

Entleerte Bilder. Indexikalität und Buchstäblichkeit

Bernhard Langer

Die Frage, ob Architektur als ein Bildmedium verstanden werden kann oder soll, wird häufig negativ 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.“¹ Martin Heidegger erklärt schlicht: „Ein Bauwerk, ein griechischer Tempel, bildet nichts ab“,² und Albert Erich Brinckmann spricht der Baukunst nicht nur Bildhaftigkeit, sondern jede kommunikative Funktion ab.³ 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.⁴ Der Verdacht, der dem Bild angetragen wird, ist jener der Täuschung und der Substitution des Realen – dass durch das Bild „factum und fictum konvergieren“.⁵ 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 1955–1956, publiziert 1963 bzw. 1971), kritisiert Rosalind Krauss das bildhafte Modell („pictorial model“) der Architektur als „hermeneutisches Phantom“: Indem die Autoren das bildhafte 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.⁶

Im heutigen Kontext ist mit der ständig wachsenden Präsenz medientechnisch vermittelter Erfahrung von Architektur vielerorts ein gesteigertes Bedürfnis nach Authentizität, Autonomie, „Realismus“ und Echtheit festzustellen.⁷ Mit dem Realitätsbedürfnis 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. Dass dies nicht ohne bildhafte Oberflächeneffekte möglich ist, zeigt allein schon die Kritik Kenneth Framtons an HdM von 1995, der sie einer Gruppe von Architekten zurechnet, die „den halluzinatorischen Effekten der Medienwelt unterlegen zu sein scheinen“. Wohlwissend, dass die Architektur von HdM sich explizit Werten wie Materialität, Körperlichkeit, Buchstäblichkeit etc. verschreibt.⁸

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“,⁹ in dem neben Derridas Grammatologie Michael Frieds Attacken gegen die sogenannten Literalisten, „Art and Objecthood“ sowie Peter Eisenmans erste Experimente in Sachen Entsemantisierung fallen.

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“ in der Diktion von 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. [...] Zum Beispiel 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.“¹⁰ 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 information“¹¹ –

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.¹² Für Peirce ist der Index wesentlich ein Modus der Vergegenwärtigung, ein Mittel zur Erzeugung von Präsenz durch ein reines Zeigen ohne eigenen Inhalt: „The index asserts nothing; it only says ‚There!‘ It takes hold of our eyes, as it were, and forcibly directs them to a particular object, and there it stops.“¹³

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 *Archeiopoieton* 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 Schweiß Tuch 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“.¹⁴

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 Eindrucks (Abb. 1).¹⁵

Louis-Etienne Boullée entlehnt die ästhetische und affektive Wirkungsweise der Architektur jener der Natur und bedient sich ihrer in Form eines indexikalischen Zeichens. Das Firmament in Boullées Newton-Kenotaph wird in Form von trichterförmigen Perforationen in der Kugelschale dargestellt,

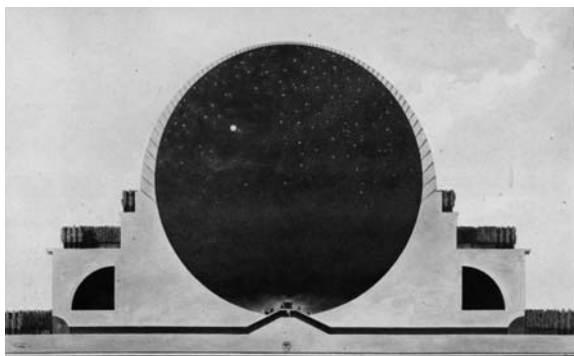


Abb. 1: Etienne Louis-Boullée, Newton-Kenotaph, 1784

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.“¹⁶ 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.“¹⁷

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.¹⁸ 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 der 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 Print* von 1953 genannt.¹⁹ 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.“²⁰

Peter Eisenman

Als Beispiel analoger Tendenzen in der Architektur sollen hier Peter Eisenmans frühe Entwürfe dienen, die durch Selbstbezogenheit und Indexikalität gekennzeichneten „Cardboard“-Häuser *House I* (1967–1968) bis *House VI* (1972–1976). Eisenman schließt an Clement Greenbergs modernistisches Konzept von Kunst als Selbstthematizierung 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 selbst-

referenziellen Zeichens, eines „sign of architecture.“²¹ 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 Index 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 amerikanischen Kunst der 1970er-Jahre²² geht es Eisenman jedoch weder um die Rückbindung des Objekts auf die eigene physische Basis (etwa Clement Greenbergs *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“²³ erweist. Jenes Ordnungsprinzip, mit Rosalind Krauss ebenso wie Colin Rowe „pictorial model“ ein „hermeneutisches Phantom“,²⁴ 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 in Gebäuden 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 als auch von der Tradition der Architektur isolieren (Abb. 2).²⁵

