

Technik und Herrschaft in der Metropolenarchitektur des 20. Jahrhunderts

Karin Wilhelm

Über Technik und Herrschaft im 20. Jahrhundert in der mir vorgegebenen Zeit zu sprechen, ist - und ich meine das durchaus nicht kokett - ein im Ansatz hypertrophes Unterfangen. Es wird auch dadurch nicht weniger unbescheiden, daß ich mich auf die Untersuchung der Auswirkungen dieser beiden Kategorien auf die Metropolenarchitektur unseres Jahrhunderts beschränken will. Sie wissen, daß die Technikkultur Bibliotheken füllt, historische und strukturelle, affirmative und kritische, literatur- und kunsttheoretische und selbstverständlich philosophische Analysen der Technikentwicklung sind dort zuhauf zu finden. Ihnen hat sich zudem in den vergangenen Jahren eine unendliche Reihe von Büchern über unsere „brave new world“ im elektronischen Zeitalter zugesellt. Man hat mithin ein nahezu unüberschaubares Fakten- und Theoriegeflecht vor Augen, das für eine gelehrte Kunsthistorikerin nur schwer, wenn überhaupt durchschaubar ist. Ähnliches gäbe es für die politischen, sozialen oder philosophischen Herrschaftstheorien vorzuschicken. Wenn ich mich dennoch in der gebotenen Kürze an dieses Thema heranwage, so deshalb, weil mir in dem Bereiche der Architekturfakultät an einer Technischen Universität die Auseinandersetzung mit diesem Verhältnis gebotener denn je erscheint. Vielleicht ist das Problem, das ich knapp skizzieren möchte, nicht eben neu, dennoch erscheint mir die Irritation unserer jüngeren Architekten insofern von einer beängstigend neuen Qualität zu sein, als sie sich nurmehr selten in qualifizierten, theoretischen, interdisziplinär-universitären Zusammenhängen bewegen. Diese fehlende „Schule des Denkens“ wird heute durch eine hochglanzbroschierte internationale Presse ersetzt, die Trends und Meinungen in der und zur Architektur allmonatlich oder vierteljährlich publiziert. Das geschieht häufig mit einer Arglosigkeit oder Orientierungslosigkeit - man kann es zuweilen kaum unterscheiden - der, vielleicht gut gemeint, aber in ihrem pragmatischen Gestus hilflos, philosophische Theorien, die just im Schwange sind, zur Seite gestellt werden. Diese erscheinen häufig genug unkommentiert, mithin unreflektiert, so daß allein ihr Begreifen, geschweige denn ihre kritische Beurteilung, ohne genauere Kenntnis eines historisch breiten Rahmens der europäischen Geistesgeschichte ernsthaft nicht zu leisten ist. Es findet sich mithin in diesen Blättern eine gar nicht überraschende, hilflose Geschwätzigkeit von in der Tat überforderten Meisterarchitekten, und in den Seminaren unserer Ausbildungsstätten schwadronieren die an ihren Lippen hängenden, ich sollte doch auch sagen, an ihren Arbeiten sich orientierenden Studenten. Daß wir es hier mit einem Herrschaftssyndrom zu tun haben, scheint mir auf der Hand zu liegen, und dieser Sachverhalt ist eine Begründung meines Unterfangens, mich dem Verhältnis von Technik und Herrschaft in der Architektur unseres Jahrhunderts anzunähern. Die zweite Ursache meines Unterfangens hat mit dieser ersten unmittelbar zu tun, denn sie ist für die Architektur konstitutiv. Seitdem die Menschen bauen, verhalten sie sich technisch, wenn wir darunter verstehen wollen, daß sich die Menschen der sie umgebenden Welt, der Natur, instrumentell nähern. „In diesem Sinne gibt es Technik, solange Kulturen existieren.“ [1] und im Morphem arch des Begriffes Architektur ist die kulturelle Bedeutung des Bauens als Anfang des Weltwerdens selbstgewiß bezeichnet. Der göttliche Schöpfer war der Weltenbaumeister und das Mittelalter hat ihn sich als Baumeister vor- und dargestellt.

Daß sich die Technik im Verbund mit den Naturwissenschaften in den vergangenen Jahrhunderten zu einer sozialen Macht entwickelt hat, deren technologisches Niveau offenbar nur noch von technischen Eliten überblickt und überprüft werden kann, ist bekannt und ebenso die Tatsache, daß dieser Prozeß die Architektur in ihrem Wesen getroffen hat - jedenfalls gilt das für die Bauproduktion des europäischen und anglo-amerikanischen Kulturkreises. Somit stehen wir einer gesellschaftlichen Konstellation gegenüber, für die das Wesen der Herrschaft festzustellen ist, denn, und ich konsultiere den Essay über Herrschaft im Handbuch der philosophischen Grundbegriffe: „Herrschaft wird als eine soziale Beziehung angesehen, die durch Rangdifferenz gekennzeichnet ist und in ein Steuerungsverhältnis übergehen kann.“ [2] Dazu bedarf es nicht unbedingt eines Befehls, sondern, so Niklas Luhman, auch eine bewußte Verhaltenssteuerung muß als Herrschaft benannt werden. Und daß wir solchen Verhaltenssteuerungen durch technische Innovationen unterliegen, wird wohl keiner ernsthaft anzweifeln.

