

Kulturkritik

Die technischen Fiktionen unseres Jahrhunderts sind Bestandteile seines unglücklichen Bewußtseins. Darin zeigt sich die Erbschaft des vorangegangenen, des 19. Jahrhunderts, an dessen Ende Friedrich Nietzsche streitbar den Verdruß am Menschen und seiner leidenschaftslosen Kultur der Zwänge formuliert und mit der Kritik an der Industrialisierung und Vermassung der europäischen Stadt verbunden hatte. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich ein kulturkritischer Diskurs, der die Architekturkonzepte der Moderne mitgeprägt hat.

Die Analytik der Kulturkritik entwickelte in Deutschland um 1910 der Soziologe Georg Simmel. In dem Essay „Der Begriff und die Tragödie der Kultur“ widmete er sich jener Spaltung zwischen Subjekt und objektiviertem Geist, die, wie er feststellte, zu einer irreversiblen Verselbständigung der Kulturgüter in der Gestalt der technischen Erfindungen geführt hatte. In dieser Situation stellte Simmel die Frage nach der Identität des Subjekts nun grundsätzlich und gab zu bedenken, ob sich das Subjekt „nicht selbst als Illusion“¹ erkennen müsse. Diese Kulturgüter hätten nämlich, so Simmel, inzwischen eine „eigene Logik der Entwicklung“² entfaltet, die über die Menschen mächtig geworden sei. „Der Mensch wird jetzt der bloße Träger des Zwanges, mit dem diese Logik die Entwicklungen beherrscht ... Dies ist die eigentliche Tragödie der Kultur. Denn als tragisches Verhängnis – ... – bezeichnen wir doch wohl dies: daß die gegen ein Wesen gerichteten vernichtenden Kräfte aus den tiefsten Schichten eben dieses Wesens selbst entspringen; daß sich mit seiner Zerstörung ein Schicksal vollzieht, das in ihm selbst angelegt und sozusagen die logische Entwicklung eben der Struktur ist, mit der das Wesen seine eigene Positivität aufgebaut hat.“³ Simmel, der den Sinn der technischen Kulturgüter allein in der Funktion eines Mittels im Prozeß der „Selbstvollendung“ des Menschen begründet sah, aber deren Loslösung von diesem Ziel „mit immer gesteigerter Beschleunigung und immer weiterem Abstand von (diesem) Zwecke“⁴ konstatierte, verband seine kulturkritische Diagnostik zudem mit der Beobachtung, daß diese Kultur „auch ihren Sachgehalten nach ... nichts Geschlechtsloses ..., vielmehr unsere objektive Kultur, mit Ausnahme ganz weniger Gebiete, durchaus männlich (ist). Männer haben die Kunst und Industrie, die Wissenschaft und den Handel, den Staat und die Religion geschaffen.“⁵ Außerdem, so Simmel, erweise sich der Wert und die „Bedeutung“ der Kultur schließlich erst darin, „wie viele Menschen und in welchem Umfang an ihr teilhaben, wieviel Ausbildung und Glück, wieviel Schönheit und Sittlichkeit das im Individuum realisierte Leben aus ihr ...“ zu ziehen vermöge. Viel weniger als das Schaffen neuer ethischer und sozialer Werte verlange die Frauenbewegung daher zu Recht die

Teilhabe auch an den „eudämonistischen ... Akzenten“.⁶

Mit dieser Lesart der Entfremdungstheorie und als Kritiker der sogenannten „Verstandeskultur“⁷ ist Simmel nicht allein, aber auch nicht unwidersprochen geblieben. Der Diskurs zum Wesen der modernen Kultur verschärfte sich durch die Ereignisse des 1. Weltkrieges, wobei sich die Erfahrung der Tragödie nun zur Diagnose der Krise konkretisierte. In Frankreich war es Paul Valéry, der zwischen 1919 und 1922 einige Aufsätze über „Die Krise des Geistes“ aus der Sicht, so Valéry, „einer sehr unglücklichen Generation“⁸ schrieb. Er spielte in seinen Texten auf jene Kriegserfahrungen an, die hatten deutlich werden lassen, daß Krieg und Frieden offenbar in einer merkwürdigen Verstrickung miteinander verbunden waren, und die Dialektik von Schöpfung und Zerstörung nicht nur ein philosophisches Denkmodell sei. „Die Welt, die ihrem Hang zu unseliger Verstandesschärfe den Namen 'Fortschritt' gibt, trachtet die Güter des Lebens mit den Vorteilen des Todes zu verbinden.“⁹ Valéry faßte mit dieser Aussage die zur Wirklichkeit gewordene Ahnung, daß sich der tabula rasa-Effekt in Verbindung mit der Konstruktion des Neuen als herrschendes Produktionsprinzip der modernen Kultur durchgesetzt habe. Daß sogar alles „durch bloßen Zufall dem Untergang“¹⁰ verfallen könne, war die erschreckende Erkenntnis Valérys. Diskutierte Simmel die sozialen Faktoren der Teilhabe am Glück durch eine gleichgewichtig organisierte Kultur, so beschäftigte Valéry die Frage, welches die Störfaktoren einer Kultur zum Glück seien.