Gegenüber Abdrücken von Knien oder Auto-reifen ist jedoch Eisenmans „Spur“ zu komplex, um unmittelbar 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 einführend als ein Ausdrucks- bzw. Kommunikationsmittel vorgestellt, das den Imperativen der Klarheit und Verständlichkeit unterliegt.²⁶ 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, gewichts- und funktionslose Form für seine Zwecke in Anspruch,²⁷ 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 nun 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

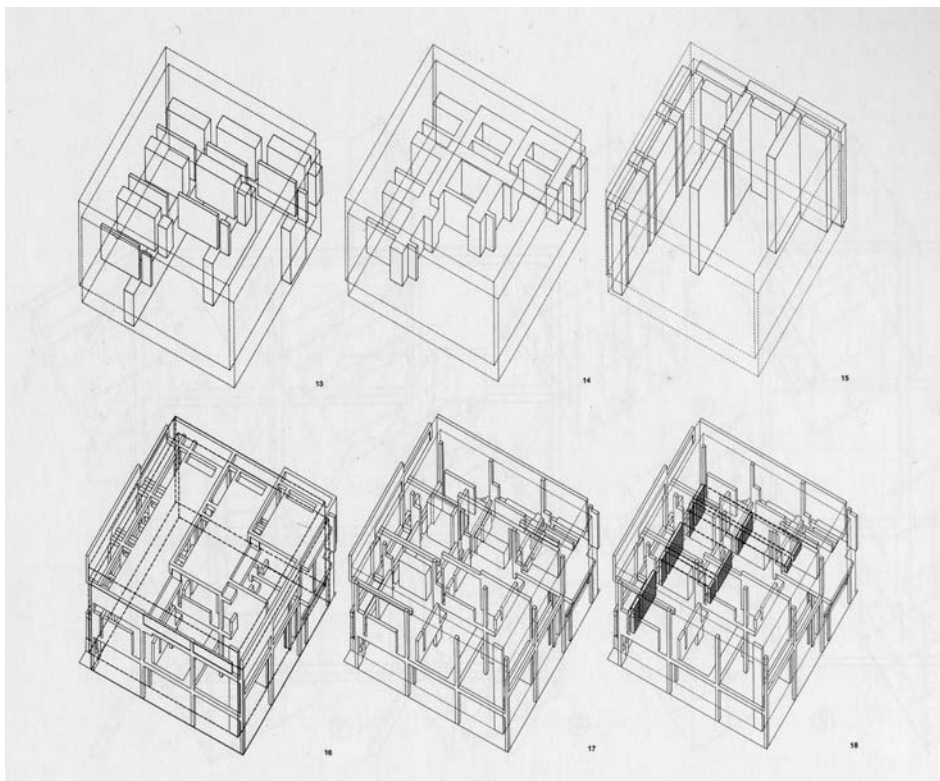


Abb. 2: Peter Eisenman, House II, 1969

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. Ein konventionelles Verständnis von Diagramm als „any drawing that explains or clarifies the parts, arrangement, or operation of something“²⁸ bleibt ständig gegenwärtig. Diagramme werden als analytische Werkzeuge verstanden und funktionieren als zeitlich nach dem Projekt erstellte nicht-bildliche Explikationen von Architektur, weniger als Befund ihres formgenerierenden Prozesses. In diesem Sinn interpretiert Eisenman auch Wittkowers Diagramme in dessen Studie über Palladianische Villen, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, von 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.“²⁹ Weder ist das Diagramm hier als ein generatives Werkzeug verstanden, noch dokumentiert es den Prozess der Formentstehung. Ein generatives Verständnis von Diagrammen würde auch nicht ausreichen, 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.

