiven Vorlieben unabhängigen Idealismus stehen, für eine intelligente Suche nach einer wesentlichen Wahrheit und für einen Anspruch, die flüchtigen und oberflächlichen Freuden

³⁴⁵ Ebd., S. 219–222; ganz ähnlich argumentiert auch John Pawson, für den das japanische Konzept „wabi“, der freiwilligen Armut, oder die Lebensweise der Shaker Vorbild sind. Einfachheit der Formen dienen einem „einfachen“ und geordneten Leben: „simplicity [is] a means for ordering and defining the everyday rituals and necessities of existence.“ John Pawson: *Minimum*. London: Phaidon 1998, S. 12

zugunsten des Strebens nach Gütern mit bleibendem Wert hintanzustellen. „Die Architektur der Einfachheit versucht, indem sie uns vom Unechten befreit, das uns umgibt, uns eine andere Art des Lebens und Fühlens näher zu bringen, die ruhiger ist, heiterer und würdiger“, schreibt Franco Bertoni.³⁴⁶ Minimalismus kann einer protestantischen Ethik der Selbstbeherrschung Ausdruck verleihen, einer Wertschätzung der harten Arbeit an der Verfeinerung im Gegensatz zur einfachen Befriedigung durch Schmuck. Indem er die Zurschaustellung von Opulenz zurückweist, oft aus einfachen Materialien (Beton, Holz) das Beste zu machen versucht und so die vorhandenen Ressourcen maximiert, steht er für ökonomische Effizienz und den ökologischen Umgang mit Ressourcen. Indem er die Dinge auf ihre Basics reduziert, steht er darüber hinaus für konzeptuelle Effizienz. Indifferenz gegenüber allem Äußeren, Rationalität als einziger Quelle des Glücks, Kosmopolitarismus und moralischer Idealismus, alles Elemente der stoischen Ethik, scheinen eine Parallele zur Ethik des Minimalismus zu besitzen. Tom Spector fasst zusammen: „Minimalism’s most familiar motifs simultaneously take on aesthetic qualities and moral virtues. Elegance allies with self-restraint and bareness with freedom from trivial desires, lack of finish with rejection of pretense. Unadorned expanses of glass denote openness and love of nature. Aesthetic aloofness suggests a rejection of shallow pleasure.“³⁴⁷ Minimalistische Architektur ist als eine „Kombination von Ethik und Ästhetik“ zu interpretieren: es liegt nahe, in ihr das räumliche Pendant eines durch Moralität, Askese und ästhetische Verfeinerung gekennzeichneten Lebensstils zu sehen. Hier liegt die nicht beliebige Konstante (siehe Anm. 340) minimalistischer Architektur. Darüber hinaus kann sie wahlweise als eine kritische Rekonfiguration von Wahrnehmung gelten, gar als eine Kritik an der Konsumkultur³⁴⁸, doch genauso als eine Architektur, die sich den Regimen der Kommerzialisierung und Kommodifizierung von Kultur perfekt einpasst³⁴⁹, oder schlicht ästhetisch genossen werden.³⁵⁰ Die architektonischen

³⁴⁶ Franco Bertoni: *Minimalistische Architektur*. Aus dem Italienischen von Andreas Münzner. Basel, Boston Berlin: Birkhäuser 2002, S. 11

³⁴⁷ Tom Spector: „The Morals of Modernist Minimalism“, in: *Harvard Design Magazine* 24–25, 2006/07, S. 84–92, S. 88

³⁴⁸ Claudio Silvestrin bekräftigt, sein Hauptinteresse läge in „questioning the conventional aspects of consumerism.“ Silvestrin 1999, S. 165

³⁴⁹ Anna Klingmann, „Strategies of the Real“, in: *Werk, Bauen+Wohnen* 3, 2000, S. 22–28, S. 26

Strategien zur Bekämpfung von Derealisierungseffekten scheinen ihr Ziel jedenfalls nur über einen Umweg in das weitläufige Feld der Zeichen, Bilder und Diskurse zu erreichen.

3.5 Herzog & de Meuron: Affirmation des Bildes

Die Debatte um Status und Rolle der Oberfläche in der Architektur nimmt einen zentralen Stellenwert in einigen prominenten Werken der neueren Schweizer Architektur ein, genauer der deutschschweizer Architektur der 1980er und 90er Jahre. Diese Architektur steht wie kaum eine andere im Ruf, der Verführungsgewalt der Bilder nachhaltig zu widerstehen und Werte wie Sensibilität für das Taktile und Materielle, für technische und handwerkliche Perfektion, sowie für Nachhaltigkeit hochzuhalten. Stilistisch steht sie dem Minimalismus nahe, der als eine Gegenbewegung zu Postmodernismus und Dekonstruktion, den beiden stilistischen Hauptströmungen dieser Zeit, verstanden wurde. Der Bezug zur Minimal Art war ein willkommenes Mittel, sich zu positionieren. An der Minimal Art bewunderte man Form- und Materialbewusstsein, den Eigenwert der Trägermedien, sowie die bewusste Erfahrung oder Sensibilisierung der eigenen Erfahrungstätigkeit. Der Betrachter wird aufgefordert, die wahrnehmungsbezogenen Konsequenzen einer Intervention an einem Ort zu erkunden, die Unvermitteltheit von Form und Stoff leitet über zur Entdeckung des eigenen Erfahren-Könnens. Für eine besondere Ausprägung einer solcherart werk- und selbsterfahrungsorientierten Auffassung von Architektur steht z.B. Peter Zumthor: für Zumthor hat die Baukunst „nichts mit interessanten Konfigurationen oder Originalität zu tun. Sie handelt von Einsicht, Verstand und vor allem vor Wahrheit. [...] Architektur ist kein Vehikel oder Symbol für Dinge, die nicht zu ihrem Wesen gehören. In einer Gesellschaft, die das Unwesentliche zelebriert, kann Architektur in ihrem Bereich Widerstand leisten, dem Verschleiss von Formen und Bedeutungen entgegenwirken und ihre eigene Sprache sprechen.“³⁵¹ Ihre eigene Sprache sprechen – oder, wie anfangs mit Herzog & de Meuron formuliert: „Die Architektur, sie ist verständlich nur durch sich selbst.“

³⁵⁰ Adolf Krischanitz erklärt sein Interesse an der „Lust des Sehens, nicht an der Propaganda der Form.“
http://www.krischanitz.at/2_biographie.html (Juli 2007)

³⁵¹ Zumthor 1998, S. 19, S. 26

Man kann es auch so formulieren wie Ilke und Andreas Ruby, welche die neuere deutschschweizer Architektur durch ein Interesse an „Architektur-intrinsischen“ Werten und an einer entsprechenden, neuen „Selbst-Präsentation“ der Architektur charakterisieren.³⁵² Ich möchte mich dieser Problematik der Selbst-Präsentation von Architektur, das sich in der deutschschweizer Architektur der 1980er und -90er Jahre immer als Frage nach dem Verhältnis der (tendenziell verfälschenden und verführenden) Bilder in der Architektur zu ihrem „Wesen“ und einem (potenziell authentischen oder wahrhaftigen) Modus ihrer Erfahrung artikuliert, anhand der Diskussion von Bauten von Herzog & de Meuron nähern, mit Schwerpunkt auf je einem Bauwerk im Abstand von ca. 10 Jahren: dem *Ricola* Lagerhaus in Laufen (1986-87), dem Sportzentrum Pfaffenholz im französischen St. Louis (1995), sowie dem *Prada Epicenter Store* in Tokyo (2003).

Kaum ein Bauwerk von HdM hat derart viel kritische Aufmerksamkeit auf sich gezogen wie das Lagerhaus der Firma *Ricola* in Laufen von 1986–87. Ein Grund dafür könnte sein, dass es sich vordergründig um ein ausgesprochen „einfaches“ Werk handelt: funktional gesehen eine Lagerhalle, die räumlich und konstruktiv entsprechend einfach umgesetzt wurde. Die Anzahl der gestalterischen Entscheidungen sind begrenzt und betreffen meist die homogene Gebäudehülle als Ganze, welche obendrein das einzige architektonische Element darstellt (der Auftrag an die Architekten bestand in der Projektierung einer Fassadenverkleidung). Die konzeptuelle Dimension ist jedoch komplex und verbindet Strategien der Buchstäblichkeit, der Tektonik und der Bildhaftigkeit: die Gebäudehülle schafft es, gleich eine ganze Reihe von „Inhalten“ zu thematisieren.

Versteht man unter Buchstäblichkeit den Versuch einer radikalen Entkontextualisierung oder Ent-semantisierung, so ist dieses Werk kaum als „buchstäblich“ oder „objekthaft“ zu interpretieren. Bruno Reichlin tut jedoch genau das.³⁵³ In einem gewissen Sinn ist die Analogie zur Minimal Art auch legitim: durch die einfache Gestalt und die relativ homogene Oberfläche der Fassade wird eine Art von Monumentalität (vergleichbar der Monumentalität einer minimalistischen Skulptur)

³⁵² Ilka Ruby, Andreas Ruby: „Essential, Meta-, Trans-. The Chimeras of Minimalist Architecture“, in: Philip Ursprung (Hg.): *Minimal Architecture*, München 2003, S. 16–26

³⁵³ Reichlin 1988

erzeugt, die den Betrachter (vergleichbar der Strategie des Betrachtereinbezugs in der Minimal Art) zum Sich-Bewegen bringt. Die Tatsache, dass es schwer oder unmöglich ist, das Objekt als Ganzes in den Blick zu nehmen, obwohl es offensichtlich ein figuratives Ganzes ist, kann man als Aufforderung nehmen, in der Erkundung verschiedener Distanzen und Perspektiven das Werk zu entziffern. Doch gibt es hier, und darin liegt ein wesentlicher Unterschied zur Minimal Art, genug zu entziffern. Auffälligstes Merkmal der Fassade ist ihre Schichtung, die einerseits auf den umgebenden Steinbruch reagiert, andererseits die Funktion der Lagerung versinnbildlicht. Dabei wird die Wahrnehmung durch eine Umkehrung irritiert: die optisch schwersten Felder der Fassade liegen oben auf, die unteren wirken dadurch wie komprimiert. Auch wenn durch die Kompression Schwere suggeriert wird, wird der Eindruck der Schwere gleich wieder aufgehoben, da die Fassade augenscheinlich mit leichten Platten verkleidet ist: an den Ecken sind die Platten nicht abgeschrägt sondern mit Absicht gerade belassen, um den Blick dahinter, sozusagen auf die nackte Wahrheit ihrer Konstruktion, freizugeben: Glaswolle, Schichten gesägter und genagelter Holzstäbe, Durisolplatten. Die Hülle scheint in ihrer offensichtlichen Appliziertheit eher einer Haut oder einem Gewebe zu ähneln denn etwas Geschichtetem. Die Ambivalenz zwischen Schwere und Stapelung, Leichtigkeit und Auflösung findet ihre Fortsetzung in der beharrlichen Durchlässigkeit der Fassade, die, statt zu verdecken, ihre Beschaffenheit, Strukturen und Materialien enthüllt, entblößt. Die Semantik der Werkstoffe ist banal-alltäglich, die verwendeten Produkte sind industriell gefertigt und offensichtlich wenig verfeinert worden, bevor sie zusammengesteckt wurden – ein Verfahren, das sich z.B. auch am Erweiterungsbau des Museums in Winterthur von Gigon & Guyer (Fassaden aus Industrieglas) oder an den traditionellen Holzschindeln der Kapelle in Sumvigt bei Disentis von Peter Zumthor findet.³⁵⁴ – „Der Baumsterkatalog stellt die ergiebigste Inspirationsquelle der neueren Schweizer Architektur dar“, meint Hans Frei.³⁵⁵

Wie schon angesprochen, ist die Betonung von Materialität eine Konstante in der Architektur von HdM. „Wir versuchen deshalb stets die materielle, die physische

³⁵⁴ Siehe auch Werner 2003; Klaus-Jürgen Bauer: *Minima Aesthetica*. Weimar: Hochschule für Architektur und Bauwesen 1997

³⁵⁵ Frei 1996, S. 124. Siehe auch Steinmann 1988

Erscheinungshaftigkeit von Architektur zu unterstreichen, Grenzbereiche materieller Bedingtheit herauszuarbeiten. In diesem Bereich werden spezifische Eigenschaften oft erst erkennbar! Was verkörpert Schwere? Woraus konstituiert sich Helligkeit? Was ist eine Mauer, was ist Licht etc. Immerhin sprechen alle diese Begriffe von der menschlichen Wahrnehmung der physischen Welt auf einer gedanklichen, geistigen Ebene. Und genau diese gedankliche Ebene von Wahrnehmung versuchen wir mit der Architektur zu erreichen, zu treffen.³⁵⁶ Schon in diesem Zitat kündigt sich an, dass die Strategie darin liegt, die Materialität und sinnliche Wahrnehmung auf der einen Seite, sowie Zeichenhaftigkeit und konzeptionellen Gehalt auf der anderen Seite gleichzeitig, sozusagen direkt proportional zu steigern. Nach der Seite der Materialität hin ist in vielen Projekten eine starke „Lust am Eigensinn der physischen Gegebenheit“³⁵⁷ festzustellen: der wellenförmige Rhythmus der gußeisernen Vorhangkonstruktion am Wohn- und Geschäftshaus Schützenmattstrasse in Basel (1984–93) ist ein Zitat des Musters der Kanaldeckel der Umgebung, aber eben als Zitat, das sich fast wie ein natürliches Zeichen gibt. In ähnlichem Sinn ist die Farbe des ISP Instituts für Spitalpharmazie in Basel (1995–98) im Grün der alten Apothekengläser gehalten. Robert Kudielka spricht hier von einem „Einräumen von Kontingenz“.³⁵⁸ In einem buchstäblichen Sinn *ingeräumt* wird Kontingentes in einem anderen Projekt: Durch einen Knick im Sperrholzhaus in Bottmingen (1984–85), das sich als ein architektonisches Platzmachen für einen ausgewachsenen Zierbaum inszeniert. Das ist mehr als eine „Erwiderung auf das, was immer schon da ist“, mehr als ein subtiler Kontextualismus: durch das Inkorporieren natürlicher Bestandteile wird die Architektur selbst „naturalisiert“, d.h. zu einem Zeichen, das Natur ist und so auf die „Natürlichkeit“ ihrer selbst verweist.

Die Buchstäblichkeit, die Bruno Reichlin in der Architektur von HdM ausmacht, liegt in einer aus solchen Formen der „Natürlichkeit“ der architektonischen Zeichen und Bilder folgenden Identität von Zeichen und Bezeichnetem. Im Falle der Fassade des Ricola-Lagerhauses darin, dass sie mit größtmöglicher Selbstverständlichkeit und Objektivität Aufschluss über ihre Konstruktion gibt, indem sie gleichzeitig zeigt und

³⁵⁶ Jacques Herzog in: Wang 1998, S. 185f

³⁵⁷ Robert Kudielka: „Spekulative Architektur: Zur Ästhetik von Herzog & de Meuron“, in: Ursprung 2002, S. 289–298, S. 292

³⁵⁸ Ebd., S. 292f

ist, was sie ist. Sie will nichts sein als das, als was sie sich gibt, jedes Element liegt in seiner rohen Faktizität vor Augen. „Wir konnten etwas machen, was man selten machen kann: die Teile so verwenden, dass sie als Teile sichtbar bleiben“, meinte Pierre de Meuron zu diesem Projekt.³⁵⁹ Für die Buchstäblichkeit, die hier erreicht wird, gilt, was Michael Fried für die Objekte der Minimal Art festhält: „[they] do not represent, signify, or allude to anything; they are what they are and nothing more.“³⁶⁰

Buchstäblichkeit als *bloße* Faktizität greift als Interpretation jedoch zu kurz, da die Banalität der Werkstoffe, die innere Artikulation der Fassade, die Selbständigkeit ihrer Teile und die Art ihrer Fügung durch die Offenlegung bewusst inszeniert wird, und zwar nicht nur als Elemente eines „Baumusterkataloges“, sondern ebenso als Architektur im emphatischen Sinn, da der zum Ausdruck gebrachte konstruktive und tektonische Zusammenhang eines jener Merkmale ausmacht, dessen Bestimmung als das „Wesen“ des Architektonischen zu prominent ist, um leichtfertig übergangen zu werden.³⁶¹ Darüber hinaus besitzen andere Elemente der Fassade semantische (das Thema der Schichtung bzw. Lagerung), wahrnehmungspsychologische (die Umkehrung des intuitiven Verständnisses von Schwere) und ikonische Aspekte, wie etwa das eigenwillige „Kranzgesims“, das leicht abgehoben wie ein Heiligenschein das Bauwerk umschwebt. Trotzdem: „Auch das Ricola-Lagerhaus entzieht sich dem Reich der Bedeutung nicht, aber seine Andersartigkeit beruht auf der Tatsache, dass es als komplexes Zeichen oder Komplex von Zeichen vor allem auf sich selbst als baulich umgesetztes Material zurückverweist.“³⁶² Die Macht der „selbstreferenziellen“ Zeichen und Bilder, die aus ihrer indexikalisch-natürlichen Verfasstheit hervorgehen, stellt eine Konstante der Interpretation dar. In noch deutlicherer Form findet sich diese Taktik in späteren Werken von HdM ausgeprägt, z.B. im Sportzentrum Pfaffenholz im französischen St. Louis (1995), in dem die Glasscheiben des Baukörpers mit den Turnhallen mit der Textur des unmittelbar dahinterliegenden Isolierungsmaterial bedruckt wurden. Eine Abbildung behindert den Blick auf das dahinterliegende, es ist als ob der Bildcharakter der Fassade so etwas wie trotzige Unabhängigkeit vom

³⁵⁹ Pierre de Meuron im Gespräch mit Martin Steinmann, in: Steinmann 1988, S. 17

³⁶⁰ Fried 1967, S. 143

³⁶¹ Noch bei Martin Steinmann: „Die Wirklichkeit der Architektur ist ..., paradox gesagt, die Architektur selber, ihre Sachverhalte, und diese sind tektonische.“ Steinmann 1988, S. 17

³⁶² Reichlin 1988, S. 26

„Original“ behaupten möchte. Buchstäblichkeit ist hier wie in Ricola nicht als bloße Faktizität sondern im Sinne eines bewusst gesetzten, selbstreflexiven Zeichens zu finden, dennoch kann man den Verdacht nicht leicht abwehren, dass der Kreislauf der Signifikation weit davon entfernt ist, ein geschlossener zu sein.

Martin Steinmann versucht, den eigentümlichen Effekt der Fassade durch eine „Korrosion der Zeichen“ zu erklären: HdM verwenden gewöhnliche Dinge, um Bilder herzustellen, die auf die Welt des Banalen und Alltäglichen zu verweisen scheinen, doch suchen sie nicht nach Zeichen sondern im Gegenteil: Es ist die „Abwesenheit von Bedeutungen“, welche die Faszination ihrer Architektur ausmacht.³⁶³ Die Korrosion wird durch die Anonymität der Zeichen erreicht. Beim Haus für einen Kunstsammler in Therwil z.B. wird mit dem Bild einer Baracke operiert, was für ein Wohnhaus unüblich ist. Auf der Materialebene gibt es im Beton belassene Schalungsbretter, aufgenagelte Dachpappe, Verkleidungen aus Welleternit etc. Aber natürlich handelt es sich trotz der teilweise unliebsamen Assoziationen, die man mit einer Baracke verbindet, um ein Wohnhaus inklusive Depot eines Kunstsammlers. Die hervorgerufenen Assoziationen lassen Erinnerungen an das Vorbild aufkommen, werden jedoch einer anderen Bedeutungsebene zugeführt. Es werden lediglich die „Bildvorstellungen, wie sie von Gebäuden herkommen, zum Beispiel eben einer Baracke“ verwendet, um zuletzt wieder vom ursprünglichen Bild wegzuführen.³⁶⁴ Die „verweisende Funktion des Bildes“ wird aufgegeben, die Wirklichkeit, selbst jene aufdringliche Wirklichkeit der Baracken wird absorbiert.³⁶⁵ Steinmann schließt daraus, dass die gleichen Bauteile – etwa im Beton belassene Betonbretter, die für ein Haus stehen und gleichzeitig an Baracken und vieles andere mehr erinnern – vor allem eins sind: Betonbretter. Diese Interpretation ist mit der von Reichlin gegebenen nicht kompatibel, denn Pluralisierung der Referenz ist gegenläufig zu Selbstreferenz. Auch ist schwer nachzuvollziehen, dass Zeichen zu „korrodieren“ beginnen und ihre Zeichenhaftigkeit verlieren, da die Elemente lediglich mehrfachcodiert sind, d.h. gleichzeitig mehr als einem Bezugssystem zuzuordnen sind.

³⁶³ Steinmann 1988, S. 14

³⁶⁴ Gespräch zwischen Jacques Herzog und Theodora Vischer, in: Architekturmuseum Basel (Hg.): *Architektur Denkform*. Basel, Wiese 1988, S. 42

³⁶⁵ Martin Steinmann: „Neue Architektur in der Schweiz“, in: BauArt. Verein für die Förderung von Architektur, Städtebau und Kunst (Hg.): *Bau-Art*. Linz: Bauart 1990, S. 74–83, S. 83. Zu dieser Interpretation siehe auch Bauer 1997, S. 29ff

Ironischer Weise sind Mehrfachcodierungen allgemein Kennzeichen einer auf den Betrachter bezogenen und in diesem Sinn theatralen Architektur, insbesondere der Architektur des Barock.³⁶⁶

Wie lässt sich hier nun das Verhältnis zwischen der Oberfläche als Haut und Bild und dem Beharren auf „architektur-intrinsischen“ Inhalten bestimmen? Die Medialität der Fassaden ist doppelter Natur. Die „Inhalte“, d.h. Zeichen und Bilder, werden einerseits durch sie hindurch transportiert, andererseits von ihr selbst produziert und präsentiert. Die Fassade als „Bildträger“ zeigt sich in ihrer banalen Faktizität und macht dadurch gerade sich selbst, nämlich die Fassade zum Thema, jedoch *als* Architektur. In diesem Sinn kommt es zu einer Verschmelzung des „Mediums“ der Architektur mit dem „Inhalt“. Architektur kann, wie Frank Stella in seinen „*black paintings*“ von 1959 Aspekte des materiellen Bildträgers, wie etwa die Breite des Bilderrahmens, buchstäblich übernehmen, um Gehalte des Bildträgers zum Bildinhalt werden zu lassen, muss aber nicht. Es genügt ihr ebenso, das materielle Medium der Kommunikation in seiner Materialität zu thematisieren – verhüllend, verfremdend oder entblößend –, um sich selbstreflexiv als Zusammenfall von Medium und Botschaft zu präsentieren. Zur Verwendung kommen dabei mit Vorliebe gewöhnliche Dinge. Man kann es auch als eine Strategie der Authentifizierung der Bilder interpretieren: die Wirklichkeit, Faktizität des Bildes muss nicht aufgedeckt werden, d.h. sie liegt nicht hinter oder jenseits des Bildes, sondern die Wirklichkeit des Bildes ist das Bild selber.

Im Umgang mit Bildern bei späteren Werken von Herzog & de Meuron spitzt sich die Thematik noch weiter zu. Die beiden herausgestellten Pole der Materialität oder Realität des (minimalistischen) Baukörpers und der Applikation von bildhaftem Illusionismus gehen eine direktere, fast brutale Verbindung ein. Als „Höhepunkt der Unverfrorenheit“³⁶⁷ gilt die Bibliothek der Fachhochschule in Eberwalde bei Berlin (1993–1999). In einem aufs Äußerste reduzierten Baukörper kommen Tafeln aus Beton und Glas zum Einsatz, die fassadenbündig in einem rechtwinkligen Raster angeordnet und jeweils bandartig um den ganzen Bau herumgeführt werden. Sie sind mit verschiedenen vom Künstler Thomas Ruff ausgewählten Bildern bedruckt bzw. in den

³⁶⁶ Siehe z.B. Walter Sedlmayr: „Zum Sehen barocker Architekturen“, in: Ders.: *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 2. Mittenwald: Mäander 1977, S. 121–129

³⁶⁷ Hans Frei: „Herzog & De Meuron – Neue Bilder“, in: *Du* 706, Mai 2000, S. 40–43, S. 41

Beton geätzt und wirken in ihrer wiederholten Anordnung wie ein stehen gebliebener Filmstreifen, der in jedem Ausschnitt dasselbe Bild zeigt. In diesem Gebäude sind die Bilder nicht mehr als Dekoration anzusehen. Ohne Bilde wäre der Baukörper, so gut wie gänzlich ohne Gliederung und Detail, als „beinahe nichts“ oder als ein Donald Judds „spezifischen Objekten“ ähnliches, die Gattungsgrenzen überschreitendes Ding wahrzunehmen, dessen Präsenz allein vom auf sich selbst zurückgeworfenen Betrachter in einer kontemplativ-interesselosen Konzentration aufs Ästhetische erarbeitet werden muss. Hier hingegen werden die Bilder zum wichtigsten Baumaterial, da sie die treibende Kraft des architektonischen Ausdrucks sind.

Oder sind sie es doch? Jeffrey Kipnis argumentiert, dass es sich bei derartigen Oberflächenbehandlungen nicht mehr um Ornamentik handle, sondern um etwas, was noch äußerlicher auf den Baukörper zu liegen kommt, nämlich um Kosmetik.³⁶⁸ Es handle sich nicht um eine artikulierende oder gliedernde Gestalt, die Struktur und Integrität des Baukörpers als solchen verstärkt, wie es bei einem Ornament der Fall wäre, sondern um „Kosmetika“ ohne Beziehung zum Körper außer jener, dass sie ihn als selbstverständlich voraussetzen. Kosmetika sind „erotische Tarnungen, sie beziehen sich immer und ausschließlich auf die Haut“ und verwandeln sie in ein „Image“.³⁶⁹ Und dennoch, oder besser gerade weil es sich in der Technik der Kosmetik um eine radikal-äußerliche Applikation handelt, „entfesseln HdM die destabilisierende Kraft des Kosmetischen als einen Moment und eine Bewegung, die den orthodoxen Positionen der Architektur bereits innewohnen“³⁷⁰ – gemeint ist eben jene seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Architektur begleitende Debatte um das Verhältnis tektonischer Architektur-Realität zu den expressiven Qualitäten der Fassade. Jedes ihrer Experimente stelle einen Versuch dar, den etablierten Kanon der Architektur zu beleben und auf den neuesten Stand zu bringen.

