

Kritische Theorie des Ornaments

Zum Statuswandel der Ästhetik in der architektonischen Moderne

Dissertation zur Erlangung des akademischen
Grades Doktor-Ingenieur an der Fakultät
Architektur der Bauhaus-Universität Weimar

vorgelegt von Jörg H. Gleiter
geb. 12. Juli 1960

Weimar, Mai 2001

Gutachter

Prof. Dr. Gerd Zimmermann (Bauhaus-Universität Weimar)
Prof. Dr. Stanislaus von Moos (Universität Zürich)
Prof. Dr. Heinz Paetzold (Universität Gesamthochschule Kassel)

Tag der Disputation

26. Juli 2002

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Gerd Zimmermann, Inhaber des Lehrstuhls für Entwerfen und Architekturtheorie, für die fachliche Betreuung der Arbeit einerseits, aber auch – und nicht unwesentlich – für die Geduld und Einsicht in die zahllosen verschlungenen, nicht immer der Einsicht sich unmittelbar anbietenden und trotzdem kaum verzichtbaren Umwege.

Kritische Theorie des Ornaments

Zum Statuswandel der Ästhetik in der architektonischen Moderne

Inhaltsverzeichnis

Prolog	Zur Äthiologie des Ornaments in der Moderne	8
Kapitel 1	Einleitung: Zum Statuswandel des Ornaments in der architektonischen Moderne	15
1.1	<i>Historische Disposition</i>	
1.1.1	Ornament und die Intellektualität der Wahrnehmung	15
1.1.2	Abgrenzung des kultur- und architekturhistorischen Rahmens einer Kritischen Theorie des Ornaments	18
1.1.3	Definition des Ornaments und Forschungsstand	24
1.2	<i>Theoretische Disposition</i>	
1.2.1	Viktor Šklovskij: Verfremdung als ästhetische Zentralkategorie der Moderne	28
1.2.2	Theodor W. Adorno: Ästhetik der Nicht-Identität – Ornament zwischen Affirmation und Kritik	30
1.2.3	Christoph Menke: Performativer Widerspruch und die semiologische Reformulierung der Moderne	32
Kapitel 2	Das Ornament und die psychologische Rekonstruktion der Moderne	36
2.1	<i>Adolf Loos und die Verdrängung des Ornaments</i>	
2.1.1	Loos und Simmel: Von der Intellektualität der Wahrnehmung zur Psychologisierung der Oberfläche	36
2.1.2	Loos und Freud: Kultur als Tribsublimierung – Modernität als Triebverzicht	41
2.1.3	Die Wiederkehr des Verdrängten I: Agoraphobie oder das „gewendete Schweigen“ der Fassaden	49
2.2	<i>Die ausbleibende Revolution – Loos' Dialektik</i>	
2.2.1	Das Ende der Kontemplation	54
2.2.2	Die Negierung der Maschine – Kopieren als Avantgardetechnik	61
2.2.3	Die Wiederkehr des Verdrängten II: Das Ornament und der europäische Nihilismus	67
2.3	<i>Adolf Loos: Von der Kontemplation zur Reflexion</i>	
2.3.1	Ornamentlosigkeit und die Aporien des Utopischen	73
2.3.2	Ornament und Spiegel: Von der Zeit- zur Raummetapher	79
2.3.3	Die Wiederkehr des Verdrängten III: Das Unheimliche	82

Exkurs A		
	Viktor Šklovskij und die Kunst als Verfahren der Verfremdung	93
A.1	Vom Ornament zum ästhetischen Zeichen	93
A.2	Ornament und Semiosis	98
A.3	Verfremdung als ornamentales Verfahren	105
Kapitel 3		
	Das Ornament und die rhetorisch-poetische Rekonstruktion der Moderne	113
3.1	<i>Verfremdung als zweites Säkularisierungsverfahren</i>	
3.1.1	Alexander Gottlieb Baumgarten: Die Ästhetik der Aufklärung als erstes Säkularisierungsverfahren	114
3.1.2	Imitatio–Perfectio–Ornatus: Die rhetorische Grundlegung der Ästhetik der Moderne bei J. J. Winckelmann	116
3.1.3	Karl Philipp Moritz: Vom Ornatus zum Decorum	120
3.2	<i>Verfremdung als fortführende Imitatio</i>	
3.2.1	Walter Benjamin: Allegorie als Verfahren der Verfremdung	127
3.2.2	Von der Allegorie zum Epitheton Ornans	132
3.2.3	John Dewey: Der adjektivische Charakter der Kunst	135
3.3	<i>Arabeske und Grotteske als "Echtheitssiegel der Moderne"</i>	
3.3.1	Abstraktion als ornamentales Verfahren	143
3.3.2	Die Grotteske als ironisch-abstraktes Ornament	147
3.3.3	Von der Intuition zur Diskursivität. Arabeske als Reflexionsform der Moderne	150
Exkurs B		
	Theodor W. Adorno und die Antinomien der Moderne	161
B.1	Die Antinomien der Ästhetik in der Moderne	161
B.2	Die Antinomien des Ornaments in der Moderne	163
B.3	Ornament und die Nicht-Identität ästhetischer Erfahrung	166
Kapitel 4		
	Ornament und Sachlichkeit	173
4.1	<i>Moderne als Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete</i>	
4.1.1	Adorno versus Lukács: Ästhetische Widerspiegelung zwischen Verdinglichung und Kritik	173
4.1.2	Ornament als ästhetisches Signum der erweiterten Reproduktion	176
4.1.3	Siegfried Kracauer und das Ornament der Masse	178

4.2	<i>Ornament und Abstraktion</i>	
4.2.1	Mies van der Rohe: Von der Objektproduktion zur Bildperzeption	181
4.2.2	Die Erscheinung der Abstraktion im Ornament	187
4.2.3	Moderne als Übergang von Repräsentation zu Negation	194
4.3	<i>Ornament als "vollkommenstes Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit"</i>	
4.3.1	Moderne: misslingende Synthese von Symbol und Ornament	196
4.3.2	Walter Benjamin: "Ornamentale Umzirkung" und geschichtliche Zeugenschaft	199
4.3.3	Gründungsmythos der Moderne: Die Ruine	205
Exkurs C		
	Christoph Menke und die semiologische Reformulierung der Moderne	213
C.1	Ästhetik zwischen Autonomie und Souveränität	213
C.2	Ornament und das Zaudern zwischen Laut und Bedeutung	216
C.3	Adorno, Derrida, Eisenman: Ornament und die Prozessualisierung des ästhetischen Verstehens	222
Kapitel 5		
	Moderne und die (post)-strukturalistische Reformulierung des Ornaments	229
5.1	<i>Derridas Phantom: Die Ästhetik der Supplementarität</i>	
5.1.1	Derridas stilbildende Figuren des Dekonstruktivismus	231
5.1.2	Derrida und Kant: Parergonalität versus Transzendentalität	234
5.1.3	Lucrezia und die Ästhetik der Supplementarität	238
5.2	<i>Die subversive Operativität des Ornaments</i>	
5.2.1	Zwischen Ruine und Labyrinth: Die groteske Modernität des Dekonstruktivismus	242
5.2.2	Ausblick auf eine semiologisch reformulierte Moderne I: Das subversiv-operative Ornament	248
5.2.3	Bernhard Tschumi: „Des Dekonstruktivismus eigene Säulenordnungen“	252
5.3	<i>Die allegorische Moderne</i>	
5.3.1	Derrida und Benjamin: Ornament und die Semantik des Glases	258
5.3.2	Rowe und Slutzky: Vom Ornament zur Textualität	267
5.3.3	Ausblick auf eine semiologisch reformulierte Moderne II: Moderne zwischen Bildergalerie und Medialisierung	274

Kapitel 6		
	Moderne und die kritische Rekonstruktion des Ornaments	283
6.1	<i>Die Prozessualisierung der Architektur</i>	
6.1.1	Wigley und Hays: Ästhetisches Objekt versus theoretischer Text	284
6.1.2	Peter Eisenman: amor intellectualis diaboli oder die Defetischisierung der Präsenz	286
6.1.3	Prozessualisierung: Architektur als <i>flow-producing machine</i>	292
6.2	<i>Kritische Performativität</i>	
6.2.1	Ausblick auf eine semiologisch reformulierte Moderne III: Das kritisch-performative Ornament	304
6.2.2	Performativität zwischen Sachlichkeit und Surrealismus	308
6.2.3	Von der Dualitätshypothese zum Wiederholungszwang	313
Epilog		
	Apocalipsis cum figuris: Loos und Eisenman	322
	Bibliographie	327

Prolog

Zur Äthiologie des Ornaments in der Moderne

"Was gestern funktional war, kann zum Gegenteil werden"¹, kommentierte Theodor W. Adorno die geschichtliche Dynamik im Begriff der Moderne, nicht ohne dabei für die Moderne die Verschränkung des technischen Innovationsglaubens mit dem Ornament zu konstatieren. Wo "Kritik des Ornaments" so viel ist wie "Kritik an dem, was seinen funktionalen und symbolischen Sinn verloren hat und als verwesend Organisches, Giftiges übrig ist"², so wäre zu ergänzen, ist der technisch-wissenschaftlichen Fortschrittseuphorie der Moderne das Ornament untrennbar negativ dialektisch als die Geschichte ihres Verfalls eingeschrieben. Wo die künstlerische Praxis der Avantgarde vom Übergang der traditionellen Objektfixierung zum Verfahrenscharakter³, des Dualismusprinzips zum Wiederholungsprinzip und zur Performativität⁴ und von der Objektproduktion zur Bildperzeption⁵ und letztendlich zur Medialisierung charakterisiert ist, gehört es mit zur Ironie der Avantgarde, die in der exzessiven Dynamisierung obwaltende Historizität nicht mitbedacht zu haben.

Gegen die Kahlschlagmetapher der "Liquidierung des Ornaments" in der Moderne und gegen die Idee der "Ornamentlosigkeit als Kulturindikator für Modernität" steht im Zentrum der Dissertation die These vom Statuswandel des Ornaments in der architektonischen Moderne. Das Problematisch-Werden des Ornaments wäre demnach weniger als Zeichen eines "Kulturbruches" denn als Zeichen der "allgemeinen Krise der Normativität, des Wertsystems und der Identität"⁶ einer Epoche im permanenten Umbruch zu werten. Als Inneres, einstmals zwangvoll Objektives ist das Ornament gerade deswegen nicht einfach das negativ Andere der Utopie und damit abschaffbar. Ausgehend von der Einsicht in den grundlegend antinomischen d.h. in unauflösbaren Gegensätzen sich konstituierenden Grundcharakter der Moderne, wird deutlich, dass die Moderne das Ornament wohl als historisch normatives Element in Frage stellen muss, dieses jedoch keinesfalls in die Abschaffung des Ornaments führt, sondern, wie hier zu zeigen wäre, in dessen funktionale

Reformulierung: von einem Element rückversichernder Affirmation zur Instanz kritisch-reflexiver Performativität. Zu zeigen wäre, dass in der kritisch-reflexiven Wendung, gleichsam im Übergang vom Objektcharakter zur Performativität, der Statuswandel des Ornaments unmittelbar für den Statuswandel der Ästhetik in der Moderne selbst steht; so dass hier nichts weniger zur Debatte steht, als in der kritischen Reformulierung des Ornaments das Projekt der kritischen Reformulierung der Moderne zu erkennen.

Die Moderne entledigt sich, so die vorherrschende Konzeptualisierung der Ornamentproblematik, mit der Verdrängung des Ornaments des Gängelbandes der in den historischen Stilen sich hypostasierenden historischen d.h. mythischen und religiösen Autoritäten. Doch verbindet sich mit dem Hass aufs Ornament, wie dies Adorno formulierte, oder dem "Widerwillen gegen dieses Maschinenornament"⁷ nicht nur nebenbei die Utopie der Emanzipation der bürgerlichen Kultur aus der ihr eigenen schizophrenen Grundkonstellation: der Spaltung zwischen ihrem Glauben an ein evolutionär fortschreitendes Modernisierungsmodell im "Vorgriff auf neue Technologien" und dem kulturellen Erneuerungsmodell mit seinem dezidierten Rückgriff auf die verbrieften Formen des "vorindustriellen Ornamentrepertoires". Gegen den auf Veränderung zielenden technologischen Fortschrittsglauben steht hier das Ornament als Garant für die nicht zur Disposition stehende ethische Grunddisposition menschlicher Natur oder, ins Alltäglich-Profane transponiert, als "Signet für die Qualität des Zeitlos-Gediegenen"⁸.

Die Polarisierung der Moderne auf die Unversöhnlichkeit der Gegensätze zwischen der technisch-wissenschaftlichen Fortschrittseuphorie und der Rückbezüglichkeit auf das Sinnlich-Ornamentale verkennt jedoch, dass gerade das technisch Fortgeschrittenste, das nach Adorno erst "Symbol, dann Ornament, endlich überflüssig"⁹ wird, immer auch eingebunden ist in die geschichtliche Dynamik von Kultur. Dies gilt besonders für die Moderne, die aufgrund ihrer immanenten, technischen Innovationskraft mehr als jede andere Epoche die Beschleunigung der geschichtlichen Dynamik und damit der ornamentalen Reihe betreibt. Das heißt aber, dass es gerade die Moderne ist, die sich durch einen spezifischen, hier näher zu bestimmenden, ornamentalen Grundcharakter auszeichnet. Es kommt daher, so

die Vermutung, weniger zur Verdrängung des Ornaments, als dass gerade in der Moderne der Charakter des Ornaments deutlicher denn je in Erscheinung tritt.

Andererseits muss festgehalten werden, dass es, gegen die alleinige Fixierung auf die Gesetze des wissenschaftlich-technischen Fortschrittsparadigmas, heute nicht minder die postindustrielle Kulturindustrie ist, die zur beschleunigten Dynamisierung der Kultur und damit permanenten Entwertung des Symbolischen zum Ornament beiträgt. Der Erkenntnis geschuldet, dass nur im Kontrast zu den Vergangenheitsformen das Zeitgemäße als solches in Erscheinung treten kann, wird jetzt als die Kehrseite der beschleunigten Innovationsprozesse der Kulturindustrie festzustellen sein, dass diese selbst nicht minder von einem immanenten, beschleunigenden Historisierungsprozess getrieben ist, besonders zu Zeiten, wo das Bedürfnis nach permanenter Neuerung das technische Innovationspotenzial weit hinter sich gelassen zu haben scheint. Die postmoderne "Suspension der Zeitlichkeit", ihr Gleichzeitigkeitskult und Pluralismus ist dabei tatsächlich nur als Resultat der maximalen Dynamisierung d. h. exzessiven Beschleunigung richtig verstanden. Damit ist jene Differenz auch bezeichnet, durch die sich die Moderne im postindustriellen Zeitalter gegenüber ihrer Ausrichtung am produktivistischen Paradigma zu Beginn des 20. Jahrhunderts unterscheidet.

Wo in der ornamentalen Reihe von "Symbol, dann Ornament, endlich überflüssig" der utopische Impuls der wissenschaftlich-technischen Rationalität notwendig ins Symbolische und damit in die Verbildlichung drängt, scheint die Moderne – allen Klischees entgegen – nicht mehr alleine durch ihr rationales Kalkül bestimmbar. In der Moderne tritt jener Punkt hervor, an dem immer wieder aufs Neue die Transformation des ursprünglich Technisch-Konstruktiven ins Symbolisch-Bildhafte und weiter ins Ornamentale stattfindet. Es ist jener Punkt, an dem der objektiv-rationale Gehalt von Kultur ins Ästhetische umschlägt und so sinnlich-affektiv im größeren kulturellen Kontext individuell aneignbar wird. Nicht in ihrer Schutzfunktion, als Dach über dem Kopf, sondern als kultureller Kristallisationspunkt, an dem sich der Umschlag technisch-konstruktiver Innovation ins Bildhaft-Symbolische seiner Zeit vollzieht und dabei dessen lebensweltliche Aneignung ermöglicht, zeichnet sich die Architektur aus. Le Corbusiers *maison domino* und *plan libre* müssen als ein solcher Versuch verstanden werden, das Technisch-Konstruktive ins Bildhaft-

Symbolische und als solches ins kulturell Aneigenbare zu überführen. In der Angleichung an die Maschine, oder wie Adorno formulierte, in der "Mimesis ans Entfremdete und Verhärtete"¹⁰ gehören hierzu auch die Maschinenmetaphern der russischen Konstruktivisten, allen voran die von Jakow Tschernichow und Wladimir Tatlin. In abstrakterer Form ist es der Kubismus des Bauhauses und De Stijls, der in seinem spezifischen ästhetischen Ausdrucksgehalt die technische Rationalität als Erscheinungsform eines über die Sinne sich vermittelnden, umfassenderen ethischen Wertekanons kulturell zu absorbieren versucht. Ins Negative gewendet findet dies seinen Niederschlag in der entleerten Sichtbarkeit und symbolischen Steigerung der ornamentlosen, weißen Fassaden von Adolf Loos oder Ludwig Wittgenstein und in höchster Sublimation im "beinahe nichts", in der "Erscheinung der Abstraktion"¹¹ von Mies van der Rohe kontemplativem Nihilismus.