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 auf dem Papier gebrachten formalen Abläufe stellen nicht bloß den generativen Prozess der Formfindung dar, sondern sind selbst Objekte, die mit aller 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.³⁰ 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, die ein Projekt danach beurteilt, wie es hergestellt wurde, bzw. jene, für die zählt, als was sich das Projekt gibt oder zeigt. Der Prozess wird einmal als generative Methode verstanden, das zweite Mal als formales Thema. Jedenfalls kommt die zweite Position einer pragmatistischen Position, wie sie Peirce vertritt, wesentlich näher: 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 „must connect with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign.“³¹

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 verstandene Weise „beinhaltet“ oder „impliziert“,³² kann man mit Peirce durchaus von der Bezogenheit des Index auf ein Lesen, auf eine rezipierende Person und im Weiteren auf spezifische Handlungs- und Verweiskontexte 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.³³ Eisenmans ausnehmend umfangreicher theoretischer Diskurs, der eine vermeintlich blind und kontextlos verständliche Architektur begleitet und umgibt, kann man als Pendant einer Detektivgeschichte lesen: als eine Erzählung, ohne die die Spurensuche keinen Sinn ergeben würde.

Reduktion

Eine andere Form von Anknüpfung an die Entsementierungsbestrebungen der Kunst der 1960er- und 70er-Jahre stellen die formalen Reduktionen der minimalistischen Architektur dar. Deren formale „Enthaltsamkeit“ 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 gebracht wird. Als Programm gewordener Text kann Michael Frieds berühmter gewordenen Essay *Art and Objecthood* von 1967 gelten, in dem Fried gegen das Bestreben der Minimal Art, das Kunstobjekt auf sein materielles und räumliches So-Sein zu reduzieren, polemisiert. „Objecthood“ ist jener Zustand, der das Überstei-

gen des materiellen Werkes auf seine immateriellen oder „geistigen“ Dimensionen hin sabotiert. In einer Replik auf Donald Judds „Specific Objects“ von 1965³⁴ kritisierte Fried an den Objekten der Minimal Art: „[they] do not represent, signify, or allude to anything; they are what they are and nothing more.“³⁵ 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.“³⁶ (Abb. 3)

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 reine Spur seiner Fabrikation (wie beim Sichtbeton) oder gibt es ein „Jenseits der Zeichen“?³⁷ 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.“³⁸ 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 Reflex. Er ist in Tiefen eingeschliffen, die vom Bewusstsein nicht erhellt und daher normalerweise 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 (Abb. 4).

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, 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“ wird das Architektur-Ding unerschöpflich, offen für weitere Semiose.³⁹ Nicht Verweigerung und Enthaltensamkeit 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 Valéry's Dialog *Eupalinos oder der Architekt* gelten.⁴⁰ 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“⁴¹ 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



Abb. 3: Morger & Degelo: Haus Müller, Staufen AG, 1998–1999; Foto: Ruedi Walter

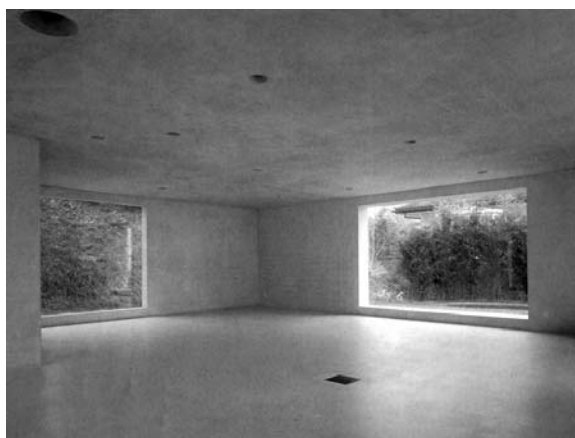


Abb. 4: Valerio Olgiati: Haus K+N über dem Zürichsee
Foto: Heinrich Helfenstein

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.“⁴² Das *objet ambigu*, so resümiert Blumenberg, „stellt alle Fragen und läßt sie offen“, auch Sartre spricht von einer „Ding gewordenen Frage“, von einer Frage, die die Opazität der Dinge besitzt.⁴³

Eine grundsätzliche Infragestellung lenkt die Gedanken auf Existenziell-Ethisches, und tatsächlich wird minimalistische Architektur oft mit ethischen Fragen in Zusammenhang gebracht. Minimalismus kann 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 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.⁴⁴ 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 obendrein 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.“⁴⁵ Wird minimalistische Architektur als eine „Kombination von Ethik und Ästhetik“ interpretiert, so liegt es nahe, in ihr eine Exemplifikation eines bestimmten, durch Moralität und Askese gekennzeichneten Lebensstils zu sehen. Darüber hinaus kann sie als eine kritische Rekonfiguration von Wahrnehmung gelten, gar als eine Kritik an der Konsumkultur,⁴⁶ doch genauso als eine Architektur, die sich den Regimen der Kommerzialisierung und Kommodifizierung von Kultur perfekt einpasst,⁴⁷ oder schlicht ästhetisch genossen werden.⁴⁸ Kurz, die architektonischen Strategien zur Bekämpfung von Derealisierungseffekten erreichen ihr Ziel, jedoch nur über den Umweg einer umfänglichen Produktion von Zeichen, Diskursen und Bildern.