Im Fall der Bibliothek in Eberswalde jedoch ist die Beziehung zwischen Haut und Körper kaum als „äußerlich“ zu bezeichnen. Ein traditionelles und taktiles Material, nämlich Beton, wird auf unkonventionelle Art und Weise manipuliert, so dass die physische Präsenz des Gebäudes gleichzeitig betont und konterkariert wird: ein der

³⁶⁸ Siehe Jeffrey Kipnis: „Die List der Kosmetik“, in: *Du* 706, Mai 2000, S. 6–9

³⁶⁹ Ebd., S. 8

³⁷⁰ Ebd., S. 9

Form nach minimalistischer, gleichsam monolithischer Betonblock wird nicht dadurch dematerialisiert, dass er überlagert, versteckt oder ersetzt wird, sondern mit Bildern durchtränkt. Der Beton selbst wird dematerialisiert, es handelt sich um eine regelrechte Transsubstantation. Gleichzeitig ist der Status der Bilder ambivalent. Ihre darstellende Funktion scheint sich zugunsten anderer Aufgaben zu verlieren: sie werden eins mit dem Baukörper und nehmen sie einen vielschichtigen Charakter an, der das Immaterielle der Darstellung mit der Faktizität des gegossenen Betons verbindet. Diese Verschmelzung des sonst Entgegengesetzten läuft Seh- und Denkgewohnheiten zuwider und stellt eine Art optischen Widerstand dar, der das Sehen selbst sichtbar machen soll. In dieser komplexen und ambivalenten Form von „Verbildlichung“ kann man, wie es etwa Hans Frei tut, eine adäquate Antwort an das Phänomen der Mediengesellschaft sehen: „Der technologische Durchbruch der elektronischen Medien verlangt nach einer Architektur, die de-materialisiert, dis-junktiert, trans-formiert oder sonstwie in Luft aufgelöst ist. [...] Die Radikalität der Bauten von HdM besteht darin, diesen Tendenzen zur Selbstauflösung der materiellen Präsenz einen neuen Umgang mit den materiellen Objekten gegenüberzustellen.“³⁷¹ Techniken von Darstellung und Inszenierung werden somit *materialiter* Teil der Architektur, die sich zwar nicht gegen weitere mediale Inszenierungen wehren kann, aber diesen Aspekt in jeder Reproduktion mitreproduziert.

Bei den jüngeren Projekten von HdM, ich nehme hier den *Prada Epicenter Store* in Tokyo (2003) als Referenz, werden Mechanismen von Präsentation und Inszenierung gleichsam einen Schritt weiter in das Gebäude geholt. Gleichzeitig wird die Involvierung des Betrachters auf eine umfassendere Handlungsstruktur als jene des „Betrachtereinbezugs“ bezogen: auf jene Formen von Inszenierungen und Selbstinszenierungen, die die heutige Konsumkultur kennzeichnen. Um kulturelle Inszenierungen und deren Rolle zur Konstitution von Identitäten zu begreifen, führte Judith Butler 1988 in die kulturwissenschaftliche Diskussion ihre, von Michel Foucault inspirierte, Version des Begriff des „Performativen“³⁷² ein, der eine kulturelle und diskursive Konstitution von Identitäten (im Gegensatz zu einer ontologischen oder

³⁷¹ Frei 2000, S. 42f

³⁷² Judith Butler: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in: Sue-Ellen Case (Hg.): *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore/London: John Hopkins Univ. Press 1990, S. 270–282

biologischen) bezeichnet. Identität wird produziert durch eine „stylized repetition of acts“, d.h. durch nicht-referenzielle körperliche Handlungen, die sich nicht auf eine bestehende Identität beziehen, die sie zum Ausdruck bringen sollen, sondern Identität erst als ihre „Bedeutung“ hervorbringen.³⁷³ Durch die stilisierte Wiederholung performativer Akte werden bestimmte historisch-kulturelle Möglichkeiten verkörpert und auf diese Weise sowohl der Körper als historisch-kulturell markierter wie Identität allererst erzeugt. Butler vergleicht die Verkörperungen mit einer Theateraufführung: wie bei einer Theateraufführung stellen die performativen Akte, die Identität konstituieren, keine individuellen Handlungen oder Entscheidungen dar, sondern greifen auf ein existierendes „Skript“, ein geteiltes Set an Erfahrungen und Bedeutungen zurück. Jede Wiederholung einer Handlung ist ein „re-enactment“ und ein „re-experiencing“ eines Repertoires von Bedeutungen, die bereits etabliert sind.

Die gesuchte Einheit bzw. Ganzheit („Substanzialität“) und Unmittelbarkeit der Architektur und ihrer Erfahrung, deren Erzeugung als ein Anliegen von HdM vorgestellt wurde, könnte ihre Erfüllung in der wechselseitigen Bestätigung performativer, d.h. wiederholter und stilisierter Handlungen und den dargestellten Bedeutungen finden, für die in diesem Fall die Marke Prada und die mit ihr verbundene „Erlebniswelt“ steht. Verbunden und vermittelt werden jene beiden Erfahrungspole nämlich durch die Architektur: durch deren Architektur-gewordenen Formen von Inszenierung und Selbstinszenierung. Man könnte jene Einheit auch als eine zeitgemäße Formulierung des Begriffes des Stils betrachten, der für eine Einheit von „Handlung“ und Architektur schon Ende des 19. Jahrhunderts stand, als Synonym für umfassende Lebensgestaltung – und zwar „vom Sofakissen bis zur Stadtplanung“ (Hermann Muthesius).

Verständlicher Weise sind es vor allem die Architekturen für den Konsum, die in besonderer Weise versuchen, den von Semper angesprochenen „Karnevalskerzendunst“ zu erzeugen, oder anders gesagt, einen „emotional angeregten“ Zustand herzustellen.³⁷⁴ Stellte Martin Steinmann 1988 noch fest, dass sich

³⁷³ Hierzu und zum folgenden siehe auch Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 36ff

³⁷⁴ Siehe Christian Mikunda: *Marketing spüren. Willkommen am Dritten Ort*. Frankfurt/Wien: Ueberreuter 2002

deren Architektur „den aussergewöhnlichen Bildern, die zum Ausweis des postmodernen Bewusstseins geworden sind“, verweigert³⁷⁵, so steht der Prada Store unverkennbar in der Tradition von John Paxtons Crystal Palace, dessen gläserne Außenhülle als Schatulle der innen angehäuften Reichtümer wirkt. Die im Namen der Englischen Ausstellungshalle vollzogene Apotheose vom Treibhaus zum Palast und vom Industrieglas zu einem Kristall ist hier Programm geworden. Gleichzeitig gibt das Gebäude dem Konsumenten ein starkes Bild mit auf den Weg – das Bild eines Diamanten –, der Markenidentität und Lebensstil als Ikone versinnbildlicht.

Die angesprochene Einheit von Lebensstil und unmittelbar-Sinnlichem wird durch ein Set von Strategien erreicht: Herzog & de Meuron haben weitgehend auf Formen virtueller „Interaktion“ verzichtet, zugunsten einer taktilen, atmosphärischen Erfahrung. Aus geschoßhohen Projektionsflächen im Projektstadium wurden geradezu ängstlich kleine. Im Vordergrund steht die sinnliche Landschaft, zu der sich die Kleidung und Accessoires von Prada, die Architektur, die Regale, Möbel, Leuchtkörper vermischen: es gibt Lack, Pelz, gegossenes Fiberglas, Leder, mit Fiberglas überzogenes Kunstharz, poröse Eiche, perforierte Nirosta-Platten, Baumwolle, Schaumstoff, Nylon. Nicht nur der Mix aus hyper-künstlich und hyper-natürlich, sondern die Koexistenz von fest und lose, warm und kalt, glatt und rau, haarig und abweisend, weich und hart tragen zu einer Art von Auflösungserscheinung der architektonischen Strukturen bei. Dazu kommt eine für Kommerzarchitektur typische Auflösung des Raums: Das Haus ist als ein Ein-Raum-Haus konzipiert, nur die Spitze des Kristalls (Technikgeschoss) ist nicht zugänglich, Aussparungen der Decken neben den horizontalen Röhren schaffen mehrgeschossige Bezüge und einen um die vertikalen Kerne und horizontalen Röhren fließenden Raum. Alles in allem sind die Elemente so platziert, dass der Konsument nicht zwischen den einzelnen Ebenen unterscheidet, sondern das Ganze als einen kontinuierlichen Raum wahrnimmt. Verstärkt wird der Effekt des Enthobenseins oder der Verzauberung noch durch die vibrierende Wirkung der Glaspaneele, denn die verschiedenen Geometrien generieren eine Unzahl von Reflexen, die den Besucher mit ständig wechselnden Bildern beliefern, sowie den Einblick von außen abwechselnd gestatten und verweigern. In Summe sind es traditionelle Mittel neu interpretiert, um

³⁷⁵ Steinmann 1988, S. 14

eine quasi-sakrale Stimmung zu erzeugen: illusionistische Effekte, dramatische Raumerweiterungen, Durchblicke und Lichtwirkungen.

Neben der dichten räumlich-atmosphärischen Wirkung kommt es zu einer gezielten Verschmelzung von Marke und Architektur: das *trademark* der Marke Prada ist der erfinderische Einsatz von dekontextualisierten Materialien und technologisch innovativen Stoffen. Architektur wird hier zu einer Markenlandschaft, die neben einem Erlebnis, um eine erlebnisintensive, wiederholte Einschreibung eines Verhaltensstils zu erzeugen, ein symbolhaftes Bild der Firmenphilosophie bietet, um Markenpräsenz zu erhalten – die zeichenhafte, kristalline Form soll sich genauso einprägen wie die Marke Prada. Der durch Architektur und Marketing eingeschriebene Lebensstil bildet einen kollektiven, auf durch ritualisierte Handlungsschemata erzeugter Identität beruhenden Verständnishorizont, innerhalb dessen die Architektur Teil eines synästhetischen Gesamterlebnisses wird. Dass sie jedoch nicht restlos im performativen Ensemble des Konsums aufgeht, ist der Bewusstheit und Konsequenz ihrer Gestaltung zu verdanken. Die Wahl ihrer ikonischen Form – ein Kristall oder Diamant – dient einer entrückenden Übersteigerung. Georg Simmel sieht den Diamanten als die beste Form des Schmucks an, und den Schmuck selbst als eine Möglichkeit, die eigene Persönlichkeit zu erweitern oder steigern. Er schreibt von der „Radioaktivität des Menschen“, vom buchstäblichen Strahlen des Schmuckes, das sinnliche Aufmerksamkeit erregt und das Strahlen des Menschen verstärkt. „Der Diamant ist der zweckmäßigste Schmuck, denn er ist sozusagen selbst körperlos, seine Wirkung besteht nur in den Strahlen.“³⁷⁶ Die überdeutliche Symbolkraft – Kristall, Juwel, Schmuck mit all ihren Konnotationen von Luxus, Feier und Fest – dient, so könnte man diese Wahl der symbolischen Form des Prada Stores interpretieren, einem Versuch, durch Übersteigerung die immersive, auf Verankerung von Verhaltensstilen ausgelegte Erlebnisatmosphäre wieder zu entrücken, d.h. dem Benutzer ein Hinweis zu geben, sich wieder in die Position des Betrachters zu versetzen und aktiv an der Konstruktion des Geschehens teilzunehmen. Das ist die kritische und architektur-kritische Komponente dieser letzten Phase einer vom Bild durchdrungenen Architektur. War es zuvor das indexikalische Zeichen der Fassade oder die „Transsubstantiation“ des Materials, wodurch das Verhältnis von Bild und

³⁷⁶ Georg Simmel: „Psychologie des Schmucks“, in: Ders.: *Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*. Hg. von Heinz-Jürgen Dahme, Otthein Rammstedt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 159–166

Architektur ins Werk gesetzt und Perzeption und Interpretation auf Reisen geschickt wurde, ist es nun die überdeutliche und übertriebene Affirmation, dass Authentizität nur als Effekt eines Paketes theatraler Mechanismen und Abläufe zu haben ist, welche der Architektur ihre eigenständige Rolle selbst im Epizentrum der Konsumkultur bewahrt.

3.6 Alison & Peter Smithson: Without Rhetoric

Aufrichtigkeit und Konzentration auf das Wesentliche galt auch einer Reihe von Architekten einer Generation vor Claudio Silvestrin oder Peter Zumthor als bleibender Wert von Architektur und wurde über jeweils bestimmte Auffassungen von Ornamentfreiheit inszeniert. So bestimmt die Metapher einer rhetorikfreien Architektursprache das Schaffen von Alison & Peter Smithson.³⁷⁷ Durch ein Abgehen von stilistischen und metaphorischen Konstrukten und einer „aufrichtigen“ Haltung zu Konstruktion und Materialverwendung setzen sich die „Neuen Brutalisten“ programmatisch von der Architektur der Moderne ab.³⁷⁸ Die erste Referenz auf den Neuen Brutalismus stammt von Peter Smithson 1953, in einer Beschreibung eines Projekts für ein kleines Haus in Soho, welches, wäre es gebaut worden, „would have been the first exponent of the ‚new brutalism‘ in England.“ In der Projektbeschreibung wird festgehalten: „It is our intention in this building to have the structure exposed entirely, without internal finishes wherever practicable.“ Die Materialien sind: „Bare concrete, brickwork and wood.“³⁷⁹ Ein Jahr später, 1954, wurde die *Secondary Modern School* in Hunstanton fertig gestellt, die als erstes brutalistisches Bauwerk gilt. Wenig später schlugen Alison und Peter Smithson eine erste Definition der Bewegung vor, und zwar in Form eines kurzen, manifestartigen Statements. Am Vorbild der japanischen Architektur wird der Neue Brutalismus durch eine Affinität zu Materialien und eine Achtung der Natur gekennzeichnet; Haltungen, die Teil einer allgemeinen Auffassung

³⁷⁷ Alison & Peter Smithson: *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955–1972*. London: Latimer 1973

³⁷⁸ Der Ausdruck selbst wird vom prominentesten Verfechter der neuen Architektur, Reyner Banham, auf Le Corbusiers Verwendung von „*beton brut*“ in der *Unité d’Habitation* in Marseille (1952) zurückgeführt. Siehe Reyner Banham: *The New Brutalism - Ethic or Aesthetic*. New York: Reinhold 1966

³⁷⁹ Peter D. Smithson: „House in Soho, London“, in: *Architectural Design* 23, Dec. 1953, S. 342

von Architektur sind, welche die Smithsons durch die Maxime zum Ausdruck brachten: „We see architecture as the direct result of a way of life.“³⁸⁰

Als ein solches Resultat kann man die 1953 am ICA in London gezeigte Ausstellung „Parallel of Life And Art“, organisiert von Alison & Peter Smithson, Ronald Jenkins, Nigel Henderson und Eduardo Paolozzi betrachten. Eine forciert formlose, collageartige Präsentationen von Bildern aus Kunst in Form von Fotografien (z.B. Eadweard Muybridge und Richard Hamilton, Jean Dubuffet und Jackson Pollock), eine Reihe von stark vergrößerten Fotografien von Blattstrukturen und Mikroorganismen (die suggerieren sollten, dass hinter der harmlos erscheinenden Oberflächen der Dinge reichlich Anregungen für eine lebendige Kunst lägen), sowie eine Ansammlung von „as found“ Objekten evozieren das Leben als eine fragmentierte Ganzheit. Als Symbol für die gesamte Ausstellung fungiert das Bild einer in ihre Einzelteile zerlegten Schreibmaschine: nach der Zerstörung des einst gewöhnlichen und konventionellen Sinnes bleiben Trümmer, formlos oder selbst wieder als Einzelteil lesbar, zurück. Die Einheit ist spürbar, aber faktisch verloren. Analog dazu entzieht sich der Zusammenhang der einzelnen Exponate der Ausstellung, und trotzdem erscheinen diese, alleine schon durch die Juxtaposition des Heterogenen sowie durch die homogenisierende Wirkung des Mediums der Fotografie, wie durch ein Grundmuster miteinander verknüpft. Das Leben spiegelt sich als immanente Grammatik in dem Gewimmel der formalen Komplexität wider, deren Kohärenz jener des Lebens einer individuellen Person gleicht.³⁸¹

Bei Alison und Peter Smithson spiegelt sich das Interesse am Alltäglichen und Banalen schon früh in Form einer Wiederentdeckung der Straße als Schauplatz städtischen Lebens, angeregt durch Nigel Hendersons berühmte Fotografien von spielenden

³⁸⁰ Alison & Peter Smithson: „The New Brutalism“, in: *Architectural Design* 25, Jan. 1955, S. 1

³⁸¹ Vgl. Helena Webster: „Modernism without Rhetoric“, in: Dies. (Hg.): *Modernism without Rhetoric*. London: Academy Ed. 1997, S. 12–122, insb. S. 20–24. Zur Rezeption der Ausstellung siehe Irénee Scalbert: „Leben und Kunst als Parallelen“, in: *Daidalos* 75, 2000, S. 52–65. Insbesondere durch Kontakte zur Pariser Künstlerszene, vor allem mit Michel Tapié, Tristan Tzara und Jean Dubuffet lässt sich die Haltung des *New Brutalism* zumindest teilweise aus deren Streben nach Integrität des Denkens und Sprechens jenseits der Idee der Schönheit, der Sprache und der Form ableiten. Siehe auch Anne Massey: „Art and the Everyday: The London Scene“. Conference paper von: „Team 10 - between Modernity and the Everyday“ an der Faculty of Architecture TU Delft, Juni 2003. <http://www.team10online.org/research/papers/delft2/massey.pdf> (November 2012)

Kindern auf den Straßen Londons. Auf CIAM 9 präsentieren die Smithsons die Idee, dass „the street and the network of streets has to be seen as the arena in which social relationships were played out.“³⁸² Das Wettbewerbsprojekt für die *Golden Lane Housing* (1951–52) basiert auf der Idee, Straßenstrukturen in Gebäudestrukturen aufzuheben. Le Corbusiers *rue interieur* der *Unité d’Habitation* in Marseille wird in außenliegende Hochstraßen oder Straßendecks transformiert. Es handelte sich um Straßen, die nicht nur Zugang zu Privaträumen ermöglichen, sondern tatsächlich öffentliche, mit anderen Orten verknüpfte und als Verkehrsfläche zu benutzende Straßen sein sollten, die gleichzeitig Ausblicke auf die zwischen den Wohnzeilen sich erstreckenden Grünräume bieten. Die Veräußerung der *rue interieur* bot die Möglichkeit zu großräumiger Vernetzung: das Netzwerk der Straßendecks sollte wachsen, um schließlich ein gesamtes städtisches Netzwerk (*Cluster City*, 1957) zu bilden.

Hinter der Idee eines städtischen Netzwerks, das zugleich neue Lebensräume schafft, steht das Konzept einer topologischen Architektur. Die Smithsons beriefen sich auf das systemtheoretische Theorem, dass die Verbindungen es sind, die einen Organismus ausmachen, weniger dessen Form oder Gestalt.³⁸³ An industriellen Anlagen, an denen Le Corbusier (ebenso wie später minimalistische Architekten wie Claudio Silvestrin oder John Pawson) die Reinheit der Geometrien faszinierte, begeisterte die Smithsons deren bedingungsloser „Funktionalismus“, d.h. die Tatsache, dass die Form ausschließlich aus dem Fluss von Material, Gütern, Energie und Personen erwächst, somit eine Sache purer Notwendigkeit sei, eben „without rhetoric.“

Die Idee eines Netzwerkes, gelesen als natürlich-organischer oder als technisch-maschinischer Zusammenhang, verbindet sich bei Alison und Peter Smithson mit dem Ideal von Ruhe, Abgeklärtheit, Ordnung und Konzentration. In *Without Rhetoric* schreiben die Autoren über ihre Faszination von Ruhe, Ordnung und Kontrolle in Architektur am Beispiel von Le Corbusiers Projekt in Chandigarh oder Mies van der

³⁸² Peter Smithson: „Recollection by Peter Smithson, September 20, 1990“, in: Alison Smithson (Hg.): *Team 10 Meetings 1953–1984*. New York: Rizzoli 1991, S. 60. Siehe auch Robert Maxwell: „Truth without Rhetoric: The new softly smiling face of our discipline“, in: *AA files* 28, 1994, S. 3–11, S. 4f

³⁸³ Grundlegend auch für Friedrich von Hayeks 1952 erschienenen Beitrag zur Neurobiologie, *The Sensory Order*.

Rohes, Ludwig Hilberseimers und Alfred Caldwell's *Lafayette Park* in Detroit: "This is what draws us to his capitol group at Chandigarh; its patrician sense of space, its calm, its control [...] this is why we will return so often to Lafayette park [...] to feel again its decent calm [...] all achieved without rhetoric."³⁸⁴ Die Stille und Zurückhaltung von Architektur strahlt auf die Umgebung aus, sowie auf Formen des Lebens, nicht unähnlich der Auffassung Silvestrins: "It would seem as if a building today is only interesting if [...] it charges the space around it with connective possibilities; especially if it does this by a quietness that until now our sensibilities could not recognise as architecture at all."³⁸⁵ Der Ruf nach Stille und Ruhe ist, so Robert Maxwell, ein Ruf nach Ordnung. Er steht für die Rolle der Architektur als Heilerin, als eine Form, die zu einem neuen Leben anregt.³⁸⁶ Nicht nur die Intentionen des Architekten treten in den Hintergrund, ebenso die Mechanismen der Architektur: als Hintergrund und Bühne nimmt sie die Aura von Notwendigkeit an.

3.7 Vom Netzwerk zum Glatten Raum

Die Idee einer notwendigen Ableitung von Architektur aus Daten, Strukturen und Informationen leitete eine andere Gruppierung von Architekten und Wissenschaftlern, die CIAM beerben wollten: jene um den griechischen Architekten und Planer Constantinos Doxiadis, der Mitte der 1950er Jahre das neue Wissensfeld namens "Ekistics" begründete. Die Idee bestand darin, Architektur in einem größtmöglichen, potenziell den ganzen Globus umfassenden Maßstab zu denken, indem Daten und Statistiken so umfassend wie möglich erhoben wurden. Räumliche Muster würden sich aus dem Fluss von Informationen ergeben, architektonische Gestaltung primär aus der Handhabung und Manipulation präzise formulierter Tabellen bestehen. Die von Medien- und Netzwerktheorie, Biologie und Naturwissenschaften, sowie in weiterer Folge von den Möglichkeiten des Computers angespornte Konzeption von Architektur bzw. Stadt mündet in einer 1963 veranstalteten Konferenz auf Delos mit einer

³⁸⁴ Smithson 1973, S. 14; S. 16

³⁸⁵ Ebd., S. 36

³⁸⁶ Vgl. Maxwell 1994, S. 7

Deklaration, in der Doxiadis' Vision einer den Globus umspannenden, außer Kontrolle geratenen Megastadt öffentlichkeits- und medienwirksam verkündet wurde.³⁸⁷

Die Bewegung führte zu Kontakten mit Architekten wie Louis Kahn oder Kenzo Tange, sowie Alison und Peter Smithson, die unter dem Titel „Mat Buildings“³⁸⁸ mittlerweile gigantische, infrastrukturelle Gewebe von Bewegungsmustern entwarfen. Hier wie dort spielt die Netzwerkmetapher eine wesentliche Rolle in der Loslösung von der Moderne und von CIAM. Ähnliches gilt für Louis Kahn: auch für Kahn stand zu jener Zeit die Idee von Konnektivität (genauer: die Vorliebe für einfache Geometrien, die in komplexe Kompositionsordnungen additiv eingesetzt werden) an zentraler Stelle, am deutlichsten in Kahns und Anne Tyngs Projekt für ein Bürogebäude an der Philadelphia City Hall aus 1957, „City Tower“, ablesbar. Das Gebäude präsentiert sich als eine strukturelle Idee, die sich zu einem Gebäude ausgewachsen hat, ohne in irgendeine entworfene Form gepresst worden zu sein. Der Entwurf besteht aus einer gigantischen Struktur in Form eines räumlichen Fachwerks aus vorgefertigten Betonelementen, die zu einem Rahmenwerk aus räumlichen Dreiecken gefügt werden, deren Knotenpunkte jeweils rund 22 Meter auseinander liegen, und welches neben der Lastabtragung intern sämtliche Verkabelungen und Installationen aufnehmen kann. Bis zu sechs Stockwerke könnten flexibel zwischen den jeweiligen Knoten eingespannt werden, selbst aus leichtgewichtigen räumlichen Fachwerken bestehend. Der Ingenieurwissenschaftler Robert Le Ricolais – der als erster Topologie als Werkzeug für mathematische Strukturanalyse einführte – wendete sich an Louis Kahn anlässlich dessen *City Tower* Projektes, was zu einer langen Freundschaft und regem Ideenaustausch führte.³⁸⁹ Für Le Ricolais bestand das Wesentliche einer Form, einschließlich Architektur, nicht in der

³⁸⁷ Siehe hierzu Mark Wigley: „Network Fever“, in: *Grey Room* 04, Summer 2001, S. 82–122, insb. S. 90

³⁸⁸ Siehe Alison Smithson: „How to recognize and read Mat-Building“, in: *Architectural Design*, vol. 44, no 9, 1974, S. 573–590. In ihrem Rückblick auf von der Netzwerk- und Strukturmetapher geprägte Architektur verwendet Alison Smithson auch den Ausdruck „casbahism“, direkt auf die um Aldo van Eyck und der niederländischen Gruppierung von Architekten um die Zeitschrift *Forum* propagierte Idee einer räumlich und sozial strukturellen Architektur verweisend. Siehe Aldo van Eyck: „Steps Toward a Configurative Discipline“, in: *Forum* 3, 1962, S. 81–94; wieder abgedruckt in Joan Ockman (Hg.): *Architecture Culture 1943–1968*. New York: Rizzoli 1993, S. 347–360

³⁸⁹ Louis Kahn und Anne Tyng: „Towards a Plan for Midtown Philadelphia“, in: *Perspecta* 2, 1953, S. 10–27. Wieder abgedruckt in: Alessandra Latour (Hg.): *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*. New York, Rizzoli 1991, S. 28–52. Siehe Antonio Juarez: „Topology and Organicism in the work of Louis I. Kahn“, in: *Perspecta* 31, 2000, S. 70–81, S. 76

Gestalt oder in messbaren Einheiten, sondern im Reich der Zahlen, d.h. der nicht-metrischen und nicht-räumlichen Verhältnisse. Ricolais sah sowohl die Poesie als auch das Reich der Strukturen in innerer Verwandtschaft, verbunden durch Qualitäten wie Arrangement, topologischer Organisation, Disposition und Komposition: „It is really just a matter of ‚arrangement‘. Physics, with electrons, Poetry, with word. Everywhere wild energies are at hand, so to speak, ready to break loose. No doubt, in most cases our perceptions are obtuse, and to discover these arrangements, something or someone has to remove a veil.“³⁹⁰ Topologische Netzwerke sind per Definition unsichtbar, sie besetzen einen Raum, der weder maßstäblich noch metrisch ist. Sie stehen für Abstraktion oder Allgemeinheit, für eine Erosion des Akzidentiellen, und damit für eine Form von Objektivität, Unverstelltheit und Ordnung, die den Körper der Architektur naturanalog konstituiert. „Nature“, konstatiert Kahn am letzten CIAM-Kongress 1959 in Otterlo, „is not concerned with form, only man is concerned with form. It makes it according to circumstances. If it meets the order of things in the nature of things, it will make any form that answers to the very nature of things.“³⁹¹ (Abb. 15)