Nicht mehr Ausfluss subjektiver, sentimentaler Weltverlorenheit, "Aufgeklatschtes" oder Hinzuaddiertes und Nebensächliches ist jetzt das Ornament, wo es an seinem Ursprung der Idee rationaler Konstruktion verpflichtet ist. Mit Ernesto Grassi wäre zu formulieren, dass das Ornament ursprünglich nichts mit Kunst zu tun hat und trotzdem eine ästhetische Betrachtung verlangt. So ist es zum Beispiel nicht der ästhetische Gehalt, etwa die formale Schönheit, sondern die gewagte, lichtdurchflutete Konstruktion als technisch Avanciertestes seiner Zeit, mit der Norman Fosters Kuppel auf dem Reichstagsgebäude sich zum Symbol der *Berliner Republik* wandelte; durchaus vergleichbar mit ihrer Vorgängerkuppel, die nach ihrer Fertigstellung 1894 als technologisch Fortgeschrittenstes symbolisch für den Neuanfang im zweiten deutschen Kaiserreich stand, dann in der Weimarer Republik, unter veränderten gesellschaftlich-kulturellen Umständen, nur noch als Ornament an die im ehemaligen Symbol enthaltenen, aber nicht gehaltenen, gesellschaftlichen Versprechen appellierte, bis sie als quasi Giftig-Organisches im Reichstagsbrand 1933 unterging.

Und trotzdem würde man die ästhetische Praxis der Moderne gründlich missverstehen, wollte man für sie lediglich eine generelle Vorgängigkeit des Technisch-Rationalen vor dem Ästhetisch-Künstlerischen konstatieren. Man wird ihr kaum gerecht werden können, wollte man sie auf die ornamentale Reihe d. h. eine alleinige Ableitung des

Symbolisch-Ästhetischen aus der technischen Rationalität festlegen. Sicherlich, aus der Konfrontation mit der Maschine, den industriellen Produktionsverfahren und den neuen Materialien erhält die Moderne entscheidende Impulse für die ihr eigenen Dynamisierungsprozesse; sie lässt sich aber nicht ursächlich auf diese reduzieren. Denn gerade die rationalen Konstruktionen der Wissenschaften und die reinen Zweckformen der Technik zehren "von Vorstellungen wie der formaler Durchsichtigkeit und Faßlichkeit, die aus künstlerischer Erfahrung stammen,"¹² postulierte Adorno das Ideal ästhetischer Klarheit als Leitbild wissenschaftlicher Ordnungsvorstellungen; so dass kaum die Rede davon sein kann, dass die Klarheit künstlerischer Praxis wissenschaftlichem Kalkül nachgebildet sei. Im Gegenteil, Voraussetzung für die wissenschaftlich-technische Revolution, die, wie Michel Foucault zeigte, auf der Verbindung von Sehen und Wissen basierte, ist, dass "[...] vermöge der ausserordentlichen Uebung des Intellekts durch die Kunstentwicklung", so Friedrich Nietzsche, es die Künstler in der Moderne waren, die das "Auge immer intellektueller gemacht"¹³ haben. Nietzsche wie Adorno stellen die für die Moderne als selbstverständlich vorausgesetzte Vorgängigkeit der wissenschaftlichen vor der künstlerischen Klarheit in Frage.

Die These, die hier vertreten werden soll, besagt dann nichts anderes, als dass die Ästhetik der Moderne aus der Konfrontation mit der technischen Rationalität der Maschine und ihren Produktionsverfahren wohl entscheidende Impulse im Sinne ihrer Dynamisierung erhielt, dass sie aber nicht ausschließlich und nicht ursächlich aus ihnen hervorgeht. Wo diese selbst schon vorgebildet sind durch die Idee ästhetischer Klarheit, stellt sich die Frage nach dem Ornament in einem größeren kulturellen Rahmen der Wechselwirksamkeit von kognitiv-rationalem Verstehen und sinnlicher Wahrnehmung d. h. im Kontext dessen, was Nietzsche für die abendländische Kultur als die zunehmende "Intellektualisierung der Wahrnehmung" beschrieben hatte. Das bedeutet eine klare Absage an die Dichotomisierung von Konstruktion und Ornament oder Struktur und Ornament, nicht weniger wie der von kognitivem Denken und sinnlich-ästhetischer Erfahrung. Vor diesem Hintergrund ist im Folgenden das Verhältnis von Moderne und Ornament grundsätzlich neu zu überdenken.

Die Aktualität der Frage nach dem Ornament und seinem Statuswandel in der architektonischen Moderne ist

jedoch weniger der Differenz von produktivistischer versus medienvermittelter Moderne geschuldet, als vielmehr einer beiden gemeinsamen, heute mithin radikalisierten Problematik, die sie nicht nur beiläufig als zwei Phasen ein und derselben kulturellen Grundkonzeption von Modernität erkennbar macht. Im Vordergrund steht jener für die Moderne so zentrale Umschlagpunkt des rein Technisch-Rationalen ins Symbolisch-Ästhetische als Voraussetzung für dessen kulturelle Aneignung. Einerseits stehen wir heute in der massenmedial und damit Bild vermittelten Kultur wohl vor einer radikal gewandelten kulturellen Matrix; es muss jedoch ebenso erkannt werden, dass der technische Paradigmenwechsel vom Analogen zum Digitalen kaum dramatischer in die Alltagswelt und ihre Symbolsysteme eingreift, als die aufkommende Maschinenproduktion im 19. Jahrhundert. Wo sich heute das Technische in die Virtualität des Netzes, in die Hyperrealität der digitalen Bilder und in die Unsichtbarkeit des Nano-bereiches zurückzieht, sind wir nicht mit einer anderen, sondern derselben, aber radikalisierten Grundproblematik der Moderne konfrontiert: mit der Übertragung des rein Technisch-Rationalen ins Bildhaft-Symbolische zu dessen kultureller Aneignung. Im digitalen Zeitalter erscheint die ornamentale Reihe von "Symbol, dann Ornament, endlich überflüssig" im Kontext einer neuen Visualität, einer neuen "Sichtbarkeit"¹⁴ der Dinge und der Bildlogik der Kultur unterm digitalen Paradigma. Das heißt, dass heute, jenseits der vorherrschenden Dialektik der gängigen Kunst- und Architekturpraxis zwischen platonischer mimesis und aristotelischer poiesis, die Frage nach dem Statuswandel des Ornaments in der Moderne unmittelbar die Frage nach den Bedingungen der Sichtbarkeit und Bildlogik in der Kultur betrifft. Die Frage stellt sich, in wie weit nicht die Problematik des Ornaments und seiner Ikonographie in der frühen Moderne als Vorgeschichte zur spezifischen Problematik heutiger Kultur in ihrer digitalen Bildvermitteltheit zu lesen wäre.

Anmerkungen

1. Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, ders., Gesammelte Schriften, Darmstadt 1998, Bd. 10.1, S. 376.
2. Ebd., S. 376f.
3. Vgl. Viktor Šklovskij, Die Kunst als Verfahren, in: Texte der russischen

Formalisten, hrsg. v. Jurij Striedter, Bd. 1, München 1969.

4. Vgl. Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips, in: ders., Studienausgabe, Bd. 3, Frankfurt/M. 2000.

5. Vgl. K. Michael Hays, *Modernism and The Posthumanist Subject*, Cambridge Mass. u. London 1992.

6. Gérard Raulet u. Burghart Schmidt, Einleitung, in: *Kritische Theorie des Ornaments*, hrsg. v. Gérard Raulet u. Burghart Schmidt, Wien u.a. 1993, S. 13.

7. Hermann Muthesius, zitiert nach Peter Haiko, Das Ornament im Spannungsfeld von Technik und Repräsentation. Das neue, moderne und zeitgemäße Ornament bei Otto Wagner, in: *Kritische Theorie des Ornaments*, a. a. O., S. 71.

8. Mara Reissberger, Ornament und Geschichte – Ornament als Geschichte. Das Experiment Berndorf, in: *Kritische Theorie des Ornaments*, a. a. O., S. 88.

9. Theodor W. Adorno, *Funktionalismus heute*, a. a. O., S. 382.

10. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1993, S. 39.

11. K. Michael Hays, *Abstraction's Appearances* (in Mies, Adorno, and some others), in: *Critical Landscape*, hrsg. v. Arie Graafland u. Jasper de Haan, Rotterdam 1996, S. 96.

12. Theodor W. Adorno, *Funktionalismus heute*, a. a. O., S. 378.

13. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*, Aph. 217.

14. Vgl. Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit der Bilder. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997.

1 Einleitung: Zum Statuswandel des Ornaments in der architektonischen Moderne

1.1 Historische Disposition

1.1.1 Ornament und die Intellektualität der Wahrnehmung

Die Ornamentdebatten des 20. Jahrhunderts wurden mit drei verschiedenen Zielrichtungen geführt: am Anfang des Jahrhunderts einmal im Zuge der Durchsetzung der Prinzipien der Moderne gegen den Historismus, mit dem Ende der Avantgarde dann im Kontext der Kritik an der orthodox verhärteten Moderne und drittens im Kontext der Postmodernekritik und ihrer vermeintlichen Überwindung der instrumentellen Vernunft der Moderne durch Rehabilitierung des Ornaments. Eine *Kritische Theorie des Ornaments* hätte alle drei Phasen in ihre Überlegungen mit einzuschließen; denn gegenüber dem Historismus ist die Moderne, um mit Theodor W. Adorno zu reden, weder "Statthalter einer besseren Praxis"¹ noch lässt sich heute die Postmoderne als eine alternative Moderne verstehen. Mit Fredric Jameson erscheint die Postmoderne heute als die "kulturelle Logik" der Moderne unter dem postindustriellen Paradigma; zu ergänzen wäre, dass der Historismus nicht minder der kulturellen Logik der Moderne im Zeitalter der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts entspricht. Der erweiterte Modernebegriff Jamesons und die Periodizität, mit der die Ornamentproblematik immer wieder ins kulturelle Bewusstsein zurückkehrt, legt die These nahe, dass dort, wo die Krise des Ornaments als "Ausdruck eines Krisenbewußtseins der Moderne"² zu verstehen wäre, eine *Kritische Theorie des Ornaments* sich von den vielen "Geschichten des Ornaments"³ – zu nennen wären Owen Jones, Gottfried Semper, Alois Riegl und Ernst Gombrich – dadurch zu unterscheiden hätte, dass sie den Statuswandel der Ästhetik in der Moderne als Statuswandel des Ornaments zu reflektieren hätte.

Konzeptuell sind hier zwei wechselseitig ineinander verschränkte Ebenen zu unterscheiden: die der Kritik und der Performativität der Ästhetik der Moderne. In Bezug auf das Konzept der Performativität im Gegensatz zur klassischen Objektzentrierung ästhetischer Praxis wäre zu beachten, dass, wollte man nach dem oben Gesagten die Moderne lediglich

auf die lineare Beschleunigung der historischen Dynamik festlegen, ihr dieses in keiner Weise gerecht werden könnte. Jürgen Habermas hat darauf verwiesen. Der eigentliche Charakter der Moderne ist, wie er sagt, nicht so sehr ihrer Fortschrittseuphorie und ihrem Glauben an die evolutionäre Entwicklung der menschlichen Vernunft geschuldet, als ihrem anerkannten "performativen Widerspruch". Nach Habermas zeichnet sich die Moderne nicht in erster Linie durch ihre beschleunigte historische Dynamik aus, sondern dadurch, dass sie "ihre orientierenden Maßstäbe nicht mehr den Vorbildern einer anderen [historischen] Epoche entlehnen" will und kann. In den Worten von Herbert Schnädelbach sind Kulturen erst dann *modern*, "wenn sich die Kulturkritik in ihnen nicht mehr an mythischen, religiösen oder transzendenten Autoritäten orientiert, sondern das Bewußtsein davon gewonnen hat, daß die Kriterien und Maßstäbe, denen sie folgt, im kulturkritischen Diskurs selbst gerechtfertigt werden müssen."⁴ Die Moderne muss "ihre Normativität aus sich selber schöpfen"⁵ und muss doch gleichzeitig, so Habermas, der Verführung der Selbstheroisierung und Verabsolutierung ihrer eigenen Maßstäbe widerstehen. Sie muss der Verführung widerstehen, das momentan Symbolische absolut zu setzen und den Punkt damit zu verschleiern, wo es zum Ornament absinkt und damit keine wertebestimmende, keine autoritative Kraft als Normatives mehr hat. Daher muss die Moderne gleichsam im zyklischen Rückgriff auf ihre eigenen, verfügbaren Mittel sich immer wieder ihrer eigenen Unzulänglichkeiten überführen. Habermas spricht vom performativen Widerspruch als dem gegen sich gekehrten "identifizierenden Denken", als der "selbstbezüglichen Vernunftkritik" und fortgesetzten "Selbstdementi"⁶. Die Performativität der Moderne und ihr kritisches, selbstreflexives Potenzial sind unweigerlich und unzertrennlich reziprok aufeinander bezogen.

Alleine der performativ-kritische Grundcharakter der Moderne besitzt seine frühmoderne Vorgeschichte gleichsam in der Ästhetik der Aufklärung. Ein Hinweis darauf ergibt sich aus der Tatsache, dass, wo es nicht mehr die Industrialisierung, die Maschine und ihr produktivistisches Paradigma sind, sondern heute die der Moderne inhärente Sichtbarkeit und Bildlogik in den Vordergrund rückt, sich im Kontext der Intellektualisierung der Wahrnehmung für die Ornamentproblematik ein erweiterter historischer wie konzeptueller Bezugsrahmen ergibt: Dessen eines Ende ist von der

bildvermittelten Medienkultur definiert, an dessen anderem Ende steht die Ästhetik der Aufklärung. Tatsächlich war es Alexander Gottlieb Baumgarten, der 1750 in seinem Buch *Aesthetica* erstmals den Parallelismus von Sinnen und Verstand konstatierte. Entscheidend ist, dass Baumgarten dem kognitiven, begrifflichen Denken, der *cognitio rationale*, keinesfalls eine davon isolierte, künstlerische Praxis im Sinne der *cognitio sensitiva* entgegenstellte, sondern den Künsten selbst ein eigenes Erkenntnispotenzial zuerkannte. Baumgarten spricht von der sinnlichen Erkenntnis als einem *analogon rationis*. Und doch, indem er der wissenschaftlichen Erkenntnis die sinnliche Erkenntnis ergänzend beistellt, stehen sie nicht in einem alleine positiven, ergänzenden Verhältnis zueinander. Denn mit der Ergänzung macht die sinnliche Erkenntnis gerade auf die Notwendigkeit der Ergänzung d. h. auf einen Mangel im rationalen Wissen aufmerksam. Die Künste werden gleichsam zur kritischen Instanz der Insuffizienz und Unvollkommenheit der wissenschaftlichen Erkenntnis gegenüber.

In der Sinnlichkeit d. h. in der ästhetischen Erfahrung ist damit gleichzeitig ein gegen die außerästhetische Vernunft gerichtetes, kritisch-negatives Potenzial enthalten. An dieses, als das aufklärerische Erbe der Ästhetik der Moderne, knüpfen in Folge die Theorien der Moderne an. Für Kant war dabei die Gewichtung zwischen *cognitio rationale* und *cognitio sensitiva* eindeutig: außer Frage stand, dass nur unter der Leitung der reinen Vernunft die Aufklärung auf die Einheit von Anschauung und Begriff, von Visuellem und Kognitivem, von Gesehenem und Gedachtem zielt, also auf die Welt als einheitliche, vernunftmäßige Ordnung "aus einem Prinzip". Der postulierten Einheit wegen bleibt die sinnliche Erkenntnis als *analogon rationis* immer der Rationalität untergeordnet. Daher sprechen Horkheimer und Adorno von der Subsumption des Sehens unter die Kategorien der Vernunft. Die Ästhetik der Aufklärung lässt keinen Zweifel aufkommen, dass "die Wahrnehmung dem Verstand schon entsprechend strukturiert"⁷ ist; die Bilder und künstlerischen Werke sind "bei ihrer eigenen Produktion nach den Standards des Verstandes vorzensiert, dem gemäß sie nachher angesehen werden sollen."⁸ Es ist genau diese Vorzensierung durch den Verstand, die überhaupt die Basis schafft für das der ästhetischen Praxis rationalitätskritische Potenzial.