Anmerkungen:

- 1 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, in: *Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Luder Lütkehaus, Zürich 1988, Bd. 1, S. 291.
- 2 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: ders., *Holzwege* (= Gesamtausgabe Bd. 5), Frankfurt/Main 1977, S. 1–74, S. 27.
- 3 „Die Zugänge zur Baukunst sind schwer. Im Gegensatz zur Malerei, 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“ A. E. Brinckmann, *Baukunst, Die künstlerischen Werte im Werk des Architekten*, Tübingen 1956, S. 6.
- 4 „Die Wahrheit ist, dass in der radikalen Moderne alles, was Entwurf ist, zu einem Bild oder einer Skulptur wurde.“ Vittorio Magnago Lampugnani, *Die Modernität des Dauerhaften. Essays zu Stadt, Architektur und Design*, aus dem Ital. übersetzt von Moshe Kahn. Berlin: Wagenbach 1995, S. 37.
- 5 Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 11–38, S. 35.
- 6 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 1987, S. 166–184, S. 171. Rowe und Slutzky stehen diesbezüglich in einer Tradition seit Henry-Russel 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. 2004, S. 23–29.
- 7 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, insb. S. 92f.
- 8 Kenneth Frampton, *In der (De)-Natur der Werkstoffe: Bemerkungen zum Stand der Dinge*, in: *Daidalos* 56, 1995, S. 12. Zur gegensätzlichen Position siehe: Hans Frei, *Neuerdings Einfachheit*, in: Karin Gimmi (Hrsg.), *minimal tradition*, Baden 1996, S. 113–131; Martin Steinmann, *Hinter dem Bild: nichts*, in: Architekturmuseum Basel (Hrsg.), *Architektur Denkform*, Basel 1988, S. 14–19. Bruno Reichlin, *Objekthaft*, in: ebd., S. 20–27.
- 9 Eine materialreiche Studie zur Vorgeschichte dieser Renaissance von Buchstäblichkeit bietet Rainer Metzger, *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne*, Köln 2004. Zit. S. 27.