Die Netzwerkmetapher bzw. im engeren Sinn das Konzept der Topologie stellte in den 1960er und 70ern disziplinübergreifend eine zentrale Metapher dar, so auch im postminimalistischen Kunstdiskurs. Topologie, auch gerne als „rubber sheet geometry“ bezeichnet, beschäftigt sich mit jenen Eigenschaften geometrischer Körper, die bei kontinuierlichen Formveränderungen (wie biegen, dehnen, verdrehen etc.) identisch bleiben. Räumliche Strukturen werden nicht über ihre metrischen Distanzen und Verhältnisse, sondern allein über ihre Verbindungen definiert. Als disziplinübergreifendes epistemologisches Modell verstanden geht ihr es darum, „die Entsprechungen im Verschiedenen zu beschreiben“ bzw. um die Identifikation ähnlicher Strukturen.³⁹² Dan Graham sieht Topologie als „dominant mathematical

³⁹⁰ Robert Le Ricolais: „Matières“, in *Via* 2, 1973, S. 111; Zit. nach Juarez 2000, S. 78. Zu Ricolais siehe auch Peter McCleary: „Robert Le Ricolais’ Suche nach der ‚unzerstörbaren Idee‘“, in: *arch* + 159/160, Mai 2002, S. 64–68

³⁹¹ Louis Kahn: „New Frontiers in Architecture: CIAM in Otterlo 1959“, in: Alessandra Latour (Hg.): *Louis I. Kahn. Writings, Lectures, Interviews*. New York: Rizzoli 1991, S. 81–99, S. 83

³⁹² Stephan Günzel: „Raum - Topographie - Topologie“, in: Ders.: *Topologie: zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2007, S. 13–29, S. 21

metaphor³⁹³ jener Jahre an und nimmt sie, verstanden als strategisches, praxisorientiertes Konzept, zum Modell für sein künstlerisches Schaffen – nur ein Fall einer Reihe von „topologischen Denkmodellen“ im Diskursen wie Städtebau, Psychologie, Anthropologie, Informationstheorie und Kunst.³⁹⁴

Grahams für eine Zeitschrift konzipiertes Werk *Homes for America*, in der Dezember/Januar Ausgabe von *Arts Magazine* 1966/67 erschienen, suggeriert auf seine Weise einen Zusammenhang zwischen minimalistischen Objekten (hier: seriengefertigte Einfamilienhäuser) und den neuen sozialen Strukturen der Amerikanischen Vorstädte. Beide sind eingebettet „in a large, predetermined, synthetic order.“³⁹⁵ Die quasi-wissenschaftliche Aufbereitung der Fotografien durch empirische Befunde und mathematische Analysen dient der „Enthüllung“ jener Ordnung, die jedoch nicht geradlinig, d.h. teleologisch auf Transparenz hin orientiert gedacht werden kann. In weiteren für Zeitschriften konzipierten Stücken führt Graham seine diagrammatischen Studien fort, wie z.B. *Side Effects/Common Drug* (1966) (Abb. 16), das die Form eines gerasterten Datenfeldes annimmt, welches sowohl auf einer algebraischen wie auf einer topologischen Ebene operiert. Auf der einen Seite sehen die Felder aus wie logische Diagramme, die auf einem verstehbaren Code basieren. Eingebettet sind die *magazine pieces* jedoch in Kontexte: Kunst, Kritik, Wissenschaft, das soziokulturell codierte Feld von Werten und Bildern, welches die jeweilige Zeitschrift repräsentiert, die Platzierung jener Stücke als Werbung, etc. Graham denkt die Diagramme als durch den zeitlichen Prozess des Lesens je-individuell aktivierte Schaltbretter für Information, die einem topologischen Informationsnetzwerk angehören, in dem die diagrammatischen Markierungen durch „leere“ (da im wörtlichen Sinn verstanden sinnlose) Zeichen lediglich Verknüpfungspunkte indizieren. Expliziter widmet sich Graham dem Thema im Essay „Subject Matter“, in dem unter anderem Bruce Naumans biegsame „Skulpturen“ aus Latexbahnen (1965–66) diskutiert werden. Diese stehen in Grahams Essay für eine neue „in-formation“ des Verhältnisses

³⁹³ „Dan Graham Interviewed by Eric de Bruyn“, in: Alexander Alberro (Hg.): *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, Cambridge: MIT Press 1999, S. 115. Zit. nach Eric de Bruyn: „Topological Pathways of Post-Minimalism“, in: *Grey Room* 25, Fall 2006, S. 32–63, S. 35

³⁹⁴ Siehe hierzu de Bruyn 2006

³⁹⁵ Dan Graham: „Homes for America“ (1966/67), in: Brian Wallis (Hg.): *Rock My Religion - Dan Graham: writings and art projects 1965–1990*, Cambridge/Mass.: MIT Press 1993, S. 14–23, S. 21

von Raum, Objekt, Künstler und Betrachter. Dan Graham liest das Werk, in der Suche nach neuen, Naumanns Stück angemessenen Beschreibungswerkzeugen, als eine topologische Transformation einer Oberfläche, die sich in der Ausdehnung des Materials, seines Sich-Zusammenziehens und Verdrehens materiell präsentiert. Was sich in erster Linie präsentiert, sind die Kräfte (deren „Geschwindigkeiten“ und „Richtungen“), die jene Transformation vollzogen, und die sowohl das Objekt, das Material, den Raum und den Künstler, wie auch den Betrachter miteinschließen: „[T]he continuous transformation of image in such ‚rubber-sheet‘ geometry correlates with the spectator’s act of apprehension of the material object via eye and body movements“, und das Sichtfeld des Betrachters, „itself in the process of alteration [...] shifts in a topology of expansion, contraction, or skew.“³⁹⁶ Konsequenter Weise umfasst der sich ergebende „glatte Raum“, bestehend aus Transformationen und Dislokationen von Texten, Bildern, Räumen, Körpern, Klängen, Orten usw. auch Grahams Darstellung selbst. Graham biegt seine Sprache ebenso wie Bruce Naumann seinen Körper, abhängig von deren Beziehung zur Umgebung. Die „Wahrheit“ der künstlerischen Handlung Grahams liegt hier in einer, mit Deleuze formuliert, Affirmation einer begriffslosen, Perzepte und Affekte engagierenden „Differenz an sich selbst“, sie ereignet sich als das „definite Unmittelbare“ eines nomadischen Denkens.³⁹⁷

Es sei ein typisches Paradox der Moderne, schreibt Donald Kuspit in einem Text über Dan Graham, dass ihr einerseits die Unabdingbarkeit medialer Vermittlung von Realität bewusst sei, sie aber gleichzeitig auf Unmittelbarkeit setzte.³⁹⁸ In Grahams Installationen in den 1970er Jahren wird unter anderem die minimalistische Formensprache bemüht, um Unmittelbarkeitseffekte zu erzeugen, und zwar über jenes „leere Zeichen“, das der Spiegel konstituiert. Ein Spiegel ist kein Zeichen im

³⁹⁶ Dan Graham: „Subject Matter“ (1969), in: Brian Wallis (Hg.): *Rock My Religion - Dan Graham: writings and art projects 1965–1990*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1993, S. 38–51, S. 42

³⁹⁷ Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992, S. 83

³⁹⁸ „The Modern conception of mediation is self-contradictory. On the one hand, the mediated character of all reality is acknowledged. One of the great discoveries of Modern times is the inescapability of the medium, the impossibility of direct relations. On the other hand, Modernity assumes it has the instruments to create the ideal state of immediacy – to literalize immediacy beyond any past attempts – and thereby to make the mediative medium seem a dispensable illusion, an unnecessary and insufficient condition of ‚being there‘.“ Donald Kuspit: „Dan Graham – Prometheus Mediabound“, in: *Artforum* May 1985, S. 80 – Zit. nach Metzger 1996, S. 119

semiotischen Sinn, denn er stellt zwar etwas dar, kann aber für jenes, was er darstellt, nicht eintreten. Spiegel benötigen immer das, wofür sie stehen, sie erzeugen lediglich ein Duplikat. Eben weil sie keine Stellvertreterfunktion ausüben können, da sie stets des Anwesenden bedürfen, ist der Spiegel für Umberto Eco kein Zeichen.³⁹⁹ Dies ist vermutlich der Grund, warum Spiegel in der *Minimal Art* besonders geeignet schienen, die Programmatik des Realraums und des Betrachtereinbezugs zu thematisieren. Dan Graham verbindet seinen Einsatz von Spiegeln in Installationen wie *Public Space/Two Audiences* auf der Biennale in Venedig 1976 oder *Present Continuous Past* und *Opposing Mirror and Video Monitors on Time Relay*, 1974, mit dem Konzept einer spezifischen Präsenz des Betrachters, und zwar durch die Inszenierung einer räumlichen wie zeitlichen Spaltung zwischen Subjekten, aber auch innerhalb des Subjekts. Räumlich zwingen die Installationen den Teilnehmer, sich sowohl als Subjekt (Akteur) als auch als Objekt wahrzunehmen. Zeitlich sind die Akteure, durch eine zeitverzögerte filmische Wiedergabe des eigenen Verhaltens, in eine handelnde, intentionale Person, sowie in eine, deren Bewegungen nur äusserlich abzulesen sind, gespalten. Ihr Bewusstsein, so Graham, kollabiert in “the immediate present, without relation to past and hypothetical future states - a continuous topological or feedback loop forward or backward between just-past and immediate future.”⁴⁰⁰ Eine Präsenz, die mit einer radikalen Deterritorialisierung, durch eine dem Möbiusband analoge Ununterscheidbarkeit von Aussen und Innen, einher geht. (Abb. 17)

Graham versteht seine frühen *magazine pieces* als Kritik an der sich auf den auratischen Raum von Galerie und Museum beschränkenden *Minimal Art*. Dennoch lässt sich Grahams topologische Strategie als ein Weiterführen eines zentralen Themas der *Minimal Art* verstehen, denn auch dort ist der Raum des Betrachters in Bewegung. Robert Morris schrieb in *Notes on Sculpture, Part 2*: „Even its [the new sculpture’s] most patently unalterable property – shape – does not remain constant. For it is the viewer who changes the shape constantly by his change in position relative to the

³⁹⁹ Siehe Umberto Eco: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: Hanser 1988

⁴⁰⁰ Dan Graham: „Essay on Video, Architecture and Television“, in: Benjamin H.D. Buchloh (Hg.): *Video Architecture Television: Writings on Video and Video Works*. Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1979, S. 69. Zit. nach de Bruyn 2006, S. 56. Zu einer ausführlichen Interpretation siehe ebd., sowie Claudia Perren: *Dan Graham / Peter Eisenman: Positionen zum Konzept*. Kassel: Kassel University Press 2005

work.⁴⁰¹ Es ist gerade die durch die minimalistische Reduktion auf jenen Aspekt erzeugte Stärke der Gestalt, die den Aspekt der Veränderlichkeit der räumlichen Erfahrung bewusst macht. Jene Veränderlichkeit der räumlichen Erfahrung, die ein Gewährwerden der eigenen, körperlichen Räumlichkeit und deren konstitutive Rolle in einer „phänomenologischen“ Konstruktion der Erfahrung ins Werk setzt, stellt auch den Hauptaspekt dar, unter dem Morris' minimalistische Skulpturen von der zeitgenössischen Kritik gelesen wurden. Beispielhaft interpretiert Annette Michelson in ihrem Essay „Robert Morris: An Aesthetic of Transgression“ dessen Skulpturen als eine (Charles Sanders Peirces methodischen Anleitungen zu einer phänomenologischen Philosophie analogen) Intervention, die auf Selbstreflexivität der sinnlichen Erfahrung und Konzentration auf „epistemological firstness“ (Peirce) zielt, und zwar als Kritik und Subversion jener zeitlosen Gegenwärtigkeit spätemoderner Malerei und Skulptur, die noch Michael Fried gegen die Kunst der „Litteralisten“ ausspielte.⁴⁰² Ziel und Verdienst der minimalistischen Strukturen besteht darin, einen transzendenten Raum der Kunst ebenso zurückzuweisen wie die ortlose Räumlichkeit abstrakter Skulptur. Indem sie sich als Objekte unter Objekten situieren und sich über den Ort definieren, an dem sie sich befinden, verweigern sie das Abtasten der Werkoberfläche auf Inhalt und Bedeutung hin zugunsten einer Erkundung der Folgen von Wahrnehmungsakten an einem gegebenen Ort.⁴⁰³

Versteht man die durch Primärformen hervorgerufene körperlich-phänomenologische Selbsterkundung als einen kritischen und politischen Akt, wie Robert Morris dies explizit tut, so stellt sich der Raum des minimalistischen Objekts als ein von Strukturen der Macht (im Foucault'schen Sinn: von Netzwerken von Diskursen, Epistemen, körperlichen Disziplinierungen, institutionellen Zwängen etc.) durchwobener topologischer Raum dar, in dem der Körper des Betrachters sich an Subjektivierungseffekten abarbeitet. Morris vertrat zu jener Zeit hingegen ein Verständnis von Macht als homogen und hierarchisch, als eine Frage der Ausübung von

⁴⁰¹ Morris 1966

⁴⁰² Annette Michelson: „Robert Morris: An Aesthetic of Transgression“, in: Corcoran Gallery of Art (Hg.): *Robert Morris*. Washington, DC 1969, S. 7–57. Gekürzt wiederabgedruckt in: Meyer 2000, S. 247–250

⁴⁰³ Eine solche Kritik an der Kunst der Moderne ist selbst nur auf verschlungene Art möglich. Siehe Hal Foster: „The Crux of Minimalism“, in: Ders.: *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press 1996, S. 35–70

Unterdrückung durch eine souveräne Instanz, symbolisiert durch die reine Geometrie. So geht es Morris in den *Notes on Sculpture pt. 1* um die Rechtfertigung einer abstrakten, geometrischen Form als legitimer Inhalt einer autonomen Kunst.⁴⁰⁴ Eine noch deutlichere Sprache spricht *In the Realm of the Carceral*, Morris' Antwort auf Foucaults *Überwachen und Strafen*, das er 1977 (im selben Jahr, als es ins Englische übersetzt wurde) las. In *In the Realm of the Carceral*, einer grafischen Arbeit, nimmt Foucaults Disziplinarmacht unverhohlen die Form monolithischer Türme an, „Towers of Silence“, die man als eine Übersetzung minimalistischer Primärformen ansehen kann. Für Branden W. Joseph besteht Morris' Aktivierung des Betrachtterraumes vorrangig nicht in einer „phänomenologischen“ Verschiebung der Perspektive, sondern in einer Freisetzung von Bewegung in den Strukturen von Macht, körperlicher Erfahrung, in Selbstreflexion und Subversion. Diese Freisetzung geschieht für Morris im Zusammenspiel eines transzendenten Ideals (symbolisiert durch die Autonomie geometrischer Primärformen) mit kontingenter sinnlicher Wahrnehmung.⁴⁰⁵

Zusammenfassend lässt sich anhand der besprochenen Positionen feststellen, dass der Zusammenhang zwischen minimalistischer Form und technisch-sozialem Netzwerk bzw. einem sozial-politisch gedachten topologischen Raum ein wechselseitig aufeinander verwiesener ist. Die in der formalen Reduktion sich artikulierende Suche nach nicht-rhetorischer Direktheit, nach Stille, Reinheit, Unmittelbarkeit und Selbsterfahrung hat die hohe Komplexität von Netzwerken und topologischen Räumen als Widerlager nötig.⁴⁰⁶ Im Diskurs der neuen, „post-kritischen“ Architektur-Avantgarde wird jene Dialektik aufgegeben. Peter Eisenman, Vertreter einer „kritischen“ Architektur, stellt in „Eleven Points on Knowledge and Wisdom“ fest: „Capital no

⁴⁰⁴ Morris 1966 geht es um eine „reassertion of the non-imagistic as an essential condition.“ (S. 222)

⁴⁰⁵ Zur Diskussion von Morris' Verständnis von Macht siehe die Studie von Branden W. Joseph: „The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism“, in: *Grey Room* 27, Spring 2007, S. 58–81, insb. S. 69–75. Eine solche Interpretation von Morris' Insistieren auf der einfachen und geschlossenen Gestalt steht gegen jene, die Rosalind Krauss vertritt. Krauss sieht das Wesentliche der „guten Gestalt“ gerade in ihrer gänzlichen Bedingtheit durch den Kontext. Siehe Krauss: „Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture“, in: *Artforum* Nov. 1973, S. 43–53. (<http://artforum.com/inprintarchive/id=34257>; Jan 2014)

⁴⁰⁶ Auch Claudio Silvestrins Architektur benötigt den Kontrast zu Komplexität. Die Zisterzienser, schreibt Silvestrin, „know that when the Prophet Elijah went to search for God on the mountain, all sorts of phenomena occurred without God revealing himself until, finally, there was dead silence: there, in the silence, God revealed himself to Elijah.“ Silvestrin 1999, S. 219

longer sees architecture as anything other than the functional accomodation of its infrastructure.⁴⁰⁷ Wird dem Minimalismus in der Architektur vorgehalten, jenen Umstand hinter hochgradig ästhetisierten und anonymen Fassaden zu verstecken⁴⁰⁸, so nimmt sich eine neue, „post-kritische“ Architektur-Avantgarde, ausgehend von Robert Somol und Sarah Whittings wegweisenden „Notes Around the Doppler Effect“⁴⁰⁹ Eisenmans Kritik zum Programm. Während „Kritische Architektur“ durch Autonomie und Disziplinarität gekennzeichnet war, geht es der postkritischen Architektur um eine „adaptive synthesis of architecture’s many contingencies.“⁴¹⁰ Somol und Whiting vertreten eine Auffassung des architektonischen Entwurfs, der von einer unvermittelten, a-signifikanten oder vorsymbolischen Interaktion zwischen Architektur und ihrem Umfeld ausgeht. Mit Rückgriff auf Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Begriffe „abstrakte Maschine“ und „Diagramm“, beschrieb K. Michael Hays 1992 eine solche Haltung: “the building is conceived as a translation machine for sociofunctional construction and differentiation, both diagram of and intervention into the manifold forces and processes of the social field [...], a transcription of previous forces. [... It is] a program, a set of procedures, an apparatus for the production of events.”⁴¹¹ Während bei Deleuze das Disparate eine (wenn auch nur vorübergehende) Einheit in einer „transzendente[n] Bewegung der Seele“ findet, würde man eine solche Einheit in einer wie auch immer verwirklichten direkten, maschinenhaft gedachten Inkorporation heterogenen Materials in die architektonische Form vergeblich suchen können. Stattdessen würden zwangsweise eine Reihe ästhetischer Effekte erzeugt werden, hinter

⁴⁰⁷ Peter Eisenman: „Eleven Points on Knowledge and Wisdom“, in: Cynthia C. Davidson (Hg.): *Anywise*. New York: Anyone Corporation 1996, S. 48–55, S. 49

⁴⁰⁸ Klingmann 2000, S. 21–28

⁴⁰⁹ Robert Somol, Sarah Whiting: „Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism“, in: *Perspecta* 22, 2002, S. 72–77

⁴¹⁰ Ebd., S. 75. Die gesamte Diskussion wird zusammengefasst von George Baird: „‘Criticality’ and ist Discontents“, in: *Harvard Design Magazine* 21, 2004, S. 16–21, sowie im deutschen Sprachraum von Ole W. Fischer: „Critical, Post-Critical, Projective? – Szenen einer Debatte“, in: *arch+* 174, Dez. 2005, S. 92–97

⁴¹¹ K. Michael Hays: *Modernism and the Posthumanist Subject*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1995 (1992), S. 136f

denen sich die technisch-performativen und generativen Strukturen genauso verstecken können wie hinter den Oberflächen minimalistischer Architektur.⁴¹²

⁴¹² Deleuze 1992, S. 214. In dem späten Text „Die Immanenz: ein Leben ...“ (in: *Fluchtlinien der Philosophie*, Hg. von Friedrich Balke. München: Fink 1996, S. 29–33) spricht Deleuze von einem präreflexiven, ichlosem Bewusstsein. Für eine ausführliche Argumentation siehe Bernhard Langer: „The House that Gilles Built“, in: *Datutop* 22, 2002, S. 24–69, sowie mit Bezug auf Somol/Whiting: Daniel Barber: „Militant architecture: destabilising architecture’s disciplinarity“, in: *The Journal of Architecture* 3, vol. 10, 2005, S. 245–252

4 Authentizität und Rhetorik bei Adolf Loos

In mir empört sich die Sprache selbst, Trägerin des empörendsten Lebensinhalts, wider diesen selbst. Sie höhnt von selbst, kreischt und schüttelt sich vor Ekel. Leben und Sprache liegen einander in den Haaren, bis sie in Fransen gehen, und das Ende ist ein unartikulierte Ineinander, der wahre Stil dieser Zeit.

Karl Kraus, Die Sprache

„Meine wahre meinung mußte ich aus pädagogischen gründen in sätze fassen, die mir nach jahren beim lesen nervenschmerzen verursachten.“ Gleich zu Beginn des Vorwortes zur Herausgabe seiner frühen Essays und Reden (*Ins Leere gesprochen*, 1921) sieht sich Adolf Loos genötigt, die sprachliche Form dieser Texte zu rechtfertigen: „tausend rücksichten“ hätte er nehmen müssen, nur dem Drängen seiner Schüler sei das Buch zu verdanken. Loos meint nicht den Inhalt, sondern die sprachliche Form der Darstellung, die er aus Rücksicht auf andere und anderes hat gestalten müssen, ohne jedoch im Detail auszuführen, was er gerne anders getan hätte. Eine Veränderung jener Darstellungsform, die Loos nun, 1921, vornehmen konnte, zeigt jedoch die Richtung an. Die Neuerung ist eine typografische: „Der leser wird mit ärger bemerken, daß die hauptwörter mit kleinen anfangsbuchstaben geschrieben sind.“⁴¹³ Um diesen Ärger zu besänftigen, zitiert Loos eine Autorität in Sachen Sprachgebrauch, nämlich Jacob Grimm. In dessen Vorrede zum deutschen Wörterbuch⁴¹⁴ wird die Schweißweise sämtlicher Substantive mit Majuskel als ein „mißbrauch“ gewertet, der sich im Lauf des 16. Jahrhunderts in die deutsche Schriftsprache einschlich. Kürze und Leichtigkeit, so Grimm, „weichen vor diesem geschlepp und gespreize der buchstaben völlig zurück.“⁴¹⁵ Mit offensichtlicher Genugtuung wird Grimm weiter Raum gegeben, um die Loos'sche Forderung nach Entrümpelung vorwegzunehmen: „Lassen wir doch an den häusern die giebel, die vorsprünge der balken, aus den haaren das puder weg, warum soll in der schrift aller

⁴¹³ Adolf Loos, Vorwort (1921), in: Ders.: *Ins Leere Gesprochen*. Hg. v. Adolf Opel, Wien: Prachner 1997, S. 9–11, S. 9

⁴¹⁴ Der erste Band des von Jacob und Wilhelm Grimm herausgegeben *Deutschen Wörterbuchs* erschien 1854

⁴¹⁵ Jacob Grimm, Vorwort zum Deutschen Wörterbuch, zitiert von Loos 1997b, S. 10

unrat bleiben?“⁴¹⁶ – Gepuderte Haare, Giebel und der unnötige Einsatz von Majuskel: sollte eine Weglassung dieser Dinge, d.h. eine Weglassung des Ornaments, zu authentischeren Formen des Ausdrucks führen? Zu Formen, die keine Nervenschmerzen verursachen?