1.1.2 Abgrenzung des kultur- und architekturhistorischen Rahmens einer Kritischen Theorie des Ornaments

Für die Diskussion des Status-wandels des Ornaments wäre jene für die Frage des Ornaments in der architektonischen Moderne bedeutende Linie zu bestimmen, die sich von Adolf Loos bis Peter Eisenman spannen lässt d. h. von Loos' Text *Ornament und Verbrechen*⁹ als Kulminations- und Wendepunkt der Ornamentproblematik bis zum Höhepunkt von Peter Eisenmans ornamental-performativen Entwurfstechnik um 1990. Steht in der Architekturgeschichte das Jahr 1910 – das Erscheinungsjahr von Loos' Text *Ornament und Verbrechen* – für die angebliche Absage der Moderne an das Ornament, so ist das Jahr 1990 gekennzeichnet als jene Epochenschwelle, an der mit der Einführung der Computertechnologie auf breiter Front die explosionsartige Medialisierung der Architektur beginnt. Von außerordentlicher Bedeutung ist, dass für Loos, wo er darauf bestand, dass besonders seine Innenräume nicht fotografisch richtig erfasst werden können, nicht die Frage nach der "Einheit von Kunst und Technik" im Sinne des Bauhauses im Vordergrund stand, sondern, quasi in ihrer Negation, damit diese bestätigend, die Frage nach der Sichtbarkeit in der Architektur der Moderne. Der zeitliche Rahmen der vorliegenden Arbeit ist damit durch das abgesteckt, was ich, in Anlehnung an die politische Geschichte, das kurze 20. Jahrhundert in der Architektur der Moderne nennen möchte.

Wie in *Ornament und Verbrechen* immer wieder durchscheint, orientiert Loos seine Ornamenttheorie keineswegs an den technologischen Umwälzungen seiner Zeit, sondern einerseits an dem von Georg Simmel postulierten "intellektualistischen Charakter des großstädtischen Seelenlebens"¹⁰, andererseits aber an Sigmund Freuds Psychoanalyse, so wie Freud sie in der Triebverdrängung als alles bestimmenden Mechanismus im Dienste der menschlichen Kulturalisierungsprozesse am Werke sah. Loos nimmt dabei die von Freud für den menschlichen Kulturalisierungsprozess konstatierte Konstellation von Trieb, Triebchicksal und Kulturprozess auf. Was für Freud auf dem evolutionären Weg der Kulturalisierung bzw. Vergesellschaftung des Menschen das Unterbewusstsein ist, findet bei Loos seine Hypostasierung im Ornament: das Ornament ist der Ort der Verdrängung der

menschlichen "Überschüssigkeiten". Um "seine überschüssigkeiten los zu werden"¹¹, schafft der Mensch nach Loos die Ornamente, die ursprünglich "erotische Kritzeleien" sind. Während nach Loos der Mensch alle Kulturstufen mit ihren spezifischen Ornamentformen durchläuft, mit "zwei jahren sieht er wie ein papua, mit vier jahren wie ein germane, mit sechs jahren wie Sokrates, mit acht jahren wie Voltaire"¹², ist es auf der letzten und höchsten Stufe der Moderne, ihrer vollkommen verrationalisierten Organisationsform, dass das Ornament selbst zum Objekt der Verdrängung wird. Hier folgt Loos Freud in seiner Theorie der auf der höchsten Kultur- und Sozialisierungsstufe stattfindenden Verdrängung des Verdrängten. Dort, wo dies jedoch nur die menschlichen Vergesellschaftungsformen betrifft, fordert Loos konsequenterweise nur die Verdrängung des Ornaments aus dem öffentlichen Raum, nicht aber aus dem häuslichen, privaten Innenraum. Mit dem Konzept des Raumplanes wandelt sich dieser als Ort der aus der Öffentlichkeit verdrängten Ornamente nach und nach selbst in eine labyrinthisch-ornamentale Figur. Einerseits ist es die in sich verschlungene arabeskenhafte Figur des Raumplanes, andererseits die in den Inneneinrichtungen verwendeten Kopien von alten, durchaus ornamentierten Möbelstücken, die Loos' Innenräume zum Rückzugsort der Triebe und privaten Sozialisierung machen. Konsequenterweise verordnet Loos dem die Öffentlichkeit beherrschenden Mann einen ornamentlosen Anzug als Maske, während dagegen für die Frau, die Loos hauptsächlich dem heimisch-labyrinthischen Innenraum des Wohnhauses zuordnet, die Benutzung von Ornamenten angemessen bleibt.

Dass mit der Entfernung der "Stilhülse", der historistischen Ornamente, die Hoffnung auf die Sichtbarmachung des Kerns, eines besonderen, unwandelbaren Wesens oder eines Wahren sich keineswegs erfüllte, zeigen die Reaktionen auf Loos' Geschäfts- und Wohnhaus für die Firma Goldman & Salatsch. Mit seiner in den oberen Wohngeschossen ornamentlosen Lochfassade, jedoch seinem mit Marmor reich verkleideten Sockel- und Mezzaningeschoss steht es exemplarisch für die Wirkungsweise der Ästhetik der Moderne. An ihr findet die für die Ästhetik der Moderne entscheidende Transformation statt: der Umschlag der Intellektualität des Sehens zum Psychologismus. Auf der einen Seite assoziierte eine Zeitungskarikatur die Lochfassade der Obergeschossen mit der Technizität eines gerasterten



Korinthische Säule



Leonardo Da Vinci

Ornament I

Louis Henry Sullivan



Mies van der Rohe





Adolf Loos, Michaeler Haus 1909-11



Adolf Loos, Haus Steiner 1910

Ornament II

Johannes Baader,
Das große Plasto-Dio-Dada Drama 1920



George Grosz,
Republikanische Automaten 1920



Einleitung: Zum Statuswandel des Ornaments in der architektonischen Moderne

Kanaldeckels; die Autoren verkannten jedoch, dass die Fassade kaum als solches aufgefasst wurde, sondern unmittelbar zum Fetischobjekt für die im Kulturalisierungsprozess der bürgerlichen Kultur verdrängten, erotischen Begierden wurde. Nicht als rational, sondern als entblößt und nackt, auch als glattrasiert wird die Fassade empfunden und unmittelbar zum erotischen Symbol stilisiert. Man sprach in den Zeitungsartikeln vom "nackten Oberbau"¹³ oder einem "nackten Oberkörper einer sonst hübschen Dorfschönheit"¹⁴. Ähnlich zur Wirkung von Malewitschs schwarzem Quadrat von 1915, schlägt hier die intellektualistische Wahrnehmung der Fassade direkt in Psychologismus um. In seinem 1926 verfassten konstruktivistischen Manifest nannte aus demselben Grund Nikolai Ladovsky die Moderne ein "psychotechnisches Laboratorium der Architektur"¹⁵. Gegen die politische Ökonomie der Ware und die technische Rationalität der Maschine rückt paradoxerweise mit der gesteigerten Intellektualität der Wahrnehmung in den Künsten und der Architektur das "Problem der individuellen Libidoökonomie", wie dies später von Gilles Deleuze thematisiert wurde, ins Zentrum der modernen Ästhetik. Im Übergang von der Intellektualisierung zur Psychologisierung findet die Dynamisierung der Ästhetik in der Moderne ihren Niederschlag. Es ist der Übergang von der klassischen Ästhetik, die, wie Freud behauptete, "sich überhaupt lieber mit den schönen, großartigen, anziehenden, also mit den positiven Gefühlsarten"¹⁶ beschäftigt, zu einer Ästhetik, die die "gegensätzlichen, abstoßenden, peinlichen", im Kulturalisierungsprozess des Menschen verdrängten und als Unheimliches wiederkehrenden Gefühlsregungen zum Inhalt hat. Ästhetik wird hier als kritisches Verfahren sichtbar, das gegen die herrschende Rationalität dem durch sie Unterdrückten, Verdrängten und Unsauberen des Lebens in kritischer Absicht zum Vorschein verhilft.

Zu zeigen wäre, dass im Umschlag von der Intellektualisierung zur Psychologisierung die Ästhetik gleichfalls ihre Deklination vom Affirmativen ins Kritische erfährt. Damit ist nichts weniger als der Statuswandel der Ästhetik in der Moderne beschrieben. Dass es sich hier um ein ornamentales Verfahren handelt, wird in der Äußerung des russischen Formalisten Jurij Tynjanov offensichtlich: "Der Psychologismus löst die Allegorien ab"¹⁷, d. h. er steht in einer Linie mit dem Ornament. Zu zeigen wäre also, dass es das Ornament ist, das zwischen der Intellektualisierung und

Psychologisierung zum "echten Kampfplatz des Geistes"¹⁸ in der Moderne wird, nicht aber in seiner Abschaffung, sondern seinem Statuswandel.

Während sich Loos noch streng im Dualismus von Intellektualität und Psychologismus, Sachlichkeit und Ornament, außen und innen, öffentlich und privat bewegt und eine Strategie verfolgt, in der er den Überschlag vom einen zum anderen in der exzessiven, trotz allem rationalen Zuspitzung der jeweiligen, entgegengesetzten Positionen erzwingt, setzt Peter Eisenman in seiner Architektur ganz auf eine einmal festgelegte, rationale Entwicklungslogik, auf die Performativität ästhetischer d. h. architektonischer Praxis. Exemplarisch dafür stehen die ganz auf die Syntax und aufs Diagramm hafte reduzierten Entwurfsverfahren von Eisenmans Hausserien aus den 70er Jahren. Dort schlägt, ein halbes Jahrhundert nach Loos, dessen Besessenheit mit der dualistischen Zuspitzung in die Exzessivität der streng logischen, performativen Verfahren um. Eisenman treibt aus der exzessiven Wiederholung heraus den Entwurfsprozess an den Punkt, an dem in seiner Selbstbezüglichkeit der performative Widerspruch mit der Logizität des Verfahrens unausweichlich wird, wo am Punkte des Exzess der Rationalität jeder weitere Schritt die architektonische Figur in ein unentzifferbares, groteskenhaftes, labyrinthisch-räumliches Geflecht stürzt. Dort ist es auch, wo, wie in Loos' Raumplan, die rationale Konzeptualisierung der Architektur in die Psychologisierung und ins Ornamentale, Arabeskenhafte kippt; dort ist auch der Punkt, wo das Ornament in der Moderne als kritisch-reflexive Instanz in die Architektur zurückkehrt. Während am Anfang des Statuswandels des Ornaments Loos' Dualitätsprinzip steht, praktiziert Eisenman mit seinen labyrinthisch grotesken Figuren das andere Extrem im Umschlag in die kritische Performativität. Alleine Manfredo Tafuri hatte erkannt, dass in einer antinomisch definierten Moderne auf der einen Seite die Intellektualisierung, Rationalisierung und Konzeptualisierung der Architektur und der Kunst steht, dass dessen antinomisches Andere aber nicht die ihr diametral entgegengesetzte Irrationalität oder ungezügelter Phantasie ist, sondern die in der Prozessualität bis an ihre Grenze, bis zum Exzess getriebene, im Umschlag ins Groteske-Labyrinthische zum Abschluß gebrachte Erfahrung der Vernunft steht; dass also nach John Dewey ästhetischen Charakter die Dinge alleine dadurch haben, dass sie eine Erfahrung zum "Abschluß"¹⁹ bringen. Gerade unter dem Paradigma des Technischen, unter

der Mimesis ans "Entfremdete und Verhärtete" offenbaren sich die Architektur wie die Kunst in der Moderne nur am Punkte des Exzesses ihrer immanenten Vernünftigkeit als Medium von Bewusstsein und Erkenntnis. Weit über jegliches vernunftgemäßige Verstehen von Architektur hinaus kommentierte Tafuri Eisenmans House VI in seinem rational prozessualen und im Abschluss ornamental zu bezeichnenden, kritisch performativen Entwurfsverfahren: "l'eccesso è sempre portatore di conoscenza"²⁰ – der Exzess ist immer Träger von Wissen und Bewusstsein.

1.1.3 Definition des Ornaments und Forschungsstand

In der von Adorno aufgestellten symbolischen Reihe von "Symbol, dann Ornament, endlich überflüssig" lassen sich die drei grundlegenden Eigenschaften des Ornaments wiedererkennen: einmal, dass es sich beim Ornament nicht um eine autonome ästhetische Erscheinung handelt, sondern zweitens um ein Element, das im Kern den Prinzipien rationaler Konstruktion verpflichtet ist, wenn auch im Stadium funktionaler Insolvenz. Es ist damit keinesfalls einem subjektiven Empfinden, und schon gar nicht einer irgendwie gearteten Emotionalität, sondern drittens der Prozessualität und der kulturellen Dynamik verpflichtet. Indem Adorno auf die spezifische "geschichtliche Dynamik im Begriff des Ornaments"²¹ besteht, formuliert er in seltener Klarheit das, was zum gesicherten Erkenntnisbestand der Architekturgeschichte gehört: das Ornament als zentrales, die Gegensätze vermittelndes Element in der Kultur.

Für Vitruv zum Beispiel steht das Ornament vermittelnd zwischen dem, was er mit *Rationcinatio* und *Fabrica*²² bezeichnete d. h. zwischen Theorie und der für ihre praktische Umsetzung nötigen Konstruktion. Für Vitruv bedeutet dies, dass das Ornament eine Stellung zwischen dem konstruktiv-anorganischen Werk des Menschen und dem organisch-natürlichen Werk der Götter d. h. dem Menschen selbst steht. Für den vermittelnden Bauschmuck nennt Vitruv als Beispiel die "an Stelle von Säulen in lange Gewänder gehüllte[n] weibliche[n] Marmorfiguren, die man mit Karyatiden bezeichnet"²³. In der klassizistischen Architekturtheorie von Marc-Antoine Laugier und damit in verweltlichter Form steht dagegen das Ornament als ideales, Natur und Kultur

miteinander vereinigendes Element. Laugier führt dafür das korinthische Kapitell an. Exemplarisch dafür steht auch die Geschichte von Kalimachos, der der Sage nach das korinthische Kapitell mehr entdeckte als erfand. Es ist das Überwuchern eines zufällig abgestellten Korbes, also eines kulturellen Artefakts, durch eine Akanthuspflanze, aus dem angeblich die Idee zur korinthischen Ordnung erwuchs. Schon ihre Entstehungsgeschichte, wo Kultur und Natur intentionslos, im Sinne von Kant interesselos zusammen spielen, lässt das korinthische Kapitell zum perfekten Symbol der Vermittlung zwischen Natur und Kultur werden, "allen anderen weit überlegen"²⁴.

Es ist dann Gottfried Semper, der, neben dem reinen Flächenornament, das quasi *natürliche* Erbe des Ornaments streicht und dieses ganz aus der konstruktiv-technischen Notwendigkeit der Verbindung verschiedener Materialien heraus definiert; wie zum Beispiel das Zusammennähen von Fellen und Stoffen zu Bekleidungsstücken. Am Beispiel der Indianer erklärt Semper: "Wo wir die Nähte, und doch immer nur unvollkommen, verstecken, geben sie [die Indianer] ihnen gerade Veranlassung zu künstlerischer Betätigung. Ihre Nähte erscheinen als Nähte, aber als kunstreiche, daher machen sie große Stiche in kompliziertem Verband und lassen von den Nähten Ornamente auswachsen zum Schutze der Stellen, welche einer schnellen Abnutzung unterworfen sind."²⁵ Das Ornament entsteht aus der Konstruktion heraus als der eigentlichen, kulturellen Leistung. Es ist demnach kein Beigegebenes oder Nachgereichtes mehr, sondern entwickelt sich aus der dem Material immanenten, konstruktiven Notwendigkeit. Dieses gilt nicht weniger für Otto Wagners Ornamente, wie die Aluminiumanker der Fassade der Postsparkasse, wo das Ornament in kommunikativer Absicht die unsichtbare Konstruktion metaphorisierend in die Sichtbarkeit der Oberfläche hebt. Semper und Wagner lösen die Unversöhnlichkeit von Ornament und Struktur auf und bestimmen das Ornament im Spannungsfeld von Konstruktion und Sichtbarkeit.