Ganz ähnlich wie Georg Simmel hatte auch Paul Valéry eine „erstaunliche Störung des Gleichgewichtes“ beobachtet, die er in der politischen und kulturellen Dominanz Europas im Verhältnis zu den anderen Kontinenten begründet sah. Diese Dominanz erschien ihm insofern erstaunlich, als die anderen Kontinente doch über wesentlich größere Reichtümer verfügten als Europa. Wie also hatte Europa diesen natürlichen Nachteil kompensieren können? Nun, Valéry sah Europas Stärke in der besonderen Geistesverfassung, in der Fähigkeit des europäischen Menschen zu träumen und diese Träume als Wünsche in die Weite zu schicken. „In die Ferne wirken; Gold machen; den Tod besiegen, die Zukunft voraussagen; sich in Regionen bewegen können, die der menschlichen Spezies versagt sind; vom einen Ende der Welt zum anderen sprechen, hören, sehen; zu den Sternen fliegen; das Perpetuum mobile erfinden und was weiß ich noch alles – wir haben schon so viele Träume geträumt, daß ihre Liste unendlich werden würde. Aber alle diese Träume bilden zusammen ein merkwürdiges Programm, dessen Abwicklung im engsten Zusammenhang mit der Geschichte der Menschheit zu stehen scheint.“¹¹

Zehn Jahre nach Valéry und zwanzig Jahre nach Simmel beschäftigte sich Sigmund Freud mit dem

Phänomen des „Unbehagens in der Kultur“, und auch er brachte es mit der „gegenwärtigen Unruhe“, mit dem „Unglück“ in Verbindung. Auf der Ebene der individuellen Existenz analysierte er das zum Alptraum sich auswachsende Wunschpotential, das den Menschen weder aus seinem normativen, neurotisierenden Ideenkorsett noch der drohenden Leid- und Todeserfahrung hatte herausreißen können. Daß das „Glück im Plan der Schöpfung nicht enthalten“¹² sei, verzeichnete der Wiener Seelenforscher als eine wesentliche Antriebskraft zur Entfaltung technischer Instrumentarien. Der moderne Mensch, der sich derart zum „Prothesengott“ vervollkommnet hatte, aber war, so mußte er feststellen, trotz allem unglücklich geblieben – obwohl sein Glück doch ständig herbei erfunden wurde. Zwar sei das Projekt der Technikprothesen für die Glücksökonomie des Menschen nicht unwichtig, bemerkte Freud, aber es vermochte ganz offensichtlich die Zerrissenheit des Menschen nicht aufzuheben, den inneren und äußeren Kampf zwischen Eros und Thanatos, zwischen Lebens- und Todestrieb, Produktion und Destruktion.

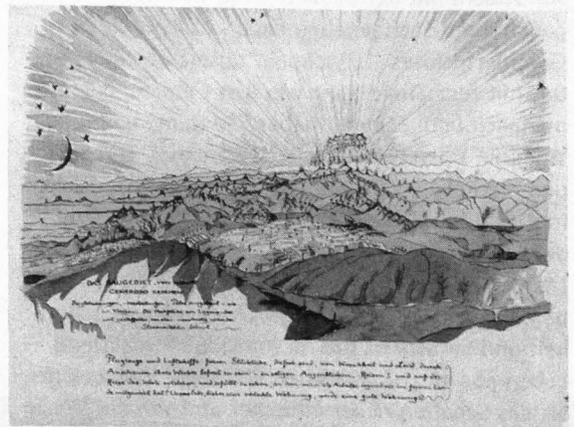
Von der Tragödie über die Krise zum Unbehagen – vorschnell ließe sich aus dieser Begriffsfolge die Entschärfung des Elends mit der Kultur herauslesen und damit immerhin die Möglichkeit zum Glück in unserem Jahrhundert. Tatsächlich aber signalisierte der Gang vom objektiven Drama zur subjektiven Leiderfahrung eine ungeheure Verschärfung in der Einsicht des kulturellen Elends. Denn zu Simmels Konzept der Kultur als Tragödie gehörte die kathartische Situation, die Möglichkeit des Zuschauers im symbolischen Akt die eigene Selbstverblendung zu erkennen, wodurch sich die Chance zur Umkehr bot. Simmel hatte ihr denn auch mit der Wissenschaft der Soziologie und in der Frauenbewegung den sozialen und politischen Weg gewiesen. Im Unbehagen-Gefühl, das der Arzt Sigmund Freud 1930 analysierte, hatte sich das Tragödienschicksal zur Unausweichlichkeit der Kulturkatastrophe transformiert. Freud hatte in dem, was er den Aggressions- oder Destruktionstrieb nannte, eine gleichsam anthropologische Triebkraft entdeckt, die die Libido, den Genuß- und Lebenstrieb des Menschen, immer wieder unnachgiebig überformte.

Simmel, Valéry und Freud waren in ihren Untersuchungen zur Kultur der Moderne gleichermaßen dem Abwesenden auf der Spur, der Eudämonie, der objektiven und subjektiven Glückserfahrung. Valéry hatte als Agens benannt, was zur unglücklichen Kulturgeschichte geronnen war: die Fähigkeiten „des durchschnittlichen Homo Europaeus“¹³, Wünsche entwickeln und diese in die Weite schicken zu wollen. Valéry bemerkte, daß die Liste dieser Wünsche aus einem Traum-Programm technischer Naturbeherrschung stammte, was ihn angesichts des Unternehmens Europäischer Geschichte nur skeptisch stimmte.