Spätestens seit der Reise Karl Friedrich Schinkels nach England zu Beginn des 19. Jahrhunderts gibt unsere Architektur über eine moderne Technik Bericht. Ihre strukturelle und typologische Bedeutung mögen in Schinkels Bauakademie oder in seinem Plan für ein Kaufhaus zu sehen sein. Ich sehe in ihnen erste, einer breiten Öffentlichkeit bekannte Hinweise auf jene Veränderungen, die in der Baukunst das Phänomen der maschinellen Industrialisierung für unseren Sprachraum ankündigen. De facto war Preußen schon unter Friedrich II. auf dem Wege zu einem, wie Max Weber es nannte, „rationalen Staat“, der die Anwendung technischer Verfahrenswesen nicht nur in der täglichen Bauproduktion, sondern auch in der Baukunst einforderte: die Tätigkeit David Gillys als preußischer Baubeamter legt davon beredt Zeugnis ab. Spätestens seit 1800 also beginnen naturwissenschaftlich begründete Verfahrenstechniken in die Architektur einzugreifen, und spätestens seit dieser Zeit prägen sie zunehmend die Struktur und die Gestalt von Gebäuden. Die Krise der Architektur im 19. Jahrhundert, die dem dieser Entwicklung geschuldeten Konflikt zwischen Ingenieur und Baukünstler entspringt, bewirkt schließlich die ideelle und ideologische Auseinandersetzung mit den neu entstehenden Bautechniken wie der Technik selbst. In ästhetischen kanonischen verschaffen sie sich Gehör und in den architektonischen Formen werden sie fortan für jeden sichtbar. Die Gretchenfrage zur Technik ist seither aus der Architekturdebatte nicht mehr wegzudenken, und in der Sprache der gebauten Formen werden die Antworten im technisch-maschinell bearbeiteten Material gegeben. Sie stehen vor unser aller Augen, versuchen wir sie zu lesen.

Doch bevor ich Ihnen meine Lesart an drei Beispielen verdeutliche, möchte ich zusammenfassend feststellen: Technologien und ihre Verwalter neigen dazu, ihr spezielles Wissen mit Hilfe technischer Apparaturen in ein gesellschaftlich herrschaftliches Verhältnis umzusetzen. Herrschaft ist mithin ein soziales Verhältnis, das sich nicht nur politisch, sondern auch über die technische Objektwelt dem Menschen vermittelt, wobei ich die emanzipative Kraft der technischen Apparaturen nicht grundsätzlich in Abrede stellen will, vielmehr betrachten möchte, in welcher Art und Weise sie Natur-

beherrschung, auch die am Menschen, organisieren. Es wird daher von Belang sein, zu klären, in welchem Kontext und mit welcher Symbolik dies in der Architektur der jüngeren Vergangenheit geschah und bis heute geschieht und mit welcher theoretischen Begründung. Den Rahmen für diese Darlegung bildet die Metropole, weil die große Stadt des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts von technischen Verfahren, von technischen Produkten und nicht zuletzt von technisierten Wahrnehmungsstrukturen geprägt worden ist und die Architektur in diesem Milieu ihren konstitutiven materiellen und interpretatorischen Part geradezu idealtypisch offenbart.