Auf jeden Fall käme es für Loos zu einer grösseren Annäherung zwischen „Ausdruck“ und „Inhalt“. Das starre Festhalten an der Gewohnheit, Hauptwörter mit grossen Anfangsbuchstaben zu schreiben, so Loos am Ende seines Vorworts, „hat eine verwilderung der sprache zur folge, die davon herrührt, daß sich dem deutschen eine tiefe kluft zwischen dem geschriebenen wort und der gesprochenen rede auftut. Man kann keine großen anfangsbuchstaben sprechen. Jedermann spricht, ohne an große anfangsbuchstaben zu denken. Nimmt aber der deutsche die feder zur hand, kann kann er nicht mehr schreiben wie er denkt, wie er spricht. Der schreiber kann nicht sprechen, der redner nicht schreiben. Und schließlich kann der deutsche beides nicht.“⁴¹⁷

Ist das Ornament in der Schriftsprache – das hier beispielhaft den Loos'schen Ornamentbegriff veranschaulichen soll – ein Fremdkörper, der eine Kluft zwischen Sprechen, Denken und Schreiben aufreisst, so ist Ornamentlosigkeit für Loos Garant für Organizität und Transparenz, also Aufrichtigkeit, des Mediums Sprache. Das Bild des Aufreissens einer Kluft ist eine insbesondere für die Epoche der endenden Habsburgermonarchie kennzeichnende Metapher, denn zumindest im Spiegel ihrer Intellektuellen schien die Reichshaupt- und Residenzstadt Wien allein an ihren verdrängten Widersprüchen und Heterochronien zugrunde zu gehen. Das österreichische Bürgertum laborierte an einer schweren Unzufriedenheit mit sich selbst, die sich in verschiedenen utopischen Entwürfen und Neuorientierungen entlud. Einer Vielzahl von Intellektuellen war jedoch gemeinsam, dass sich die (manchmal

⁴¹⁶ Der Vergleich des sprachlichen mit dem architektonischen Ornament war verbreitet. Gottlob Frege z.B. schrieb über Pseudo-Definitionen in der Mathematik: „Solche Definitionen sind zu vergleichen jenen Stuckverzierungen an Gebäuden, die so aussehen, als trügen sie etwas, während sie in Wirklichkeit weggenommen werden könnten, ohne daß die Standfestigkeit des Gebäudes den geringsten Schaden litte.“ Gottlob Frege, „Logik in der Mathematik“, in: Ders., *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie*, hg. v. Gottfried Gabriel, Hamburg: Meiner 1978, S. 92–165, S. 106

⁴¹⁷ Vorwort, in: Loos 1997b, S. 11

zerstörerische) Selbstbefragung in einer Kritik an den Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache austrug. Der Kampf von Loos gegen die Vermengung von Kunst und Gebrauchsgegenstand besitzt in seinem Streben nach Reinheit und Klarheit von Grenzen eine Parallele zu Wittgensteins Versuch, das Unsagbare vom Sagbaren zu scheiden, um Ersteres dadurch zu retten, wie zu Karl Kraus' Kampf gegen die Vermengung von Fakten und Meinungen im Feuilleton. Man kann Adolf Loos, neben Kraus und Wittgenstein, als Vertreter einer „Kritischen Wiener Moderne“⁴¹⁸ ansehen, die sich insbesondere durch Ablehnung einer weit verbreiteten Theatralität der Wiener Moderne in Form von prunkvollen, vergangenheitsbezogenen Inszenierungen auszeichnet. Ob sie tatsächlich als Exponenten ein und derselben Modernität gelten können, ist jedoch schwer zu beantworten, zu unterschiedlich und selbstwidersprüchlich scheinen ihre Positionen im Detail zu sein. Doch teilen sie mit vielen anderen kulturkritischen Intellektuellen, dass ihnen die Wirklichkeit des gebauten Wiens als die offensichtlichste Manifestation einer Gesellschaft galt, die auf einer „Lüge“ aufbaute. Hermann Bahr etwa sprach 1923 vom „falschen Wien“, das Nichtssagendes mit „hinreißender Beredtsamkeit“ bekleide⁴¹⁹, Hermann Broch nannte Wien rückblickend „Stadt der Dekoration par excellence“, die der von von Johann Strauß begründete Operettenform, selbst eine „Vakuum-Dekoration“, gleiche.⁴²⁰ Ausgehend von der Annahme einer personellen Verbundenheit der wichtigsten Akteure jener kritischen Bewegung⁴²¹, besteht das Ziel des Kapitels weniger in einer Konstruktion theoretischer

⁴¹⁸ Siehe Mirko Gemmel: *Die Kritische Wiener Moderne. Ethik und Ästhetik*. Berlin: Parerga 2005

⁴¹⁹ Hermann Bahr: „Die Ringstraße“, in: Ders.: *Selbstbildnis*. Berlin 1923, S. 104–108. Wiederabgedruckt in: Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Wiener Moderne*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 106–112, S. 106, 108

⁴²⁰ Hermann Broch: „Die Fröhliche Apokalypse Wiens um 1880“ (1948), in: Wunberg 1981, S. 86–97, S. 88, 96f

⁴²¹ Um nur ein paar zu nennen: Otto Neurath hielt Vorträge zum Siedlungs- und Städtebau am Bauhaus in Dessau, der Architekt Josef Frank (der Bruder des am Wiener Kreis beteiligten Physikers Philipp Frank) sprach im Verein „Ernst Mach“ über „Moderne Weltauffassung und Architektur.“ Loos und Kraus pflegten eine langjährige Freundschaft, Wittgenstein und Loos kannten einander gut über Ludwig von Ficker, Herausgeber von *Der Brenner*, und Arnold Schönberg hegte immer den Wunsch, „in einem Loos-Haus zu wohnen.“ „Ich habe nie etwas Schöneres gesehen in der Baukunst aller Zeiten! Kein Fürst kann schöner wohnen!“ schrieb er 1930 in einem Telegramm an Loos. (Inge Podbrecky, Rainald Franz (Hg.): *Leben mit Loos*. Wien: Böhlau 2008, S. 175)

oder konzeptueller Parallelen zwischen Loos und Anderen,⁴²² sondern, anhand einer Untersuchung der Loos' Kulturkritik im Kontext der Wiener Sprachkritik jener Jahre, in der Analyse der rhetorischen Mittel und Selbststilisierungen von Loos, die in einem Habitus münden, von dem sowohl seine Schriften und Reden als auch seine Architektur getragen sind. Das durchwegs paradox erscheinende Verhältnis zwischen Ornament und Ornamentkritik, zwischen theatraler Inszenierung und Aufrichtigkeit zeigt sich hier, so die These, als ein zentrales und notwendiges Element der Loos'schen Kulturkritik.

4.1 Sprachsepsis und Sprachkritik

Das wohl am meisten diskutierte Dokument der Wiener Sprachsepsis ist der 1902 verfasste „Brief des Lord Chandos“⁴²³ von Hugo von Hofmannsthal, in dem der Autor des Briefes, ein fiktiver Philipp Lord Chandos, Worte an seinen Mentor Francis Bacon richtet. Der Brief klagt über das Verschwinden einer einst glücklich erscheinenden Einheit von geistiger und körperlicher Welt, einer Einheit, die nur die Macht der Gewohnheit herstellen kann und die nun auch nicht mehr zu ihrem sprachlichen Ausdruck findet. „Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.“ Alles erscheint plötzlich „so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich“, die Worte zerfallen „im Munde wie modrige Pilze“.⁴²⁴ Der Brief endet mit der Suche nach einer neuen Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken gegeben wäre, nach einer Sprache, „in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter

⁴²² Einen Versuch, „Isomorphien“ zwischen der Wissenschaftstheorie des Wiener Kreises und der Architektur von Adolf Loos und Le Corbusier herzustellen, unternimmt etwa Gordon C. F. Bearn: „The Formal Syntax of Modernism: Carnap and Le Corbusier“, in: *British Journal of Architecture*, Vol. 32, No. 3, Juli 1992, S. 227–240. Methodische Voraussetzung ist die Reduktion des Modernismus in der Architektur auf einen „body of documents defining modernism and interpreting those buildings“ (S. 228). Der Vergleich mündet in einer Gegenüberstellung von Sätzen aus Le Corbusiers *Vers Une Architecture* und Carnaps Buch *Der Logische Aufbau der Welt*, wobei die Bedeutung der verglichenen Passagen ausschliesslich im Textdokument festgemacht wird.

⁴²³ Dirk Göttsche spricht von der „Chandos-Krise“, in: *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*, Frankfurt/M.: Athenäum 1987, S. 6

⁴²⁴ Hugo von Hofmannsthal: „Ein Brief“ (1902), in: Wunberg 1981, S. 431–444, S. 436f

mich verantworten werde.⁴²⁵ Bis eine solche Sprache gefunden wird, bleibt dem durch seine frühen literarischen Erfolge berühmt gewordenen Lord Chandos keine Wahl als zu Schweigen – eine Konsequenz, die Hofmannsthal zwar nicht zog, die sich jedoch als Möglichkeit aufzudrängen scheint, und die bekanntlich Wittgenstein nach Vollendung seines *Tractatus* 1918 in Anspruch nahm. Die Wehmut einer Verlusterfahrung, die korrespondierende Utopie einer geglückten Vereinigung, sowie die durch Zweifel und Verzweiflung geprägte gegenwärtige Situation scheinen nur die Hoffnung zuzulassen, dass das eigene Schweigen durch eine sparsame Beredsamkeit der „stummen Dinge“ unterbrochen werde.⁴²⁶

Die Möglichkeit, eine existenziell empfundene Sprachskepsis poetisch und poetologisch zu verarbeiten, blieb einem anderen Vertreter der Sprachkritik, Fritz Mauthner, verwehrt. Fritz Mauthner wird spätestens seit Janik und Toulmins *Wittgenstein's Vienna* zu jenem österreichischen „Zeitgeist“ gezählt, aus dem auch das Wittgenstein'sche Werk abgeleitet werden kann.⁴²⁷ Mauthners schmerzliche Erfahrung, als ein in einer slawischen Gegend Österreichs geborener Jude zugleich Deutsch, Tschechisch und Hebräisch als die Sprache seiner Vorfahren verehren zu müssen, d.h. ohne eine fraglos akzeptierte Muttersprache aufgewachsen zu sein, liess ihn Zeit seines Lebens darunter leiden, mit dem „grauen Elend der Sprachverzweiflung“⁴²⁸ konfrontiert zu sein. Wie Loos sieht sich Mauthner genötigt, sich für seinen Gebrauch der Sprache wortreich zu entschuldigen.⁴²⁹ Mauthner leidet darunter, dass er die Sprache braucht, um

⁴²⁵ Ebd., S. 444

⁴²⁶ Der Anti-Nominalismus einer nicht vom Menschen konstruierten Korrespondenz von Ding und Sprache kennzeichnet aristotelische Metaphysik und christliche Scholastik. Die moderne Erfahrung einer unvermittelten Dingsprache ist jedoch von einer Art, in der Pathologie und künstlerische Kreativität zusammenfallen. „Der faszinierte Blick [auf die Dinge] ist mit ekstatischer Selbstwahrnehmung verbunden.“ Aleida Assmann: „Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose“ (1988), in: Hans Ulrich Gumbrecht, Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 237–251, S. 249

⁴²⁷ Allan Janik, Stephen Toulmin: *Wittgenstein's Vienna*. New York: Simon and Schuster 1973, S. 120ff

⁴²⁸ Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 3 Bde. Berlin, Frankfurt/M.: Ullstein 1982 (1901), S. 524

⁴²⁹ Nicht gleich zu Beginn, sondern am Ende seines großen dreibändigen Werkes *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* entschuldigt er sich dafür, dass die Kritik nicht „mit dem ruhig verzweifelnden Freitode des Denkens oder Sprechens“ erfolgen konnte, sondern mit „scheinleibigen Worten.“ Zit. nach Gottfried Gabriel:

sie zu kritisieren; in der Tradition der radikalen Skepsis stehend kommt es so zu dem Paradox, dass er den Ast, auf dem er sitzt, nicht bloss kritisiert, sondern gleich absägen möchte. Oder in seinen Worten: dass die Leiter im Gebrauch zertrümmert werde.⁴³⁰ Die Verwendung der Leitermetapher gehört zu den am häufigsten genannten Parallelen zwischen Mauthner und Wittgenstein⁴³¹, doch wird Wittgensteins Leiter, einmal konstruiert und benutzt, als fertige und konstruktiv intakte Leiter verworfen, Mauthners hingegen wird Sprosse für Sprosse zerstört. Beiden gemeinsam ist jedoch die Radikalisierung der Sprachabhängigkeitsthese Wilhelm von Humboldts, sowie die in der Leitermetapher sich ausdrückende Vorstellung von der Sprache als einem Instrument, einer Aufstiegshilfe zu etwas Höherem. Die Kritik der Sprache besteht bei beiden Denkern in einer Ab- oder Eingrenzung der Sprache, die in einer Selbstdestruktion zugunsten eines unmittelbar Anschaubaren mündet; zugunsten von etwas, das sich *zeigt*: „Aber ein Bild der Welt zeigt sich, wenn die trüben Begriffe der Sprache erst beseitigt sind.“⁴³² Das Sich-zeigen ist auch jene Metapher, die Wittgenstein für das Erscheinen des Unsagbaren, des Unvermittelten und Unmittelbaren verwendet. Da die sprachliche Form letztlich unfähig zu einer solchen mystischen Anschauung bzw. „Teilhabe“ (Mauthner) ist, schwankt Mauthner zwischen dem Versuch, ihre den Blick verstellende Oberfläche als solche zu entlarven und sie gänzlich zum Verschwinden zu bringen.⁴³³ Die Idee für die Fiktion eines „Erschreckens“ an der Sprache verdankt er aber dem Dichter, dem er selbst die theoretischen Grundlagen sprachskeptischer Dichtung gegeben hatte: Hugo von Hofmannsthal. Mit dem Chandos-Brief bot der Dichter dem Philosophen das, was sich zwar künstlerisch gestalten, aber nicht leben lässt: ein existenzielles Erschrecken an der Ohnmacht der Sprache, ohne

„Philosophie und Poesie: Kritische Bemerkungen zu Fritz Mauthners ‚Dekonstruktion‘ des Erkenntnisbegriffs“, in: Elisabeth Leinfellner, Hubert Schleichert (Hg.): *Fritz Mauthner. Das Werk eines kritischen Denkers*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1995, S. 27–42. Siehe auch den Beitrag von Joachim Kühn in diesem Band: „Das Erschrecken über die Sprache: Selbstrechtfertigung und Selbststilisierung bei Fritz Mauthner“, S. 111–124

⁴³⁰ „[...] so muß ich jede Sprosse der Leiter zertrümmern, indem ich sie betrete.“ Mauthner, Bd. 1, S. 2

⁴³¹ Gabriel 1995, S. 31

⁴³² Mauthner 1901, Bd. 1, S. 672

⁴³³ Aufgrund der Radikalität, in der Mauthner diesen Punkt formulierte, fand er unter Zeitgenossen wenig Gefolgschaft, wovon auch Wittgensteins kurze Erwähnung, trotz aller sonstiger Nähe im Gedanken, Zeugnis gibt: „Alle Philosophie ist ‚Sprachkritik‘ (Allerdings nicht im Sinne Mauthners).“ *Tractatus* Satz 4.0031

sich dabei dem Schweigen verpflichtet zu fühlen. Somit wird klar, dass die Figur des Kampfes der Sprache mit bzw. gegen sich selbst Elemente der künstlerischen (Selbst-)Stilisierung enthalten muss. Dass paradoxe und aporetische Momente auf der einen Seite, das Spiel mit dem Schein auf der anderen bei Mauthner (und, wie gezeigt werden soll, auch bei Loos) nicht sauber auseinander zu halten sind, führte Kurt Tucholsky gegenüber Mauthner zu der Frage: „Is er denn e Ozean, dass er kann sein zegleich tief und flach?“⁴³⁴

Auch der langjährige Freund von Loos, Karl Kraus, führt seine sexual-politische Kulturkritik als einen Kampf für bzw. gegen die Sprache durch. Organ hierfür ist ihm vor allem die Zeitschrift *Die Fackel*, die am 1. April 1899 erstmals erschien und erst 1936 wieder eingestellt wurde. In der ersten Ausgabe der *Fackel* deklariert Kraus programmatisch die Abwesenheit eines positiven Ziels, eines Programms oder einer Politik: „Das politische Programm dieser Zeitung scheint somit dürftig zu sein; kein tönendes ‚Was wir bringen‘, aber ein ehrliches ‚Was wir umbringen‘ hat sie sich als Leitwort gewählt.“⁴³⁵ Umzubringen ist die (Zeitungs-)Phrase als Ornament der Sprache, auch als „Ornament des Geistes“ charakterisiert.⁴³⁶ Phrasen sind formelhafte Sprachgebilde, die, ähnlich wie die Giebel und Vorsprünge an den Häusern, beliebig und unabhängig vom jeweiligen Sachverhalt angewendet werden können. Sie sind Klischees, die das, was als Wirklichkeit wahrgenommen wird, generieren und authentisches Denken, das sich aus dem eigenen Erleben, aus individueller Phantasie und Vorstellungsfähigkeit speist, verunmöglichen. Eine Sprache frei von Phrasen bzw. frei von Ornamenten ist für Kraus ein aufrichtiges, transparentes Medium, das sich durch Klarheit, Rationalität und Sachbezug auszeichnet und eben nicht auf emotionale Wirkungen oder Täuschung abzielt. Doch auf der anderen Seite ist auch Kraus Journalist, und auch er zielt mit seinen Streitschriften und Aphorismen auf emotionale

⁴³⁴ Kurt Tucholsky an Hans Erich Blauch, Brief vom 4.3.1916, in: Mary Gerold-Tucholskky, S.J. Raddatz Tucholsky (Hg.): *Ausgewählte Briefe 1913–1935*. Reinbek bei Hamburg 1962, S. 30. Zit. nach Kühn 1995, S. 111

⁴³⁵ Karl Kraus, *Die Fackel* 1, 1899, S. 1. Zit. nach AAC-Fackel, Hg. v. Austrian Academy Corpus, AAC Digital Edition Nr. 1, <http://www.aac.ac.at/fackel>. (Februar 2007)

⁴³⁶ Karl Kraus, *Die Fackel* 279, 1909, S. 8. Zit. nach AAC-Fackel, Hg. v. Austrian Academy Corpus, AAC Digital Edition Nr. 1, <http://www.aac.ac.at/fackel>. (Februar 2007)

Wirkung ab, die die Trennung von Darstellung eines Sachverhalts und ihrer Interpretation bzw. Bewertung unterläuft. Auch bei Kraus findet sich die paradoxe, weil rekursive, Figur einer Verurteilung des sprachlichen Ornaments, der Phrase, durch die Phrase.

Kraus träumt zwar vom „Ursprung“ der Sprache, von einer individuellen Sprachschöpfung, die eigenen Erfahrungen entspringt⁴³⁷, doch bleibt der Ursprung wie bei Wittgenstein und Mauthner etwas, was die Kritik zwar bestimmt, von dieser aber nicht eingeholt werden kann: die Sprache tastet „im Dunkel der Welt einem verlorenen Urbild nach“.⁴³⁸ Das hat die praktische Konsequenz, dass am Lesen der Zeitungen kein Weg vorbeiführt.⁴³⁹ Das Programm der Fackel besteht dementsprechend aus einer kritisch-satirische Lektüre der Phrasen, die aber selbst weit davon entfernt ist, dem von Kraus hochgehaltenen Ideal der Sachlichkeit bzw. Emotionsfreiheit zu entsprechen. Am weitesten von diesem Ideal entfernt ist er jedoch als Redner. Kraus ist von der emotionalen Wirkung des gesprochenen Wortes überzeugt⁴⁴⁰ und kommt einem demagogischen Verständnis von Rhetorik sehr nahe. Nur ein Jahr vor Kriegsausbruch schrieb er über seine Lesungen: „Die Masse kann und soll nicht verstehen. Sie leistet genug, wenn sie sich aus trübern Einzelnen zu jenem Theaterpublikum zusammenschließt, das der unentbehrliche Koeffizient schauspielerischen Wertes ist. Dieses Publikum bewährt sich am besten dort, wo es von der rhythmischen Wirkung der Pflicht jeden Verständnisses überhoben wird.“⁴⁴¹

⁴³⁷ „Je näher dem Ursprung, desto weiter vom Krieg. Wenn die Menschheit keine Phrasen hätte, bräuchte sie keine Waffen.“ Karl Kraus: *Die Sprache*. Wien: Verlag „Die Fackel“ 1937, S. 5

⁴³⁸ Ebd., S. 5

⁴³⁹ „[S]o ist es zuvörderst gar nicht notwendig, sich von den Zeitungen, die uns den Weg zur Sprache wie zu aller Natur verrammeln, zu trennen. Im Gegenteil wird es nützlicher sein, sie lesend zu durchschauen.“ Karl Kraus, *Die Fackel* 572, 1921, S. 12. Zit. nach AAC-Fackel, Hg. v. Austrian Academy Corpus, AAC Digital Edition Nr. 1, <http://www.aac.ac.at/fackel>. (Februar 2007)

⁴⁴⁰ Siehe Friedrich Rothe: *Karl Kraus. Die Biographie*. München: Piper 2003, S. 51. Rothe unterscheidet scharf zwischen sich der Rationalität verpflichtenden Schrift und dem rhetorischen Wort bei Karl Kraus.

⁴⁴¹ Karl Kraus, *Die Fackel* 384, 1913, S. 28. Zit. nach AAC-Fackel, Hg. v. Austrian Academy Corpus, AAC Digital Edition Nr. 1, <http://www.aac.ac.at/fackel>. (Februar 2007) Elias Canetti beschreibt Kraus' Lesungen: „Man kann es nicht oft genug wiederholen: der wirkliche, der aufrüttelnde, der peinigende, der zerschmetternde Karl Kraus, der Kraus, der einem in Fleisch und Blut übergibt, von dem man ergriffen und

Den genannten Sprachkritikern ist somit gemeinsam, Sprache als Instrument zu handhaben, um ihren entstellenden und manipulativen, ihren theatralen und daher „verbrecherischen“ Charakter zu entlarven. Akzeptiert man jedoch, dass mit der Sprache nur die entlarvende, entmystifizierende Arbeit geleistet werden kann, so stellt sich die Frage, was die Stelle der verworfenen Sprache einnehmen soll. Für Otto Neurath muss etwas „gewissermaßen das Loch in unserem Denken ausfüllen [...], das dadurch entstanden ist, daß wir auf ‚die Wirklichkeit‘, auf ‚die wahre Welt‘ und andere Termini dieser Art verzichtet haben.“⁴⁴² Stellt der Wissenschaftstheoretiker Neurath nüchtern die Unhaltbarkeit der Vorstellung einer nicht-vermittelten Wirklichkeit fest, so wird das „Loch im Denken“ von den anderen mit utopischen, mystisch (Mauthner, Wittgenstein) oder mythisch (Kraus) verklärten Ideen einer Anschauung oder Teilhabe am Absoluten wieder gefüllt. Dennoch muss man, um aus dem Selbstwiderspruch einer radikalen sprachimmanenten Skepsis herauszukommen, eine Sublimierung der Kritik in eine Kunst-Form in Anspruch nehmen, etwa die eines Briefes, eines in einen offensichtlich dysfunktionalen Ornat gekleideten „Tractatus“⁴⁴³, einer Satire⁴⁴⁴ oder

geschüttelt war, so daß man Jahre brauchte, um Kräfte zu sammeln und sich gegen ihn zu behaupten, war der Sprecher.“ Elias Canetti: „Karl Kraus. Schule des Widerstands“, in: Ders.: *Das Gewissen der Worte*. München/Wien: 1983, S. 134. Zit. nach Gemmel 2005, S. 128

⁴⁴² Otto Neurath, „Radikaler Physikalismus und ‚Wirkliche Welt‘“ (1934), in: *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*, Bd. 2., hg. v. Rudolf Haller u. Heiner Rutte, Wien: öbv 1981, S. 611–624, S. 617f

⁴⁴³ Einer der hervorstechendsten Merkmale von Wittgensteins *Tractatus* ist die durchgehende Nummerierung der Sätze. Deren ornamentaler Charakter ist jedoch nicht nur offensichtlich, sondern wird von Wittgensteins selbst zugegeben. In der Anmerkung zu Satz 1 (der einzigen Anmerkung des Buchs) schreibt er: „Die Dezimalzahlen als Nummern der einzelnen Sätze deuten das logische Gewicht der Sätze an, den Nachdruck, der auf ihnen in meiner Darstellung liegt.“ Schon hier lässt sich fragen, ob „Nachdruck der Darstellung“ etwas mit „logischem Gewicht“ zu tun hat. Versucht man, sich beides in Einklang vorzustellen, so wird man rasch enttäuscht: „Alle Sätze sind gleichwertig“, ist als Satz 6.4, also an logisch und dramaturgisch exponierter Stelle, zu lesen.

⁴⁴⁴ Dass es bei Kraus schwierig ist, den „Inhalt“ seiner Schriften zu fixieren, liegt an der Form der Darstellung. Die Satire zeichnet die Welt in einer vielfach gebrochenen Weise, sie „zeichnet die Welt und entzieht sich gleichzeitig“ (Alfred Pfabigan: *Geistesgegenwart*. Wien: öbv 1991, S. 41.). Hat Kraus einmal eine Erkenntnis formuliert – etwa, dass Handel und Kommerz letztlich die Verantwortung für den Weltkrieg zu tragen hätten – so wird sie von ihm in den Bereich der „Meinungen“ zugeteilt und sofort wieder zum Ausgangspunkt einer neuen satirischen Reflexion. Als Satire bezeichnet Frederic J. Schwartz Loos’ „Ornament und Verbrechen“, in: „Ornament and Spirit, Ornament and Class. A Short History of a Troubled Trope“, in: *Harvard Design Magazine* 11, Summer 2000, S. 76–84, S. 79

eben einer Rede, die durch die Kunstmittel der Rhetorik glänzt. Die rekursive Figur einer sich selbst kritisierenden Sprache spitzt sich auf die Notwendigkeit hin zu, ausgerechnet den am schärfsten verurteilten Aspekt der Sprache (ihre Theatralität, ihren fiktionalen Charakter, ihre Rhetorizität) affirmativ einsetzen zu müssen.

Es stellt sich nun die Frage, inwiefern dies für Loos' Ornamentkritik auch gilt. Obwohl er es selbst bei einem soliden und unproblematischen Verständnis von Sprache belässt, ist sein Verhältnis zum Ornament, das sich ebenso von einer Utopie jenseits des Ornaments⁴⁴⁵ bestimmen lässt, durchaus komplizierter, als er es erscheinen lassen möchte.

4.2 Zur problematischen Einheit von Leben und Architektur bei Loos

Das schriftsprachliche Ornament wurde von Loos eingangs als jenes Element definiert, das eine Kluft zwischen Sprechen, Denken und Schreiben aufreißt. Auch das Ornament in Architektur und Gebrauchsgegenstand ist ihm ein Fremdkörper in einem organischen Zusammenhang. Zumindest führt Loos diesen Gedanken 1897 in einer seiner ersten Schriften ein, in der Besprechung der „Weihnachtsausstellung im Österreichischen Museum“.⁴⁴⁶ Loos konstatiert hier drei Forderungen des modernen Geistes an „den Gebrauchsgegenstand“: Schönheit als höchste Vollkommenheit (näher bestimmt als eine perfekte Abstimmung des Gegenstandes auf den Gebrauch: selbst jene Zähne einer Frau sind die schönsten, „mit denen man die Speisen am besten zerkleinern kann“⁴⁴⁷), unbedingte Wahrheit (im Gegensatz zur Imitation) und Individualität. In diesem Artikel ist jedoch nur eine bestimmte Gattung von Gebrauchsgegenstand im Blick, nämlich die Wohnungseinrichtung. Zweckmäßigkeit, Wahrheit und Individualität der Einrichtung

⁴⁴⁵ „Sehet, die Zeit ist nahe. Die Erfüllung wartet unser.“ Adolf Loos: „Ornament und Verbrechen“ (1908), in: Ders., *Ornament und Verbrechen*, hg. v. Adolf Opel, Wien 1997, S. 192–202, S. 194

⁴⁴⁶ Adolf Loos, „Weihnachtsausstellung im Österreichischen Museum“ (1897), in: Loos 1997a, S. 29–36

⁴⁴⁷ In „Das Sitzmöbel“ wird zuerst die klassische Bestimmung von Schönheit gegeben: Ein Gegenstand ist vollkommen, wenn man nichts hinzufügen bzw. wegnehmen könne, ohne ihm zu schaden, d.h. ein schöner Gegenstand ist durch vollkommene Harmonie gekennzeichnet. Dies wird jedoch unmittelbar danach durch die zitierte Bestimmung der Schönheit von Zähnen relativiert. Adolf Loos: „Das Sitzmöbel“ (1898), in: Loos 1997a, S. 75–81, S. 76

jener Räume, in denen Wohnen stattfindet, wird erst dann erreicht, wenn sie auf eine enge, oder wie Loos sagt: auf eine „intime“ Weise an Individualität und Charakter des Menschen gebunden ist. Nicht nur soll sich jeder – Loos nennt bevorzugt „typische“ Figuren wie König, Bürger und Bauer, „den Fleischermeister“, er verwendet Tropen wie den „dummen Bauern“ oder die „alte Jungfer“, ebenso Personifikationen in typisierten Gegenüberstellungen wie „Hr. Pluntzengruber“ versus „fürst Liechtenstein“⁴⁴⁸ – gemäß seines Standes einrichten, sondern auch jede Person gemäss ihrer individuellen „Charaktereigenschaften“.⁴⁴⁹ Es darf sich hier kein dem individuellen Leben des Bewohners gegenüber Fremder, der nach den Regeln eines angelernten „Styls“ denkt, einschalten. Insbesondere darf es keine Bevormundung durch angewandte Kunst geben: jeder soll sich seine Wohnung selbst einrichten, wozu auch eine Portion Mut zu den eigenen Geschmacklosigkeiten gehört.⁴⁵⁰ Erst dadurch, dass man sich die Wohnung selbst einrichtet, wird sie zur eigenen Wohnung, erst dann „paßt“ sie⁴⁵¹ und wirkt nicht wie „geliehene fetzen“.⁴⁵² Loos spricht von einem „geistigen Zusammenhang“ zwischen Einrichtung und Bewohner, von einem Verhältnis der „Intimität“⁴⁵³. Dazu kommt weiters, dass diese Passform sich mit dem Leben der Bewohner entwickelt und deren Entwicklungen mitmacht. In „Die Intérieurs in der Rotunde“ bringt Loos das Beispiel seiner eigenen Familie. Der Tisch der Familie Loos sei zwar hässlich gewesen, aber er war „*unser Tisch, unser Tisch!*“⁴⁵⁴, und spricht daher noch nach Jahren von den Stunden, die man an ihm verbrachte.