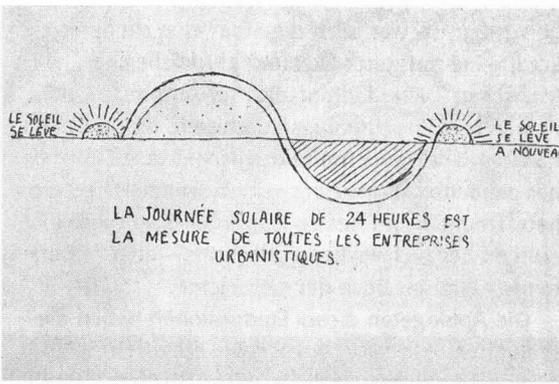
Visionen vom Glück

Daß die friedlichen und glücklichen Perioden leere Blätter im Buche der Geschichte seien, hatte schon Hegel zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsichtig bemerkt. Dieser Tatbestand hat viele utopische Entwürfe animiert, und gerade die Architekten unseres Jahrhunderts haben die Chance genutzt, die historischen Leerstellen mit Bildern vom Glück aufzufüllen. In ihren Bildwelten begegnen wir auch den Voraussetzungen und Definitionen der in der glücklosen Realität gefangenen Glücksinhalte unseres Jahrhunderts. Schon vor 1900 waren zwei Phänomene verstärkt in den Blickpunkt der Architekten getreten: die große Stadt und der Raum zum Wohnen, Orte der Vergesellschaftung und der Persönlichkeitsbildung. Die kulturkritischen Diskurse der Soziologie und Psychoanalyse fanden derart in den Zeichen und Diskursen der modernen Architekten ein Pendant. In ihren Zeichnungen, Manifesten und Pamphleten, in den Zeitschriften und Büchern entwarfen sie eine neue, wie Le Corbusier es gerne nannte, eine „gute“ Welt. In diesen gezeichneten und gesprochenen Räumen entdeckt sich uns mithin der ideelle Boden, auf dem die Visionen der neuen Städte und Häuser wachsen konnten. Hier begegnen wir den Mystifikationen und Agitationen unserer Sinne, konkreter: den Visionen vom Glück und Untergang, die unser Jahrhundert durchziehen.

Dieser Diskurs, ich deutete es bereits an, entwickelte sich im Erfahrungsfeld des 1. Weltkrieges. Noch während der Kriegshandlungen zeichnete Bruno Taut die Blätter seiner „Alpinen Architektur“ (1917), die er ausdrücklich als Beitrag zum Frieden bezeichnet hat.¹⁴ Sein Anti-Kriegs-Projekt, das eine bautechnische Großleistung gewesen wäre, muß vor diesem Selbstverständnis wie ein gedankliches Umlenken der destruktiven technischen Potentiale in konstruktive gelesen werden, eine baukonstruktive Hochleistungsarchitektur als Katalysator der tellurischen Destruktivkräfte der Kriegsmaschinerie. In den gezeichneten idealen Techno-Welten des Bruno Taut formulierte die europäische Tragödie gleichsam ihren kathartischen Höhepunkt, um in magischen



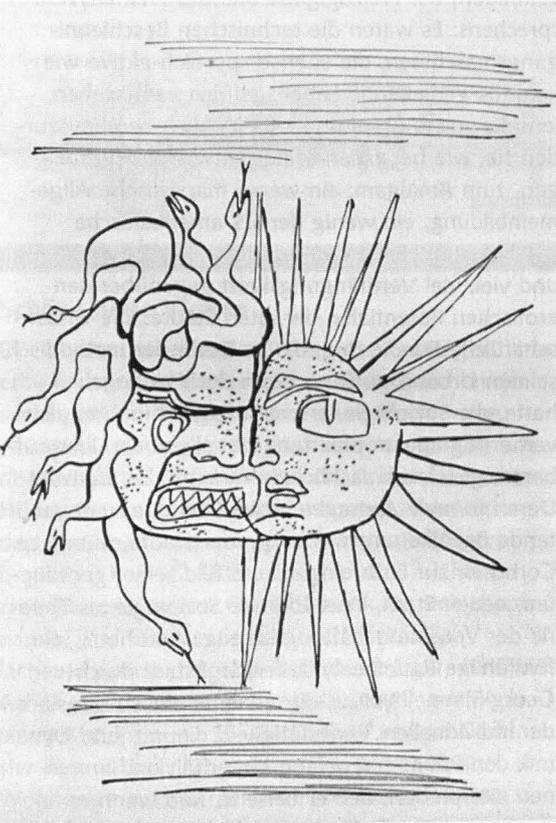
11 Bruno Taut, Alpine Architektur, 1918



21 Le Corbusier, Méditation sur Ford, „24 Stunden Tag“, 1934

Bildern einer friedlichen Koexistenz von Natur und Kultur den Beginn der Umkehr zu postulieren.