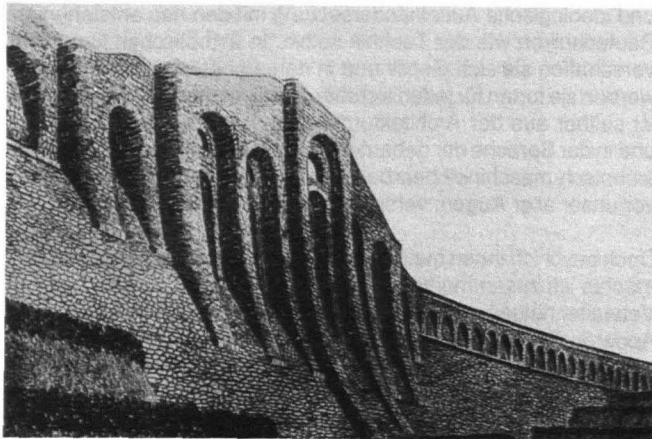
Von Poelzig zu Nouvel

Die Thesen meines Vortrages möchte ich Ihnen im wesentlichen an drei Architektengenerationen und ihren herausragenden Vertretern explizieren, es sind Hans Poelzig, Hannes Meyer, Jean Nouvel und Kompanie. Sie sehen, daß ich mich bemühe, unser vergangenes Jahrhundert in Sieben-Meilen-Stiefeln zu durchschreiten. Die von mir gemachten Aussagen müssen daher notgedrungen idealtypischen Charakter behalten, allerdings scheint mir eine Zuspitzung dieser Art der Prononcierung dienlich. Wir werden dabei den Spuren folgen, die die Technisierung der menschlichen Lebenswelt in der Architektur auf dreifache Weise thematisiert hat: als Mystifikation, als Entmystifizierung und als Mythos. Wir werden sehen, daß sich diese Technikinterpretation auf dem Hintergrund eines radikalierenden Entmystifizierungsprozesses der Natur abspielt, der ihr bewußt oder unbewußt den Garaus macht. Diese Interpretation ist der Dialektik der Aufklärung eingedenk und blickt voller Entsetzen auf eine zeitgenössische Architektur, die sich argumentativ den technischen Utopien eines Vilém Flusser arglos anheimgibt und begriffslos Positionen übernimmt, die von Zeit zu Zeit in einer „Deutschen Zeitschrift für europäisches Denken“, genannt Merkur, u.a. unter dem Titel „Die Antiquiertheit der Ethik „ [3] zu lesen sind. Der Zeichenstil, die Art der Architekturdarstellung selbst, läßt dabei bereits Rückschlüsse auf die Symbolsprache, die wir entschlüsseln wollen, zu und ist ein wesentlicher Hinweis darauf, wie in der Architektur Technik vornehmlich als Konstruktion repräsentiert werden soll.

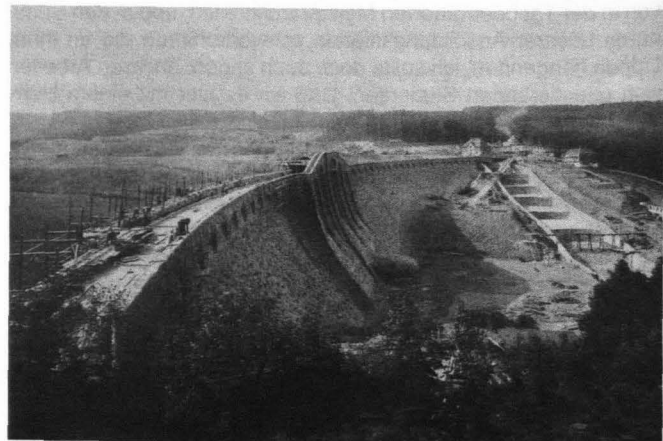
„Wenn sich die Kunst und die Maschine“, schrieb der National-liberale Friedrich Naumann 1904 in seinem Aufsatz „Die Kunst im Zeitalter der Maschine“, „beide als lebendig gedacht, eines Tages auf der Straße oder im Walde treffen, da grüßen sie sich nur gerade eben wie zwei Leute, deren ganzer Lebenszweck verschieden ist und deren Bekanntschaft aller inneren Wärme entbehrt.“ [4] Mit diesen Worten ist das gültige Verständnis der Beziehung von Kunst und Technik und damit das Problem der Architektur, die stets Kunst und Technik gleichermaßen war und sein wollte, zum Zeitpunkt der

Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert genau beschrieben. Man betrachtete beide als einander wesensmäßig fremd, dennoch wurde das Postulat einer gegenseitigen Befruchtung trotzig dagegen gesetzt, repräsentierte doch die Kunst die traditionellen kulturellen und bildungsbürgerlichen Werte, die Technik dagegen den zivilisatorischen Gewinn, der sich in Mark und Pfennig als Warenmasse mit dem Charakter der Massenware darstellte. In Kreisen des liberalen Bürgertums waren beide gleichermaßen erwünscht und so beschritt man den Weg zum harmonischen Dialog zwischen Kunst und Technik über die Relativierung des Schönheitsbegriffes, ohne ihn, und das scheint mir eine besondere Leistung der Moderne zu sein, in seinem idealen Kern wirklich anzutasten: Der Schein des Wahren blieb darin erhalten, und meinte man das Wahrhaftige des gegenwärtig schönen Scheins, so sprach man vom Zeitgeist, den die Form zu repräsentieren hätte. Also sprach Naumann: „Ein Abend über Dortmund und Bochum kann gerade so schön sein wie ein Abend hinter Agaven und Zypressen, wenigstens für das Auge, nicht immer für die Lunge. Nur ist die Schönheit eine andere, sie enthält viel gebrochene Steifheit in sich, viel eckige Unmittelbarkeit, viel harte Mystik, wenn es erlaubt ist, vom Bilde der Eisenlandschaft in derartigen Tönen zu reden.“ [5] Der Schritt von dieser zur Argumentation Le Corbusiers in „Vers une architecture“, daß ein Auto ebenso schön sei wie ein griechischer Tempel, ist nur graduell. Entscheidend nun scheint mir folgendes: Die Sache selbst, das technische Bauwerk und die Industrielandschaft kranken an mangelnder Vermittlung, an fehlender formaler Gefälligkeit, es fehlt die Seele, denn - wir hören nochmals Naumann: „... wir wollen nicht das Ding an sich, sondern die Erscheinung, die Stimmung.“ [6]