- 10 Charles Sanders Peirce, *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*, hrsg. v. K.-O. Apel, Frankfurt/Main 1991, S. 363 [aus den Pragmatismus-Vorlesungen, 1903, hier S. 337–426].
- 11 Peirce, *Harvard Lectures on Pragmatism*, 1903, zit. nach: *The Commens Dictionary of Peirce's Terms*, ed. by Mats Bergman und Sami Paavola. www.helsinki.fi/science/commens/terms/index2.html (Juli 2007).
- 12 „[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: *The Commens Dictionary of Peirce's Terms*, wie Anm. 11.
- 13 Peirce, *ON the Algebra of Logic: An Contribution to the Philosophy of Notation*, 1885, zit. nach: *The Commens Dictionary of Peirce's Terms*, wie Anm. 11.
- 14 Rosalind Krauss, *Notes on the Index*, Part 1 und Part 2 (Erstveröff. Oktober 1977, wieder abgedruckt in: dies., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. 1993 (1985), 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 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. 1990, S. 28–46, S. 32. In *Die Fotografie als Botschaft* (ebd., S. 11–27) fragt Barthes nach dem Inhalt der fotografischen Botschaft. „Was übermittelt die Fotografie? Definitionsgemäß die Begebenheit als solche, das buchstäbliche 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 genau genommen unmöglich ist.“ (Ebd., S. 14.)
- 15 Hierzu siehe Rainer Metzger, *Buchstäblichkeit*, Köln 2004.
- 16 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.
- 17 Metzger 2004, wie Anm. 9, S. 101.
- 18 „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 1996, S. 119.
- 19 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 metaphorical nor metonymic; it presents itself cut off from its source and its surroundings.“ Roland Barthes, *That Old Thing, Art ...* (1980), übers. Richard Howard, in: Paul Taylor, *Post-Pop Art*, Cambridge/Mass. 1989, S. 21–32, S. 25f.
- 20 Rosalind Krauss, *Notes on the Index*, wie Anm. 14, S. 215f.
- 21 Peter Eisenman, *Misreading Peter Eisenman*, in: *Houses of Cards*, New York 1987, S. 167–86, S. 172. Die entwurfsbegleitenden Texte zu House I (1967) und House II (1969) siehe im 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 (Hrsg.): *Five Architects. Eisenman/Graves/Gwathmey/Hejduk/Meyer*, New York 1975 (1972), S. 15–37.
- 22 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.
- 23 Eisenman 1987, wie Anm. 21, S. 177.
- 24 Rosalind Krauss, *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman*, in: Peter Eisenman, *Houses of Cards*, wie Anm. 21, S. 166–184.
- 25 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, wie Anm. 21, S. 181.
- 26 Peter Eisenman, *Die Formale Grundlegung der Modernen Architektur*, hrsg. von Werner Oechslin, übers. von Christoph Schlöppi. Zürich/Berlin 2005, S. 73.
- 27 Peter Eisenman, *Towards an Understanding of Form in Architecture* (1963), in: ders., *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963–1988*, New Haven/London 2004, S. 2–9, zit. S. 2.
- 28 So die Definition in Francis D. K. Chings Lehrbuch *Design Drawing*, New York u.a. 1998, S. 291.
- 29 Peter Eisenman, *Diagram: An Original Scene of Writing* (1998), in: ders., *Diagram Diaries*, London 1999, S. 26–35, S. 27. (Herv. i. O.)
- 30 Charles Sanders Peirce, *Logic as Semiotic: The Theory of Signs*, in: *Philosophical Writings of Peirce*, hrsg. v. Justus Bucher, New York 1955, S. 108.
- 31 Im *Dictionary of Philosophy & Psychology*, vol. 1 (1903) wird Index wie folgt definiert: „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.“ www.helsinki.fi/science/commens/terms/index2.html (Juli 2007).
- 32 Siehe z.B. Brian Massumi, *Sensing the Virtual, Building the Insensible*, in: A.D. v. 68, n. 5/6, 1998, 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.“
- 33 Eisenman 2004, wie Anm. 27, S. 40.
- 34 Donald Judd, *Specific Objects, Arts Yearbook* 8, 1965.
- 35 Michael Fried, *Art and Objecthood*, in: Gregory Battcock (Hrsg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*,

- Berkeley, Los Angeles 1995 (1968), S. 116–147, S. 143.
- 36 HdeM in *El Croquis*, 1993 (HdeM 1983–1993), S. 6–23, o. S.
- 37 Ulrich Schwarz, *Jenseits der Zeichen?*, in: *Werk, Bauen+Wohnen* 5, 1999, S. 20–32.
- 38 Ebd., S. 20.
- 39 Vgl. Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur?*, Reinbek bei Hamburg 1981 (1948), S. 20f.
- 40 Hans Blumenberg, *Sokrates und das 'objet ambigu'. Paul Valerys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes.*, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1, 1995, S. 105–134; Paul Valery, *Eupalinos oder Der Architekt*, übers. von Rainer Maria Rilke, Frankfurt/Main 1995.
- 41 Ebd., S. 82.
- 42 Ebd., S. 85.
- 43 Blumenberg 1995, wie Anm. 41, S. 117; Sartre 1981, wie Anm. 40, S. 20.
- 44 Franco Bertoni, *Minimalistische Architektur*, sus dem Italienischen von Andreas Münzner, Basel, Boston, Berlin, 2002, S. 11.
- 45 *Spector* 2006/07, S. 88.
- 46 Claudio Silvestrin bekräftigt, sein Hauptinteresse läge in „questioning the conventional aspects of consumerism.“ *Claudio Silvestrin*, in: Franco Bertoni, *Claudio Silvestrin*, Florenz 1999, S. 165.
- 47 Anna Klingmann, *Strategies of the Real*, in: *Werk, Bauen+Wohnen* 3, 2000, S. 22–28, S. 26.
- 48 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).

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1: Helen Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture*, New York 1976, S. 70
- Abb. 2: Arthur Drexler (Hg.), *Five Architects. Eisenman/Graves/Gwathmey/Hejduk/Meyer*, New York, 1975 (1972), S. 34