Mit Otto Wagner, so soll hier argumentiert werden, beginnt das, was man die konzeptuelle Vorgeschichte zur *Kritischen Theorie des Ornaments* zu benennen hätte. Sie wird einmal bestimmt durch die älteren Versuche zum Ornament wie die von Georg Simmel, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Michael Müller. Insofern diese ihre

Ornamenttheorien jedoch alleine vor dem Hintergrund der industriellen Moderne und ihrem produktivistischen Paradigma entwickeln, hätte hier eine kritische Revaluierung zu erfolgen. Unmittelbarer anzuknüpfen wäre dagegen an die neueren Studien zum Ornament, die aus einer postmoderne-kritischen Position heraus entstanden sind, wie die Arbeiten von Jacques Derrida, Gérard Raulet und Burghart Schmidt, Ursula Franke und Heinz Paetzold; dazu gehören auch – in einer Art zeitlichen Verschränkung – Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* wie Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*. Obwohl Bürger in seiner *Theorie der Avantgarde* das Verhältnis von Avantgarde und Ornament nicht thematisiert, stellt er in der Fokussierung auf die Bildverfahren der Moderne, die Werkkategorien und Benjamins Allegoriebegriff eine ornamentale Figur, ihre Sichtbarkeit und die Frage nach der in ihr enthaltenen Geschichtlichkeit ins Zentrum seiner Ausführungen.

In den sehr dünn gestreuten, neueren, wissenschaftlichen Abhandlungen zur Problematik des Ornaments in der Moderne lassen sich zwei Strömungen unterscheiden: Die eine Linie ist gekennzeichnet vom neo-marxistischen Erneuerungsversuch der Moderne Anfang der 70er Jahre. In der Auseinandersetzung mit der kurz zuvor und posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie* Adornos sind die Diskussionen über das Ornament gekennzeichnet von der Idee einer rettenden Kritik der Moderne nach dem Ende der Avantgarde. Es ist Michael Müller in *Die Verdrängung des Ornaments*, der das gescheiterte Projekt der Avantgarde, der Rückführung der Künste ins Leben, direkt mit dem Ornament und der Massenkultur in Verbindung bringt. Müller bezieht sich auf Freuds These von der Verdrängung und der Wiederkehr der Triebe als entscheidende Grundlage für die Evolution der Kultur und postuliert in Bezug auf das Ornament die These von der "Perpetuierung des vermeintlich Überwundenen"²⁶ d. h. des Ornaments in der Moderne. Daran schließt sich die Forderung an, wieder "die *Sprache* des Ornaments in der Architektur zur Geltung kommen zu lassen"²⁷, ohne genau anzugeben, welches diese sein könnte. Müllers These selbst bleibt jedoch unbefriedigend, weil sie auf einer "abstrakten" Abhandlung basiert. Mit einem von Adorno entliehenen Argument weist er darauf hin, dass eine Architektur, die eine "ästhetisch wie psychisch hochdifferenzierte Formensprache entwickeln will"²⁸, erst einmal – quasi als Vorleistung für die Theorie – den technischen Stand der ihr zur Verfügung stehenden Materialien zu berücksichtigen hätte. Unbefriedigend ist dabei einerseits die Abstraktheit der

Abhandlung, in der Müller an keiner Stelle auf die aktuelle Architekturpraxis eingeht, andererseits die Tatsache, dass Müller unhinterfragt als Ausgangspunkt seiner Argumentation das Klischee der Ornamentlosigkeit der Moderne übernimmt. Als unakzeptabel erscheint heute die Parallelisierung und damit pauschale Verurteilung der Kritik am Ornament mit der Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft schlechthin. Darauf basiert auch Müllers Missverständnis Loos gegenüber, dessen Aktualität er darin sieht, dass Loos, "wie kaum ein anderer das Verhältnis von Architektur und bürgerlicher Gesellschaft"²⁹ in der Kritik am Ornament vorwegnimmt. Vielleicht aus dem Verlangen nach Distanz zur sich ankündigenden Postmoderne und zu den Tendenzen zur Semiotisierung der Architektur heraus scheut sich Müller, die von ihm thematisierten Artikulationsmöglichkeiten des implizierten Funktionswandels als Statuswandel des Ornaments in der Architektur konkret aufzuzeigen³⁰.

Erst mit der Postmoderne rückt das Ornament wieder ins Zentrum, mehr jedoch in der architektonischen Praxis als in der Theorie. In der Architektur kehrt es zurück in Form der radikal eklektizistischen Architekturgeschichte, wie sie Charles Jencks in seinem Buch *Die Sprache der postmodernen Architektur* vorstellte. Jencks prägte hier den Begriff der "metaphorischen Moderne", die etwa zeitgleich in der Ästhetik der Parergonalität und Supplementarität in Jacques Derridas *Die Wahrheit in der Malerei* ihre philosophische Untermauerung erhielt. Demgegenüber verwies Gérard Raulet auf die unzureichende, ja unbrauchbare Ornamentdefinition in den postmodernen und dekonstruktivistischen Diskursen hin. Die Leere des propagierten Stilpluralismus neutralisiere und depotenziere selbst die "sprengende Kraft des Fragments, indem er [der Stilpluralismus] die »aktualisierten« Stücke der Vergangenheit austauschbar und dadurch gleichwertig, d. h. gleich-gültig"³¹ mache. Raulet kommt zum Schluss, dass die "triumphierende Breite" in eine disseminale Heterotopie münde, die es nicht mehr ermögliche, "das Selbe von dem anderen zu unterscheiden und deshalb jeglichen identitätsphilosophischen Ansatz – auch den geschichtsphilosophischen, den Bloch »konkrete Utopie« nennt, disqualifiziert."³²

Erst mit dem Buch *Kritische Theorie des Ornaments* von 1993 und *Ornament und Geschichte* von 1996 von Ursula Franke und Heinz Paetzold herausgegeben, gibt es Ansätze für eine ernstzunehmende philosophische, theoretische und geschichtsphilosophische Auseinandersetzung um die Grundlagen

einer kritischen Theorie des Ornaments in der Moderne. Obwohl der Band von Franke und Paetzold im Untertitel *Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne* ankündigt, sind beide Bücher – das schmälert ihren wissenschaftlichen Stellenwert keinesfalls – doch eher mit dem Begriff "Vorarbeiten" zu einer kritischen Theorie des Ornaments in der Moderne zu bezeichnen. In beiden Publikationen hören die Beiträge mehr oder weniger in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, also um die Zeit des Aufkommens des Jugendstils, der industriellen Massenkultur, mit Adolf Loos, Paul Verlaine, Marcel Proust und Georg Simmel und damit genau am Punkt der proklamierten Liquidierung oder Verdrängung des Ornaments oder der Beklagung dessen Verlustes auf. Sie enden dort, wo die hier vorliegende Abhandlung zum kritischen Statuswandel des Ornaments in der architektonischen Moderne im 20. Jahrhundert ihren Anfangspunkt hat: mit der angenommenen Abschaffung des Ornaments durch Adolf Loos und dessen bis heute noch überaus provokativen und nichts desto weniger unverständlichem Text *Ornament und Verbrechen*.

1.2 Theoretische Disposition

1.2.1 Viktor Šklovskij: Verfremdung als ästhetische Zentralkategorie der Moderne

Zentral für die Beantwortung der Frage nach dem Statuswandel des Ornaments in der Moderne ist die von Viktor Šklovskij in *Die Kunst als Verfahren* 1916 vorgestellte Idee der künstlerischen Praxis als Verfremdungsverfahren. Wo die Dinge nicht nur wiedererkannt sondern neu wahrgenommen werden sollen, stellt Šklovskijs Forderung nach Desautomatisierung des Sehens einen entscheidenden Kulminations- und Wendepunkt in der Moderne zwischen Alexander Gottlieb Baumgartens Ästhetik der Aufklärung und Theodor W. Adornos Ästhetik der Nicht-Identität dar. Šklovskij verschiebt mit dem Verfremdungsverfahren das ästhetische Interesse von den inhaltlichen zu den formalen Aspekten. Als perpetuierendes d. h. dynamisches Verfahren konzipiert, findet eine Verschiebung von der Objektzentrierung der Kunst zum Verfahrenscharakter statt, womit in unterschiedlicher Fokussierung das Verfremdungsverfahren zur Zentralkategorie der Moderne avancierte: mit der Avantgarde findet seine Transformation zur Technik

des Schocks oder zur "Desautomatisierung durch Automatisierung" bei Roman Jakobson statt, während mit dem Begriff der "desautomatisierenden Prozessualität" das Verfremdungsverfahren Eingang in die *écriture automatique* der Surrealisten und in Bert Brechts Theaterpraxis findet. Stellt Šklovskijs Verfremdungsverfahren das eine Ende des Ariadnefadens der Kunstpraxis der modernen Avantgarde dar, so lässt sich dessen anderes Ende in Adornos Ästhetik der Nicht-Identität, Jacques Derridas Supplementaritätsästhetik und Christoph Menkes Konzept des ästhetischen Verstehens als misslingende Signifikantenselektion bestimmen. Insofern bei der Verfremdung als "verzögerter Wahrnehmung" die formalen Aspekte d. h. der Zeichencharakter der Kunstwerke im Zentrum des Verfahrens stehen, zielt es auf der einen Seite auf die Dynamisierung des Zeichen- oder Bildcharakters; es wird dadurch andererseits auch zum Ausgangspunkt der Intellektualisierung der Wahrnehmung und weiter für das, was man als die semiologische Reformulierung der Moderne bezeichnen muss.

Šklovskij spricht von der Verfremdung als einer Technik "kleiner Abweichungen"³³, der "Retardation" und "Verfahren der erschwerten Form"³⁴. Wo das Kunstwerk mit der Technik der Differenzverdopplungen und -umkehrung³⁵ oder der "mutwilligen Beleidigung" aus der Reihe der gewohnten Assoziationen herausgerissen werden soll, wird unschwer Šklovskijs Rehabilitierung des klassischen, rhetorischen Erbes erkennbar: das ist die Technik der metaphorischen oder metonymischen Bildverschiebung, der Epitheta, Katachresen und Syneckdochen. Während jedoch Šklovskij die Erneuerung der Künste im Rückgriff auf die klassische Rhetorik versucht, versteht sich das Verfremdungsverfahren gleichzeitig dezidiert als ein Verfahren des Realismus. Die verfremdende Kolorierung eines Gegenstandes, erklärt Jakobson, führt zur Akzentuierung eines seither "unwesentlichen Merkmals", zu einem "weit hergeholten Epitheton", wodurch der Gegenstand besser zu bemerken ist, er "fällt mehr in die Augen, ist realer"³⁶, während umgekehrt, wie Jurij Tynjanov ausführte, jeder Fehler oder jeder objektive Zufall – *hasard objectif*, wie dies die Surrealisten nannten – zum Ausgangspunkt für ein Neusehen werden können. Der dahinter sich verbergende Radikalismus wird durch Punins Kommentar zur Aufführung des konstruktivistischen Theaterstücks "Zangesi" 1923 in Moskau sichtbar: "Wir haben nicht ein einziges Wort verstanden [...] so schwierig ist es, das Ungewohnte und Ungewöhnliche zu verstehen und zu schätzen."³⁷

Einleitung: Zum Statuswandel des Ornaments in der architektonischen Moderne

Entscheidend im Kontext des Statuswandels des Ornaments in der Moderne ist, dass in der fortgesetzten verfremdeten Zeichenhaftigkeit der Werke das Verfremdungsverfahren als arabeskenhaft-labyrinthische Technik der Allegorie, der Groteske oder der Collage erkennbar wird. Tatlins Konterreliefs, El Lissitzkys Kompositionen oder Kurt Schwitters Collagen stehen hierfür exemplarisch. In letzter Konsequenz resultiert daraus die Auflösung der Einheit der Werke und ihres Objektcharakters. Hierin besteht dann auch die Bedeutung Šklovskijs für die Ästhetik der Moderne. Kunst wird zum Verfahren der Fragmentierung der zunächst noch als Einheit existierenden Kunstwerke. Im Gegensatz zu Walter Benjamin verlässt sich Šklovskij mit dem Verfremdungsprozess jedoch nicht auf die geschichtliche Dynamik des Verfalls, sondern greift selbst, quasi im Zeitraffer, in den Verfallsprozess der Werke ein bzw. diesen vor. Während Benjamins allegorisches Verfahren das im Geschichtsprozess verdrängte Andere sucht d. h. inhaltlich konzeptuell ausgerichtet ist, bleibt interessanterweise das verfremdende, allegorische Verfahren bei Šklovskij ein nur die Oberfläche, ihre materielle Erscheinung betreffendes Verfahren. Šklovskij hält daran fest, mit der Verfremdung, der "verzögerten Wahrnehmung" oder der "gebremsten, verbogenen Sprache" nichts Neues zu formulieren, sondern lediglich auf alte Inhalte hinweisen zu wollen. Gerade hierin bleibt Šklovskijs Verfremdungsverfahren weit hinter dem auf Wiedergewinnung positiver, im Geschichtsprozess verloren gegangener Inhalte zielenden allegorischen Verfahren bei Benjamin oder hinter der Negativitäts-Ästhetik und Ästhetik der Nicht-Identität Adornos zurück.

1.2.2 Theodor W. Adorno: Ästhetik der Nicht-Identität – das Ornament zwischen Affirmation und Kritik

Der Frage nach dem Status-wandel der Ästhetik in der Moderne wird die folgende Erkenntnis zugrunde gelegt werden müssen: dass aufgrund der Pluralität ihrer Artikulationsformen, nicht weniger auch aufgrund ihres antinomischen Grundcharakters, die Moderne kaum schlüssig anhand ihrer positiven Erscheinungsformen definiert werden kann, als anhand dessen, was sie vorgibt, nicht zu sein und wogegen sie versucht, sich negativ abzusetzen. Pausibel ist daher

ihr Hass aufs positiv-affirmative Ornament; es wird ihr zum Instrument negativer Selbstdefinition. Daher scheint auch, was auf den ersten Blick als paradox missfiel, nicht mehr so abwegig: die Moderne anhand dessen definieren zu wollen, was sie gerade so vehement bekämpft: über das verdrängte Ornament. Man wird daraus schließen, dass die architektonische Moderne ihre Impulse weniger aus der positiven, säkularisierenden Praxis der Maschine und ihren rationalisierten Verfahren der Produktion erhält, als aus den aus ihren radikalen Intellektualisierungsprozessen resultierenden Paradoxien und Negationen.

Gerade die "Liquidierung des Ornaments" muss als eine Ausdrucksform des radikalisierten Projektes der Moderne verstanden werden. Moderne kann und will, um dies noch einmal in den Worten Jürgen Habermas zu wiederholen, "ihre orientierenden Maßstäbe nicht mehr Vorbildern einer anderen Epoche entlehnen"³⁸. Insofern sie sich nicht mehr an mythischen, religiösen oder transzendenten Autoritäten orientieren kann, wird sie als "vollständig reflexiv"³⁹ zu bezeichnen sein. Gleichzeitig entblößt sie nach Habermas gerade darin ihre "eigene Insuffizienz"⁴⁰. Denn sie kann sich, will sie nicht der Absolutsetzung ihrer eigenen Vernünftigkeit verfallen und damit letztlich ihre eigene Vernunft der Unvernunft preisgeben, nur im Rückgriff auf die ihr eigenen Mittel sich ihrer Unzulänglichkeiten überführen, sie muss sich zwangsweise in das verstricken, was Habermas als den der Moderne immanenten "anerkannten performativen Widerspruch"⁴¹ bezeichnete. Die Konsequenz ist, dass die Moderne nicht vernünftig genug sein kann, und sie dabei doch weiß, dass sie sich im Moment äußerster Rationalität in den ihr immanenten Selbstwiderspruch verstricken muss, was jedoch gleichsam der Punkt der kritischen Selbstreflexion und die für die Autonomie der Moderne wichtigste Funktion ist. Man wird jetzt jene paradoxe Formel aufstellen müssen, dass die Moderne nur am Punkte des Exzesses ihrer Vernünftigkeit, gleichsam am Umschlagpunkt ins Irrationale, das ihr vernunftkritische Potenzial zukommt. Wo sie nicht auf das in ihr enthaltene Kritikpotenzial verzichten kann, gehört zum Paradox der auf sich selbst bezogenen Vernunft, dass die Moderne immer dort antagonistisch wird, d.h. der Absolutsetzung ihrer eigenen Vernünftigkeit verfällt, wo sie "nicht zu viel, sondern zu wenig"⁴² vernünftig ist. Das meint die Formel vom "performativen Widerspruch". Adorno bezeichnet das zum fortgesetzten "Selbstdementi" genötigte

Verfahren eines kritisch gegen sich gekehrten "identifizierende[n] Denken"⁴³ mit dem Namen der negativen Dialektik, spezifischer noch mit dem Begriff der "Antinomie der Moderne".