Die Wohnung ist für Loos zweifellos ein ausgezeichneter Gebrauchsgegenstand, das Wohnen ist eine besondere Art des „Gebrauchens“. Hier, an der Innenseite der

⁴⁴⁸ Adolf Loos: „Die Intérieurs in der Rotunde“ (1898), in: Loos 1997a, S. 69–75, S. 70; „Das Princip der Bekleidung“ (1898), in: Adolf Loos: *Adolf Loos. Die Schriften 1897–1900*. Hg. v. Adolf Opel. Wien, Klosterneuburg: Edition Va bene, 2004, S. 168–174

⁴⁴⁹ Adolf Loos: „Weihnachtsausstellung im Österreichischen Museum“ (1897), in: Loos 1997a, S. 29–36, S. 36

⁴⁵⁰ Adolf Loos: „Aus den beiden Nummern von ‚Das Andere‘“ (1903), in: Adolf Loos: *Trotzdem*. Hg. v. Adolf Opel, Wien: Prachner 1997, S. 21–54, S. 42

⁴⁵¹ Adolf Loos: „Die Intérieurs in der Rotunde“ (1898), in: Loos 1997a, S. 69–75, S. 70

⁴⁵² Adolf Loos: „Aus den beiden Nummern von ‚Das Andere‘“ (1903), in: Loos 1997b, S. 21–54, S. 42

⁴⁵³ Adolf Loos: „Die Intérieurs in der Rotunde“ (1898), in: Loos 1997a, S. 69–75, S. 71

⁴⁵⁴ Ebd.

Architektur, besteht die Aufgabe des Architekten in erster Linie darin, den Bewohner zu sich selbst zu befreien, ihn vor Bevormundungen und Entstellungen zu schützen. Nicht nur Individualität, auch der kulturelle Charaktertyp und selbst die elementaren und archaischen Dimensionen des Lebens – das oft zitierte Todesröcheln einer sterbenden Mutter – sollen ungestört zu einer Art von Harmonie zusammenfinden, die aber selbst wieder durch eine dem Theater entlehnte Sprache beschrieben bzw. selbst als eine Theateraufführung konzeptualisiert wird.⁴⁵⁵ Um in der Sprachanalogie zu bleiben: im Inneren der Häuser von Loos soll es zu einer Einheit von Inhalt (Lebensform) und Ausdruck (Interieur) kommen, und zwar durch eine Befreiung der Bewohner zu ihrem eigenen „Styl“. Man kann daraus schließen, dass auch das räumliche Gefüge der Loos'schen Architektur selbst, der oft komplizierte Raumplan, die vielfältigen Sichtbezüge, die logenartigen Kanzeln, die Höhlen und Kavernen, die Verschlungenheit der Wege etc. – jene Figuren also, die gegenüber einer modernistischen Abstraktion des Raumgefüges als Ornament erscheinen mögen – letztlich dazu dienen sollen, jene „wahre“ Übereinstimmung von Inhalt und Ausdruck zu gewährleisten.

4.3 Die Wahrheit des sozialen Rollenspiels

Loos sieht seine Aufgabe in der Anhebung des kulturellen Niveaus bzw. in der Einführung der abendländischen Kultur in Österreich. Diese Kultur wird in erster Linie durch Geschmack definiert, also durch eine Kategorie, die im 18. Jahrhundert unter dem Leitbanner einer Autonomie des Ästhetischen und einer aufklärerisch-emanzipativen Infragestellung der Traditionen diskutiert wurde. Die Emanzipation der Kunst von anderen gesellschaftlichen Bereichen erforderte, dass die ästhetische Erscheinung von Kulturgegenständen alleine einer intellektuellen Eigenschaft, eben

⁴⁵⁵ Siehe Ákos Moravánszky: „Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur“, in: Ders., Bernhard Langer, Elli Mosayebi: *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*. Zürich: gta Verlag 2008, S. 17–22. Zur Theatralität der Innenräume bei Loos siehe Beatriz Colomina: *Privacy and Publicity*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1994, S. 233ff

dem Geschmack, unterstellt wird.⁴⁵⁶ Wie aber bestimmt Loos Geschmack? Loos bezeichnet es 1903 lapidar als „tatsache, daß der friseurgehilfe in der wahl seines anzuges von dem bestreben geleitet sein wird, für einen grafen gehalten zu werden, während ich noch nie einen grafen bestrebt sah, für einen friseurgehilfen angesehen zu werden.“⁴⁵⁷ Geschmack ist bei Loos keine Sache ästhetischer Autonomie (wie z.B. bei Kant), sondern dem im höfischen Milieu Frankreichs des 17. Jahrhundert diskutierten Begriff des *gôût* verwandt: Geschmack ist Ausdruck jener gesellschaftlichen Konventionen, die, im Sinn von Pierre Bourdieu's „feinen Unterschieden“⁴⁵⁸, sozialen Distinktionscharakter besitzen. Gebrauchsgegenstände besitzen symbolisches Kapital im Streben nach sozialem Prestige, sie dienen als Instrumente der Selbst- und Fremdwahrnehmung, der entsprechende „Kapitalismus“ stellt den Motor der kulturellen Entwicklung dar. Der Geschmacks-Sinn, der zu einer richtigen Einschätzung der Situation verhilft, ist somit nicht individuell-privater, sondern kollektiv-öffentlicher Natur. Da nun aber der von Loos durch Privatheit und Individualität charakterisierte Wohnraum indirekt durch die kollektive Geschmacksbildung affiziert wird – es ist zu vermuten, dass auch der Wohnraum des „grafen“ standesgemäß eingerichtet wird –, ist selbst dort, wo es um das Wohnen geht, der durch Gebrauchsgegenstände, Architektur und Kleidung zum Ausdruck gebrachte Geschmack eher Manifestation eines sozialen Rollenspiels denn „individueller Ausdruck“.

Obwohl es also scheint, als ob Architektur, Kleidung, Einrichtung etc. bei Loos Elemente eines umfassenden *Rollenspiels* sind, gibt es doch kaum etwas, was Loos heftiger verurteilt, als eben das Vorspielen falscher Tatsachen. Mit anderen Worten: er

⁴⁵⁶ Siehe Siehe Rudolf Lüthe, Martin Fontius, Art. „Geschmack/Geschmacksurteil“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Bd. 2. Stuttgart: Metzler 2001, S. 792–813

⁴⁵⁷ Adolf Loos: „Aus den beiden Nummern von ‚Das Andere‘“ (1903), in: Loos 1997b, S. 21–54, S. 44f.

⁴⁵⁸ Pierre Bourdieu. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982. Die Ursprünge des Begriffs des Geschmacks fand Bourdieu in der französischen Literatur- und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts, die aufgrund der umfassenden Etikette und Zeremoniell des französischen Hofes den Begriff zu reflektieren begann. Bei Loos bleibt die Bindung des Geschmacksbegriffs an die Lebensformen der Aristokratie bestehen: „Ich predige den Aristokraten“ (Loos 1997a, S. 201) ist mehrfach zu lesen. Auch lässt sich Loos' Klassizismus hier verorten, gilt doch die Klassik, etwa in David Humes *Of the Standard of Taste* (1757), als zeitunabhängiger Massstab, an dem sich der Geschmack zu messen bzw. zu bilden habe.

hält rigoros an einem Konzept von Wahrheit fest. So ist es „falsch“⁴⁵⁹, das Fürstenmöbel, dessen Zweck in der Repräsentation von Geschmack und Reichtum des Besitzers lag, dem Bürgertum oder dem „Fleischhauermeister“⁴⁶⁰ als praktisches Möbel zu dienen, zumal nur die Formen kopiert werden können, die Ausführung aber notwendiger Weise hinter dem Niveau des Vorbildes zurück bleiben muss. Die „Halbheit, die Hohlheit und jenes schreckliche Ungeheuer [...], die Imitation, hält ihren Einzug.“⁴⁶¹ Der moderne Geschmack, so Loos, verlangt vom Gebrauchsgegenstand neben höchster Vollkommenheit und Individualität ebenso „unbedingte Wahrheit.“⁴⁶² In einem späteren Text meint Loos apodiktisch: „Es ist die wahrheit, die ich lehre.“⁴⁶³

Dem „falschen“ Sich-Beziehen auf stilistische (Vor-)Bilder hält Loos die Selbstvergessenheit des ehrlichen Handwerkers entgegen. Der wahrhaft vorbildliche Dachdecker macht ein Dach, ohne sich den Kopf zu zerbrechen, ob es ein schönes oder hässliches sein wird, ebenso denkt der Sattlermeister bei der Arbeit ausschliesslich an das Reiten. Der Sattlermeister wird von Loos in seiner vorbildlichen Rolle vor Augen geführt, jedoch nur, um jede Bezugnahme auf ein historisches oder stilistisches Vorbild zugunsten des reinen Schaffens abzuwehren.⁴⁶⁴ Die Ästhetik, der Stil oder der

⁴⁵⁹ Adolf Loos: „Weihnachtsausstellung im Österreichischen Museum“ (1897), in: Loos 1997a, S. 29–36, S. 31

⁴⁶⁰ Ebd., S. 30

⁴⁶¹ Ebd., S. 31

⁴⁶² Ebd., S. 36. An anderer Stelle ist jedoch explizit von Täuschung die Rede. Das Geschäftslokal Sigmund Steiner in der Kärntnerstrasse 33 beschreibt Loos wie folgt: „Innen: Ein eingemauerter Spiegel lässt den kleinen Laden doppelt so groß erscheinen. Um die Täuschung zu vervollständigen, erhielt der Plafond Balkeneinteilung und die Mauer unter dem Spiegel einen Vorhang.“ Adolf Loos: „Wohnungswanderungen. Broschüre zu den Führungen“ (1907), in: Markus Kristan (Hg.), *Adolf Loos. Wohnungen*. Wien: Album 2001, S. 13–15, S. 14

⁴⁶³ Adolf Loos: „Meine Bauschule“ (1907), in: Loos 1997b, S. 64–67, S. 65

⁴⁶⁴ In dieser Favorisierung des Werkes vor dem „Vorbild“ spiegelt sich die alte platonische Skepsis vor dem Abbild wider. Plato verurteilte die Dichter und darstellenden Künstler, da sie bloß von den Phänomenen ausgingen, um Kopien von Erscheinungen zu produzieren, die selbst wiederum Abbilder einer Idee sind; während dem Handwerksmeister zugestanden wird, direkt in Hinblick auf die Idee zu gestalten, somit dem Göttlichen einen Schritt näher zu sein. Bei Loos verschwindet selbst dieser Abstand zum Absoluten: die aus dem Unbewussten des Handwerks hervorgegangenen Produkte, in diesem Fall Kapellen und Bauernhäuser an einem See, besitzen eine eigene Präsenz: „Nicht wie von menschenhand gebaut stehen sie da. Wie aus

Geschmack, der den Sattel unverkennbar zu einem Produkt seiner Zeit macht, ergibt sich von selbst, aus dem unbewussten Schaffen, durch das hindurch sich kollektives, anonymes, in der Praxis sich verkörperndes und somit implizites Wissen ausdrückt.

Ornamentfreiheit ist also Zeichen einer organischen Entstehung des Objekts aus seinem kulturellen Umfeld, aus seinen Produktionsbedingungen und seinen Anforderungen an den Gebrauch. Echte Zeitgemässheit entsteht, wenn der Sattlermeister gerade nicht versucht, modern zu sein; sie entsteht aus einer Summe kollektiver Strukturen, umgekehrt kommt in ornamentfreien Gegenständen diese Modernität unverstellt zum Ausdruck. Analoges gilt für die Formen, die der Ingenieur hervorbringt.⁴⁶⁵ Die Forderung nach Ornamentfreiheit lässt sich also auch hier am ehesten als eine Forderung nach medialer Transparenz verstehen, sowohl beim Wohnen, wo es um den unverstellten Ausdruck des Individuellen geht, wie auch in Handwerk und Design. Dem Anspruch nach sollte dies bei Loos auch für die Sprache gelten, wie die eingangszitierten Passagen aus *Ins Leere gesprochen* zeigen. Für die Sprache würde Ornamentfreiheit und Transparenz bedeuten, dass sie keinem bewussten Gestaltungswillen unterworfen wird, dass auch sie authentischer Widerschein kollektiver Ausdrucksformen ist, frei von individuellen oder künstlerischen Stilisierungen. Die klassische Bezeichnung für Stilisierungen ist Rhetorik. Mit Friedrich Nietzsche: „'Rhetorisch' nennen wir einen Autor, ein Buch, einen Stil, wenn ein bewußtes Anwenden von Kunstmitteln der Rede zu merken ist, immer mit einem leisen Tadel. Wir vermeinen, es sei nicht *natürlich* u. mache den Eindruck des Absichtlichen.“⁴⁶⁶ Tadel zieht die Rhetorik, jene „hinterlistige Kunst“ (Kant), auf sich, da sie es vermag, Wahrheit zu überbieten. Auch Loos scheint sich dieser Tendenz, das

gottes werkstatt hervorgegangen sind sie, gleich den bergen und bäumen, den wolken und dem blauen himmel.“ Adolf Loos: „Architektur“ (1909), in: Loos 1997b, S. 90–104, S. 90

⁴⁶⁵ Reyner Banham: „Engineers and peasants had been identified by Loos [...] as the two good, clean formgivers whi did not commit the crimes of architects and artists.“ In: „Ornament and Crime“, *Architectural Review* 121, Februar 1957, S. 85–88, S. 88

⁴⁶⁶ Friedrich Nietzsche: *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, begr. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Weitergef. von Wolfgang Müller-Lauter u. Karl Pestalozzi. Abt. 2, Bd. 4: *Vorlesungsaufzeichnungen* (WS 1871/72 – WS 1874/75), bearb. von Fritz Bornmann und Mario Carpitella, Berlin 1995, S. 425. Zu Nietzsche und der Rhetorik siehe Helmut Vetter: „Wiederkehr der Rhetorik?“, in: Ders., Richard Heinrich (Hg.): *Die Wiederkehr der Rhetorik*. Wien: Oldenbourg 1999, S. 7–27

Rhetorische zu tadeln, anzuschließen, sonst würde er sich nicht nachträglich für die durch allzu viele Rücksichtnahmen entstandene sprachliche Form seiner Texte entschuldigen. Der Figur des Sich-Entschuldigens entspricht konsequenter Weise der Versuch, sich als einen „natürlichen“ Redner (und Architekten) zu darzustellen.

4.4 Rhetorik vs. Unverstelltheit der Rede

In Bezug auf mediale Präsentationen kann man allgemein zwischen zwei grundlegenden Authentisierungsformen unterscheiden: einer kontextbezogenen und einer medienimmanenten.⁴⁶⁷ Mittel der ersten Form sind Bildlegenden, Künstleranekdoten und Hagiographien. Diese Texte müssen nicht unbedingt auf ein konkretes Medienexemplar bezogen sein, berichten aber zumeist von einer Entstehung oder beziehen sich auf eine solche. Loos verwendet dieses Mittel, wenn er seine kulturkritischen Befunde durch persönliche Erfahrungen „belegt“, bevorzugter Weise an prominenter Stelle eines Textes. So beglaubigt die detaillierte Schilderung von Loos' Besuch seines Onkels in Philadelphia, „chestnutstreet, zwischen der achten und neunten straße“⁴⁶⁸ zu Beginn von „Das Andere“ den darauf folgenden Befund der kulturellen Fortgeschrittenheit Amerikas gegenüber Europa. Ein anderes Beispiel sind seine Beiträge zum Haus am Michaelerplatz, die gespickt sind mit anschaulichen Anekdoten zur Entstehung des Hauses, zur Verhandlungsführung, zur Art des Honorars, zu persönlichen Kontakten und zu seinem gesundheitlichen Zustand. Vor den Augen des Publikums nimmt das Werk Gestalt an, man kann seinem Schöpfer bei der Arbeit zusehen.

In der zweiten Form von Authentifizierung geht es um eine Verknüpfung der kontextbezogenen Information mit der medien-immanenten. Das Werk versucht, die Authentizitätsbehauptung der Entstehung umzusetzen, was auf eine Zurückweisung von Kunstfertigkeit und Stilisierung hinausläuft. Loos' heftige, teils mit seinem eigenen Schaffen als Architekt nicht in Einklang zu bringende Polemik gegen das Ornament,

⁴⁶⁷ Diese Unterscheidung trifft Volker Wortmann in Bezug auf Bilder. Volker Wortmann: *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln: Halem 2003

⁴⁶⁸ Loos: „Aus den beiden Nummern von ‚Das Andere‘“ (1903), in: Loos 1997b, S. 21–54, S. 21

insbesondere gegen die Neuerfindung des Ornaments, hat hier sein Motiv. Seine persönlichen Attacken gegen Josef Hoffmann, ein „staatlich bezahlter ‚Papua‘“ – nach Burkhardt Rukschcio *die* zentrale Aussage von „Ornament und Verbrechen“⁴⁶⁹ –, scheinen ausschließlich hier, als Bekräftigung der Aufrichtigkeit des eigenen Schaffens, ihren Sinn zu haben, da der Unterschied in den Ansichten tatsächlich nicht so groß ist.⁴⁷⁰

Die sprachlichen Mittel, den Verdacht der Stilisiertheit zu zerstreuen, müssen jedoch selbst rhetorischer Art sein. Aus heutiger Sicht erscheint das Konzept einer rhetorik-freien Ursprache, Produkt einer rhetorikskeptischen Reflexion auf die Sprache, überholt. Auch wurde die Rhetorik seit ihrer Entstehung als eine Form des Ausdrucks und der Mitteilung verstanden, die keine Gegenüberstellung zu einer „unverstellten“ Rede zulässt.⁴⁷¹ Trotzdem stand sie von Anfang an in Konkurrenz zur anderen Hüterin des Logos, der Philosophie. Paul Ricœur sieht im etwa zeitgleichen Auftreten der beiden Disziplinen eine verlässliche Feindschaft aufkeimen.⁴⁷² Gegner der Rhetorik bekämpfen Stilisierung in Form von „uneigentlichem“ Sprachgebrauch, gefälligen Wendungen, täuschenden Bildern und emotional gefärbten Anspielungen. Diese sind der Zierat, den es wegzuräumen gilt, um zu einer täuschungsfreien Sprache zu kommen.⁴⁷³ Im Gegensatz zur logisch-reinen, klaren und exakten Sprache der

⁴⁶⁹ Burkhardt Rukschcio: „Ornament und Mythos“, in: Alfred Pfabigan (Hg.): *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien: Brandstätter 1985, S. 47–56

⁴⁷⁰ Auch Josef Hoffmann polemisierte gegen die „schlechte Massenproduktion einerseits, die gedankenlose Nachahmung alter Stile andererseits.“ In: „Das Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte“ (1904), in: Wunberg 1981, S. 554–558, S. 554. Loos hätte wahrscheinlich wenig gegen das Programm der von ihm so heftig kritisierten Wiener Werkstätte einzuwenden: „Wir wollen einen innigen Kontakt zwischen Publikum, Entwerfer und Handwerker herstellen und gutes, einfaches Hausgerät schaffen. Wir gehen vom Zweck aus, die Gebrauchsfähigkeit ist unsere erste Bedingung, unsere Stärke soll in guten Verhältnissen und in guter Materialbehandlung bestehen.“ (Ebd., S. 554) Zum Naheverhältnis von Loos zu Josef Hoffmann siehe Pfabigan 1991, S. 59f

⁴⁷¹ Siehe Helmut Rahn: „Bemerkungen zur philosophischen Rhetorik in der Antike“, in: Helmut Schanze, Josef Kopperschmidt (Hg.): *Rhetorik und Philosophie*. München: Fink 1989, S. 15–22

⁴⁷² Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, München: Fink 1986, S. 15

⁴⁷³ Der *locus classicus* für eine solche misstrauisch-abwehrende Haltung gegenüber dem sprachlichen Ornament ist John Locke's *Essay Concerning Human Understanding*, in dem jede Form von Bildhaftigkeit

Wissenschaft gewinnt die Rhetorik die Überzeugungskraft ihrer Argumente aus durch gesellschaftlich-historischen Konsens konstituierten Meinungen, d.h. ihr Betätigungsfeld sind nicht die eindeutigen und notwendigen Wahrheiten, sondern die möglichen und wahrscheinlichen. Bei der rhetorischen Argumentation geht es um Fälle, die nicht eindeutig entscheidbar sind. Hans Blumenberg formuliert es so: „Der Hauptsatz aller Rhetorik ist das Prinzip des unzureichenden Grundes (*principium rationis insufficientis*).“⁴⁷⁴

Das *Enthymem*, der sog. rhetorischen Syllogismus, gilt etwa bei Aristoteles als das wichtigste Mittel der Beredtsamkeit. Das Enthymem ist so etwas wie ein verkürzter Syllogismus, d.h. ein Syllogismus, bei dem entweder eine Prämisse oder die Konklusion fehlt. Ziel eines überzeugenden Redners ist es, das Publikum den fehlenden Teil des Schlusses selbst finden zu lassen, wenn es den Gegenstand in der Weise sieht, wie es der Redner haben möchte. Jeder im Publikum soll seine eigenen Schlussfolgerungen ziehen, wobei „seine eigenen“ die sind, die „jeder“ ziehen würde. In Xenophons *Memorabilien* (IV 6.15) heisst es: „Wenn Sokrates selber etwas erklären wollte, begann er mit Voraussetzungen, welche die größte Wahrscheinlichkeit einer Übereinstimmung boten; denn das hielt er für den sichersten Weg, miteinander zu sprechen.“⁴⁷⁵ D.h. das Enthymem greift auf allgemein anerkannte Tatsachen zurück bzw. auf solche wissenschaftlichen, pseudo- und populärwissenschaftlichen Erkenntnisse, die ihren Weg ins kollektive Bewusstsein gefunden haben, wie jene von Ernst Haeckel, Otto Weininger, Max Nordau oder Cesare Lombroso.⁴⁷⁶ Einen derartigen Bezug auf vorherrschende Überzeugungen verwendet Loos durchgehend und exzessiv: Unter Berufung auf die weithin akzeptierte Anwendung des Haeckel'schen Evolutionsmodells

als „perfect cheat“ abqualifiziert wird. Siehe John Locke: *Versuch über den menschlichen Verstand*, Bd. 2. Hg. v. Reinhard Brandt. Hamburg: Meiner 1976, S. 143f

⁴⁷⁴ Hans Blumenberg: „Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik“, in: Ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 104–136, S. 124

⁴⁷⁵ Zit. nach Hermann Wiegmann: *Rhetorik und ästhetische Vernunft*, Bielefeld: Aisthesis 1990, S. 13

⁴⁷⁶ Interessanter Weise ist die Struktur des Enthymems bei Arthur C. Danto der Modellfall, an dem er die für Kunst konstitutive metaphorische Struktur erläutert. Die Metapher bei Danto ist ein Analogon zur rhetorischen Struktur einer Rede. Vgl. Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 258f

auf die Entwicklung der Kultur kann sich Loos des Zuspruchs über die These, weiter als der menschenfressende „Papua“ zu stehen, sicher sein. Und wer würde annehmen, dass die Neunte Symphonie von jemandem geschaffen wurde, der ein tellergroßes Rad um den Hals trug?⁴⁷⁷ Analoges kann man vom ökonomischen Argument gegen das Ornament⁴⁷⁸ und vom Insistieren auf der Individualität des modernen Menschen behaupten,⁴⁷⁹ ebenso vom Bild der Frau als triebhaft, genussüchtig und irrational, das noch wesentlich schärfer von Otto Weininger und Karl Kraus gezeichnet wurde und allgemein kennzeichnend für das literarische Wien war.⁴⁸⁰

Eine andere Struktur rhetorischer Argumentation besteht darin, beim Allgemeinbegriff anzusetzen, der jedoch nicht durch Induktion gewonnen wird, sondern durch die Methode, einen Einzelfall als Beispiel in die Rede einzubeziehen.⁴⁸¹ Die *argumentorum loci*, die Fundstellen für Argumente, illustrieren am konkret-individuellen Fall – der freilich häufig exemplarischen und repräsentativen Charakter hat und damit seiner

⁴⁷⁷ „Denn die kritik der reinen vernunft konnte nicht von einem manne geschaffen werden, der fünf straußenfedern am barett trägt, die neunte stammt nicht von einem, der ein tellergroßes rad um den hals trug.“ Adolf Loos: „Die Überflüssigen“ (1908), in: Loos 1997a, S. 180–182, S. 182

⁴⁷⁸ Ebd., S. 79.; Frederic J. Schwartz meint hierzu: „Loos’s readers would have had no trouble recognizing the hundreds of complaints o turn-of-the-century economists and cultural critics about the economically and culturally destabilizing effects of changes of forms on the consumer market; they were a mainstay of the bourgeois cultural press.“ Schwartz 2000, S. 79

⁴⁷⁹ Einer bekannten Anekdote nach habe Leibnitz einst die Hofgesellschaft von Hannover aufgefordert, im Park von Herrenhausen nach zwei einander völlig gleichen Blättern zu suchen. Die Suche war selbstverständlich vergeblich. (Reinhard Finster, Gerd van den Heuvel: *Gottfried Wilhelm Leibniz*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 58.) Für unsere Wahrnehmung gibt es in der Natur nichts als Individualitäten, die Naturwirklichkeit ist evidenter Weise eine Wirklichkeit von Individualphänomenen: wie viel stärker muss dieses Prinzip auch für den Menschen gelten?