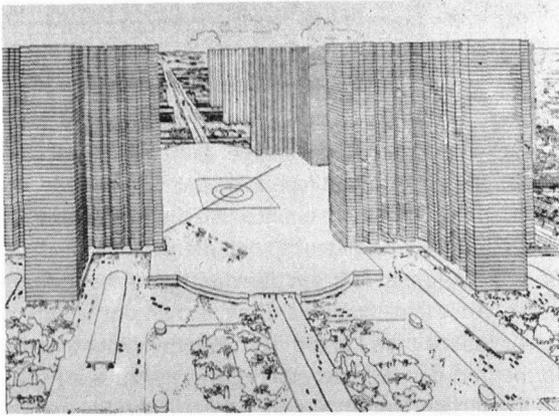
„Ja“ lautete die Devise im Arbeitsrat für Kunst 1919, dessen Vorsitzender Taut war.¹⁵ Taut übernahm, wie die meisten seiner Zunft, das Zeichenrepertoire seiner Friedensbotschaft dem kulturellen Milieu rund um die sozialistische Internationale: die aufgehende Sonne, die Aureole, die Assoziation von Tag und Nacht, von Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, vom reinigenden Gewitter, wie diese Le Corbusier noch 1951 visuell nahelegte. Diese Botschaft war eindeutig und wurde verstanden. Le Corbusier war es vorbehalten, die hochherzige Botschaft in Bilder einer rationalistischen Stadttechnik zu überführen (Abb. 1 u. 2).



3 Le Corbusier, Le désastre contemporain ou la liberté totale de l'espace?, L'urbanisme, 1946

Die erste Amerikareise, die Le Corbusier unternahm, führte ihn 1929 nach Lateinamerika. In den Vorträgen, die er dort hielt, kulminierten all seine Erkenntnisse, die er mehrfach schriftlich und zeichnerisch zu Beginn der zwanziger Jahre veröffentlicht hatte. Die außerordentliche Fülle der dort explizierten Gedanken basierte ebenso wie die Auffassung Tauts auf der Einschätzung, daß die gebaute Stadt über die Aggressivität und Friedfertigkeit des Menschen entscheide, weil die Organisation des städtischen Raumes die Psyche des modernen Menschen forme und damit entscheidend beitrage zu seinem unglücklichen Empfinden oder glücklichen Bewußtsein.

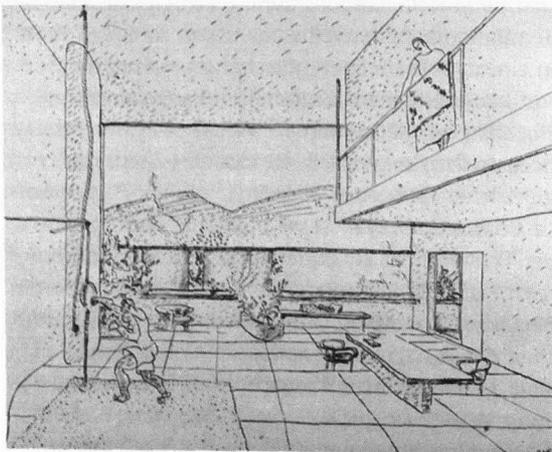
Aus der Ferne, aus der sogenannten neuen Welt, schickte Le Corbusier seine Erinnerung zurück ins alte Paris, in jene Stadt, die, wie er schrieb, „die Träume töte“ und die ihm aus lateinamerikanischer Sicht nun als „Landschaft des kommenden Purgatoriums“¹⁶ erschien. Dieser Tochter der babylonischen Hure hatte er längst schon seinen Sohn des himmlischen Jerusalems zur Seite gestellt. Eine Zeichnung visualisierte später den modernen Stadt-Mythos: Medusas Schrecken wird von Helios schon bald überstrahlt werden (Abb. 3). Konkrete Pläne zu diesem neuen, friedlichen und damit glücklichen Kulturraum lagen in Le Corbusiers Schublade, sie hießen „Ville contemporaine“ (1922) und „Plan voisin“ (ab 1925), eine Stadtteilplanung für das niedergemachte Herz von Paris. Es war die Stadt für den modernen Stadtbewohner oder, um es mit den Worten Le Corbusiers zu sagen, eine Stadt für das „neue Lebewesen ..., den Menschen des Maschinenzeitalters“¹⁷, der in der alten Stadt eine ihm gemäße räumliche Repräsentation nicht mehr vorfand. Diese zeichnete und propagierte Le Corbusier, der sich mit der Lektüre der Nietzsche-Schriften im Kopfe einmal als „Wanderprediger“ sah, ein andermal als Homerscher Sänger, am liebsten jedoch als Poet und Schöpfer einer lyrischen Stadt. In ihr sollten die objektiven und subjektiven Voraussetzungen des Glücks strukturell enthalten sein: Friede, Harmonie, materielle Sicherung der Existenz, gesunder und freundlicher Lebensraum, Freizügigkeit, kurz ein vernünftiges, freies, selbstbewußtes, ruhiges Leben in einem weiträumigen, durchgrüntem Stadtareal. Auf kartesischem Grundriß, in kartesischen Hochhäusern, diese Namen wählte Le Corbusier höchstselbst, zeigte sich die moderne Stadt der glücklichen Bewohner allerdings in einer Paradoxie. Le Corbusier entwarf seine moderne Stadtfigur in der Tradition der aufgeklärten Stadtbaukunst Frankreichs, die überlagert war von einer amerikanisierten Beaux Arts Tradition. Darin versammelte er die Zeichen des Fortschritts zum Glück: Wolkenkratzer in einer geometrischen, übersichtlichen Raumanordnung, Autos, die auf breiten Straßen ohne Staus fuhren, Flugzeuge, die mitten in der Stadt starten und landen sollten (Abb. 4).