Daher ist in der Moderne immer nur fruchtbar, "was in eines der Extreme ging, nicht was vermittelte"⁴⁴; nur dort ist es, wo der Ästhetik der Moderne ihr kritisches Potenzial zukommt. Dort, an den Rändern der Vernünftigkeit, an den Wende- und Umschlagpunkten ist ästhetische Erfahrung in der Moderne nur möglich. Dies macht die nicht ganz unproblematische Gleichsetzung der Moderne mit der Avantgarde bei Adorno verständlich; andererseits aber wird durch ihren antinomischen Charakter offensichtlich, dass weder die Moderne im allgemeinen noch die Maschine im besonderen als Exterminator des Ornaments theoretisiert werden können. Wo die künstlerischen Verfahren in der Moderne geprägt sind vom Übergang von der Mimesis ans Organische zur Mimesis ans Maschinenhafte, kann dann aufgrund des performativen Widerspruchs nicht mehr von der Moderne als der Geschichte des "Sich-Abfindens [der Moderne] mit dem Bestehenden" gesprochen werden. Dagegen hätte man in der "Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete" von einem Prozess der Radikalisierung der Vernünftigkeit zu sprechen, der dort ästhetischen Charakter erhält, wo er am Punkte des Exzesses in das gegen sich selbst gewendete Verfahren kritischer Negativität umschlägt. So ist die moderne Ästhetik alles andere als ein "Statthalter einer besseren Praxis"⁴⁵, für die die Intellektualisierungs- und Rationalisierungsprozesse soviel wie einen Endzweck darstellten. Im Gegenteil, in der Figur des Exzesses ihrer Rationalität schlagen die affirmativen Verabsolutierungsprozesse der Vernünftigkeit in den Status kritischer Negativität und in ästhetische Erfahrung um.

1.2.3 Christoph Menke: Performativer Widerspruch und die semiologische Reformulierung der Moderne

Somit kann für die Diskussion einer kritischen Theorie des Ornaments mit Christoph Menke festgehalten werden, dass "das vernunftkritische Potential der ästhetischen Erfahrung weder als ihre Implikation noch als von ihr ablösbarer

Gehalt, sondern nur als Wirkung⁴⁶ vorstellbar ist. Die gewandelte Rolle der Ästhetik ist nach Habermas dadurch charakterisiert, dass die Verheißung, deren die Vernünftigkeit in der Moderne nicht mehr mächtig ist, sich "in die Spiegelschrift des esoterischen Kunstwerks" zurückzieht, das dann einer "negativistischen Enträtselung"⁴⁷ bedarf. Daher wäre die Erkenntnis, dass die ästhetische Erfahrung nicht kritisch ist aufgrund ihres rationalen Gehaltes, sondern aufgrund ihrer Wirkung, um Menkes Einsicht einer "Negativität des ästhetischen Verstehensvollzugs"⁴⁸ zu ergänzen. Menke spricht davon, dass die Nicht-Identität ästhetischer Erfahrung in der Moderne nicht nur an deren Wirkung, sondern auf der Seite des Rezipienten an einen Akt ästhetischen Verstehens als einem Akt misslingender Signifikantenidentifikation gebunden ist, an einen Akt misslingender Identifikation von Signans und Signatum oder Signifikat und Signifikant. Jakobson spricht hier vom "Zaudern zwischen Laut und Bedeutung" d. h. zwischen dem zum Signifikanten geformten Material und seiner Bedeutung. Ästhetische Praxis wird mit der Moderne zur Praxis der verhinderten positiven Identifizierungen der nur im ästhetischen und damit nur negativ formulierbaren utopischen Zielinhalte.

Mit der Immanenz des performativen Widerspruchs lässt sich postulieren, dass mit dem Anwachsen der Vernunft immer auch eine Unvernunft am Werke ist. Es kann also in der Frage nach dem Ornament in der Moderne nicht um die Etablierung einer gerade einmal anderen, nicht minder rational hingezielten statischen Ordnung gehen, wie es die klassischen Modelle der Ästhetik vorsahen, sondern um die kritische Reformulierung des Status des Ornaments im Kontext der destabilisierenden Widersprüchlichkeit, in die sich die Intellektualität der Wahrnehmung an den Rändern der Vernünftigkeit begibt. Es geht um die kritische Reformulierung des Ornaments im Übergang vom klassizistischen Ordnungsmodell hin zu seiner Dynamisierung im Kontext einer Ästhetik des "performativen Widerspruchs". Soweit nach Menke im Zentrum einer antinomischen Ästhetik der Moderne das in der Wiederholung aufgeschobene, nicht-identifizierende, weil misslingende Verstehen des Zeichens steht und es dabei um Aspekte ihrer Semiosis geht, wird im Zentrum der kritischen Rekonstruktion des Ornaments das Projekt einer semiologischen Reformulierung der Moderne erkennbar.

Anmerkungen

1. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1993, S. 26.
2. Gérard Raulet u. Burghart Schmidt, Einleitung, in: *Kritische Theorie des Ornaments*, hrsg. von Gérard Raulet u. Burghart Schmidt, Wien u. a. 1993, S. 7.
3. Ebd.
4. Herbert Schnädelbach, Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie, in: *Kulturphilosophie*, hrsg. v. Ralf Konersmann, Leipzig 1996, S. 314f.
5. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/M. 1993, S. 16.
6. Ebd., S. 219.
7. Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, *Juliette oder Aufklärung und Moral*, in: *ders., Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1996, S. 89.
8. Ebd., S. 91.
9. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, in: *ders., Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Franz Glück, Wien u. München 1962.
10. Georg Simmel, *Die Großstadt und das Geistesleben*, in: *ders., Gesamtausgabe*, hrsg. v. Rüdiger Kramme u.a., Frankfurt/M. 1995, Bd. 1, 1901-1908, S. 117.
11. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, a. a. O., S. 277.
12. Ebd., S. 276.
13. Hermann Czech u. Wolfgang Mistelbauer, *Das Looshaus*, Wien 1968, S. 31.
14. Ebd.
15. Nikolai Ladowski, *Ein psychotechnisches Laboratorium der Architektur*, in: *Der Architektenstreit nach der Revolution. Zeitgenössische Texte Rußland 1925-1932*, hrsg. v. Elke Pistorius, Basel u. a. 1992, S. 45.
16. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: *ders., Gesammelte Werke*, Frankfurt/M. 1966, Bd. 12, S. 230.
17. Jurij Tynjanov, *Das literarische Faktum*, in: *Texte der russischen Formalisten*, hrsg. v. Jurij Striedter, Bd. 1, München 1969, S. 419.
18. Mies van der Rohe, *Technik und Natur*, zitiert nach: Fritz Neumeier, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, Berlin 1986, S. 388.
19. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1995, S. 51.
20. Manfredo Tafuri, "Les bijoux indiscrets", in: *ders., Five Architects N.Y.*, Rom 1983, S. 10.
21. Theodor W. Adorno, *Funktionalismus heute*, in: *ders., Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, Darmstadt 1998, S. 376.
22. Marcus Vitruvius Pollio, *Zehn Bücher über Architektur*, hrsg. v. Jakob Prestel, Baden-Baden 1974, 1. Buch, S. 5.
23. Ebd., S. 9.
24. Marc-Antoine Laugier, *Das Manifest des Klassizismus (1753)*, Zürich u. München 1989, S. 82.
25. Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, hrsg. v. Hans W. Winkler, Mainz u. Berlin 1966, S. 93.
26. Michael Müller, *Die Verdrängung des Ornaments*, Frankfurt/M. 1977, S. 16.
27. Ebd., S. 7.
28. Ebd., S. 8.
29. Ebd., S. 148.
30. Interessant ist dagegen, dass Müller, obwohl er das Themengebiet auf die Jahrhundertwende beschränkt, die Ornamentfrage in der Moderne mit der im Faschismus und weiter dann in den 60er und 70er Jahren sich etablierenden Massenkultur verknüpft und sie zur Grundlage einer "Kritik der Warenästhetik" macht. Vgl. Franz Dröge u. Michael Müller, *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur*, Hamburg 1995.

31. Gérard Raulet, *Natur und Ornament*, Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 123.
32. Ebd., S. 127.
33. Viktor Šklovskij, *Theorie der Prosa*, Frankfurt/M. 1966, S. 37.
34. Ders., *Die Kunst als Verfahren*, in: *Texte der russischen Formalisten*,
a. a. O., S. 15.
35. Ders., *Theorie der Prosa*, a. a. O., S. 36.
36. Roman Jakobson, *Über den Realismus in der Kunst*, in: *Texte der russischen
Formalisten*, a. a. O., S. 387.
37. N. Punin, *About Zangezi*, in: Tatlin, hrsg. v. Larissa Alekseevna Zhadova,
New York 1988, S. 395.
38. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, a. a. O., S. 16.
39. Herbert Schnädelbach, *Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie*,
a. a. O., S. 314.
40. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, a. a. O., S. 219.
41. Ebd.
42. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/M. 1977, S. 57.
43. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, a. a. O., S. 219.
44. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 72.
45. Ebd., S. 26.
46. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst*, Frankfurt/M. 1991, S. 15.
47. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, a. a. O., S. 220.
48. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst*, a. a. O., S. 52.

2 Das Ornament und die psychologische Rekonstruktion der Moderne

2.1 Adolf Loos und die Verdrängung des Ornaments

2.1.1 Loos und Simmel: Von der Intellektualität der Wahrnehmung zur Psychologisierung der Oberfläche

In der Moderne ist immer nur fruchtbar, "was in eines der Extreme ging, nicht was vermittelte",¹ fasste Theodor W. Adorno die Dialektik der Avantgarde formelhaft zusammen. Daher auch, Friedrich Nietzsches Zarathustra gleich und kaum weniger verheißungsvoll, verkündete 1910 der Wiener Architekt Adolf Loos: "Weinet nicht! Seht, das macht ja die große unserer Zeit aus [...] Wir haben das Ornament überwunden, wir haben uns zur Ornamentlosigkeit durchgerungen. Seht, die Zeit ist nahe, die Erfüllung wartet unser. Bald werden die Straßen der Städte wie weiße Mauern glänzen. Wie Zion, die heilige Stadt, die Hauptstadt des Himmels."² Als "leibhaftig erfüllte Gegenwart"³ scheint Loos' Ideal einer ornamentlosen Stadt eins mit der Utopie. Sie ist keines Symbols mehr bedürftig, wo die Ornamente in der Moderne ihren funktionalen und symbolischen Gehalt verloren haben; wo sie im Sinne von Adorno "Narben überholter Produktionsweisen" sind, sind sie als "verwesend Organisches, Giftiges"⁴ letztlich abschaffbar. So sehr auch Loos' Position Adornos Vorstellung einer radikalisierten modernen Avantgarde zu entsprechen scheint, kann jedoch nicht übersehen werden, dass angesichts der allgemeinen Symbollosigkeit und der Abwesenheit jeglicher Technikmetapher die Loos'schen Fassaden den ureigensten Prämissen der Moderne nicht minder zu widersprechen scheinen: dass das Ornament den Gesetzen der Maschinenproduktion weiche und der symbolische Gehalt der Architektur am "jeweiligen Stand der technologischen Entwicklungen und Möglichkeiten"⁵ zu messen oder, mit Ernst Bloch negativ formuliert, dass die Ornamentlosigkeit lediglich Ausdruck der "grauenhafte[n] Verödung" durch den "völligen Automatismus der Welt"⁶ und Tribut an die entfesselten industriellen Produktionsweisen sei.

Es gehört fraglos zum bisher kaum beachteten Verdienst Loos', die Frage nach dem Ornament nicht der

verfänglichen Polarität von Ornament und Technik, zwischen der Mimesis ans Organische und der Mimesis ans Technisch-Rationale überantwortet und mit dem Verweis auf die "Herrschaft der Mechanisierung"⁷ auf einfache Weise entledigt zu haben. Anhand von Loos' Streitschrift *Ornament und Verbrechen* wäre zu zeigen, dass für Loos der visuelle Nonkonformismus der Ornamentlosigkeit weniger im Kontext der Industrialisierung und der entfesselten Warenproduktion steht, als er Ausdruck eines für die Moderne fundamentaleren Prozesses ist: der "Intellektualität der Wahrnehmung"⁸. Zu zeigen wäre, dass Loos' Ornamenttheorie weiter hinter die Industrialisierungsproblematik des 19. Jahrhunderts zurückgeht und direkt an die Tradition der Aufklärung und ihrer Idee der sinnlichen Wahrnehmung als "analogon rationis" anknüpft; so wie sie mit der ins Ungeheuerliche gesteigerten "Verführungskraft" des Visuellen für die Idee der Emanzipation des Geistes über die mythische Bilderwelt steht und in den Grundgehalt der Moderne einging. Daraus alleine versteht sich auch Loos' wiederholte Reverenz vor Johann Wolfgang von Goethe. "Seht, Goethes sterbezimmer ist herrlicher als aller renaissanceprunk und ein glattes möbel schöner als alle eingelegten und geschnitzten museumsstücke. Die sprache Goethes ist schöner als alle ornamente der Pegnitzschäfer."⁹ Dabei steht Goethes Sterbezimmer für Loos kaum als Vorbild asketischer, edler Schlichtheit und ornamentloser Schönheit. Wo ein reich ornamentierter Wandbehang mit der einfachen und klaren Form eines Sessels kontrastiert, scheint Goethes Sterbezimmer der Frage nach dem Ornament gegenüber zu ambivalent, als dass es zur Legitimierung eines einfachen Anti-Ornamentalismus dienen könnte. Es ist der Geist der Aufklärung, den Loos in der Aura von Goethes Sterbezimmer zu erkennen meint; es ist die Intellektualität der Wahrnehmung, die nach Loos "allein nur ein vernünftiges Denken und Handeln verbürgt."¹⁰

Wo Loos die direkte Verknüpfung der Ornamentfrage an die industriellen Produktionsverfahren ablehnt, scheint er die Erkenntnis Adornos vorwegzunehmen: dass in der Moderne die rationalen Konstruktionen der wissenschaftlich-technischen Rationalität von Vorstellungen formaler Klarheit zehren, die gerade nicht dem wissenschaftlichen Kalkül nachgebildet sind, sondern ihr Modell in der "künstlerischen Erfahrung" und der Vorstellung ästhetischer Klarheit zu haben scheinen. "Selbst die reinsten Zweckformen zehren von Vorstellungen wie der formaler Durchsichtigkeit und

Faßlichkeit, die aus künstlerischer Erfahrung stammen,"¹¹ postulierte Adorno das Ideal ästhetischer Klarheit als Leitbild wissenschaftlicher Ordnung. Adorno wie Loos stellen die für die Diskurse der Moderne als selbstverständlich vorausgesetzten Vorgängigkeit wissenschaftlicher Klarheit vor der künstlerischer Expression in Frage. Sie folgen darin Nietzsche in dessen Beobachtung, dass "vermöge der ausserordentlichen Uebung des Intellects durch die Kunstentwicklung" die Künstler das "Auge immer intellectualer gemacht"¹² haben und weit über das hinausgegangen sind, "was man früher Farben- und Formenfreude nannte." Es kann hier keinen Zweifel geben: In der Möglichkeit des Intellects, über die Farben- und Formenfreuden hinauszugehen, nimmt Nietzsche für die Moderne die Möglichkeit der Ornamentlosigkeit vorweg. Er steht diesem jedoch alles andere als unkritisch gegenüber, wo er zu bedenken gibt, dass je "gedankenfähiger Auge und Ohr werden, um so mehr kommen sie an die Gränze, wo sie unsinnlich werden: die Freude wird in's Gehirn verlegt, die Sinnesorgane selbst werden stumpf und schwach, das Symbolische tritt immer mehr an Stelle des Seienden"¹³. Entgegen der marxistischen Modernekritik von Georg Lukaçs, der unter dem Diktat der technisch-wissenschaftlichen Rationalität die "Verdinglichung" und "Versachlichung des Lebens" beklagte, bezieht Nietzsche jedoch diese gerade nicht auf die Industrialisierungsprozesse, sondern aufklärungskritisch auf die fortschreitende "Intellektualisierung der Wahrnehmung". Wie zu zeigen ist, macht es die Brisanz und Schlagkraft von Loos' epochalem Text *Ornament und Verbrechen* aus, dass er nicht die totale Unsinnlichkeit von Auge und Ohr in der Abschaffung des Ornaments fordert, sondern die Dialektik von Ornament und Ornamentlosigkeit in der Reziprozität reiner Sinnlichkeit mit der Intellektualität der Wahrnehmung zur dynamischen Grundlage der Theorie der Moderne machte.