⁴⁸⁰ Welche sich allerdings in Komplizenschaft mit dem weiblichen Charakter sah. Vgl. Jacques Le Rider, „Modernismus/Feminismus – Modernität/Virilität. Otto Weininger und die asketische Moderne“, in: Pfabigan 1985, S. 242–260. Ähnliches gilt für Malerei – Le Rider nennt das gesamte Werk Klimts eine „Huldigung an das Matriachat“ (ebd., S. 247) – und Kunstgewerbe, dessen Verbindung mit dem Weiblichen wiederum Loos eine willkommene Angriffsfläche bot: „Wollt ihr einen spiegel? Hier ist er: ein nacktes frauenzimmer hält ihn. Wollt ihr ein tintenfaß? Hier ist es: najaden baden um zwei felsenriffe; in einem ist tinte, im andere streusand. Wollt ihr eine aschenschale? Hier ist sie: eine serpentintänzerin liegt vor euch ausgebreitet und an ihrer nasenspitze könnt ihr eue zigarrenasche abstreifen.“ Adolf Loos: „Keramika“ (1904), in: Loos 1997b, S. 55–61, S. 59

⁴⁸¹ Das ist die Bestimmung der *Inductio* bei Cicero (de inv. 1, 31, 51). Siehe Wiegmann 1990, S. 54f

historischen, konkreten Individualität zum guten Teil wieder beraubt wird – die Allgemeingültigkeit der Aussagen: ein Mittel, dessen sich Loos durchgängig in Form der schon angesprochenen Typologisierungen und Personalisierungen, beispielhaft in der Parabel „Vom armen reichen Mann“, bedient.

Letztlich geht es in der Rhetorik nicht nur darum, eine bestimmte Einsicht zu erzeugen, sondern darüber hinaus eine Gemütsbewegung: neben der rationalen Einsicht (Logik) ist auch Besänftigung (Ethos) und Erregung (Pathos) gefragt – beides zentrale Elemente einer Rede, die jedoch nichts mit dem Sachbezug der Rede zu tun haben. Arthur C. Danto spricht in diesem Zusammenhang von einem „pathetischen Syllogismus“⁴⁸². Besänftigend, so könnte man für Loos behaupten, wirkt alleine schon die Gestalt eines als untadelig eingeschätzten Redners selbst, der durch Selbstbewusstsein, Redlichkeit, moralische Rigorosität, Wahrhaftigkeit und insbesondere durch tadelloses Aussehen auffällt, bzw. wie Loos es möchte, im Zentrum der Kultur *nicht* auffallen würde. Sicher ist jedoch das Element des Pathos bei Loos im Vordergrund: Pathos wird durch die Schilderung von Ausnahmesituationen (Schmerzensschreie, Todesröcheln), schwierigen Herausforderungen (der Kampf um eine Fassadengestaltung gegen einen zahlenmässig weit überlegenen Gegner, die Bürokratie, trotz lebensbedrohender Krankheit), furchterregenden Bedrängnissen (Todeszelle), der Evokation dramatischer Gefahren (Degeneration) usw. erreicht. Kurz, von einer Nicht-Stilisiertheit der Loos'schen Texte bzw. Reden kann nicht die Rede sein.

4.5 Von der Rhetorik zum Sprach-Bild

Loos war, im Gegensatz zu dem von ihm geschätzten Otto Wagner, kein Meister der Zeichnung. Dem entsprach eine explizite Ablehnung nicht nur der Grafik, sondern auch der Fotografie. Wie die Fotografie gegenüber dem räumlichen Erleben von Architektur defizitär bleibt, so die Grafik gegenüber einer sprachlichen „Darstellung“ des Entwurfs. Der Sprache wird gegenüber dem Bild selbst dann eine gesteigerte Darstellungsfähigkeit zugesprochen, wenn es um konkrete, sinnlich erfahrbare Dinge geht. In diesem Misstrauen gegenüber dem Bild, das einem Misstrauen gegenüber der

⁴⁸² Ebd., S. 258

Rhetorizität der Sprache analog ist, ist Loos Vertreter einer modernen Bildskepsis.⁴⁸³ Loos hält gegenüber dem Bild (der Grafik, dem gezeichneten Plan, der Fotografie) an einer transparenten und unproblematischen Rolle der Sprache fest, doch wäre hier zu fragen, welche Rolle das Bild bei Loos spielt, bzw. welche Art von Bildern Loos für sich in Anspruch nimmt. Interessanter Weise hält der wohl prominenteste Sprachkritiker Wiens, Ludwig Wittgenstein, an einer traditionellen Abbildfunktion der Sprache fest, obwohl diese Theorie im Wiener Kreis für gründlich zerstört erklärt wurde.⁴⁸⁴ Während für Wittgenstein die Umgangssprache ein Produkt sozio-kulturell bedingter und rhetorischer Kommunikationsprozesse ist – „Die [Umgangs-]Sprache verkleidet den Gedanken. Und zwar so, daß man nach der äußeren Form des Kleides nicht auf die Form des bekleideten Gedankens schließen kann; weil die äußere Form des Kleides nach ganz anderen Zwecken gebildet ist als danach, die Form des Körpers erkennen zu lassen“⁴⁸⁵ – ist die Sprache der Wissenschaft durch Logik und Referenzialität der Zeichen gekennzeichnet. Die Art, wie sich Zeichen auf Wirkliches beziehen, wird von Wittgenstein vage als „vertreten“ (Zeichen vertreten Sachverhalte) oder als „zutreffen“ charakterisiert, letztlich erweist sich der Wittgenstein des *Tractatus* jedoch als Vertreter der traditionellen Abbildtheorie der Sprache: sprachliche Zeichen beziehen sich bei Wittgenstein auf die Wirklichkeit, indem sie sie abbilden. Kurz und einfach: „Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit.“⁴⁸⁶ Oder: „Der Satz *zeigt* seinen Sinn.“⁴⁸⁷ Die Hieroglyphenschrift ist für Wittgenstein nicht nur historisch, sondern auch ontologisch „früher“ als die Buchstabenschrift, sie enthüllt das „Wesen des Satzes“⁴⁸⁸.

⁴⁸³ Die moderne bildkritische Tradition fasst W.J.T. Mitchell zusammen: „For modern criticism, language and imagery have become enigmas, problems to be explained, prison-houses which lock the understanding away from the world. ... [I]nstead of providing a transparent window on the world, images are now regarded as the sort of sign that presents a deceptive appearance of naturalness and transparency concealing an opaque, distorting, arbitrary mechanism of representation, a process of ideological mystification.“ William J.T. Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: Univ. of Chicago Press 1986, S. 8

⁴⁸⁴ Siehe Moritz Schlick: *Allgemeine Erkenntnislehre* (1918), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 31ff

⁴⁸⁵ Wittgenstein, *Tractatus*, Satz 4.002

⁴⁸⁶ Ebd., Satz 4.01

⁴⁸⁷ Ebd., Satz 4.022 (Herv. i. O.)

⁴⁸⁸ Ebd., Satz 4.016

W.J.T. Mitchell weist darauf hin⁴⁸⁹, dass der Ausdruck einer bildhaften Sprache bzw. eines Sprach-Bildes (*verbal imagery*) zwei sehr unterschiedliche Arten des Sprachgebrauchs kennzeichnet. In der Regel meint man mit Sprachbild die Metapher, den „uneigentlichen“, figurativen, ornamentalen Sprachgebrauch. Doch unter Sprachbild kann man auch jenes verstehen, was Wittgenstein meint, wenn er im *Tractatus* sich auf die Vorstellung eines *tableau vivant* bezieht: „Ein Name steht für ein Ding, ein anderer für ein anderes Ding und untereinander sind sie verbunden, so stellt das Ganze – wie ein lebendes Bild – den Sachverhalt vor.“⁴⁹⁰ In diesem Verständnis von Sinn-Bild ist der buchstäbliche, nicht-metaphorische Sinn eines Satzes angesprochen. Geht man davon aus, dass sich die Sprachzeichen auf Bilder beziehen, die sich einer direkten, sinnlichen Wahrnehmung verdanken, und unterscheidet man, wie David Hume dies tat, zwischen diesen beiden Arten von Zeichen allein durch ihren Grad an „force and liveliness“⁴⁹¹, so liegt die poetologische Konsequenz nahe, zu versuchen, durch Worte möglichst nahe an die Kraft und Lebendigkeit des ursprünglichen Sinneseindruckes zu gelangen. Diese Auffassung übersteigert sich in der romantischen Poetik zu einem Kult des sprachlichen Bildes,⁴⁹² wodurch sich die beiden Bildbegriffe zusammenschließen: künstlerische Bildhaftigkeit steht nicht für Metapher, rhetorische Figur oder andere Ornamente der Sprache, sondern für die Art, wie ein Ausdruck buchstäblich, d.h. so unmittelbar wie möglich, bezeichnet. Das Sinnbild wird zum Schlüsselement der Sprache und löst die rhetorische Figur ab, da es im Gegensatz zum „täuschenden Ornament“ der Sprache wesentlich direkter und lebendiger bezeichnen kann.

⁴⁸⁹ Mitchell 1986, S. 21f

⁴⁹⁰ Wittgenstein, *Tractatus*, Satz 4.0311

⁴⁹¹ David Hume: *An Enquiry concerning Human Understanding* (Erstveröffentlichung 1748 als *Philosophical Essay concerning Human Understanding*). Hg. von Tom L. Beauchamp. Oxford: Clarendon 2000, S. 13

⁴⁹² In den Worten von Joseph Addison: „Words, when well chosen, have so great force in them that a description often gives us more lively ideas than the sight of things themselves. The reader finds a scene drawn in stronger colors and painted more to the life in his imagination by the help of words than by an actual survey of the scene which they describe.“ Joseph Addison, *The Spectator*, no. 416, 27. Juni, 1712, zit. nach Mitchell 1986, S. 23

4.6 Ornatus

Doch ist das sprachliche Bild, d.h. die Metapher, auch ein, wenn nicht das zentrale Thema der Rhetorik, und zwar in der Kategorie des „Ornatus“.⁴⁹³ Der sprachliche Schmuck ist das meistabgehandelte Kapitel der Rhetorik und zugleich jenes, das die grösste Verachtung auf sich gezogen hat. Der Grund für die Verachtung liegt in den mehr oder weniger umfangreichen Listen, in denen einzelne Schmuckformen bzw. Stilmittel⁴⁹⁴ ohne Sinn für den Kontext oder ihre spezifische sprachliche Leistung zusammengestellt werden. Schmuckformen, die Loos verwendet, umfassen sog. „schwere“, d.h. nicht ohne Erläuterung einsichtige Metaphern wie die Benennung von Architekten als „Papua“ oder „Degenerierte“; weiters Figuren wie Evidenz (Augenzeugenbericht) und Personifikation („Hr. Pluntzengruber“, „fürst Liechtenstein“), Hyperbel und Ironie („Rokokoschwielen“), sowie rhetorische Fragen. Die Figur der Lizenz ist auf indirekte Weise durchgehend präsent: eine Konfrontation mit einer unangenehmen Wahrheit, für die es also der Entschuldigung (der Lizenz) bedarf, erhöht die Reputation des Redners (der sich die Wahrheit zu sagen traut) und stellt gleichzeitig eine subtile Schmeichelei gegenüber dem Publikum dar (dem eine solche Konfrontation zuzumuten ist). Der Sinn dieser Ornamente liegt bei Loos darin, durch rhetorikgestützte Evokationen sich jenen *tableaux vivants*, jenen starken und lebendigen Bildern zu nähern, von denen die „logische“, propositionale Ebene der Sprache, die Ebene der „faint images“ (Hume), einen Schritt zu weit entfernt ist. Theoretisch ist das Ornament, wie die (rhetorische) Sprache bei Wittgenstein, Mauthner und dem Redner Kraus, ein Vorläufiges, eine zugunsten einer heiligen Stadt bzw. einer gottgleichen Anschauung zu überwindende Stufe. Tatsächlich bleibt das Sprachornament jederzeit konstitutiv, um das, was es bedeutet, in einem „eigentlichen“ Sinn zu *zeigen*: nicht nur Bilder im engeren Sinn, wie im zentralen Essay „Architektur“, der mit einer Einladung beginnt, sich ein Bild zu imaginieren: „Darf ich sie an die

⁴⁹³ Z.B.: Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart: Steiner 2008 (1960)

⁴⁹⁴ Diese Mittel umfassen Figuren wie Metapher, Katachrese, Hyperbel, Anapher, Paronomasie (vom Volk der „Dichter und Denker“ zum Volk der „Richter und Henker“, Karl Kraus), usw., sowie Sinnfiguren wie Konzession, Personifikation und Allegorie.

gestade eines bergsees führen?“⁴⁹⁵ Sondern letztlich das gesamte Loos'sche Weltbild als *tableau vivant*, als eine Art Über-Bild, das Wittgenstein später „Symbolismus“ oder „Modell“ nannte, welches einer Theorie ermöglicht „to be taken in at a glance and easily held in the mind.“⁴⁹⁶

Die Einschätzung von Burkhardt Rukschcio, nach der Loos seine Anliegen sehr stark zu pointieren pflegte⁴⁹⁷, ist zu schwach formuliert. Einzelne empirische Beobachtungen mögen falsch und einzelne Pointierungen unhaltbar sein, doch in dieser Eigenschaft sind sie Teil der aufrüttelnden bzw. pathetischen Sprachbilder, die ihm notwendig erschienen, um dem Hörer ein Bild vor Augen zu führen, das die Lebendigkeit einer direkten Wahrnehmung und erst recht die Möglichkeiten einer rhetorikfreien Sprache überbietet. Vielleicht lässt sich der Exzess des sprachlichen Ornaments auch als eine Form von Exorzismus begreifen, dem sich die Sprache unterziehen muss, um einen Blick freizugeben, der die vermittelnde und rhetorische Funktion der Sprache nicht mehr nötig hat. Einen Ausblick⁴⁹⁸ auf etwas, was auch bei Loos nur durch die Vorstellung einer „heiligen Stadt“ evoziert werden kann. Um der obendrein als „natürlich“ unterstellten Evolution der Kultur auf jenes Ziel hin auf die Sprünge zu helfen, muss er den Widerstreit zwischen der Verwendung von Redeschmuck, Suggestion und Emotion auf der einen und dem Insistieren auf Transparenz, Integrität und Wahrhaftigkeit auf der anderen Seite leibhaftig austragen. Um dies zu leisten, schlüpft Loos in eine öffentliche Figur bzw. Rolle: nicht in jene des von Kant und der romantischen Kunsttheorie hochgehaltenen Individualgenies, das der Kunst sein Gesetz aufprägt, sondern in jene einer öffentlichen Autorität in Sachen Geschmack – Loos personifiziert durch sein Auftreten und seinen Stil die Figur des von David Hume als

⁴⁹⁵ .“ Adolf Loos: „Architektur“ (1909), in: Loos 1997b, S. 90–104, S. 90

⁴⁹⁶ Ludwig Wittgenstein: *The Blue and Brown Books*. Oxford: Blackwell 1958, S. 6. Siehe Mitchell 1986, S. 160

⁴⁹⁷ Rukschcio 1985, S. 56

⁴⁹⁸ Die Figur des Ausblicks findet sich auch bei Le Corbusier. In der Einleitung zur zweiten Ausgabe von *Vers une architecture* wird uns eine geradezu gewalttätige Form der Überredung angekündigt: „Dieses Buch ist ohne Blatt vor dem Mund geschrieben. [...] Um der erdrückenden Bleihaube zu entkommen, muß man Pfeile schleudern, die sie durchbohren, so etwas wie Stemmeisen, um den schweren Deckel zu durchlöchern. Löchern. Also: ein Löchlein hier, ein Löchlein dort. Welche Ausblicke!“

vorbilhaft herausgestellten „idealen Kritikers“⁴⁹⁹ er sieht seine Aufgabe darin, seiner Audienz das Bild eines idealen, kultivierten Kritikers einzu-bilden. Wie ändert sich der allgemeine Geschmack?, fragt Friedrich Nietzsche, und gibt die Antwort: „Dadurch, dass Einzelne, Mächtige, Einflussreiche ohne Schamgefühl *ihr hoc est ridiculum, hoc est absurdum*, also das Urtheil ihres Geschmacks und Ekels, aussprechen und tyrannisch durchsetzen: – sie legen damit vielen einen *Zwang* auf, aus dem allmählich eine Gewöhnung noch Mehrerer und zuletzt ein *Bedürfniss Aller* wird.“⁵⁰⁰ Bei Loos wäre das Paradox einer stilisierten, ornamentalen Sprache, die das Ornament verurteilt (bzw. diese Verurteilung selbst als Redeschmuck einsetzt), tatsächlich nicht mehr nötig, sollte der vorbildliche Geschmack des idealen Kritikers seine ansteckende Kraft entfalten. Solange das nicht der Fall ist, bleiben die Attacken auf das Ornament ein notwendiger *Ornatus*.

⁴⁹⁹ David Hume unterscheidet in *Of the Standard of Taste* (1757) vom individuellen (beliebigen, kapriziösen) Geschmack einen professionellen, der ein verbindliches Geschmacksurteil ermöglicht und so ästhetische Standards begründet. Der kultivierte Geschmack findet seine Personifikation im idealen Kritiker, der als Berufungsinstanz in Sachen Geschmack die ehemaligen Autoritäten Kirche und Staat ablöst. Siehe Lütke 2001, S. 801. Seinen „mitmenschen“ möchte, schreibt Loos, er „durch das beispiel“ etwas geben. Adolf Loos: „Wohnungswanderungen. Broschüre zu den Führungen“ (1907), in: Kristan 2001, S. 13–15, S. 64

⁵⁰⁰ Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in: KSA (wie Anm. 53), Bd. 3, S. 406f. Die Ebene des Geschmacks ist fundamentaler als jene der Meinungen: „Meinungen mit allen Beweisen, Widerlegungen und der ganzen intellektuellen Maskerade sind nur Symptome des veränderten Geschmacks und ganz gewiss gerade Das *nicht*, wofür man sie noch so häufig anspricht, dessen Ursachen.“ (Ebd., S. 406.)

Abbildungen



Abb. 1: Jacques Herzog, Blueprint 1995



Abb. 2: Herzog & de Meuron: Haus Rudin in Leymen, Frankreich, 1993



Abb. 3: Kapelle St. Nepomuk von Rudolf Fontana und Christian Kerez in Oberrealta, Graubünden, 1994

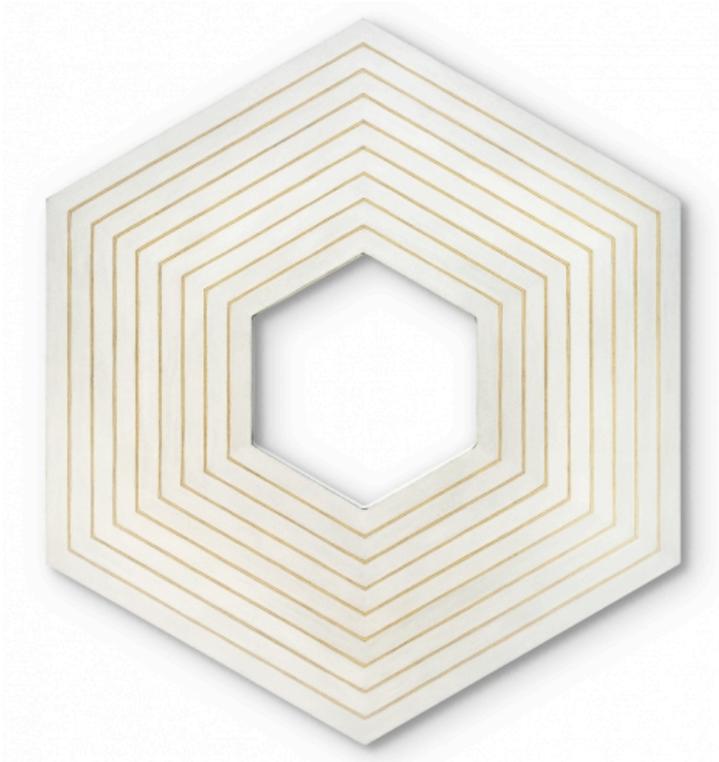


Abb. 4: Frank Stella: *Sidney Guberman*, 1963. Email auf Leinwand, ca. 200x230 cm. Rowan Collection, Pasadena.

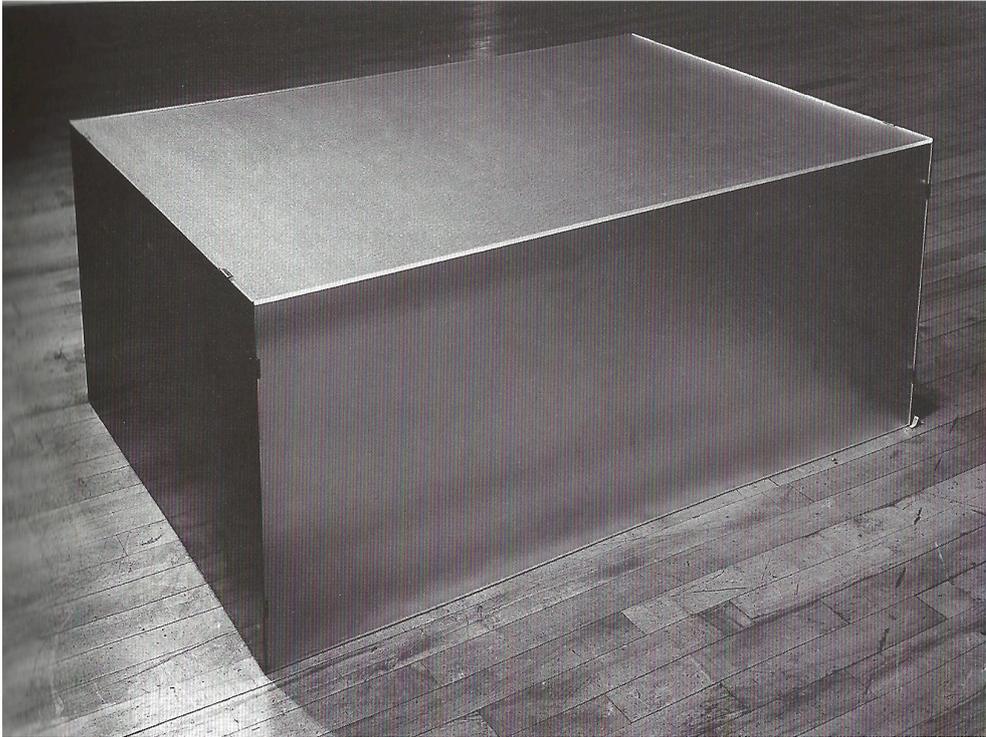


Abb. 5: Donald Judd: *Untitled*, 1964. Oranges Plexiglas, Stahl. Collection: Estate of Dan Flavin.



Abb. 6: Frank Stella: *Union Pacific*, 1960. Aluminiumfarbe auf Leinwand, ca. 200x370 cm



Abb. 7: Kenneth Noland in seinem Atelier umgeben von Stripe Paintings.



Abb. 8: Robert Morris: Mirrored Cubes. Green Gallery, New York, 1965

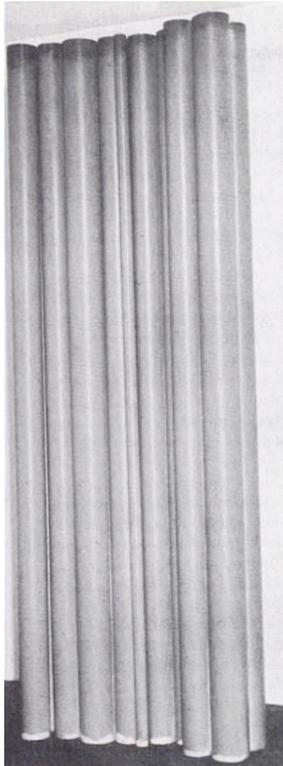


Abb. 9: Jules Olitski: Bunga 45, 1967. Aluminium, mit Acrylharz bemalt. Ca. 305x110 cm. Sammlung Robert Rowan.