41 Le Corbusier, „Plan voisin“ de Paris, 1925

Mit der „Ville contemporaine“ war eine Traumstadt entstanden, das Image einer glücklichen Stadt: aufgeklärt und zugleich zukunftssträngig beschleunigt, ein Phantasieraum zwischen Himmel und Erde, durchflutet von Sonne und durchzogen von beruhigendem Grün. Was dem modernen Menschen zu seinem Glück fehlte, war, was Le Corbusier ganz im Sinne der damaligen Kulturkritik das mangelnde Gleichgewicht des Stadtbewohners nannte. Dieses am Paradigma der technischen Ingenieurkonstruktion in das soziale und ästhetische Feld zu übersetzen, war die selbstgewählte Aufgabe des bauenden Stadtlyrikers. Seine Zeichnungen wurden zu visionären Beschwörungsformeln mit magischem Gestus – ob in dioramatischer Übersichtsmalerei oder gezeichneter Versöhnungsgestik, die mit den aber und aber abgebildeten Fortschrittssymbolen eine eigene Bildmystik erzeugten, die ganz im Sinne Georg Simmels unzweideutig der Selbstvollendung des Menschen dienstbar sein sollten.

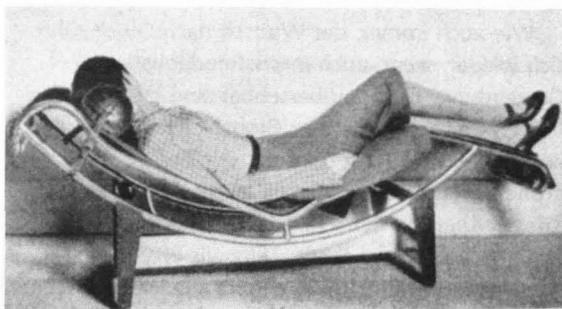
In dieser Stadtkultur des Le Corbusier gab es keine Probleme mehr, weder Stadtneurotiker noch Gewalt, Polizei oder Ordnungsmächte, keine Spitzel, keine Überwachung, keine Klassen, keine Rassen, und die Geschlechter waren mit ihren Aufgaben offensichtlich einverstanden: Die einen trieben Sport, die anderen putzen, die einen boxten, die anderen pflegten (Abb. 5). Fabrikarbeit blieb



51 Le Corbusier, Wanner Geneve, Le jardin suspendu d'un appartement, 1928/29

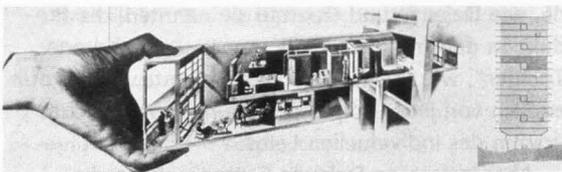
unsichtbar, so war auch die Stadt eine saubere Stadt, eine mit guter Luft und glücklichen Menschen – ein Stadtparadies für Automobilisten, Piloten und Ertüchtigungsfetischisten, die zwischen Künstlerdasein und Intellektuellenexistenz hin und her pendelten. Es war der sehr individuelle, gezeichnete Traum-Raum des Le Corbusier über die Segnungen des technischen Fortschritts – aber nur ein fiktives Blatt im Buch der Geschichte.

Die Apologeten dieser Stadtvisionen haben diesen Sachverhalt leider übersehen. Sie taten sich nur gütlich an der Vernichtungsvision der Stadt des 19. Jahrhunderts, um auf deren Trümmern neue Städte zu entwerfen; die einem funktionalistischen Verfügungsmuster und einem technokratischen Menschenbild entsprachen. Man hatte offenbar gar nicht bemerkt, daß Le Corbusiers Schriften und Stadt-Bild-Welten weniger Anleitungen zum Städtebau waren als vielmehr zeichenhafte Flanerien zu Ideen über die Stadt. Zu deutlich zeigten doch der Aufbau und die Sprache der frühen Programmschriften Le Corbusiers eine ganz andere Intention, als es herkömmliche Stadtbaubücher taten, die Le Corbusier gut kannte, wie etwa Camillo Sittes und Joseph Stübbens Stadtbaubücher.¹⁸ Seine Schriften waren Lyrismen und längere Aphorismen zur Stadt, Text-Bild-Collagen, die im traditionellen Sinne Manifeste, also Kriegserklärungen waren und deren Feind Armut hieß, Gewalt, schlicht Unglück, Chaos und Unordnung. Mit einer geradezu jungenhaften Naivität verknüpfte Le Corbusier diesen Kampf mit Leitbildern der Freizügigkeit und des Freiheitsversprechens: Es waren die technischen Beschleunigungsmaschinen, die ebenso sportlich-aktive wie luxuriös-genießende Lebensgefühle vermittelten, jenseits von Mühsal und Arbeit. Auch bei ihm wurden sie, wie bei vielen seiner entwerfenden Kollegen, zum Amalgam: ein wenig marxistische Allgemeinbildung, ein wenig der US-amerikanische Mythos vom Helden, der damals Henry Ford hieß, und viel, viel Verdrängungskraft gegenüber den erotischen Potentialen der alten Städte. Die wissenschaftliche Fundierung, die Le Corbusier methodisch seinem Urbanismusbuch denn doch beigegeben hatte, die Soziologie, erschien folglich in ihrer als vernünftig apostrophierten, d.h. allgemein überprüfbaren, gleichsam sachlichen Variante: als Statistik! Deren formale Aussagen, etwa über das zu erwartende Bevölkerungswachstum der Städte, nützte Le Corbusier zur Futurologie, zum Bild seiner geordneten, neuen Stadt. Was aber die Soziologie als Theorie der Vergesellschaftung bereitgestellt hatte, die feinfühligere Raumanalytik der Großstadt durch Georg Simmel¹⁹ etwa, die Analytik eines Eigensinns der individuellen Sinnestätigkeit, die mit ihrer Dynamik den Raum erst belebt, ihn erfüllt und immer neu interpretiert, ließ er beiseite, und wenn er davon sprach, nur in einer aufgeklärten Beherrschungsmanier.