Kaum weniger im mutwillig abgetreppten Gebäudevolumen von Haus Scheu als in der weißen, schmucklosen Fassade des berühmt berüchtigten *Looshaus* am Michaeler Platz in Wien findet für Loos der Übergang vom sinnlich affektiven zum "intellektualistischen Charakter des großstädtischen Seelenlebens"¹⁴ statt; so wie dies Georg Simmel in seiner Psychopathologie der Großstadt unter dem Titel *Die Großstädte und das Geistesleben* zur gleichen Zeit beschrieb. Nach Simmel findet das großstädtische

Seelenleben seine Entsprechung in der Blasémentalität, mit der der moderne Großstädter sich gegen die "Übermacht der Gesellschaft" und dem verwirrend labyrinthischen Überangebot an visuellen Verführungen in den neu entstehenden Metropolen zu erwehren sucht. "So schafft der Typus des Großstädtlers [...] sich ein Schutzorgan gegen die Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedrohen: statt mit dem Gemüte reagiert er auf diese im wesentlichen mit dem Verstande, dem die Steigerung des Bewußtseins, wie dieselbe Ursache sie erzeugte, die seelische Prärogative verschafft."¹⁵ Der moderne Großstädter macht sich leidenschaftslos und unempfindlich gegen das kaleidoskopartig auf ihn hereinbrechende Chaos der modernen Metropole, als deren Psychogramm die fratzenhaft verzerrte Realität der Gemälde von George Grosz oder auch Otto Dix betrachtet werden können. Gerade Grosz scheint in seinen grotesk verzerrten Stadtszenen einerseits der Blasiertheit des modernen Großstädtlers Ausdruck verliehen zu haben, andererseits aber auch Charles Baudelaires Sonderfigur des modernen Lebens, den blasierten Dandy, geradezu zum Prototyp des modernen, anonymen Großstädtlers, des "gemeinen Mann" und Mann "ohne Eigenschaften" verallgemeinert zu haben. "Der Dandy ist blasiert oder gibt vor, es zu sein, aus Politik und Kastengeist",¹⁶ schreibt Baudelaire. Für den modernen Großstädter jedoch ist es nicht Standesdünkel sondern der Druck der Sachzwänge des Großstadtlebens, unter dem ihm die Blasémentalität zur eigentlichen Überlebensstrategie wird; die dahinter sich verbergende Verstandesmäßigkeit wirkt wie ein "Präservativ des subjektiven Lebens gegen die Vergewaltigungen der Großstadt"¹⁷. Nach Simmel, der den Schritt von der strengen Kathederphilosophie zum dichterisch und essayistisch bestimmten Philosophieren machte, opponiert das Subjekt in einer Art kindlichen Trotzreaktion mit einer über alle Grenzen hinaus intensivierten Rationalisierung des Seelenlebens, die es gegen eben diesselbe Verrationalisierung des Lebens richtet. Wo sich die in eine Vielzahl heterogener und warenförmiger Bruchstücke zerfallende, "entfesselte Kultur" nicht mehr in einer sinnhaften Synthese organisch integrieren lässt, erhofft sich der moderne Großstädter in der "Intellektualisierung des Seelenlebens" die Rettung der Idee des autonomen, modernen Subjektes.

Die Intellektualität des Seelenlebens des modernen Großstädtlers konnte, das haben Simmel wie Loos erkannt,

nicht ohne gravierende Einschnitte in die Ästhetik des Alltags bleiben. Die Blasiertheit als Schutzorgan schließt die Möglichkeit des Ausdrucks der Subjektivität in der sinnlich-ästhetischen Spiegelung oder symbolisch-mimetischen Repräsentation an der Oberfläche der Dinge aus; so findet die Idee der Blasiertheit als Maske ihre Entsprechung in den weißen, scharfkantigen Fassaden der Loos'schen Entwürfe. Sie brechen mit den klassischen Kunsttheorien, die den Nachahmungstrieb und die Mimesis ins Zentrum der sinnlichen Aneignung und Angleichung des Menschen an die ihn umgebende Natur stellen. Die Blasiertheit ist Ausdruck, wie Simmel sagt, der "Steigerung des Nervenlebens"¹⁸, also dessen, was im Verborgenen, im Inneren und damit unter der Oberfläche der Dinge liegt, wo sich aber auch, wie Simmel schreibt, "von jedem Punkt an der Oberfläche des Daseins, so sehr er nur in und aus dieser erwachsen scheint, ein Senkblei in die Tiefe der Seelen schicken läßt, daß alle banalsten Äußerlichkeiten schließlich durch Richtungslinien mit den letzten Entscheidungen über den Sinn und Stil des Lebens verbunden sind."¹⁹ Für Loos' Architektur kann gleichermaßen gelten. Von außen wirkt sie im ersten Augenblick ähnlich nichtssagend blasiert, doch liegt unter ihrer glatten und weißen Oberfläche verborgen, was sie im eigentlichen Sinne ausmacht. Wie in Loos' Projekt für eine Villa auf dem Lido von Venedig, oder exemplarischer noch in der Villa Müller, besitzt jeder Raum ein besonderes Fensterformat, wo in der ihnen jeweils eigenen Ausprägung die Fensteröffnungen wie Simmels "Senkbleie" aus der Fassade in die Tiefendimension der individualisierten Grundrissfigur von Loos' Raumplanidee mit ihrer ineinander verschränkten und gegeneinander versetzten Raumkomposition verweisen. Die Fassade besteht nur noch in Verweisen auf ein unbekanntes, von außen kaum zu erahnendes, labyrinthisch-sinnliches Inneres. In Loos' Architektur, so lässt sich feststellen, entspricht der Intellektualisierung der Wahrnehmung auf der Außenseite die Psychologisierung der Architektur im labyrinthartigen Geflecht der Innenräume; ganz wie die Blasémentalität des "stadtmenschen in der zweiten hälfte des neunzehnten jahrhunderts"²⁰ – "so ungeheuer stark ist seine individualität."²¹ Der psychologische Gehalt der Häuser verhält sich gleichsam umgekehrt proportional zur Anwesenheit des klassischen Ornaments. Wie Nietzsche wohl als einer der ersten bemerkte, steht als "psychologische Ableitung unseres Glaubens an die Vernunft"²² der Prozess der Psychologisierung in direktem Verhältnis zum Prozess

der Verrationalisierung der Lebenswelt. Die im Stil und im Ornament verallgemeinerte und damit kollektiv affirmative Sinnlichkeit schlägt mit der Intellektualisierung der Wahrnehmung um in die neue Tiefenstruktur und Psychologisierung der Architektur der Großstadt.

2.1.2 Freud und Loos: Kultur als Triebsublimierung – Modernität als Triebverzicht

Loos' historische Leistung muss man mehr in der Dynamisierung des Ornaments erkennen als in dessen Abschaffung. Das jedenfalls ergibt sich aus Loos' Gleichsetzung der "Evolution der Kultur"²³ mit der onto- und phylogenetischen Entwicklung der menschlichen Gattung. Man kann von einer anthropologisch-biologistischen Grundlage seiner Ornamenttheorie sprechen. Tatsächlich legt der von ihm versuchte evolutionstheoretische Ansatz²⁴ einen solchen Schluss nahe. Der moderne Mensch, so schreibt Loos gleich zu Beginn von *Ornament und Verbrechen*, durchläuft in seiner Kindheit und Erziehung "alle wandlungen, die der geschichte der menschheit entsprechen. Mit zwei jahren sieht er wie ein papua, mit vier jahren wie ein germane, mit sechs jahren wie Sokrates, mit acht jahren wie Voltaire."²⁵ Und weiter heißt es dazu respektlos-geringschätzig: "Das erste ornament, das geboren wurde, das kreuz, war erotischen Ursprungs."²⁶ Der Papua tätowiert seine Haut, nicht aber mehr der moderne Mensch. Dabei ist das Kreuz nichts weniger als "das erste kunstwerk, die erste künstlerische tat, die der erste künstler, um seine überschüssigkeiten los zu werden, an die wand schmierte."²⁷ Kunst und Religion verdanken sich der menschlichen Triebhaftigkeit und dem Hang zu deren Sublimierung im Ornament; daher auch ist das Verlangen, alles zu ornamentieren, was einem erreichbar ist, der "uranfang der bildenden kunst. Es ist das lallen der malerei. Alle kunst ist erotisch."²⁸

Unverkennbar wirkt bei Loos Owen Jones' *Grammatik der Ornamente* nach, jenes Buch, in dem Jones 1856 erstmals das Ornament nach kulturgeschichtlichen Kriterien kategorisierte und dessen Ursprünge er in den Tattoos der "wilden Stämme" sah. "Schaffen ist der erste im Menschen aufkeimende Ehrgeiz"²⁹, heißt es in Jones' Stilgeschichte des Ornaments, die vom Psychologismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts selbst

noch nicht beeinflusst war. Bis weit ins 20. Jahrhundert noch galt die Meinung, dass der "edle Wilde", wie schon Alexander von Humboldt festgestellt hatte, "eine Art Altertum [darstellte], dem wir fast als Zeitgenossen gegenüberstehen."³⁰ In der Parallelisierung der Kulturentwicklung mit der Phylo- und Ontogenese des Menschen glaubte man, in den neu entdeckten "primitiven" Kulturen eine Vorstufe zum eigenen, fortgeschrittenen Kulturstadium erkennen zu können. Daher ist es wenig erstaunlich, bei Jones in fast wörtlicher Vorwegnahme von Loos zu lesen: "Die Bestrebungen der Völker die erst auf der niedrigsten Stufe der Cultur stehen, gleichen denen der Kinder; es fehlt ihnen zwar an Kraft, aber sie besitzen eine Anmuth, eine Naivetät die man selten im mittlern Alter, nie aber im vorgerückten abnehmenden Mannesalter, antrifft." In Bezug auf die Kunst heißt es: "Eben so verhält es sich mit der Kindheit einer Kunst. Cimabue und Giotto besitzen weder den materiellen Zauber Raphaels noch die mannhafte Kraft Michelangelos, aber sie übertreffen den einen und den andern an zarter Anmuth und an ernsthafter Wahrheit."³¹ Kultur entwickelt sich analog zur Natur als quasi zweite Natur. Jones' Ansicht, in den "primitiven" Kulturen einer kulturgeschichtlichen Vorstufe der eigenen Entwicklung gegenüberzustehen, kann dabei bis weit in die Zeit der Aufklärung zurückverfolgt werden. Johann J. Winckelmann schon hatte das Bild des idealen Indianers, den "Griechen der Prärie"³², mit Homers Achilles gleichgesetzt. "Sehet den schnellen Indianer an, der einem Hirsche zu Fuße nachsetzet [...] wie leicht wird der ganze Bau des Körpers gemacht. So bindet uns [auch] Homer seine Helden, und seinen Achilles bezeichnet er vorzüglich durch die Geschwindigkeit seiner Füße."³³ Und in *Die vier Elemente der Baukunst* stellte Gottfried Semper die Urhütte nicht mehr als abstrakt-konstruktive Idee dar, wie dies Marc-Antoine Laugier im *Essai sur l'architecture*³⁴ 1753 mit seiner Urhütte tat; sie findet jetzt ihre konkrete Vorbildung in der "karaibischen Hütte", wie sie Semper auf der Londoner Weltausstellung von 1851 erstmals gesehen hatte. In deutlich kritischer Distanz, aber auf mehr oder weniger derselben Linie bewegt sich Loos, wenn er in *Das Luxusfuhrwerk* 1898 schreibt: "Je tiefer ein Volk steht, desto verschwenderischer ist es mit seinem Ornament, seinem Schmuck"³⁵ und er das Ornament abschätzig als "Indianerstandpunkt" bezeichnet.

Die kulturgeschichtliche Rückbindung der Theorie des Ornaments bei Jones findet bei Loos ihre Erweiterung

in der Ausrichtung auf Sigmund Freuds psychoanalytische Kulturtheorie. Sie geht vom Prozess der Tribsublimierung als Grundvoraussetzung des menschlichen Kulturalisierungsprozesses aus. Von der Tribsublimierung behauptete Freud, dass sie "ein besonders hervorstechender Zug der Kulturentwicklung"³⁶ sei. 1900 erst war Freuds epochales Werk *Traumdeutung*³⁷ erschienen. Freud beschrieb darin erstmals das triebbestimmte Unterbewusstsein als zentrale Leitinstanz menschlichen Handelns. Indem er die Idee vom souveränen, selbstzentrierten, sich alleine aus einem vernünftigen Denken heraus definierenden Subjekt als kulturbedingtes Wunschbild entlarvte, trug er wesentlich zur Entzauberung der modernen Welt bei. Auch Loos sieht in der Tribsublimierung und -verdrängung ins Unterbewusste die zentralen Techniken menschlicher Kulturalisierung. Während für den Psychologen Freud jedoch mit dem Unterbewusstsein der Ort der Verdrängung letztendlich unbestimmbar bleibt, findet die Triebverdrängung bei Loos, dem Architekten, ihre unverkennbare Hypostasierung in der symbolischen Form des Ornaments. Das Ornament ist der Ort der verdrängten Triebe, als solches ist es ursprünglich symbolisch-erotischen Ursprungs und Teil der menschlichen Vergesellschaftungsprozesse, wie die Religion und die Kunst, nur auf einer anderen Stufen. In der Hierarchie der Verdrängungspraxis steht es in Bezug auf die Kunst auf einer niederen Stufe, wenn auch höher als die Religion. Entsprechend Loos' Erkenntnis der im fortgeschrittenen Stadium auf sich selbst gewendeten Sublimierungsprozesse, fällt auf der höchsten Stufe der kulturellen Entwicklung auch das Ornament der wiederholten Sublimierungs- beziehungsweise Verdrängungspraxis zum Opfer. "Verdrängung des Verdrängten" heißt die Formel, bei der die Tribsublimierung in die Verhärtung der Triebverdrängung, die architektonische Praxis vom Ornament in die Ausschließlichkeit der Ornamentlosigkeit umschlägt. An ihre Stelle tritt dann die höchste, kultivierteste Form der Tribsublimierung, die Kunst.