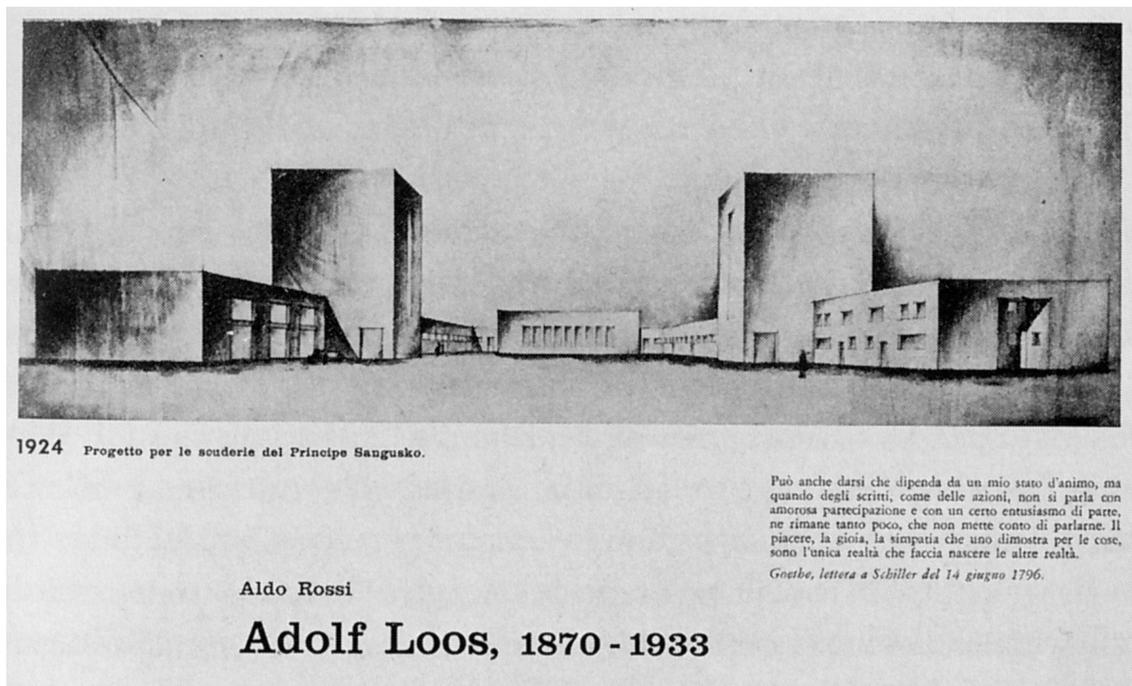


Abb. 10: „Numero dedicato ad Adolf Loos“, Casabella 233, 13. Nov. 1959, hg. v. Aldo Rossi

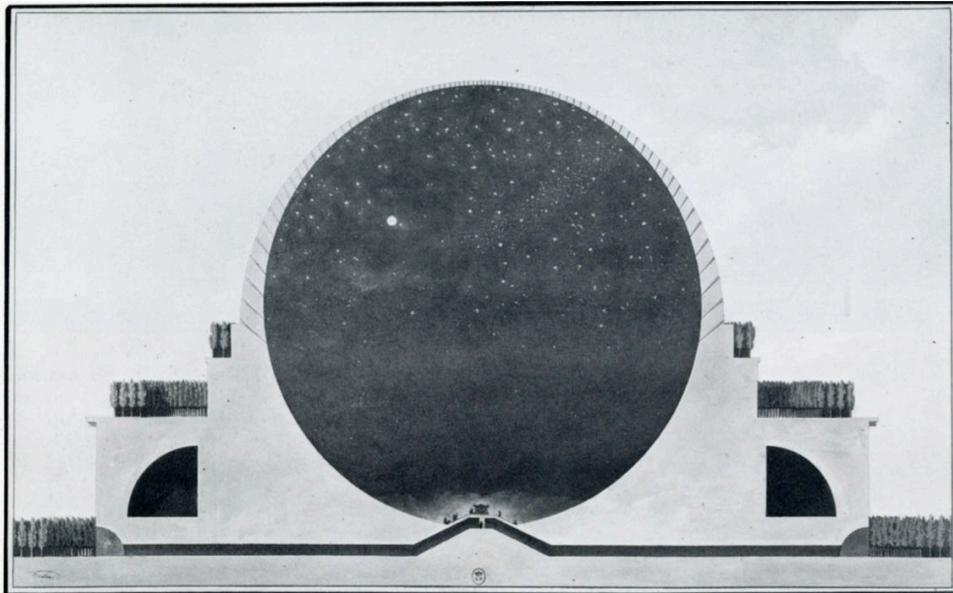


Abb. 11 Etienne Louis-Bollée: *Newton-Kenotaph*, 1784

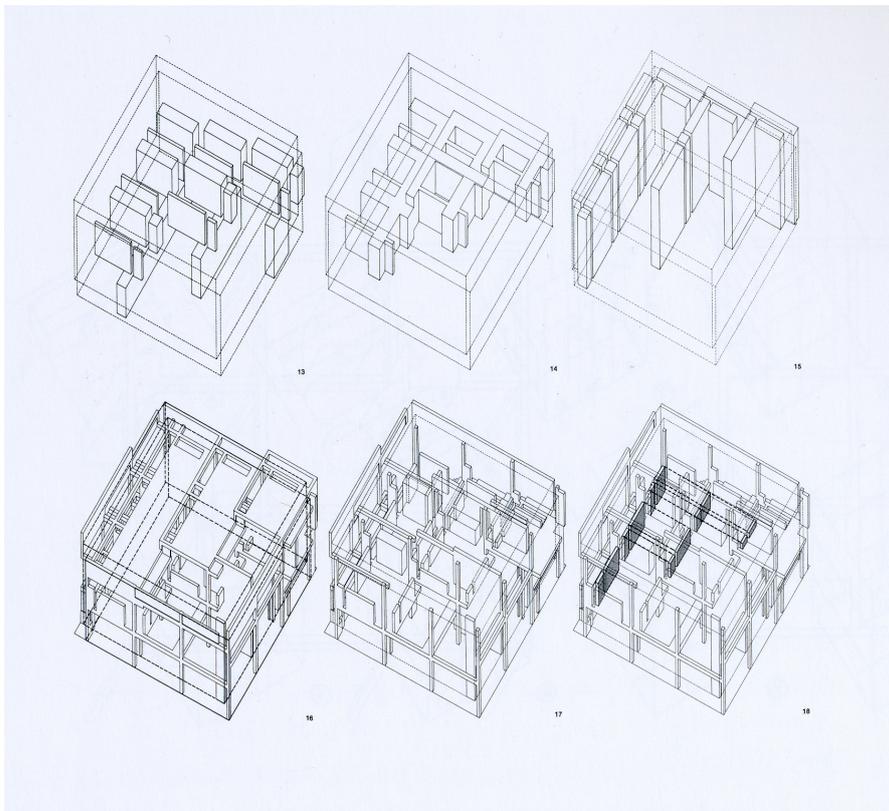


Abb. 12: Peter Eisenman: *House II*, 1969



Abb. 13: Morger & Degelo: Haus Müller, Staufen AG, 1998-99



Abb. 14: Valerio Olgiati: Haus K+N in Wollerau, 2005

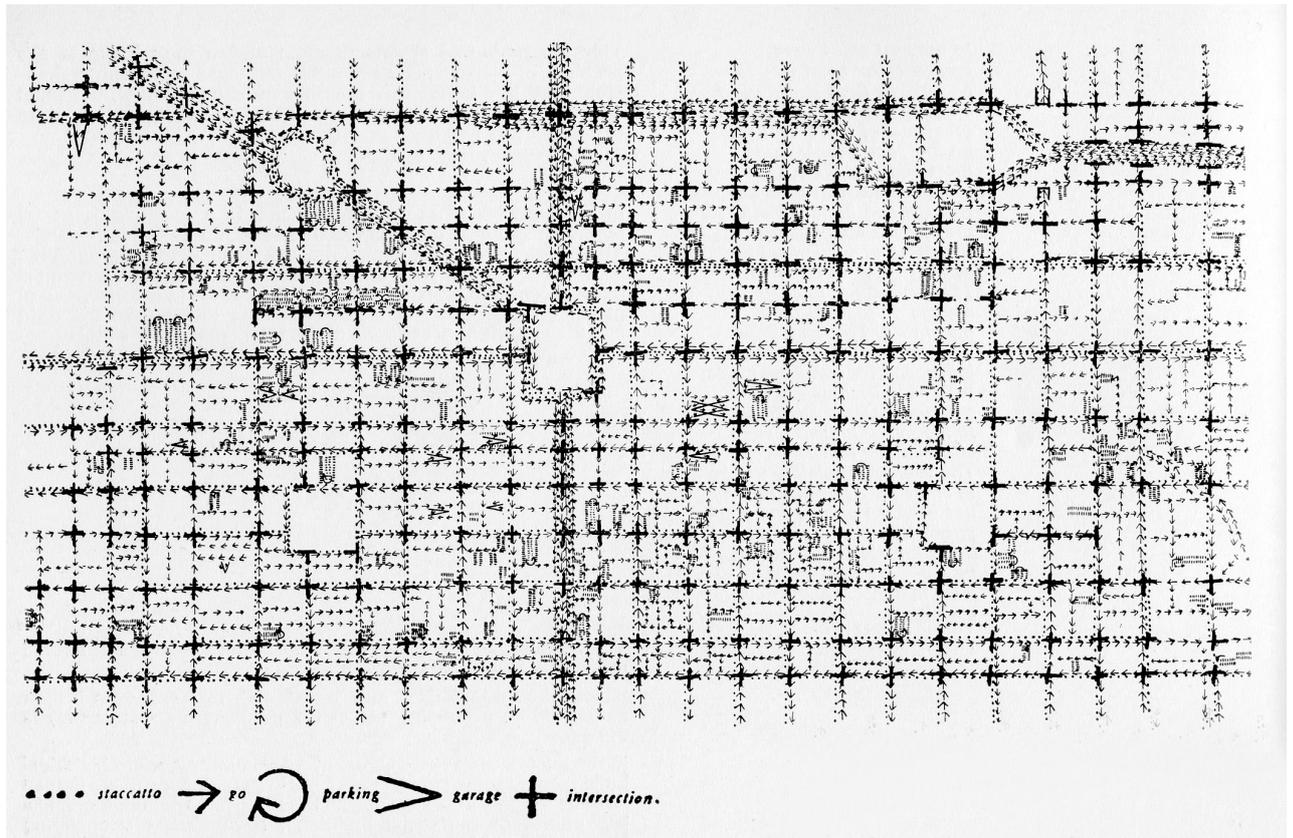


Abb. 15: Louis Kahn: *Traffic Study*: Diagramm des existierenden Verkehrs aus seiner Philadelphia Planning Study, 1952

COMMON DRUG	SIDE EFFECT														
	Anorexia (Appetite loss)	Blood clot	Blurring of vision	Constipation	Convulsion	Decreased libido	Dermatosis	Depression, torpor	Headache	Hepatic dysfunction	Hypertension	Insomnia	Nasal congestion	Nausea, vomiting	Pallor
STIMULANT also APPETITE DEPRESSANT															
Dextroamphetamine (Dexadrine)	•			•	•				•		•			•	
Methamphetamine chloride (Desoxyn)	•			•	•				•		•			•	
ANTI-DEPRESSANT															
Iproniazid				•					•	•	•				
Trofanil			•				•		•		•				
TRANQUILIZER															
Chorpromazine				•		•	•	•	•						•
Hydroxyzine				•			•	•	•					•	•
Meprobamate					•			•		•					
Promazine			•				•	•	•						
Reserpine	•				•	•	•	•				•	•		
Thiopropazate			•	•	•		•	•	•	•		•		•	
SEDATIVE															
Barbitol			•					•						•	
Phenobaritol			•					•						•	
ANTI-MOTION SICKNESS															
Dimenhydrinate (Dramamine)							•	•						•	
Marezine							•	•							
Meclizine							•	•						•	
CONTRACEPTIVE															
Norethynodrel (Enovid)	•	•							•	•				•	•

Abb. 16: Dan Graham: *Side Effects/Common Drug*, 1966

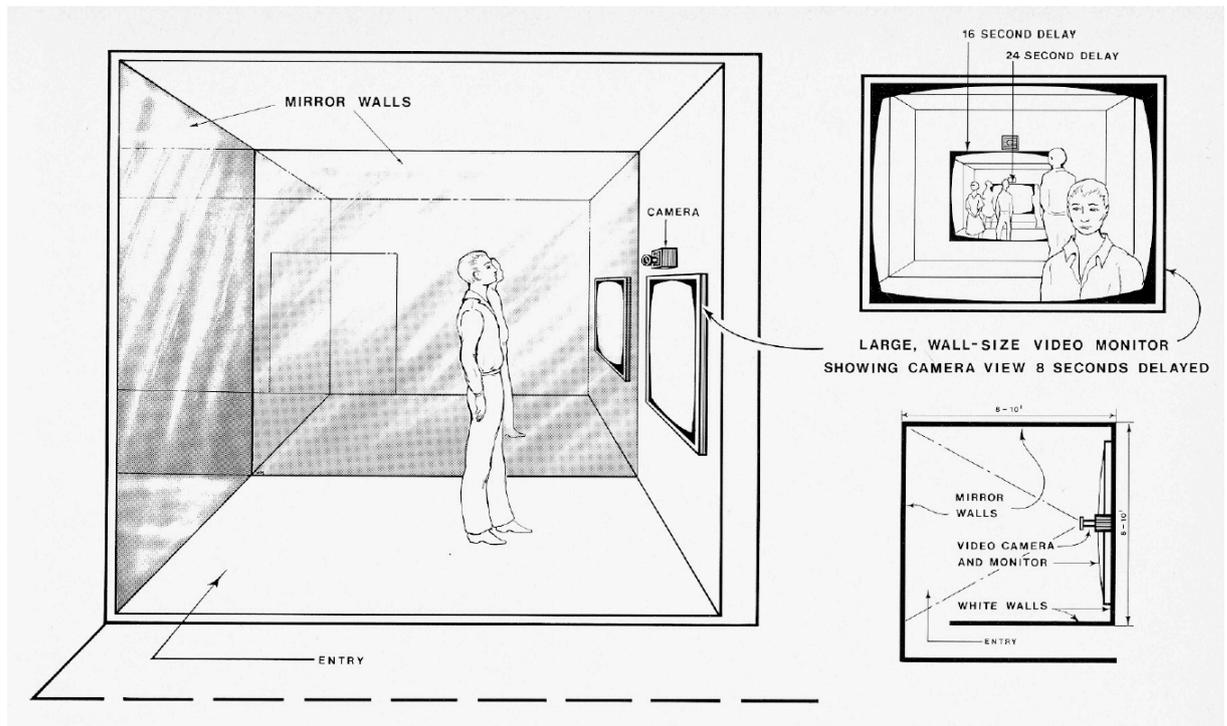


Abb. 17: Dan Graham: Installationsanordnung zu „Present Continuous Past“, 1974

Quellverzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1: *Blueprint* No. 15: The Swiss bring art to Bankside. März 1995
- Abb. 2: *El Croquis* No. 84: Herzog & de Meuron 1993–1997. Madrid: Erolquis Ed. 1997, S. 54
- Abb. 3: http://www.graubuendenkultur.ch/de_DE/address/kapelle_st_nepomuk_1994.22966 (Jan 2014)
- Abb. 4: © 1996 Frank Stella/Artists Rights Society (ARS), New York. Quelle: Caroline A. Jones: *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*. Chicago: Univ. of Chicago Press 1996, S. 163
- Abb. 5: James Meyer: *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*. New Haven, London: Yale University Press 2004, S. 137
- Abb. 6: <http://www.liveauctioneers.com/item/2698320> (Jan 2014)
- Abb. 7: Fred W. McDarrah/Getty Images.
<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/01/05/kenneth-noland-color-field-artist-is-dead-at-85> (Jan 2014)
- Abb. 8: James Meyer: *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*. New Haven, London: Yale University Press 2004, S. 157
- Abb. 9: Sammlung Robert Rowan. © Andre Emmerich Gallery, New York. Quelle: Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1995 (1968), S. 133
- Abb. 10: *Casabella* 233, 1959
- Abb. 11: Helen Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture*. New York 1976, S. 70
- Abb. 12: Arthur Drexler (Hg.): *Five Architects. Eisenman / Graves / Gwathmey / Hejduk / Meyer*. New York 1975 (1972), S. 34
- Abb. 13: Foto: Ruedi Walter; <http://www.morger-dettli.ch/projekte/212> (Jan 2014)
- Abb. 14: Foto: Heinrich Helfenstein
- Abb. 15: Alison Smithson (Hg.): *Team 10 Primer*. London: Studio Vista 1968 (1962), S. 72
- Abb. 16: Brian Wallis (Hg.): *Rock My Religion - Dan Graham: writings and art projects 1965–1990*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1993, S. 13
- Abb. 17: Brian Wallis (Hg.): *Rock My Religion - Dan Graham: writings and art projects 1965–1990*, Cambridge/Mass.: MIT Press 1993, S. 74

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. 1973: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Alberti, Leon Battista 1975: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Übers. von Max Theuer. Wien/Leipzig 1912, Nachdruck Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Angéilil, Marc: „Architektur ge-brand-markt“, in: *archithese* 6, 2003, S. 8–15
- Arnold, Sabine; Christan Fuhrmeister, Dietmar Schiller 1998: „Hüllen und Masken der Politik. Ein Aufriß“, in: Sabine Arnold (Hg.): *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert: zur Sinnlichkeit der Macht*. Wien: Böhlau, S. 7–24
- Assmann, Aleida 1988: „Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose“, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 237–251
- Augé, Marc 1992: *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Le Seuil
- Austin, John L. 1975: *How to Do Things With Words: The William James Lectures Delivered in Harvard University in 1955*. Oxford, New York, London: Oxford University Press
- Babbitt, Irving: *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*. London / Boston und New York 1910
- Bachmann-Medick, Doris 2010: *Cultural Turns*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt
- Baecker, Dirk 1990: „Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und außen in der Architektur“. In: Niklas Luhmann, Frederick Bunsen, Ders. (Hg.): *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*. Bielefeld: Haux, S. 67–104
- Bahr, Hermann 1923: „Die Ringstraße“, in: Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Wiener Moderne*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 106–112
- Baird, George 2004: „‘Criticality’ and ist Discontents“, in: *Harvard Design Magazine* 21, S. 16–21
- Banham, Reyner 1957: „Ornament and Crime“, in: *Architectural Review* 121, S. 85–88
- Banham, Reyner 1966: *The New Brutalism - Ethic or Aesthetic*. New York: Reinhold
- Barber, Daniel 2005: „Militant architecture: destabilising architecture’s disciplinarity“, in: *The Journal of Architecture* 3, vol. 10, S. 245–252
- Barthes Roland 1980: „That Old Thing, Art ...“, übs. von Richard Howard, in: Paul Taylor: *Post-Pop Art*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1989, S. 21–32
- Barthes, Roland 1990: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Batchelor, David 1997: *Minimalism*. London: Tate Gallery Publishing
- Battcock, Gregory (Hg.) 1995: *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press (1968)
- Bauer, Klaus-Jürgen 1997: *Minima Aesthetica*. Weimar: Hochschule für Architektur und Bauwesen
- Bearn, Gordon C. F. 1992: „The Formal Syntax of Modernism: Carnap and Le Corbusier“, in: *British Journal of Architecture*, Vol. 32, No. 3, S. 227–240
- Belting, Hans 2001: „Minimal oder die Frage nach dem Medium der Kunst“, in: Christian Schneegass (Hg.): *minimal – concept. Zeichenhafte Spuren im Raum*. Berlin: Fine Arts Verlag, S. 268–271.
- Benedikt, Michael 1988: „Realness and Realism: A New Direction“, in: *Center* 4, S. 78–89
- Benedikt, Michael 2001: „Reality and Authenticity in the Experience Economy“, in: *Architectural Record* 11.01, S. 84–86
- Benjamin, Walter 1978: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/M.: Suhrkamp

- Berger, Maurice 1998: *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960's*. New York: Harper & Row
- Bergilez, Jean-Didier 2004: „Ausblick auf eine Ästhetisierung des Alltags“, in: *werk, bauen + wohnen* 9, S. 24–29
- Bergman, Mats; Sami Paavola (Hg.) 2001: *The Commens Dictionary of Peirce's Terms*. www.helsinki.fi/science/commens/terms/index2.html (Juli 2013)
- Bertoni, Franco 2002: *Minimalistische Architektur*. Aus dem Italienischen von Andreas Münzner. Basel, Boston Berlin: Birkhäuser
- Blumenberg, Hans 1981: „Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik“, in: Ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 104–136
- Blumenberg, Hans 1990: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Blumenberg, Hans 1995: „Sokrates und das ‚objet ambigu‘. Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes.“, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1, S. 105–134
- Boehm, Gottfried: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink 1994, S. 11–38
- Böhme, Gernot 2004: *Theorie des Bildes*. München: Fink
- Bourdieu, Pierre 1982: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Brinckmann, Albert E. 1956: *Baukunst, Die künstlerischen Werte im Werk des Architekten*. Tübingen: Wasmuth
- Broch, Hermann 1948: „Die Fröhliche Apokalypse Wiens um 1880“, in: Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Wiener Moderne*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 86–97
- Bruyn, Eric de 2006: „Topological Pathways of Post-Minimalism“, in: *Grey Room* 25, S. 32–63
- Bubner, Rüdiger 1989: „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, in: Ders.: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 9–51
- Buchanan, Peter 1991: „Swiss Essentialists“, in: *Architectural Review* 1, S. 13–19
- Butler, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in: Sue-Ellen Case (Hg.): *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore/London: John Hopkins Univ. Press 1990, S. 270–282
- Chance, Julia 2001: „The Face of Jacques Herzog“, in: *Architectural Design* 71/6, S. 48–53
- Chave, Anne C. 1990: „Minimalism and the Rhetoric of Power“, in: *Arts Magazine* 64 (5), S. 44–63; abgedruckt in: Meyer 2000, S. 275–285; überarbeitete Fassung ins Deutsche übersetzt in Gregor Stemmrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden/Basel, Verlag der Kunst 1995, S. 647–677
- Chings, Francis D.K. 1998: *Design Drawing*. New York, London: Van Nostrand Reinhold
- Christian Strub 1989: „Das Häbliche und die Kritik der Urteilskraft. Überlegungen zu einer systematischen Lücke“, in: *Kant-Studien* 80, S. 416–446
- Clarke, David 1992: „Der Blick und das Schauen. Konkurrierende Auffassungen von Visualität in der Theorie und Praxis der spätmodernen Kunst“ (1992). In: Gregor Stemmrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden/Basel, Verlag der Kunst 1995, S. 678–708
- Colomina, Beatriz 1994: *Privacy and Publicity*. Cambridge/Mass.: MIT Press
- Colpitt, Frances 1993: *Minimal Art*. Seattle: University of Washington Press
- Crawford, Donald W.: *Kant's Aesthetic Theory*. Madison: University of Wisconsin Press 1974

- Crimp, Douglas: "Pictures", in: Brian Wallis (Hg.): *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York, Boston: The New Museum of Contemporary Art in cooperation with David R. Godine 1984, S. 175–187
- Danto, Arthur C. 1981: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Danto, Arthur C. 1997: *After the End of Art*, Princeton: Princeton University Press
- Danto, Arthur C. 1998: „The End of Art: A Philosophical Defense“, in: *History and Theory*, vol. 37, no. 4, S. 127–143
- de Bruyn, Eric 2006: „Topological Pathways of Post-Minimalism“, in: *Grey Room* 25, S. 32–63
- de Duve, Thierry 1995: „The Monochrome and the Blank Canvas“, in: Serge Guilbaut: *Reconstructing Modernism*. Cambridge/Mass., London: MIT Press, S. 244–310
- Deleuze, Gilles 1992: *Differenz und Wiederholung*, München: Fink
- Deleuze, Gilles 1996: „Die Immanenz: ein Leben ...“, in: Ders.: *Fluchtlinien der Philosophie*. Hg. von Friedrich Balke. München: Fink 1996, S. 29–33
- Dickie, George 1974: *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Ithaca/London: Cornell Univ. Press
- Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München: Fink 1999
- Dovey, Kimberly 1995: „The Quest for Authenticity and the Replication of Environmental Meaning“, in: David Seamon, Robert Mugerauer (Hg.): *Dwelling, Places and Environment: Towards a Phenomenology of Person and World*. New York: Columbia University Press, S. 33–49
- Eco, Umberto 1988: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: Hanser
- Eddy, David Hamilton 1985: „Authentic City“, in: *RIBA Journal* 92/7, S. 24–26
- Eisenman, Peter 1963: „Towards an Understanding of Form in Architecture“, in: Ders.: *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963–1988*. New Haven/London: Yale Univ. Press 2004, S. 2–9
- Eisenman, Peter 1975: „Cardboard Architecture: House I and House II“, in: Arthur Drexler (Hg.): *Five Architects. Eisenman / Graves / Gwathmey / Hejduk / Meyer*. New York: Oxford Univ. Press, S. 15–37
- Eisenman, Peter 1987: „Misreading Peter Eisenman“, in: Ders.: *Houses of Cards*. New York: Oxford Univ. Press, S. 167–86
- Eisenman, Peter 1996: „Eleven Points on Knowledge and Wisdom“, in: Cynthia C. Davidson (Hg.): *Anywise*. New York: Anyone Corporation, S. 48–55
- Eisenman, Peter 1998: „Diagram: An Original Scene of Writing“, in: Ders.: *Diagram Diaries*. New York: Universe Publ. 1999, S. 26–35
- Eisenman, Peter 2004: „Digital Scrambler: From Index to Codex“, in: *Perspecta* 35, S. 40–53
- Eisenman, Peter 2005: *Die Formale Grundlegung der Modernen Architektur*. Hg. von Werner Oechslin, Übs. von Christoph Schläppi. Zürich: gta-Verlag
- Eyck, Aldo van 1962: „Steps Toward a Configurative Discipline“, in: *Forum* 3, S. 81–94
- Fausch, Deborah; Paulette Singley, Rodolphe El-Khoury, Zvi Efrat (Hg.) 1994: *Architecture: In Fashion*. Princeton: Princeton Architectural Press
- Felderer, Josef 1957 Art. „Authentizität der Schrift“, in: Josef Höfer, Karl Rahner (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1, Freiburg im Br., Wien: Herder, S. 1130f.
- Fernández-Galiano, Luis 2000: „Spectacle and Its Discontents“, in: *Harvard Design Magazine* 12, Fall, S. 35–38
- Fischer-Lichte Erika 2000a: „Theatralität und Inszenierung“, in: Fischer-Lichte 2000, S. 11–30

- Fischer-Lichte, Erika 2001: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen, Basel: Francke
- Fischer-Lichte, Erika 2004: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Fischer-Lichte, Erika; Isabel Pflug 2000 (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel: Francke
- Fischer, Ole W. 2005: „Critical, Post-Critical, Projective? – Szenen einer Debatte“, in: *arch+* 174, S. 92–97
- Foster, Hal 1986: „The Crux of Minimalism“, in: James Meyer: *Minimalism*. London: Phaidon 2000, S. 270–275
- Foster, Hal 1987 (Hg.): *Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press 1987,
- Foster, Hal 1996: „The Crux of Minimalism“, in: Ders.: *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press 1996, S. 35–70
- Frampton, Kenneth 1995: „In der (De)-Natur der Werkstoffe: Bemerkungen zum Stand der Dinge“, in: *Daidalos* 56, S. 12
- Frege, Gottlob 1978: „Logik in der Mathematik“, in: Ders.: *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie*. Hg. v. Gottfried Gabriel. Hamburg: Meiner 1978, S. 92–165
- Frei, Hans 1996: „Neuerdings Einfachheit“, in: Karin Gimmi, Max Bill (Hg.): *Minimal Tradition*. Baden: Lars Müller, S. 113–131
- Frei, Hans 2000: „Herzog & De Meuron – Neue Bilder“, in: *Du* 706, S. 40–43
- Fried, Michael 1965: „Three American Painters“, in: Ders.: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, London: University of Chicago Press 1998, S. 213–267
- Fried, Michael 1966: „Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons“, in: Ders.: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, London: University of Chicago Press 1998, S. 77–99
- Fried, Michael 1967: „Art and Objecthood“, in: Battcock 1995, S. 116–147
- Fried, Michael 1988: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Fried, Michael 1998: „An Introduction to My Art Criticism“, in: Ders.: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago/London: University of Chicago Press, S. 1–74.
- Früchtel, Josef; Jörg Zimmermann 2001 (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Früchtel, Josef; Jörg Zimmermann 2001a: „Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens“, in: Dies. (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 9–47
- Gabriel, Gottfried 1995: „Philosophie und Poesie: Kritische Bemerkungen zu Fritz Mauthners ‚Dekonstruktion‘ des Erkenntnisbegriffs“, in: Elisabeth Leinfellner, Hubert Schleichert (Hg.): *Fritz Mauthner. Das Werk eines kritischen Denkers*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 27–42
- Gadamer, Hans-Georg 1995: „Bildkunst und Wortkunst“, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*. München: Fink, S. 90–104
- Gaut, Beyr 2000: „Art as a Cluster Concept“, in: Noël Carroll (Hg.): *Theories of Art Today*. Madison, Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press
- Gemmel, Mirko 2005: *Die Kritische Wiener Moderne. Ethik und Ästhetik*. Berlin: Parerga
- Gilbert, Mark 1994 (Hg.): *Construction Intention Detail. Five Projects from five Swiss Architects*. Zürich: Artemis
- Glaser, Bruce 1964: „Questions to Stella and Judd“, in: Battcock 1995, S. 148–164
- Gleiter, Jörg 2002: *Rückkehr des Verdrängten*. Weimar: Univ.-Verlag Bauhaus Universität
- Gleiter, Jörg 2005: „Architekturtheorie heute“, in: Wolkenkuckucksheim 9, Heft 2. (<http://www.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/Wolke/deu/Themen/042/Gleiter/gleiter.htm>)