6 Le Corbusier, Charlotte Perriand, Chaise-longue, Salon d'Automne, 1929

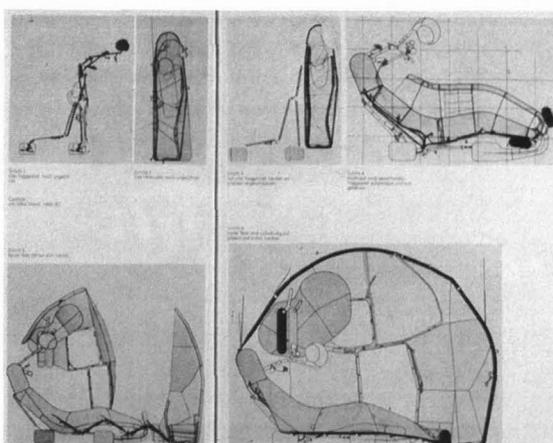
Der Architekt jedoch, wenn er sich als Poet und Schöpfer sah, Le Corbusier, der mit seinem Besuch in Weimar 1910 dem Philosophen der Übermensch-Idee seine Reverenz erwiesen hatte, wußte sehr wohl private Räume zu entwerfen, die zum Gebrauch und Genuß der Sinne animierten. Die „promenade architecturale“²⁰ war gleichsam ein Raum gewordener Selbsterfahrungsprozeß des Leibes und der Seele. Hier, ganz privat, wurde nun das ödipale Unglück der Kulturation bearbeitet, denn die Psyche währte ihren Ort zu recht auf der Couch, die ganz modernistisch einer Maschinenästhetik entsprach (Abb. 6). Der geschäftige, zuvor beschleunigte Körper mußte und sollte sich hier zum regenerierten Leib wandeln, der wieder fähig wurde, in den geschäftigen Stadtkörper einzutreten. Das war die individualpsychologische Konsequenz einer sich nach technischen Parametern organisierenden patriarchalen Stadtkultur.



7 Le Corbusier, Der „Flaschenhalter“

Schöne neue Welten

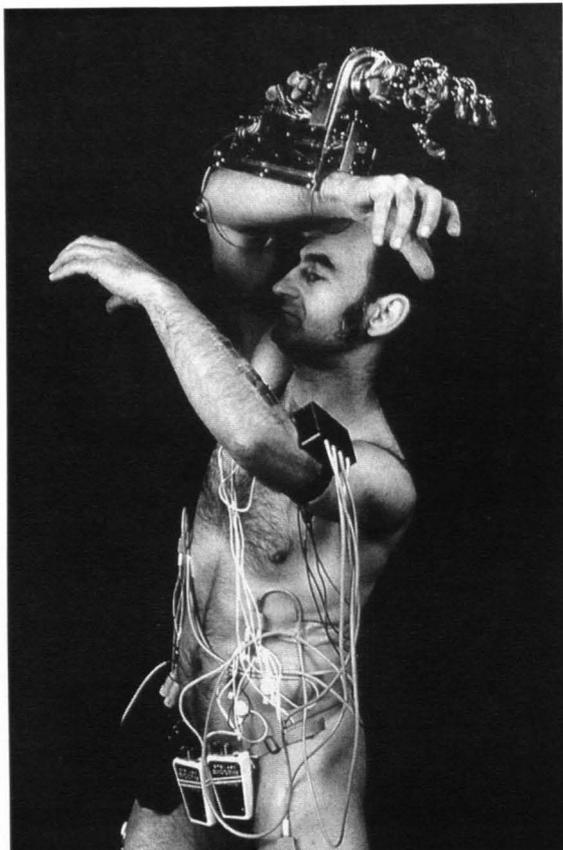
Der Mythen schaffende Diskurs der zwanziger Jahre erhielt in den architektonischen Glückszeichen der sechziger und siebziger Jahre seine Fortführung. Fasziniert und begeistert vom kommunikationstechnischen Fortschritt entwarfen die Architekten nun Hüllen für einen neuen Menschentyp, den Noma-den, den zwar schon Gropius in den zwanzigern begeistert begrüßt hatte, der aber nun in einem zivilisationskritischen Outfit daher kam, sich Hippie nannte und für „peace statt war“ freundlich lächelnd eintrat. Ungebunden, Weltbürger, stets auf Achse und derart heimatlos, brauchte er nur noch einen Aktionsraum. So wie Gropius und Le Corbusier dem aktiven Arbeitsmann einst die „Ration Wohnung“ in Zellstruktur empfohlen hatten, so empfahl die Gruppe Archigram der Genußjugend das „Cushicle“ (Abb. 7 u. 8).