Nur so lässt sich erklären, wenn Loos meinte, dass der Papua seine Tätowierungen aus demselben Drang schaffe, wie Beethoven seine Neunte Symphonie. Nur so auch erklärt sich, dass der Papua "seine Haut, sein Boot, sein Ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist", tätowieren kann, "aber der Mensch unserer Zeit, der aus innerem Drange die Wände mit erotischen Symbolen beschmiert"³⁸, dagegen ein Verbrecher oder ein Degenerierter



Chicago Tribune Tower



Michaeler Haus, Marmorssäulen im Sockelgeschoss

Adolf Loos

Michaeler Haus, Eingang



Villa Müller, Treppenaufgang





American Bar

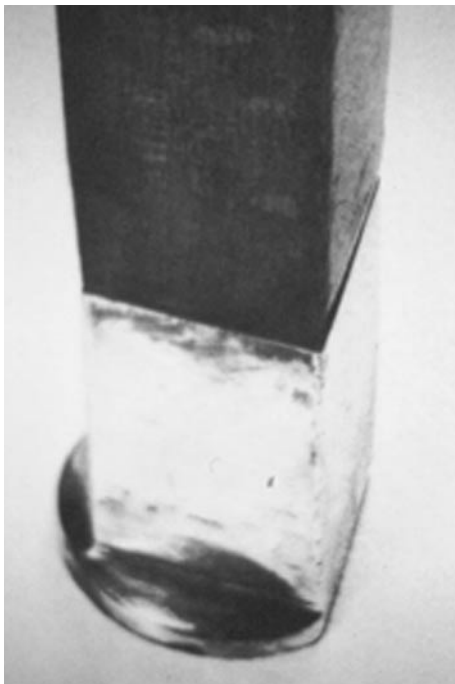


American Bar, Kassettendecke

Adolf Loos

Otto Wagner

Postsparkasse, Detail des Stuhls im Depeschbüro



Postsparkasse, Stuhl im Depeschbüro



Das Ornament und die psychologische Rekonstruktion der Moderne

ist. Man kann, so heißt es, "die kultur eines landes an dem grade messen, in dem die abortwände beschmiert sind."³⁹ Der moderne Ornamentiker und alle die, die sich heute noch tätowieren, zeichnen sich daher als potenzielle Verbrecher aus; denn sie gehören weder der Moderne an, der höchst entwickelten Kulturform, noch besitzen sie die naive Ursprünglichkeit der früheren Kulturstadien. "Der Weg der Kultur ist ein Weg vom Ornament weg zur Ornamentlosigkeit"⁴⁰; hier gibt es kein Zurück. Nach Loos stellt die Moderne die letzte Stufe der Evolution der Kultur dar, als Übergang von der Tribsublimierung im Ornament zum Triebverzicht in der Ornamentlosigkeit.

Ornamentlosigkeit am Umschlagpunkt von Tribsublimierung in Triebverzicht bezeichnet auf der anderen Seite im Sinne von Freud jenen Punkt des Unbehagens an der Kultur, dem Freud intensive Beschäftigung gewidmet hatte. Die Problematik besteht darin, dass jeder Triebverzicht selbst wiederum zu einer dynamischen Quelle des Gewissens wird. "Das Gewissen ist die Folge des Triebverzichts";⁴¹ der uns von der Kultur von außen auferlegt ist und das Gewissen schafft, das dann weiteren Triebverzicht fordert. Nichtbefriedigung von mächtigen Trieben führt dann zur Umsetzung von libidinösen Anteilen in neurotische Symptome und letztlich zur Transformation ihrer aggressiven Komponenten in Schuldgefühle. Freud fragt sich dann, ob nicht "manche Kulturen – oder Kulturepochen – möglicherweise die ganze Menschheit – unter dem Einfluß der Kulturstrebungen ‚neurotisch‘ geworden sind?"⁴² Am Extrempunkt des Kulturalisierungsprozesses, das heißt der Prozesse der Triebverdrängung, an dem sich das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert angelangt wähnte, schlägt demnach der Kulturalisierungsprozess in Neurose um. In der Folge wandeln sich die der Vergesellschaftung dienenden positiven Wertsetzungen; die Ethik selbst wird zum rein therapeutischen Mittel des neurotischen Kultur-Über-Ichs. Nach Loos müsste damit die Modernität – Kultur auf ihrem höchst entwickelten Stand – als der Zustand von Kultur beschrieben werden, an dem nicht mehr die Ästhetik und als solches auch das Ornamentale als sublimierter Trieb – in Form der Kunst – die friedliche Vergesellschaftung bestimmt, sondern umgekehrt. Mit dem Postulat des totalen Triebverzichtes ergibt sich die Situation, in der die Gesellschaftsformen selbst im Sinne des kulturellen Über-Ichs die ästhetischen, das heißt symbolischen Ausdrucksformen determinieren. Im Gegensatz zur Tradition

der abendländischen Aufklärung entspräche dann der Wende von der Triebsublimierung zum Triebverzicht die Inversion der klassischen Hierarchien von Ethik und Ästhetik. In Schillers Programmschrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* ist es noch die Ästhetik, die die "Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit"⁴³ zügelt. Sie ist es, die ethisch läuternd auf den Menschen einwirkt, auf dass "das entwickelte Gefühl für Schönheit die Sitten verfeinere."⁴⁴ Moderne bedeutete dagegen nach Loos, dass es nicht mehr die "Infiltration des Ästhetischen mit dem Moralischen"⁴⁵ ist – wie für Immanuel Kant im Konzept des Erhabenen in der Kunst –, sondern die Dominanz des Ethischen über das Ästhetische, das die Kultur und damit die Künste und die Architektur bestimmt.

Die Inversion von Ethik und Ästhetik und die Dominanz der Ethik über die Ästhetik artikuliert sich in Loos' Parallelisierung von Ornament und Verbrechen. Dass Loos auf einen nur wenige Jahre zuvor von Karl Kraus publizierten Artikel mit dem Titel *Sittlichkeit und Kriminalität* rekurriert, mag die von Loos gemeinte Austauschbarkeit von Sittlichkeit und Ornament, also von Ethik und Ästhetik verdeutlichen. Erkennbar wird jedoch, dass Loos keineswegs "Ornament als Verbrechen"⁴⁶ meinte, wie Henry-Russel Hitchcock Loos zitierte, noch dass es Loos auf den "Tod des Ornaments"⁴⁷ angelegt hatte, wie es Hans Sedlmayr als zentrales Argument seiner These vom *Verlust der Mitte* Loos unterstellte. Genauso wenig trifft Michael Müllers Spekulation zu, dass Loos "und" schrieb, aber in Wahrheit "ist"⁴⁸ meinte; wäre das so, so müsste in der von Loos intendierten Inversion von Ethik und Ästhetik Loos' Titel die Lesart als "Ethik ist Verbrechen" zulassen, was natürlich absurd ist. Es würde bedeuten, Loos zu einem Surrealisten zu machen. Für einen surrealistischen Ansatz gibt es jedoch in Loos' Werk keine Hinweise. Selbst Loos' Affinität zur Psychoanalyse kann hierfür als Argument kaum hinreichen. Es lässt sich feststellen, dass es bis heute die bei Loos im modernen Ornament intendierte Inversion des Ästhetischen mit dem Ethischen ist, das heißt die Vorherrschaft der Ethik über die Ästhetik, die den Zugang zu Loos und zur Ornamentproblematik der Moderne im allgemeinen verstellt.

Nicht zu verhehlen dagegen wäre der Doppelcharakter der Moderne. Die Ästhetik der Moderne ist nicht mehr bestimmt durch ein symmetrisches, reziprokes Verhältnis zwischen Trieb und

Symbol, zwischen phylo- und ontogenetischer Entwicklung und ihrer Vermittlung durch das Ornament. Tribsublimierung und Triebverzicht besitzen nach Freud aus Angst vor Sanktionierung durch das Über-Ich in den höchst entwickelten Kulturen keine befreiende Wirkung mehr. "Die Ethik ist also als ein therapeutischer Versuch aufzufassen, als Bemühung, durch ein Gebot des Über-Ichs zu erreichen, was bisher durch sonstige Kulturarbeit nicht zu erreichen war",⁴⁹ schreibt Freud. Einem repressiven, die Triebe verdrängenden Charakter der modernen Ethik steht gleichzeitig deren therapeutische Funktion gegenüber. Es resultieren daraus zwei folgenschwere Konsequenzen für die Moderne: völlige Ornamentlosigkeit, in all ihrer Radikalität bis zu Ende gedacht, muss soviel wie die Entkoppelung der phylogenetischen von der kulturgeschichtlichen Entwicklung des Menschen bedeuten. Die Abkopplung der Kultur und in Folge der Architektur vom somatisch-körperlichen Bezug führte in der Konsequenz direkt in die Entbindung der Vergesellschaftungsprozesse aus der Rückkopplung an ihren Ausgangspunkt, an den Menschen als somatisch-affektives Wesen. Damit wäre der bei Freud für die Kultur schlechthin postulierte Ambivalenzkonflikt "des ewigen Kampfes zwischen dem Eros und dem Destruktions- oder Todestrieb"⁵⁰ zugunsten des zweiten ausgeschaltet. Im unmittelbaren Bezug hierzu weisen Franz Dröge und Michael Müller in ihrem Buch *Die Macht der Schönheit*⁵¹ darauf hin, wie die industrielle Massenproduktion und die daraus resultierende Verdinglichung des menschlichen Subjekts den Grund legen für die Massenvernichtungen im nationalsozialistischen Terror. Dieser drückt sich zuerst nicht so sehr in der blanken Gewalt aus, als er vielmehr im enterotisierten Massenornament in den Reichssportveranstaltungen seine ästhetische Artikulation findet.

Als Prototyp für die Entkoppelung von onto- und phylogenetischer Entwicklung der Kultur können die Tillergirls betrachtet werden, jene Tanzgruppe, die, um 1881 von John Tiller in Lancaster gegründet, aus gleich gewachsenen und mechanisch die Beine hochwerfenden Mädchen bestand. Sie sollten zum Inbegriff der goldenen 20er Jahre werden. In Berlin war es Eric Charells, der erstmals die Tillergirls 1924 für seine Ausstattungsrevue im einstigen Großen Schauspielhaus von Hans Poelzig verpflichtete. Aufgrund des großen Erfolges gründete dann James Klein in der Komischen Oper oder Hermann Haller im Admiralspalast ähnliche Tanzgruppen.

James Kleins Revue hieß bezeichnenderweise "Tausend süße Beinchen", während Siegfried Kracauer in *Das Ornament der Masse* von "Körpern in Badehosen ohne Geschlecht"⁵² sprach. Für ihn waren die Tillergirls Ausdruck der "Versachlichung des Lebens" unter dem industrialistisch-produktivistischen Paradigma der "amerikanischen Zerstreuungsfabriken". In den Tillergirls, so Kracauer, fand die Mimesis des Organischen, des menschlichen Körpers an die industriellen Produktionsverhältnisse und die Prozesse der Verrationalisierung, von Taylorismus und Fordismus ihren Niederschlag. "Wird das Massenornament von der Seite der Vernunft her erblickt, so offenbart es sich als mythologischer Kult, der in ein abstraktes Gewand sich hüllt",⁵³ so Kracauer. Mit der Enterotisierung im Massenornament der maschinenhaft rhythmisierten Choreographien der Tillergirls, aber auch der Turnerfeste und Parteaufmärsche, so Kracauer, schlägt das Ornament um: zurück aus der Triebsublimierung als kulturbildendes Element ins Unbewusst-Physiologische seines mythisch dunklen Ursprungs. Am Punkte des Exzesses der Rationalität schlägt in den Feiern des Massenornaments die Triebsublimierung in ihrer gesteigerten Form als Triebverzicht nicht nur ins Geometrisch-Rationale, sondern weiter ins Rituell-Mythische, ins Kultische um. Kultur erscheint entkoppelt aus ihrer Bindung an den evolutionär-fortschreitenden, menschlichen Kulturalisierungs- und Aufklärungsprozess; im enterotisierten Massenornament kehrt der "gestürzte Gott", das organische Ornament, entthront und seiner kulturbindenden Funktion entkleidet, in einem "härteren Götzen"⁵⁴ wieder.

2.1.3 Die Wiederkehr des Verdrängten I: Agoraphobie oder das "gewendete Schweigen" der Fassaden

Die von Autoren wie Michael Müller für die Moderne vertretene Theorie der "Verdrängung des Verdrängten" als der Verdrängung des Ornaments ins Material findet bei Loos in dieser Weise nicht statt. Es ist nicht die Maserung des grünen Cipolino Marmors in Loos' Kärntner Bar oder die Inneneinrichtung aus Edelhölzern in der Villa Karma, in denen in der Ornamentlosigkeit das affektiv-sinnliche Moment des Ornaments überlebt. Wenn Simmel in seinem Aufsatz *Das Problem des Stiles* schreibt, dass "je tiefer und einzigartiger der Eindruck eines Kunstwerkes auf uns ist, desto weniger pflegt die Frage nach dem Stil des Werkes

eine Rolle in diesem Eindruck zu spielen,⁵⁵ so gilt in Bezug auf die Ornamentlosigkeit der Fassade des Michaeler Hauses die Umkehrung: dass sie mit umso mehr Kommentaren und Bildern belegt wurde, je weniger 'Stil', aber auch je weniger Material sie zur Schau stellte. Für Simmel bedeutete der Stil noch das, was "die Besonderheit des einzelnen Werkes einem allgemeinen Formgesetz untertan" macht, und das dadurch "seiner absoluten Selbstverständlichkeit enthoben"⁵⁶ wird.

Die Kommentatoren und Betrachter von Loos' Michaeler Haus lassen sich dagegen nicht einmal von der scharf geschnittenen Rechtwinkligkeit der Fenster in ihren Phantasien beeindrucken. So sprach man angesichts der Fassade des Michaeler Hauses, das sich über einem doppelgeschossigen, reich mit Marmor verkleideten Sockelgeschoss erhebt, vom "nackten Oberkörper einer sonst hübschen Dorfschönheit" oder vom "nackten Oberbau"⁵⁷. Paul Engelmann publizierte in Karl Kraus' Zeitschrift *Die Fackel* ein Gedicht, in dem es hieß: "Es glänzt an ihr die Keuschheit aller Firne, auf glattem Mauerwerk zum Küssen! Und Marmor, dass sie nicht die Pracht vermissen: naiv und lüstern, fast wie eine Dirne."⁵⁸ Für den "mann mit den modernen nerven" sublimiert die "Nacktheit der glatten Fassade des ‚Hauses ohne Augenbrauen‘ [...] die Sinnlichkeit zum Eros", wie Peter Haiko und Mara Reissberger feststellen. Mit seiner ornamentlosen Fassade wird das Loos-Haus "zur architektonischen Fleischwerdung der noch unschuldigen, vor-adoleszenten Nacktheit."⁵⁹ Loos selbst bekannte: "Das weibkind kam in die mode. Man lechzte nach unreife."⁶⁰ Wie Czech und Mistelbauer berichten, musste die Fassade des Michaeler Hauses "erregender gewirkt haben, als jedes Jugendstilornament."⁶¹ Loos selbst triumphierte: "Mein haus [...] erregte richtig ärgernis."⁶² Was die "verdinglichten Kunstwerke" nicht mehr sagen, so ließe sich hier Adorno zitieren, "ersetzt der Betrachter durch das standardisierte Echo seiner selbst"⁶³; nur dass es nicht das Standardisierte, sondern das Spezifische aus der individuellen Verdrängungsstruktur ist, das die Betrachter in die Fassaden des Michaeler Hauses hinein projizierten. Erstaunlich ist, dass es die Ornamentlosigkeit und Kahlheit der gerasterten Lochfassade und nicht der Marmor des "Unterteils" sind, die zur Projektionsfläche erotischer Phantasien werden. Michael Müller erkennt gerade dies, wenn er den Loos'schen Fassaden jegliche Einbildungskraft abspricht und in Bezug auf die Architektur der Neuen Sachlichkeit und des

Bauhauses – was gleichermaßen für Loos, Bruno Taut, Paul Mebes, Mart Stam und andere der Protagonisten der Moderne gilt –, vom „nicht zu bestreitenden Verlust der Fähigkeit der Phantasieentfaltung zugunsten des rechten Winkels spricht.“⁶⁴ Während einerseits die Loos'schen Fassaden nicht mehr durch die Handarbeit des Arbeiters affektiv „aufgeladen“ werden, der Handwerker im Ornament nicht mehr „seine sinnliche[n] überschüssigkeiten“⁶⁵ los werden kann, sind die glatten Fassaden Teil jenes „sonderbaren Kampfes für die ‚Nerven‘“⁶⁶, von dem Walter Benjamin in Bezug auf Karl Kraus sprach; sie sind das, was man mit Benjamin als „gewendete[s] Schweigen“⁶⁷ zu bezeichnen hätte.