Stimmungsvolle Beseelung war seit jeher das Feld der Kunst, mithin die Aufgabe des modernen Architekten, diese im Feld der Bauverfahren und auch für technische Gebäude zu vollziehen. Die frühen Industrieanlagen von Hans Poelzig haben diesen Akt vorbildlich gelöst, hier entstand jene Symbolik, die von der Bezwingung der rohen Naturkräfte in kraftvollen technischen Bauwerken berichtet und dieses in Bauformen, die von einer zweiten titanengleichen Götterhand zu stammen scheinen. Die Talsperre Klingenberg, die 1908 in Sachsen gebaut wurde, ist der Prototyp einer technischen Architektur, deren Symbolik die Naturkräfte zitiert, das gigantisch fallende Wasser ebenso wie die stützende, zwingende Felsenformation, um in der Mitte zu einer aus Erdgebundenheit sich kraftvoll emporschwingenden Masse aufzugipfeln. (Abb. 1) Die Schwere der leicht geschwungenen Wand aus Naturstein, die mächtigen Substruktionen scheinen einem Naturereignis entsprungen, jenem vergleichbar, das die Auffaltung unserer Gebirge entstehen ließ. Poelzig arbeitete mit einer Metaphorik aus erster Hand, der sich sein Biograph Theodor Heuss 1939 so annäherte: „Die Technik folgt den Gesetzen der Natur, sie ist eine Weiterentwicklung der Natur. Es ist ja fast so, als ob dämonische Kräfte wieder Gestalt annehmen wollen und so, wie beim Luftschiff, Flugzeug, eine



1a Hans Poelzig, Entwurf zur Talsperre Klingenberg, 1908



1b Hans Poelzig, Talsperre Klingenberg im Bau, 1908

phantastische Ähnlichkeit mit prähistorischen Naturformen sich herauskristallisiert. Es entsteht so eine zweite Natur in dämonischer Großartigkeit, aber niemals Kunst.“ [7] Und die, so Heuss, brauche etwas Weitergehendes, er schrieb: „Der Ingenieur geht unbeirrt seinen Weg, aber seine Schöpfungen bleiben Natur, sie werden nicht symbolhaft, sie werden nicht Stil.“ [8] Poelzig hat in seiner Talsperre die Symbolik dieser zweiten Natur auf die erste zurückgeführt und deren im technischen Produkt bezwungene Gewalt vor Augen gestellt. Die Faszination und Aussagekraft dieses Projektes liegt in der Überlagerung der ersten mit der zweiten Natur im Bilde einer gebändigten Naturkraft durch die Mittel dieser Naturkraft selbst. Odysseus' List, von der Adorno und Horkheimer schrieben, ist hier präsent, die Natur wird durch Überlistung und Enteignung ihrer Kräfte nun auch symbolisch eingedämmt, die Technik als zweite Natur setzt sich wie von animistischer Dämonenmacht beseelt als siegreiche neben die erste. Diese Mystifikation der Technik als Urmacht hat lange Zeit die Diskussion um die Technik und die Kritik an ihr bestimmt. Noch das Darmstädter Gespräch von 1952 zum Thema „Mensch und Technik“ war geprägt von der Debatte um die Dämonie der Technik, die das Unbegreifbare an ihr in die Sphäre zwischen Göttern und Menschen wieder entrückte, eben den Dämonen zuschrieb.

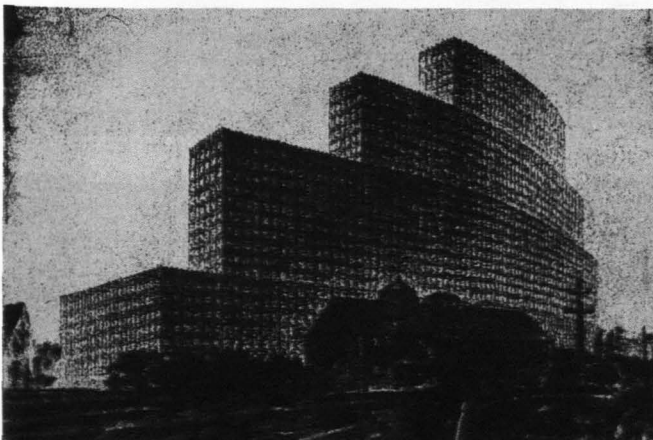
Der in der Talsperre entwickelten Techniksymblik begegnen wir im Kontext der großen Industriestadt wieder. (Abb. 2) Poelzigs Wettbewerbsentwurf für ein Messehaus in Hamburg von 1925 arbeitet mit einem ganz ähnlichen Vokabular der Massenstaffelung in gigantische Dimensionen, einem Gebirge gleich, demonstriert dieses Gebäude Naturähnlichkeit und Naturbeherrschung, die Überlagerung der ersten durch die zweite Natur auch als Mimikry. Die kräftige Kohlezeichnung mit ihren kontrapunktischen Licht- und Schatteneffekten, die Aureole um diesen naturwüchsig-technoiden Zwitter schaffen jene Stimmung, die Naumann eingefordert hatte, geronnene Dynamik, die unsere Sinne überwältigt und unseren Verstand in den Bann technischer Vollkommenheit schlägt. Der Mensch als Bewohner einer in solcher Manier gedachten Metropolenarchitektur wird unaufhörlich jenem mystischen Ereignis seiner eigenen Schöpferkraft begegnen, solange bis auch homo faber den Wegen Zarathustras folgen kann. Emanzipation mit Hilfe der Technik und herrscherlicher Übermenschenblick liegen hier gefährlich nahe beieinander.