8 Mike Webb (Archigram) „Cushicle“, 1966/ 67

Zogen die „Arbeitsamen“ damals in jene Mega-structures, die Le Corbusier vorweggenommen hatte, in Wohnzellen, und kommunizierten via Telefon, TV aus ihren fleißigen Wabenkulturen, so zogen die, wie man sie denunzierte, „Arbeitsscheuen“ in ihre Wohnhüllen: technisch perfektionierte Mischungen aus Schlafsack und Zelt. Fand man die einen zwischen familiärer Gewalt und Therapieangebot eingespannt wieder, so die anderen häufig zwischen Therapie und Sekte. Die Glücksmaschinerie mit ihren vieldeutigen Versprechen auf Freiheit und Freizügigkeit, denn das war's, was auch damals die Architekten umtrieb, kollabierte hinterrücks. Vor diesem Hintergrund erhielt das Glücksprojekt in der modernen Architektur seinen grundsätzlichen Berechtigungsentzug.

Colin Rowe und Fred Koetter haben im Zeichen der Postmoderne jene Abrechnung mit der Architektur der „Schönen neuen Welt“ geschrieben, die schon 1931 den Roman des Aldous Huxley leitmotivisch durchwirkte.²¹ Es war die Kritik an einer Kultur, die wie eine Maschine das Glück der Menschen unablässig produzierte, und dies mit Hilfe technischer Körpermanipulationen und reichlichem Drogenkonsum. „Die Brave New World ist ein einziges Konzentrationslager, das, seines Gegensatzes ledig, sich für's Paradies hält“²², schrieb Adorno in einem Aufsatz zum Roman und kritisierte zugleich Huxleys Idee vom erzwungenen Glück, das in der sturen Wiederholung des Satzes „everybody is happy now“ sich Freiwilligkeit vorgaukelte. Daß der englische Romancier in seiner Romankonstruktion „die Nichtigkeit des subjektiven Glücks,... gleichbedeutend mit dem der Nichtigkeit von Glück an sich“²³ demonstriert habe, sei, so der Frankfurter Philosoph, falsch. Nicht das Glücksbedürfnis des Menschen an sich, sondern das „falsche Glück“ der konsumistischen Massenkultur Amerikas sei zu verwerfen. Derart differenzierend sind Rowe und Koetter in ihrer Glücksanalytik nicht gewesen; diese Differenz hätten sie auch ins Lager deutsch-idealistischer Verfehlung zurückgewiesen.



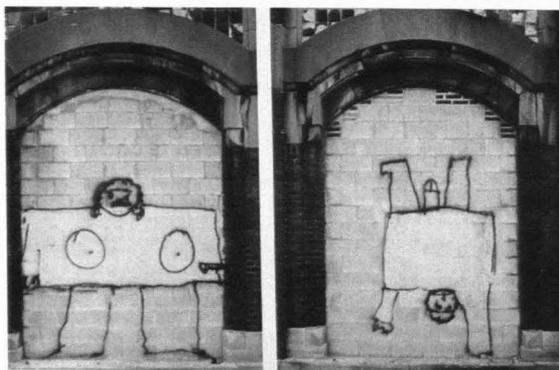
91 S. Hunter S. Stelarc, The Third Hand, 1995

Wie auch immer, der Wunsch nach Glück rührt sich wieder, wenn auch in postmodernistischer Gewandung, denn unübersehbar sind die apokalyptischen Zeichen in unserer Global City: Bevölkerungs- und Städteexplosion, der Verfall der großen Produktionsstadt, die Krise, die Armut, die Kriege. Aber auf den Trümmern der alten etabliert sich schon die neue Stadt, Telepolis wird sie genannt. In ihr finden wir all das wieder, was schon Bruno Taut und Le Corbusier erträumten: Sie ist friedlich und unzerstörbar, schließlich ist sie virtuell. Der Mensch, der sich in ihr aufhalten will, muß sich allerdings verändern. Florian Rötzer, der Erfinder von Telopolis, schreibt: „Die Menschen werden lernen müssen, sich den stetig erweiterten Schnittstellen anzupassen und ihren virtuellen Körper nicht nur zu steuern, sondern ihn auch zu bewohnen und mit einer angemessenen Identität auszustatten.“²⁴