- Goffman, Erwing 1959: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday
- Goodman, Nelson 1997: *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*. Übs. von Bernd Philippi. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Göttsche, Dirk 1987: *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*. Frankfurt/M.: Athenäum 1987
- Graff, Bernd 1994: *Das Geheimnis der Oberfläche. Der Raum der Postmoderne und die Bühnenkunst Robert Wilsons*. Tübingen: Niemeyer
- Graham, Dan 1966/67: „Homes for America“, in: Brian Wallis (Hg.): *Rock My Religion - Dan Graham: writings and art projects 1965–1990*, Cambridge/Mass.: MIT Press 1993, S. 14–23
- Graham, Dan 1969: „Subject Matter“, in: Brian Wallis (Hg.): *Rock My Religion - Dan Graham: writings and art projects 1965–1990*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1993, S. 38–51
- Grass, Franz 1957: Art. „Authentik“, in: Josef Höfer, Karl Rahner (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1, Freiburg im Br., Wien: Herder, S. 1126
- Greenberg, Clement 1939: „Avantgarde and Kitsch“, in: Ders.: *The collected Essays and criticism*, Bd. 1. Hg. v. John O’Brian. Chicago, London: University of Chicago Press 1986, S. 5–37
- Greenberg, Clement 1940: „Towards a Newer Laocoon“, in: Ders.: *The collected Essays and criticism*, Bd. 1, Hg. v. John O’Brian. Chicago, London: University of Chicago Press 1986, S. 23–38
- Greenberg, Clement 1948: „The New Sculpture“, in: Ders.: *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press 1965 (1961), S. 139–145
- Greenberg, Clement 1949: „On the Role of Nature in Modernist Painting“. In: Ders.: *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press 1965, S. 171–174
- Greenberg, Clement 1960: „Modernist Painting“, in: Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): *Art in Theory 1900–2000*. Cornwall: Blackwell 2003, S. 773–779
- Greenberg, Clement 1967: „Complaints of an Art Critic,“ in: *Artforum* Vol. VI, no. 2, S. 38f
- Greenberg, Clement 1967a: „Recentness of Sculpture“, in: Battcock 1995, S. 180–186
- Griffiths, Sean 2001: Interview mit Torsten Schmiedeknecht, in: *Architectural Design* 76/1, S. 34–37
- Gropius, Walter 2003: *Die Neue Architektur und das Bauhaus*. Hg. von Hans M. Wingler. Berlin: Gebr. Mann
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2001: „Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz“, in: Früchtl 2001, S. 63–76
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2004: *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press
- Günzel, Stephan 2007: „Raum - Topographie - Topologie“, in: Ders.: *Topologie: zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2007
- Harries, Karsten 1988: „The voices of space“, in: *Center* 4, S. 34–49
- Hartley, Jane 2004: *The Anthropology of Minimalist Sculpture: how the individual relates to the material object*. Dissertation an der University of ST. Andrews (eprints.st-andrews.ac.uk/archive/00000352/01/jane_hartley_dissertation.pdf; August 2005)
- Hays, K. Michael 1995: *Modernism and the Posthumanist Subject*. Cambridge/Mass.: MIT Press
- Hegel, G.W.F. 1986: *Wissenschaft der Logik I*, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Heidegger, Martin 1977: „Der Ursprung des Kunstwerks“, in: Ders.: *Holzwege* (= Gesamtausgabe Bd. 5, Hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann). Frankfurt/M.: Klostermann, S. 1–74
- Heidegger, Martin 1993: *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer
- Hensen, Dirk 2005: *Weniger ist Mehr. Zur Idee der Abstraktion in der modernen Architektur*. Berlin: Buan

- Herzog, Jacques 1982: „Das spezifische Gewicht der Architektur“, in: *archithese* 2, S. 39–42.
- Herzog, Jacques 1997: „A conversation with Jacques Herzog (H&deM)“, geführt von Jeffrey Kipnis. In: *El Croquis* 84. *Herzog & de Meuron 1993–1997*. Vol. 84. Madrid: Croquis Ed., S. 7–21
- Herzog, Jacques, Pierre de Meuron 1990: „Leidenschaftlich treulos.“, in: *Ouvertures* 5
- Herzog, Jacques; Alejandro Zaera 1994: „Continuities. Interview with Herzog & de Meuron“, in: Fernando Márquez Cecilia, Richard C. Levene (Hg.): *El Croquis. Herzog & de Meuron 1983–1993*. Vol. 60. Madrid: Croquis Ed., S. 6–23
- Hoffmann, Detlef 2000: „Authentische Erinnerungsorte“, in: Hans-Rudolf Meier und Marion Wohlleben: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*. Zürich: Vdf, Hochschul-Verlag an der ETH Zürich, S. 31–46
- Hoffmann, Josef 1904: „Das Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte“ (1904), in: Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Wiener Moderne*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 554–558
- Hofmann, Werner 1987: *Die Grundlagen der modernen Kunst*. Stuttgart: Körner (1966)
- Hofmannsthal, Hugo von 1902: „Ein Brief“, in: Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Wiener Moderne*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 431–444
- Hume, David 1748: *An Enquiry concerning Human Understanding* (Erstveröffentlichung 1748 als *Philosophical Essay concerning Human Understanding*). Hg. von Tom L. Beauchamp. Oxford: Clarendon 2000
- Hunter, Sam 2006: *Robert Rauschenberg*. Barcelona: Edition Polígrafa
- Iser, Wolfgang 1993: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Jaeger, Falk 2003: „Die Botschaft des Zaren. Claudio Silvestrin: Boutiquen für Giorgio Armani“, in: *archithese* 6, S. 22–25
- Janik, Allan 1973; Stephen Toulmin: *Wittgenstein's Vienna*. New York: Simon and Schuster 1973
- Jones, Caroline A.: *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*. Chicago: Univ. of Chicago Press 1996
- Joseph, Branden W. 2007: „The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism“, in: *Grey Room* 27, S. 58–81
- Juarez, Antonio 2000: „Topology and Organicism in the work of Louis I. Kahn“, in: *Perspecta* 31, S. 70–81
- Judd, Donald 1965: „Specific Objects“, in: Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): *Art in Theory 1900–2000*, Cornwall: Blackwell 2003, S. 824–828
- Kahn, Louis 1991: „New Frontiers in Architecture: CIAM in Otterlo 1959“, in: Alessandra Latour (Hg.): *Louis I. Kahn. Writings, Lectures, Interviews*. New York: Rizzoli, S. 81–99
- Kahn, Louis; Anne Tyng 1953: „Towards a Plan for Midtown Philadelphia“, in: *Perspecta* 2, , S. 10–27
- Kalisch, Eleonore: „Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung“, in: Fischer-Lichte 2000, S. 31–46
- Kant, Immanuel 1968: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798). In: Wilhelm Weischedel (Hg.): *Werkausgabe*, Bd. 10. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Kant, Immanuel 1993: *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner
- Kaye, Nick 2000: *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*. London, New York: Routledge
- Kelley, Kevin Ervin 2005: „Architecture for Sale(s): An Unabashed Apologia“, in: William S. Saunders (Hg.): *Commodification and Spectacle in Architecture*. Minneapolis, London: University of Minneapolis Press (Harvard Design Magazine Reader, Bd. 1), S. 47–59

- Kinney, Leila W. 1999: „Fashion and Fabrication in Modern Architecture“, in: *JSAH* 58/3, S. 472–481
- Kipnis, Jeffrey: „Die List der Kosmetik“, in: *Du* 706, S. 6–9
- Klingmann, Anna 2000: „Strategies of the Real“, in: *Werk, Bauen+Wohnen* 3
- Koolhaas, Rem 1997: „Generic Cities“, in: Ders., Bruce Mau (Hg.): *S, M, L, XL*. Köln: Taschen, S. 1248–1264
- Kraus, Karl 1937: *Die Sprache*. Wien: Verlag „Die Fackel“
- Krauss, Rosalind 1973: „Sense and Sensibility: Reflection on Post `60s Sculpture“, in: *Artforum* Nov. 1973, S. 43–53 (<http://artforum.com/inprintarchive/id=34257>; Jan 2014)
- Krauss, Rosalind 1977: *Passages of Modern Sculpture*. New York: Viking Press
- Krauss, Rosalind 1987: „Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman“, in: Peter Eisenman: *Houses of Cards*, New York: Oxford University Press, S. 166–184
- Krauss, Rosalind 1990: „The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum“, in: James Meyer: *Minimalism*. London: Phaidon, S. 285–289
- Krauss, Rosalind 1991: „Using Language to do Business as Usual“, in: Norman Bryson u.a. (Hg.): *Visual Theory: Painting and Interpretation*. New York: Harper Collins, S. 79–94
- Krauss, Rosalind 1993: „Notes on the Index“, in: Dies.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Pres, S. 196–219 (Erstveröffentlichung 1977)
- Kudielka, Robert 2001: „Radical Art. Zur Moralität der neueren amerikanischen Kunst“, in: Christian Schneegass (Hg.): *minimal – concept. Zeichenhafte Sprachen im Raum*. Dresden: Verlag der Kunst, S. 149–160
- Kudielka, Robert 2002: „Spekulative Architektur: Zur Ästhetik von Herzog & de Meuron“, in: Philip Ursprung: „Herzog & de Meuron ausstellen“, in: Ders. (Hg.): *Herzog & de Meuron. Naturgeschichte*. Montreal: Canadian Centre for Architecture
- Kühn, Joachim 199: „Das Erschrecken über die Sprache: Selbstrechtfertigung und Selbststilisierung bei Fritz Mauthner“, in: Elisabeth Leinfellner, Hubert Schleichert (Hg.): *Fritz Mauthner. Das Werk eines kritischen Denkers*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau S. 111–124
- Lagueux, Maurice 1998: „Nelson Goodman and Architecture“, in: *Assemblage* 35, S. 18–35
- Lampugnani, Vittorio Magnago 1995: *Die Modernität des Dauerhaften. Essays zu Stadt, Architektur und Design*. Aus dem Ital. übersetzt von Moshe Kahn. Berlin: Wagenbach
- Langer, Bernhard 2002: „The House that Gilles Built“, in: *Datutop* 22, S. 24–69
- Latour, Alessandra 1991 (Hg.): *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*. New York, Rizzoli
- Lausberg, Heinrich 1960: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart: Steiner 2008
- Le Corbusier 1922: *Ausblick auf eine Architektur*. Übs. von Hans Hildebrandt, bearbeitet von Eva Gärtner. Gütersloh, Berlin: Bertelsmann 2001.
- Le Rider, Jacques 1985: „Modernismus/Feminismus – Modernität/Virilität. Otto Weininger und die asketische Moderne“, in: Alfred Pfabigan (Hg.): *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien: Brandstätter, S. 242–260
- Lévi-Strauss, Claude 1977: *Strukturelle Anthropologie*, Übs. von H. Naumann. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Linder, Mark 2004: *Nothing Less Than Literal*. Cambridge, Mass.: MIT Press
- Locke, John 1976: *Versuch über den menschlichen Verstand*, Bd. 2. Hg. v. Reinhard Brandt. Hamburg: Meiner
- Loos, Adolf 1988: „Architektur“, in: Ders., Adolf Opel (Hg.): *Trotzdem. 1900-1930*, Unveränd. Neudr. d. Erstausg. 1931. Wien: Prachner, S. 90–104

- Loos, Adolf 1997: *Ins Leere Gesprochen*. Hg. v. Adolf Opel, Wien: Prachner
- Loos, Adolf 1997a: *Ornament und Verbrechen*. Hg. v. Adolf Opel, Wien: Prachner
- Loos, Adolf 1997b: *Trotzdem*. Hg. v. Adolf Opel, Wien: Prachner
- Loos, Adolf 2001: *Adolf Loos. Wohnungen*. Hg. v. Markus Kristan. Wien: Album
- Loos, Adolf 2004: *Adolf Loos. Die Schriften 1897–1900*. Hg. v. Adolf Opel. Wien, Klosterneuburg: Edition Va bene
- Lüthe, Rudolf; Martin Fontius 2001: „Geschmack/Geschmacksurteil“, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2. Stuttgart: Metzler 2001, S. 792–813
- Marcuse, Herbert 1966: „Repressive Toleranz“, in: Robert Paul Wolff, Barrington Moore, Herbert Marcuse: *Kritik der reinen Toleranz*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 93–128
- Massey, Anne 2003: „Art and the Everyday: The London Scene“. Conference paper von: „Team 10 - between Modernity and the Everyday“ an der Faculty of Architecture TU Delft, Juni 2003. <http://www.team10online.org/research/papers/delft2/massey.pdf> (November 2012)
- Massumi, Brian 1998: „Sensing the Virtual, Building the Insensible“, in: *Architectural Design* v. 68, n. 5/6, S. 16–25
- Mauthner, Fritz 1901: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 3 Bde. Berlin, Frankfurt/M.: Ullstein 1982
- Maxwell, Robert 1994: „Truth without Rhetoric: ‚The new softly smiling face of our discipline‘“, in: *AA files* 28, S. 3–11
- McCleary, Peter 2002: „Robert Le Ricolais’ Suche nach der ‚unzerstörbaren Idee‘“, in: *arch +* 159/160, S. 64–68
- Metzger, Rainer 1996: *Kunst in der Postmoderne. Dan Graham*. Köln: König
- Metzger, Rainer 2004: *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne*. Köln: Walther König
- Meyer, James 2000: *Minimalism*. London: Phaidon Press
- Meyer, James 2004: *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*. New Haven, London: Yale University Press
- Meyer, Petra Maria 2000: „Mediale Inszenierung von Authentizität“, in: Erika Fischer-Lichte, Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel: Francke 2000, S. 71–92
- Meyer, Ursula 1972: *Conceptual Art*. New York: Dutton
- Michelson, Annette 1969: „Robert Morris: An Aesthetic of Transgression“, in: Corcoran Gallery of Art (Hg.): *Robert Morris*. Washington, DC, S. 7–57
- Mikunda, Christian 2002: *Marketing spüren. Willkommen am Dritten Ort*. Frankfurt/Wien: Ueberreuter
- Mitchell, William J.T. 1986: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: Univ. of Chicago Press
- Moravánszky, Ákos 1996: „‚Truth to Material’ vs. ‚The Principle of Cladding’: The Language of Materials in Architecture“, in: *AA files* 31, S. 39–48
- Moravánszky, Ákos 2008: „Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur“, in: Ders., Bernhard Langer, Elli Mosayebi: *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*. Zürich: gta Verlag, S. 17–22
- Morris, Robert 1966: „Notes on Sculpture“, Teil 1 und 2, in: Battcock 1995, S. 222–235
- Morris, Robert 1987: „The Present Tense of Space“, in: Ders.: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1993, S. 175–209
- Morris, Robert 2000: *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth*. Lyon: Musée d’Art contemporain
- Müller, Axel 1997: *Die ikonische Differenz*. München: Fink

- Neurath, Otto 1934: „Radikaler Physikalismus und ‚Wirkliche Welt‘“, in: Ders.: *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*, Bd. 2.. Hg. v. Rudolf Haller u. Heiner Rutte. Wien:öbv 1981, S. 611–624
- Nietzsche Friedrich 1872: *Die Geburt der Tragödie*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv 1999
- Nietzsche, Friedrich 1882: *Die fröhliche Wissenschaft*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv 1999
- O’Doherty, Brian: *In der weißen Zelle*. Berlin: merve 1996.
- Oechslin, Werner 1994: *Stilhülse und Kern*. Zürich, Berlin: gta/Ernst & Sohn
- Oechslin, Werner 2005: „’Out of History’? - Peter Eisenmans ‚Formal Basis of Modern Architecture‘“, in: Peter Eisenman: *Die Formale Grundlegung der Modernen Architektur*. Hg. von Werner Oechslin, Übs. von Christoph Schläppi. Zürich: gta-Verlag, S. 12–60
- Ostermann, Eberhard 2002: *Authentizität des Ästhetischen. Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik*. München: Fink
- Pallasmaa, Juhani 2007: „An Archipelago of Authenticity. The Task of Architecture in Consumer Culture“, in: Gregory Caicco (Hg.): *Architecture, Ethics, and the Personhood of Place*. Hanover, N.H.: University Press of New England, S. 41–49
- Pawson, John 1998: *Minimum*. London: Phaidon
- Peirce, Charles Sanders 1955: „Logic as Semiotic: The Theory of Signs“, in: Ders.: *Philosophical Writings of Peirce*. Hg. v. Justus Bucher. New York: Dover Publ. 1955, S. 98–108
- Peirce, Charles Sanders 1991: *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*. Hg. v. K.-O. Apel. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Perren, Claudia 2005: *Dan Graham / Peter Eisenman: Positionen zum Konzept*. Kassel: Kassel University Press
- Pfabisan, Alfred 1991: *Geistesgegenwart*. Wien: öbv
- Philipsen, Peter-Ulrich 2000: „Nichts als Kontexte. Dekonstruktion als schlechte Unendlichkeit?“, in: Andreas Arndt, Christian Iber (Hg.), *Hegels Seinslogik. Interpretation und Perspektiven*, Berlin: Akademie Verlag, S. 186–201
- Phillips, David 1997: *Exhibiting Authenticity*. Manchester: Manchester University Press
- Plessner, Helmuth 1961: *Lachen und Weinen* (1941). Bern: Francke
- Plessner, Helmuth 1998: „Zur Anthropologie des Schauspielers“ (1948), in: Gunter Gebauer (Hg.): *Anthropologie*. Leipzig: Reclam 1998, S. 185–201
- Podbrecky, Inge; Rainald Franz 2008 (Hg.): *Leben mit Loos*. Wien: Böhlau
- Porphyrios Demetri 1996: „The Relevance of Classical Architecture“ (1988), in: Kate Nesbitt (Hg.), *Theorizing a New Agenda For Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, S. 92–96
- Porphyrios, Demetri 1982a: „Classicism is not a style“, in: *Architectural Design* 52, no. 5/6, S. 51–57
- Porphyrios, Demetri 1982b: „Scandinavian Doricism. Danisch and Swedih Architecture: 1905–1930“, in: *Architectural Design* 52, no. 5/6, S. 23–35
- Rahn, Helmut 1989: „Bemerkungen zur philosophischen Rhetorik in der Antike“, in: Helmut Schanze, Josef Kopperschmidt (Hg.): *Rhetorik und Philosophie*. München: Fink, S. 15–22
- Rebentisch, Juliane 2003: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Reichlin, Bruno 1988: „Objekthaft“, in: Architekturmuseum Basel (Hg.): *Architektur Denkform*. Basel: Wiese 1988, S. 20–27
- Reiss, Julie H. 1999: *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Mass./London: MIT Press
- Ricœur, Paul 1986: *Die lebendige Metapher*. München: Fink

- Rothe, Friedrich 2003: *Karl Kraus. Die Biographie*. München: Piper
- Rotry, Richard 1989: *Ironie, Kontingenz und Solidarität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Röttgers, K; R. Fabian 1971, Artikel „Authentisch“, in: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 1, Basel: Schwabe, S. 691f
- Roughley, Neil 2005: „Kann Kunst anästhetisch werden?“, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 59, Heft 2, S. 223–241
- Ruby, Ilka & Andreas; Angeli Sachs, Philip Ursprung (Hg.) 2003: *Minimal Architecture*. München, Berlin: Prestel
- Rukschcio, Burkhardt 1985: „Ornament und Mythos“, in: Alfred Pfabigan (Hg.): *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien: Brandstätter, S. 47–56
- Sartre, Jean-Paul 1981: *Was ist Literatur?* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Erstausg. 1948
- Saunders, William S. (Hg.) 2005: *Commodification and Spectacle in Architecture*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press
- Scalbert, Irénee 2000: „Leben und Kunst als Parallelen“, in: *Daidalos* 75, S. 52–65
- Scheer, Brigitte 2001: „Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung“, in: Früchtel 2001, S. 91–103
- Schjeldahl, Peter 1984: „Minimalism“, in: Gregor Stemmrich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden/Basel, Verlag der Kunst 1995, S. 556–588
- Schlick, Moritz 1918: *Allgemeine Erkenntnislehre*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979
- Schramm, Helmar: „Theatralität“, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, Stuttgart: Metzler 2010, S. 49–73
- Schulze, Holger 2000: *Das aleatorische Spiel*. München: Fink
- Schürmann, Eva 2000: *Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys*. München: Fink
- Schwartz, Frederic J. 2000: „Ornament and Spirit, Ornament and Class. A Short History of a Troubled Trope“, in: *Harvard Design Magazine* 11, S. 76–84
- Schwarz, Ulrich 1999: „Jenseits der Zeichen?“, in: *Werk, Bauen+Wohnen* 5, S. 20–32
- Sedlmayr, Walter 1977: „Zum Sehen barocker Architekturen“, in: Ders.: *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 2. Mittenwald: Mäander 1977, S. 121–129
- Seel, Martin 1988: „Medien der Realität und Realität der Medien“, in: S. Krämer (Hg.), *Medien – Computer – Realität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 244–269
- Seel, Martin 1998: „Art as Appearance: Two Comments on Arthur C Danto’s after the End of Art“, in: *History and Theory*, vol. 37, no. 4, S. 102–114
- Seel, Martin 2001: „Inszenieren als Erscheinenlassen“, in: Früchtel 2001, S. 48–62
- Seel, Martin 2001a: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Seel, Martin 2003: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Shusterman Richard 2002: „Art as Dramatization“, in: Ders.: *Surface and depth. Dialectics of Criticism and Culture*. New York: Cornell University Press, S. 226–238
- Silvestrin, Claudio 1999: *Claudio Silvestrin*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser
- Simmel, Georg 1986: „Psychologie des Schmucks“, in: Ders.: *Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*. Hg. von Heinz-Jürgen Dahme, Otthein Rammstedt. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 159–166
- Smith, Tony 1966: in „Interview with Samuel Wagstaff Jr.“, in: Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): *Art in Theory 1900–2000*. Cornwall: Blackwell 2003, S. 760
- Smithson, Alison & Peter 1955: „The New Brutalism“, in: *Architectural Design* 25, S. 1

- Smithson, Alison & Peter 1973: *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955–1972*. London: Latimer
- Smithson, Alison 1962 (Hg.): *Team 10 Primer*. London: Studio Vista 1968
- Smithson, Alison 1974: „How to recognize and read Mat-Building“, in: *Architectural Design* vol. 44, no 9, S. 573–590
- Smithson, Peter 1991: „Recollection by Peter Smithson, September 20, 1990“, in: Alison Smithson (Hg.): *Team 10 Meetings 1953–1984*. New York: Rizzoli, S. 60.
- Smithson, Peter D. 1953: „House in Soho, London“, in: *Architectural Design* 23, S. 342
- Somol, Robert; Sarah Whiting 2002: „Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism“, in: *Perspecta* 22, S. 72–77
- Spector, Tom 2006/07: „The Morals of Modernist Minimalism“, in: *Harvard Design Magazine* 24–25, S. 84–92, S. 88
- Steinmann, Martin 1988: „Hinter dem Bild: nichts“, in: Architekturmuseum Basel (Hg.): *Architektur Denkform*. Basel: Wiese, S. 14–19
- Steinmann, Martin 1990: „Neue Architektur in der Schweiz“, in: BauArt. Verein für die Förderung von Architektur, Städtebau und Kunst (Hg.): *Bau-Art*. Linz: Bauart 1990, S. 74–83
- Stemmrich, Gregor (Hg.) 1995: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden/Basel, Verlag der Kunst
- Ursprung, Philip 2002: „Herzog & de Meuron ausstellen“, in: Ders. (Hg.): *Herzog & de Meuron. Naturgeschichte*. Montreal: Canadian Centre for Architecture, S. 13–40.
- Ursprung, Philip 2004: *Pictures of Architecture. Architecture of Pictures. A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall*. Wien, New York: Springer, S. 47–49
- Valéry, Paul 1995: *Eupalinos oder Der Architekt*, übers. von Rainer Maria Rilke, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Venturi, Robert 1977; Denise Scott Brown, Steven Izenour: *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge/Mass: MIT Press 1977
- Vetter, Helmuth 1999: „Wiederkehr der Rhetorik?“, in: Ders., Richard Heinrich (Hg.): *Die Wiederkehr der Rhetorik*. Wien: Oldenbourg, S. 7–27
- Wallis, Brian 1993 (Hg.): *Rock My Religion - Dan Graham: writings and art projects 1965–1990*. Cambridge/Mass.: MIT Press
- Wallmann, Johannes 1995: *Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock*. Tübingen: Mohr
- Wang, Wilfried 1998: *Herzog & de Meuron*. Basel: Birkhäuser
- Webster, Helena 1997: „Modernism without Rhetoric“, in: Dies. (Hg.): *Modernism without Rhetoric*. London: Academy Ed., S. 12–122
- Werner, Frank R. 2003: „Einfach schwierig – Die Neue Einfachheit, ein Problem für Architektur und Städtebau“, in: *vision. Beiträge aus Architektur und Bauingenieurwesen*. Bergische Universität Wuppertal, Heft 1, S. 48–56
- Wiegmann, Hermann 1990: *Rhetorik und ästhetische Vernunft*, Bielefeld: Aisthesis
- Wigley, Mark 1995: *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press
- Wigley, Mark: „Network Fever“, in: *Grey Room* 04, S. 82–122
- Wittgenstein, Ludwig 1922: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998
- Wittgenstein, Ludwig 1958: *The Blue and Brown Books*. Oxford: Blackwell
- Wollheim, Richard 1968: „Minimal Art“, in: Battcock 1995, S. 387–399
- Wortmann, Volker: *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln: Halem 2003

Wunberg, Gotthart 1981 (Hg.): *Die Wiener Moderne*. Stuttgart: Reclam

Zimmermann, Jörg: „Mutmaßungen über die Regie des Lebens“, in: Früchtl 2001, S. 103–125

Zumthor, Peter 1998: „Eine Anschauung der Dinge“, in: Ders.: *Architektur Denken*. Baden: Müller, S. 8–26

Curriculum Vitae

Dipl.-Ing. Mag. Bernhard Langer

geb. 20.12.1971 in Wien

Ausbildung: Studium der Architektur (TU Wien, 2000), Studium der Philosophie (Universität Wien, 2001), Visiting Scholar an der UIC Chicago (Spring 2002)

Lehre im Fachbereich Architekturtheorie an der UIC Chicago (Fall 2002), an der Technischen Universität Wien, Institut für Architekturtheorie (Prof. Kari Jormakka, 2002-2005), Assistenz am Institut für Architekturtheorie, Prof. Dr. Ákos Moravánszky, gta, ETH Zürich, 2006-2010. Seit 2012 Dozent seit SS 2012 Dozent an der New Design University, St. Pölten, Fachbereich Kunst- und Kulturwissenschaften.

Redaktionelle Betreuung der Kritischen Gesamtausgabe Camillo Sitte, Hg. von Klaus Semsroth, Michael Mönninger, Christiane Crasemann Collins. 6 Bde. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2008ff

Diverse Vorträge und Publikationen im Fachbereich Architekturtheorie.

Mitherausgeber von: Klaus Semsroth, Kari Jormakka, Bernhard Langer: Camillo Sitte und die Folgen. Künstlerischer Städtebau aus heutiger Sicht. Wien: Böhlau 2005. Ákos Moravánszky, Bernhard Langer, Elli Mosayebi: Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur. Zürich: gta Verlag 2008