Daß sich diesem Konzept gegenüber die Architektur des Schweizer Hannes Meyer geradezu antithetisch verhält, wird jedem sofort einleuchten, der das in Zusammenarbeit mit Hans Wittwer entstandene Projekt zur Petersschule in Basel sieht, das ja nur ein Jahr nach Poelzigs Entwurf 1926 begonnen wurde. (Abb. 3) Eine andere Welt, die doch insofern mit der Poelzigs vergleichbar ist, als darin gleichermaßen eine Interpretation technisch-konstruktiver Elemente in der Architektur im Kontext des städtischen Umfeldes

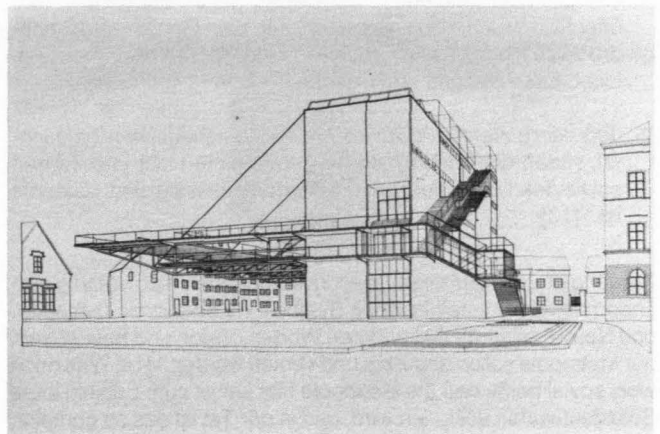
thematisiert wird. Es sei hier nur angedeutet, daß Meyer eine Schule an dieser Stelle Basels wegen des mangelnden Freiraums für die Kinder für verfehlt hielt.

Immerhin war das der Grund dafür, die Plattform abzuhängen, die oberhalb des Straßenniveaus den fehlenden „Tummelplatz“, wie Meyer schrieb, ersetzen sollte. Ansonsten entwickelten Wittwer und er einen augenscheinlich funktionsorientierten Kubus, der wie ein technischer Apparat in seinen einzelnen Elementen - den Trägersystemen, den Zugseilen, den Fenstern und der eisernen Außentreppe - die Mittel der Konstruktion nackt und völlig unpathetisch vorführte. Technische Details und die Veranschaulichung konstruierender Verfahren nähren die rationale Symbolik dieser Architektur, und es ist diese Hommage an die Konstruktion, die dieses Produkt augenscheinlich technisch-rationaler Überlegung zur Antiform der Natur gerinnen läßt. Die zweite Natur bekennt sich unmißverständlich zu sich selbst, der Mensch, der dieses Gebäude sieht, kann selbstgewiß und ohne prometheische Scham die technische Naturbeherrschung ad oculos genießen. Er erkennt, daß Dinge machbar sind, denn er sieht, wie sie gemacht sind. Dieses ästhetische Programm meinte Emanzipation und Freiheit gleichermaßen: Emanzipation von den mystisch-dämonischen Naturgewalten und die Freiheit für eine neue Praxis, die bekanntermaßen in diesem Kontext politisch emanzipatorisch gedacht wurde. Daß mithin auch Geschichte machbar sei, hatte ja Lissitzky in seiner Lenintribüne behauptet: die Konstruktion des Gitterträgers blieb ohne Abschluß, Lenin selbst ein politischer Charakter auf dem Weg zur Wahrheit. Meyers Vision einer lustvollen Welt, die mit Hilfe der erweiterten Anwendung von Maschinen möglich würde, legte ein Technikverständnis zugrunde, das zweifellos den Menschen zum Herrscher über die erste und zweite Natur erklärte, daß diese Herrschaft behutsam sei und dem Genuß an der eigenen und selbstverständlich gewordenen Menschennatur diene, war ihm inhärent. „Die neue Welt“, wie sie Meyer 1927 beschrieb, war von einem principium communis durchwaltet: „Der konstruktive Leitgedanke geht heute durch alle Domänen unserer Ausdruckskultur.“ Und an anderer Stelle schrieb er: „Reine Konstruktion ist das Kennzeichen der neuen Formenwelt. Die konstruktive Form kennt kein Vaterland.“ [9] Aus der konstruktiven Form bildete sich also der Sprachschatz des architektonischen Esperanto für Menschen, die ihren Leib, wie Gret Palucca, als „körperliche Wirklichkeit“ nicht länger bloß „illusionär“ erfahren sollten, die schließlich in Städten, jenen wie Meyer formulierte „vielfältigsten biologischen Ballungen“ - man höre! - leben würden, „welche“, wie er schrieb: „vom Menschen bewußt beherrscht und konstruktiv gestaltet werden“ [10] müssen.