Das ist nicht neu, das schrieb schon Vilèm Flusser und wird von Rötzer wiederholt: „Der physiologische Körper des Menschen, die menschliche Gattung, sei überaltert“²⁵, referiert er im Sinne des australischen Performance- und Technokünstlers Stelarc. Jetzt betritt der vernetzte Cyberborg-Bewohner die Stadt von Telepolis. Seine besondere Fertigkeit ist die des Body-Hackers, der „mit seinem ... Muskelstimulator zunächst auf dem Bildschirm eine ganze Choreographie für den ferngesteuerten Körper eines anderen Menschen entwickeln und diese dann durch ein Modem über ein Netz an irgendeinen Ort senden kann, an dem ein Mensch an das System angeschlossen ist und zur lebendigen Marionette wird.“²⁶ (Abb. 9). Die Mensch-Maschine, wie Deleuze und Guattari sie nannten, die Produktion der Produktion, die „mutterlos geborene Tochter“, wie Francis Picabia sie nannte, befreit nun endlich von jeder ödipalen Bindung, vom Psycho-gramm des individuellen Leibs.

Aber immer, so Deleuze Guattari, „wenn die Technologie den Anschein erweckt, eigenmächtig zu agieren, nimmt sie faschistische Farbe an, wie in der Techno-Struktur, weil sie ökonomische, politische und sogar libidinöse Besetzungen impliziert, die gleichermaßen auf die Wunscherdrückung orientiert sind.“²⁷

Was war die Merkwürdigkeit des unglücklichen Traum-Projektes der europäischen Kultur, das Valéry bemerkt hatte? – Es war die Traum-Programmierung als Produktion der Produktion. „Im gegenwärtigen Haß gibt es das Ressentiment auf alles, was nicht stattgefunden hat“²⁸, schrieb kürzlich Baudrillard. In den Zeichen der alten Stadt, den Graffiti, finden wir den Grund (Abb. 10).



101 Detroit, Adam und Eva, Graffiti auf vermauerten Schultüren, 1995

Verfasserin:

Univ.-Prof. Dr. Karin Wilhelm
Universität Graz

Anmerkungen:

- 1 Georg Simmel, Zur Philosophie der Kultur. Der Begriff und die Tragödie der Kultur, in: Philosophische Kultur. Über das Abenteurer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays (Erstveröffentlichung 1911), Berlin 1983, S. 205.
- 2 ebd., S. 203.
- 3 ebd., S. 203.
- 4 ebd., S. 207.
- 5 ebd., S. 209.
- 6 ebd., S. 208f.
- 7 Ernst Cassirer, Die 'Tragödie der Kultur', in: Zur Logik der Kulturwissenschaften, Darmstadt 1994, S. 103.
- 8 Paul Valéry, Die Krise des Geistes, in: Gesammelte Werke, Bd. 7, Leipzig 1995, S. 39.
- 9 ebd. S. 32.
- 10 ebd., S. 26f.
- 11 ebd., S. 42.
- 12 Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, Studienausgabe, Bd. IX, Frankfurt a.M. 1982, S. 208. Siehe dazu: Karin Wilhelm, Prometheus oder der Auftrag der Pandora. Technik als Bewußtseinsform, in: Ch. Wächter, F. Konecny, G. Kapl (Hrsg.), Frauen in Naturwissenschaft und Technik, München 1993, S. 185ff.
- 13 a.a.O., Anm 8, S. 54.
- 14 Siehe dazu: Iain Boyd Whyte, Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt, Stuttgart 1981, S. 58ff.
- 15 Siehe dazu: Ulrich Conrads, Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Gütersloh, Berlin, München 1964, S. 38ff.
- 16 Le Corbusier, Feststellungen 1929, Braunschweig 1987, S. 16.
- 17 Le Corbusier, Städtebau (Urbanisme, Erstveröffentlichung 1925), Stuttgart 1979, S. 158;
- 18 Siehe dazu: Camillo Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen (Erstveröffentlichung 1889), Braunschweig, Wiesbaden 1983; Joseph Stübben, Der Städtebau (Erstveröffentlichung 1890), Braunschweig, Wiesbaden 1980.
- 19 Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formung der Vergesellschaftung, Gesamtausgabe, Bd. II, S. 687ff, Frankfurt a.M. 1992.
- 20 Siehe dazu: Elisabeth Blum. Le Corbusiers Wege. Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird, Wiesbaden 1995.
- 21 Aldous Huxley, Schöne neue Welt. Ein Roman der Zukunft, Erstveröffentlichung 1932; Colin Rowe, Fred Koetter, Collage City, Basel, Boston, Stuttgart 1984.
- 22 Theodor W. Adorno, Aldous Huxley und die Utopie, in: Prismen – Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1987, S. 95.
- 23 ebd., S. 110.
- 24 Florian Rötzer, Die Telepolis. Urbanität im digitalen Zeitalter, Mannheim 1995, S. 42.
- 25 ebd., S. 47; siehe dazu: Vilém Flusser, Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen 1990; Karin Wilhelm, Suche nach Unsterblichkeit. Technoutopien des 20. Jahrhunderts, in: Als ob – As if. Fiktion in der Architektur, Hrsg. Gerd Zimmermann, Weimar 1996, S. 21ff.
- 26 a.a.O., Anm. 23, S. 46.
- 27 Gilles Deleuze, Felix Guattari, Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie (I), Frankfurt a.M. 1974, S. 515.
- 28 Jean Baudrillard, Die Zeit, 1996.