Daß sich dieses Konzept einer übergreifenden Konstruktion als neuer Mythos von der allgewaltigen Machbarkeit dialektisch der Aufklärung entwenden mag, ist nicht ausgeschlossen, dennoch



2 Hans Poelzig, Entwurf für ein Messehaus in Hamburg, 1925



3 Hannes Meyer, Projekt für die Petersschule in Basel, 1926

bleibt die Frage nach der sozialen Praxis, die Überlegung nach dem, wofür die Anwendung technischer Verfahren dienlich sein soll, präsent und entscheidend. Sie hinderte Meyer am totalitären Gestus. Die Rationalität, die jetzt auch den Zeichenstil prägte - ganz im Sinne Meyers übrigens, der aufklärerisch und apodiktisch setzte: „Statt der schummrigen Linie der Zeichenkohle - den präzisen Strich mit der Reißschiene.“ [11] - aber forderte unmißverständlich ihren Tribut. Meyer endete seinen Aufsatz zur „Neuen Welt“ mit den Sätzen: „Und die Persönlichkeit? Das Gemüt?? Die Seele??? Wir plädieren für die reine Scheidung. Diese drei seien in ihre urreigensten Reservate verwiesen: Liebestrieb, Naturgenuß, Umgang mit Menschen.“ [12] Der Mann ohne Eigenschaften betritt die Bühne. Immerhin - es gibt in diesem ästhetischen Entwurf noch Liebe, Natur, auch die des Menschen, und Kommunikation zwischen Menschen. Es gibt sie zum reinen Genuß, jenseits der Technik durchherrschten Welten, die als Funktionen dem Reich der Freiheit dienstbar werden sollen. Eine Utopie, eine auch der Technik, die als Wissenschaft getarnt die politischen Geschicke unseres Jahrhunderts mitgeprägt hat. U-topos? Nein, ich kenne einen Ort, der Meyers Architektur der Petersschule mit jenem Hauch der Sinnenfreude zu verbinden wußte, wenngleich als kommerzialisierte Fassung, und in einer wirklichen Metropole: das Centre George Pompidou in Paris.

Meyers Konzept referierte technische Prozesse sachlich und durchaus hoffnungsvoll als Entmystifikation der Natur und Emanzipation der Gesellschaft. Darin ist die neue Mythologie der Technik tendenziell angelegt, sie bleibt aber gefesselt in der grundsätzlichen Reflexion über die Rolle, die der Technik allgemein in der sozialen Praxis zugemessen werden wird. Sie ist, und ich möchte das betonen, durch ein Menschenbild geprägt, das Meyer ganzheitlich entworfen hat, als Summe aller menschlichen Fähigkeiten, rational-abstrakter wie sinnlicher Natur. Damit wird technisches Handeln als Herrschaftsinstrumentarium akzeptiert und begrüßt, das technisch-rational gehandhabt, dem Ziele dient, Freiräume zu schaffen, auch in den großen Städten, die mit ihren Versteinerungen für die modernen Architekten zur Debatte standen. Deshalb spielte die Frage nach der Verfügungsgewalt in den Metropolen, die nach der Ökonomie für sie eine so große Rolle.

Fragen dieser Art findet man in den Stadtkonzepten unserer Tage eher selten, die unbedingte Preisgabe an neue Technologien steht ins Haus und mit ihr ein neuer Technikmythos. Wir finden ihn von Jean Nouvel und Kompanie formuliert, und wir begegnen ihm in einer Architektur, die mit dem Begriff der Medienfassade charakterisiert wird. Nouvel hat seinen Ansatz paradigmatisch in der Ausstellung „Berlin morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt“ expliziert. (Abb. 4) Für die Friedrichstraße hat er u. a. folgendes vorgeschlagen:

- „1. Der gesamte freie Raum auf beiden Seiten der Straße wird öffentlich zugänglich gemacht; auf das Gebiet wird nachdrücklich hingewiesen durch Punkte, Farben, Informationen, Licht, Einfassungen und Linien...
2. Jede leere Wand wird von einem 'Reklamehäuschen' beleuchtet, sodaß die Friedrichstraße geradezu in Licht und Farben sowie den Logos der Firmen, die dort ansässig sind, getaucht ist.“ [13]

Ferner gibt es: digitalisierte Nachrichtenbänder, sich ständig verändernde Reklametafeln, neue Symbole für öffentliche Gebäude, und Nouvel schließt: „Mit anderen Worten, Vision und Bewußtsein der Metropole sollen angeregt und vertieft werden.“ [14] Was doch wohl soviel heißt, daß die Metropole hier selbst zum Subjekt ihres Selbstentwurfes deklariert wird, und in der Tat ist das so gemeint. Nouvel ist kein Einzelfall innerhalb einer Architektenschaft, deren verbales Vokabular sich vielfach durch absolute Verdinglichung

auszeichnet, und das, im Falle Nouvels, ist eine Verdinglichung an technisch-mediale Strukturen. Dieser Prozeß geht von unhinterfragt übernommenen Theorien aus, die die Welt der Erscheinungen in virtuelle Welten aufgelöst sehen und, wie Vilém Flusser in seinem Buch „Ins Universum der technischen Bilder“ zu zeigen versucht hat, sich in ein visuelles Universum einer telematischen Gesellschaft transformieren wird. Ob sie eine „totalitäre Gesellschaft von Bildempfängern und Bildfunktionären sein wird“ oder „eine dialogisierende telematische Gesellschaft von Bilderzeugern und Bildsammlern“ [15], steht zur Debatte. „Was uns nicht mehr freisteht ist“, so Flusser, „die Dominanz der technischen Bilder über die künftige Gesellschaft in Frage zu stellen.“ [16] Immerhin sieht er in der telematischen Totalinformation einen Menschentypus - wenn davon überhaupt die Rede sein darf - entstehen, der sich endlich seiner Leiblichkeit wird entledigen können. „Sobald man nämlich im lebenden Körper ein Anhängsel des Gehirns erkennt, ein nicht völlig robotisierbares Werkzeug zum Einbilden, wird aus dem Körper ein notwendiges Übel.“ [17] Und Claus Koch assistierte jüngst im Merkur: „...die Individuen können kaum mehr umhin, sich selber als technische Projekte zu begreifen.“ [18] Daß vor diesen Aussagen die „Antiquiertheit des Menschen“, um einen Begriff von Günther Anders zu benutzen, tagespolitisch ansteht und damit ästhetisch bearbeitet werden kann, liegt auf der Hand. Also bearbeiten unsere Metropolenarchitekten dieses Thema scheinbar arglos. Jean Nouvel etwa: er löst die Hausfassade in ein Gemisch aus konstruktiven Strukturen und visuell-mediale Flächen auf, darauf die Zeichenwelten des Kommerzes, der Information und, für das neue Berlin natürlich wichtig, der Mercedes-Stern. Auch sonst hat prinzipiell jede Information hier Platz. Also heißt Fassade nun auch nicht mehr „Gesicht“ und verweist damit auf Individualität, sondern mit Paul Virilio „Interface“, womit, so die Architekturzeitschrift ARCH+, „der Übergang zwischen unterschiedlichen Realitätsebenen“ [19] gemeint ist. Doch trotz des technoiden Sprachtiefsinns bleiben solche Ebenen der Realität, so neuartig das traditionelle Verhältnis von Innen und Außen an solchen Fassaden auch auftreten mag, als Ebenen der Realität höchst real. Die theoretische und die in der Architektur sich manifestierende Totalisierung einer medialen, virtuellen Welt, die den Menschen gründlich amputiert und seine Lebenswirklichkeit auf ein virtuelles Programm reduziert, bleibt vorläufig Ideologie. Die allerdings begründet schon heute eine Architektursprache, die sich als authentische entwirft, ohne offenbar zu ahnen, daß sie der Herrschaft dieser Technologien nur den Büttel macht. Denn jede Kritik an solchen technischen Weltentwürfen, an dieser Medialisierung des Menschen und seiner Natur fehlt. Mithin gelten alle Fragen, die sich aufdrängen, als verfehlt: die nach der Qualität der visuellen Zeichen ebenso wie jene, für welchen Ort und vor wessen Augen sich diese Zeichen in den Blick drängen; in wessen Interesse das geschieht und wozu, diese Fragen bleiben nur unschicklich. Bei Nouvel und Kompanie sucht man denn auch Fragen nach der Praxis und politischer Erklärung vergebens. Die bewußtlose Unterwerfung unter das Verdikt, die Welt löse sich in mediale Welten auf, macht aus technischen Herrschaftsinstrumenten einen neuen Mythos, der Herrschaft nun in der mythischen Form aus dem Bewußtsein drängen will.

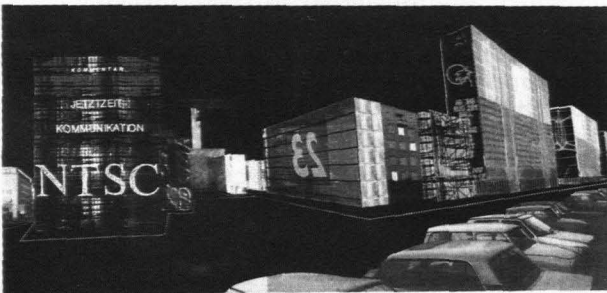
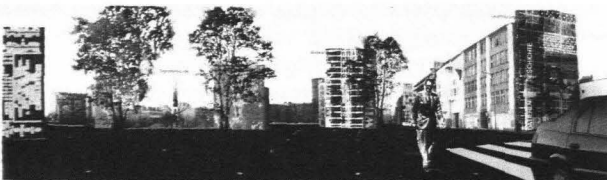
Roland Barthes hat solche Vorgänge Ende der 50er Jahre in seinem Buch „Mythen des Alltags“ analysiert. Er konstatierte: Der Mythos sei eine bestimmte Aussage, und zwar: eine entpolitisierte Aussage, eine Metasprache, die sich an die Objektsprache, also an die Bemessung der Wirklichkeit, vampirgleich setze. Es ist mithin eine gestohlene Sprache, deren Wesen darin bestehe, die Bemessungen zu deformieren, ohne allerdings den Sinn vollständig vernichten zu können. „Die Funktion (des Mythos, K.W.) besteht darin“, so resümierte Roland Barthes, „das Reale zu entleeren, er ist buchstäblich ein unablässiges Ausfließen, ein Ausbluten oder wenn man lieber will, ein Verflüchtigen, also eine spürbare Abwesenheit.“ [20]

Daß die Realität in Virtualität sich transformiere, mithin verflüchtige, scheint unseren Mythenproduzenten sicher. Der Weg einer dialektischen Figur zwischen Naturbeherrschung zum Ziele der Freiheit verläuft sich im Nirwana einer technischen Pseudonatur, die die Meyersche Antinatur in sich verzehrt. Das metaphorische Spiel zwischen erster und zweiter Natur, wie es noch Poelzig kannte, ist kein Thema mehr, und die Computerzeichnung (Abb. 5) zeigt uns das präzise - jede sinnliche Qualität ist an die technische Apparatur verschenkt. So wird auch das Flair der Metropole, die dem Flaneur zur Augenweide diente, zur Technologieagglomeration verdichtet.

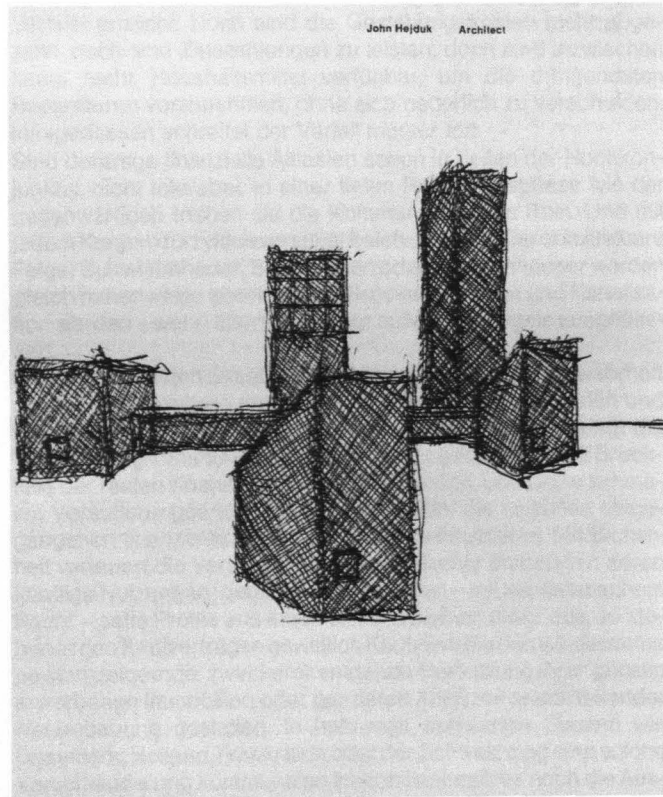
Menschen, Frauen, Kinder wird man da nicht finden, geschäftige Herren im Anzug allenfalls. Die Dialektik der Aufklärung produziert hier ihren perfektsten Mythos - den von der gelungenen Abschaffung des Natürlichen, und so gesehen ist die Perfektion der Herrschaft mit dem Menschen als *Herrn*, nicht als Frau und Kind entworfen. Dennoch, mit der Aufklärung verbindet sich eine versöhnliche, wenngleich revoltierende Metapher - die von der Kindheit, deren Beginn sich mit dem Ende der Menschheit durchdringen möge. Das hat nicht nur Ernst Bloch so gedacht - das findet sich bei Schiller, vor allem doch bei Heinrich von Kleist und auch die kritische Theorie ist durch sie motiviert. Im Berlin von morgen habe ich nur ein Projekt gesehen, das diese Metaphorik nicht vergessen hat: John Hejduks aus, wie er schrieb, Protest zur Verfügung gestellte Tuschezeichnungen zum Druckerhaus am Potsdamer Platz. (Abb. 6)



5 Jean Nouvel, Checkpoint-Charlie, Berlin 1991



4 Jean Nouvel, Projekte für die Friedrichstraße in Berlin, 1991



6 John Hejduk, Berlin bei Nacht, 1991

Anmerkungen

- 1 Handbuch philosophischer Grundbegriffe, München 1973, Bd. 5, S. 1475
- 2 op. cit. Anm. 1, Bd. 3, S. 685
- 3 *Klaus Koch*, Gegen Identität. Die Antiquiertheit der Ethik in: Merkur 517, Heft 4, 46. Jg., April 1992, S. 275 ff
- 4 *Friedrich Naumann*, Werke, Bd. 6 Ästhetische Schriften, Köln / Opladen 1964, S. 186
- 5 op. cit. Anm. 4, S. 194
- 6 op. cit. Anm. 4, S. 199
- 7 *Theodor Heuss*, *Hans Poelzig*. Das Lebensbild eines deutschen Baumeisters, Stuttgart 1985, S. 73
- 8 op. cit. Anm. 7
- 9 *Hannes Meyer*, Die neue Welt, (1927), in: Bauen und Gesellschaft, Dresden 1980, S. 30
- 10 op. cit. Anm. 9
- 11 op. cit. Anm. 9, S. 3
- 12 op. cit. Anm. 11
- 13 *Jean Nouvel*, in: Berlin Morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt, Stuttgart 1991, S. 140
- 14 op. cit. Anm. 13
- 15 *Vilem Flusser*, Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen 1990, S. 7
- 16 op. cit. Anm. 15, S. 8
- 17 op. cit. Anm. 15, S. 124
- 18 op. cit.
- 19 *Nikolaus Kuhnert / Philipp Oswald*, Medienfassaden, in: Arch + 108, August 1991, S. 27
- 20 *Roland Barthes*, Mythen des Alltags, Frankfurt a.M. 1976, S. 20

Verfasserin: Dr. Karin Wilhelm, Professorin
Technische Universität Graz,
Österreich