In diesem Kontext lassen sich auch Ester da Costa Meyer und ihr Hinweis auf die Parallelität zweier Verdrängungsphänomene im Wien der aufkommenden bürgerlichen Epoche interpretieren. Es ist einmal die Verdrängung der Frau aus dem öffentlichen Leben in die Häuslichkeit und damit in die affektive Abgeschlossenheit der bürgerlichen Wohnung und das Phänomen der Agoraphobie. Die Agoraphobie, auch Platzscheu oder Furcht vor dem Marktplatz, Platzschwindel, Raumangst oder Topophobie genannt, entsteht unmittelbar im Zusammenhang mit der Entwicklung der Metropolen, ihren weiten Plätzen und langen, breiten Boulevards im 19. Jahrhundert. Sie wurde erstmals von dem Psychiater Karl Friedrich Otto Westphal in Wien im Jahr 1871 als Phobie oder psychoneurotische Störung beschrieben. Auch Freud ging später im berühmten Fall des kleinen Hans näher auf die Agoraphobie ein. „Nach Freud werden die Angstneurosen,“ schreibt da Costa Meyer, „wie die Agoraphobie von unterdrückten, unbewussten Ängsten oder Wünschen ausgelöst, die sich als räumliche Ereignisse maskieren, die aber nicht mit dem leeren Raum sondern mit dem städtischen – das heißt sozialen – Raum, vor allem aber mit den Straßen in Zusammenhang stehen. Die Straßen waren eine Bedrohung für diejenigen, die ein behütetes oder unterdrücktes Leben führten, wie zum Beispiel die Frauen aus der begüterten Mittelschicht.“⁶⁸ Der soziale Ausschluss der Frau, ihre Remittierung in die Abgeschlossenheit der bürgerlichen Wohnung und nicht die Angst vor dem städtischen Raum als solches, sind die Auslöser für die Platzangst.

Trotzdem ist es die Krankheitsgeschichte des kleinen Hans, an der es Freud gelang, die neurotische Verschränkung

der Räumlichkeit der Metropole mit dem Seelenleben des modernen Großstädtlers zu verdeutlichen. Erstaunlicherweise, so stellte Freud fest, waren gerade nicht der öffentliche Raum, die Größe der Plätze oder der Straßen die Auslöser für Hansens Neurose; ja diese schienen nahezu unerheblich für das Auftreten der Platzangst. Dagegen haben nach Freud die Angstneurosen wie die Agoraphobie ihren Grund in der Furcht vor dem unterdrückten Triebhaften, das schlecht verdrängt als ein Räumliches verkleidet wiederkehrt; womit die Agoraphobie weniger mit dem architektonischen Raum als vielmehr etwas mit der sozialen Stratifizierung des öffentlichen Raumes zu tun hat. Die Straßen wurden zur Gefahr für die Frauen der Mittelklasse, "[...] weil sie Versprechungen, sexuelle Erfüllung und ein Entkommen von Zuhause in Aussicht stellten. Die Wahlfreiheit war eine Quelle großer Unruhe für die Agoraphoben, die eine unbewusste Angst vor dem entwickelten, was letztendlich ihre unbewussten Wünsche waren."⁶⁹ Die Fassaden werden zu Projektionsflächen und zum symbolischen Ersatz für die im Alltag unterdrückten Triebe. In der Projektion werden die Fassaden zu überdeterminierten Bedeutungsträgern am Ende einer langen metonymischen Kette. Nach Freud wird im Falle der Phobien eine innere Gefahr in eine externe verwandelt; der Agoraphobe ist von einer Angst vor den Impulsen beherrscht, die von den Begegnungen mit den vielerlei Versuchungen der Stadt ausgehen. Seine Phobie ist Resultat einer inneren, psychischen Verlängerung, die sich in eine Angst vor einer äußeren Situation transformiert, wobei die Projektionen der "Erledigung eines Gefühlskonfliktes" dienen. Während man sich vor einer äußeren Gefahr durch Flucht in Sicherheit bringen kann, schreibt Freud, ist die Flucht vor einer inneren Gefahr ein schwieriges Unterfangen. Es handelt sich dabei um einen primitiven Mechanismus, dem auch unsere Sinneswahrnehmungen unterliegen; dieser hat, wie Freud anmerkt, "an der Gestaltung unserer Außenwelt normalerweise den größten Anteil"⁷⁰. Selbst gegen die ikonographische Überdeterminierung der gründerzeitlichen Fassaden wird für den Agoraphoben die Fassade zur Projektionsfläche seiner Ängste, so dass in den metonymischen Bildprojektion dem Betrachter das eigene Verdrängte in Form eines Unheimlichen entgegentritt. Wo das architektonische Objekt aufhört, als ein von Anderen Determiniertes zu existieren und einmal mehr zum Pendant der doppelten Existenz des Betrachters und seiner nicht bewältigten Triebverdrängung wird, ist es die Architektur der Stadt, über die das Individuum mit sich selbst in einen Dialog tritt.

So entstehen die in der Fassade des Michaelerhauses geweckten Bilder von Kahlheit und Nacktheit, von einer "ungeschlachten drallen Dirne" oder einem "nackten Oberkörper" nicht als assoziative, sondern als metonymische Projektion eines an die Oberfläche zurückkehrenden, mehr oder weniger kollektiven, gesellschaftlichen Verdrängten. Damit decken Loos' weiße Fassaden, die vielerorts im Sinne einer Technik ästhetischer Bereinigung konzeptualisiert werden, paradoxerweise eine psychische Unreinheit im Sinne einer missglückten Verdrängung auf. Architektur wird zum Ort der Anamnese dessen, was auf dem Weg der Kultur unterdrückt und verdrängt wird; sie erscheint nun in einem neuen Kontext: Sie ist mehr betrachter- als ortsabhängig, sie ist mehr rezeptiv durch den Betrachter bestimmt als produktiv durch den Architekten; am Punkt der Inversion von Ästhetik und Ethik, das heißt der Dominanz der Ethik über die Ästhetik wird die Architektur zum Umschlagpunkt von ästhetischer Kontemplation zum Modus der Reflexion und vom Ort der Intellektualisierung des Sehens zu einem der Psychologisierung der menschlichen Existenz. Die weiße Fassade des Michaelerhauses könnten demnach als Element emanzipierender Praxis des bürgerlichen Individuums betrachtet werden, wo das Ende der Kontemplation soviel ist wie das Ende des klassischen Paradigmas der Einfühlung des betrachtenden Subjektes in das Geschaute. Ästhetischer Genuss ist nicht mehr "objektiver Selbstgenuß", wie dies Wilhelm Worringer in seinem Buch *Abstraktion und Einfühlung*⁷¹, das 1908 und damit zwei Jahre vor Loos' *Ornament und Verbrechen* erschien, noch postulierte. Die Stadt wird tendenziell aneignungsfähig als Teil des Prozesses der Selbstfindung im wiedererscheinenden Verdrängten. Damit ist auch die neuzeitliche Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt aufgelöst; analog zu Baudelaires modernem Künstler ließe sich jetzt vom "ewig rekonvaleszenten bürgerlichen Individuum"⁷² und von der Stadt als Ort ewig kontingenter Begegnung der Stadtbewohner mit sich selbst sprechen. Entgegen ihrer eigenen materiell-physischen Präsenz erhält die Architektur im Psychologischen einen "eigentümlichen Gegenwartscharakter"⁷³.

Entgegen der Konzeptualisierung der Moderne als einem Prozess der Entindividualisierung und "Entzauberung des bürgerlichen Subjekts"⁷⁴ durch die industriellen Produktionsweisen tritt das moderne Subjekt in der metonymischen Fixierung auf

die Fassaden in eine neue Beziehung zu sich selbst. Die affirmative Identifikation des Individuums mit seiner Umwelt, die seither im kollektiven Symbolgehalt des Ornamentes hypostasiert schien, erfährt in der Ornamentlosigkeit eine Inversion in die Eigen- und Selbstbezüglichkeit. Der Übergang von der Triebsublimierung zum Triebverzicht, wie er bei Loos in Anlehnung an Freud konzipiert ist, bedeutet das Ende des Ornaments als affirmatives, identifikatorisches Element des Menschen mit seiner Umwelt. Wo die Fassade zum Ort der individuellen Anamnese des im Kulturalisierungsprozess Verdrängten wird, entzieht sich die Fassade der Ästhetik eines objektivierenden Sehens. Die noch bei Simmel zu beobachtende Intellektualisierung des Sehens schlägt mit der Ornamentlosigkeit um in die Psychologisierung des Raumes.

2.2 Die ausbleibende Revolution – Loos' Dialektik

2.2.1 Das Ende der Kontemplation

„Wäre der Haß von Loos aufs Ornament folgerecht, er müßte auf die gesamte Kunst sich übertragen. Ist diese einmal zur Autonomie gediehen, so kann sie ornamentaler Einschlüge darum nicht vollends sich entäußern, weil ihr eigenes Dasein, nach den Kriterien der praktischen Welt, Ornament wäre,“ so Theodor W. Adorno in *Funktionalismus heute*. „Vor dieser Konsequenz schrickt, zu seiner Ehre, Loos zurück.“⁷⁵ Hinter Adornos Zweifeln an den Möglichkeiten einer generellen Entgegensetzung von künstlerischer Autonomie und Lebenspraxis klingt Nietzsches Kritik an der Dialektik philosophischer Wahrheitsfindung nach. „Wie könnte etwas aus seinem Gegensatz entstehen?“ heißt es zweifelnd in *Jenseits von Gut und Böse*. „Zum Beispiel die Wahrheit aus dem Irrtum? Oder der Wille zur Wahrheit aus dem Willen zur Täuschung?“⁷⁶ Doch trotz Nietzsches wie auch Adornos Einwänden fand die Technik der Negation als Avantgardetechnik beinahe unverändert Eingang in die ästhetische Moderne; nicht zuletzt in der Entgegensetzung von Technik und Ornament. Die auffälligste und wörtlichste Anwendung findet sich im Kult des Neuen der Avantgarde, wie in den Gemälden von Georg Baselitz mit ihren auf den Kopf gestellten menschlichen Figuren oder nicht minder in der tabula-rasa-Technik des modernen Städtebaus.

Es gehört mit zur einführenden Weitsicht Adornos erkannt zu haben, dass es vor allem gilt, Loos vor dessen Vereinnahmung für die Idee einer orthodoxen, modernen Avantgarde in Schutz zu nehmen. Insofern gehört Adorno mit zu den verständnisvollsten Kritikern Loos' bis heute. Bedeutend ist in diesem Kontext, dass mit seinem Plädoyer für eine mit dem Lebensalltag verschränkte, ästhetische Praxis Adorno sich entschieden gegen die Idee einer modernen, ornamentlosen Kultur wendet. Weder kann das Ornament völlig auf der Seite des Stiles und damit auf der Seite einer reinen Ästhetik gedacht, noch die Funktionalität gänzlich dem technologisch-rationalen Paradigma zugeordnet werden. Folgerichtig weist Loos' Ornamenttheorie das Ornament als ein drittes Element aus. Innerhalb der zwei von ihm skizzierten Entwicklungsreihen, der phylo- und der ontogenetischen, also der biologischen Evolutionslinie des menschlichen Individuums und seiner Entwicklung als gesellschaftliches Wesen, platziert Loos das Ornament in einer Rolle der Vermittlung. Die dafür entscheidenden Textstellen sollen hier noch einmal zitiert werden: "Das erste ornament, das geboren wurde, das kreuz, war erotischen ursprungs. Das erste kunstwerk, die erste künstlerische tat, die der erste Künstler, um seine überschüssigkeiten los zu werden, an die wand schmierte."⁷⁷ Ist Kultur gleichbedeutend mit zunehmender Triebsublimierung und -beherrschung, so stellt das Ornament die entscheidende Schnittstelle in diesem Prozess der Vergesellschaftung des Menschen dar. Über das Ornament sind Kultur und Natur keine voneinander unabhängigen Reihen mehr, wenn sie auch nicht gegeneinander konvergieren. In Loos Theorie besteht die ureigenste Funktion des Ornaments, so wäre zu zeigen, in der Vermittlung vom ursprünglich natürlichen Zustand des Menschen zu dem der Kultur. Der von Adorno postulierten Unmöglichkeit künstlerischer Autonomie gegenüber dem praktischen Leben entspricht in Loos' Kulturphilosophie die Unmöglichkeit der Autonomie der Kultur gegenüber der Natur.

Tatsächlich spielt in Loos' Kulturphilosophie das Ornament die Rolle eines frei zwischen den Reihen sich bewegendes Elements. Es steht für das differenzielle Verhältnis zwischen Kultur und Natur. Insofern jedoch die Kultur, das eigentlich imaginäre Element, über das Ornament in einem symbolischen Spiegelverhältnis auf die Natur als einzig Reales

bezogen bleibt, ist das Ornament keinesfalls ein symmetrisches, auf beiden Seiten hin gleich transparentes Element. Für Loos gibt es keinen Zweifel: die menschliche Entwicklung hat ihren natürlichen Lauf von der Natur zur Kultur und nicht umgekehrt. Das findet seinen Ausdruck in der Unmöglichkeit der Erfindung neuer Ornamente; denn die Ornamente entstehen alleine aus dem Kulturalisierungsprozess heraus, das heißt aus der Entwicklung aus dem natürlichen Zustand hin zur Kultur. Als Erfindungen wären die Ornamente jedoch aus einem Zustand der Kultur heraus geschaffen und existierten nur in ihr. Als solche wären sie rein ästhetische, autonome Ereignisse, aber nicht, was sie eigentlich sein sollten: Formen und Symbole der menschlichen Vergesellschaftung im Übergang vom Zustand der Natur zu dem der Kultur. Hier wird deutlich, dass im Gefälle zwischen Natur und Kultur den Ornamenten eine eigene Zeit- und vor allem auch eine spezifisch räumliche Komponente zukommt; dagegen als nur der Kultur angehörig ständen die erfundenen Ornamente außerhalb des Raum- und Zeitkontinuums der onto- und phylogenetischen Evolution des Menschen und des symbolischen Spiegelverhältnisses zur Natur.

Wo Natur und Kultur über das Ornament verbunden existieren, bleibt zu schließen, dass die Kultur im Sinne von Loos kaum auf die Vervollkommnung der Natur zielt. Damit unterscheidet sich Loos generell vom aristotelischen Ansatz der modernen Kulturphilosophie, wie er zum Beispiel von Sigfried Giedion in seinem Buch *Die Herrschaft der Mechanisierung* eingefordert wurde. Giedion definiert dort die industrielle Massenproduktion und Mechanisierung aller Lebensbereiche nicht nur als alles determinierende Grundlage der Moderne sondern durchaus im Sinne einer zweiten Natur. Er sieht die Mechanisierung gleichsam wie eine Naturkraft wirken. "Mechanisierung ist ein Agens wie Wasser, Feuer und Licht. Es ist eine blinde Kraft, an sich richtungslos, ohne positives oder negatives Vorzeichen. Wie bei Naturgewalten hängt alles davon ab, wie der Mensch sie nutzbar macht und wie er sich gegen sie schützt"⁷⁸, schreibt Giedion. Die Mechanisierung ist den bei Aristoteles definierten Naturelementen Erde, Wasser, Wind und Feuer beigestellt und diese bedürfen der Kontrolle und letztendlich der Vervollkommnung durch die Kultur. Anders bei Loos, bei dem das Ornament innerhalb dieses merkwürdigen Parallelismus von kultur- und gattungsgeschichtlicher Entwicklung eine

Schlüsselposition einnimmt. Denn als ursprünglich "erotisches Symbol"⁷⁹ gehört es sowohl zu der biologischen als auch zur kulturellen Reihe. Als vermittelndes Element und frei flottierender Signifikant stellt es die notwendige, dabei nicht wenig paradoxe Beziehung zwischen beiden her. Das Ornament ist im Übergang von der Natur auf der einen Seite Kultur konstituierend, das heißt verbindendes wie auch gleichzeitig die zwei Sphären voneinander distanzierendes Element.⁸⁰ Es verhindert die Amalgamierung von Kultur und Natur; es verhindert, dass beide unterschiedslos in einen Punkt zusammen fallen. Im Ornament findet die Materialisierung und Verräumlichung der Grenze zwischen Natur und Kultur statt. Das erklärt auch den "Haß von Loos aufs Ornament" als Tätowierung, als "Aufgeklatschtes" und Oberflächenphänomen innerhalb der heutigen Kultur. "Der Papua", schreibt Loos, "bedeckt alles was ihm erreichbar ist mit Ornamenten, von seinem Antlitz und Körper bis zu seinem Bogen und Ruderboot."⁸¹ Was für den Papua erlaubt ist, der sein Boot, sein Gesicht und seine Haut gleichermaßen beschmiert, ziemt sich nicht mehr für die entwickeltste Stufe der Kultur, die Moderne: die Verwischung der Grenze zwischen Objekt und Subjekt. In Alois Riegls *Stilfragen* von 1893 heißt es dazu: "Das Schmuckbedürfniss ist eben eines der elementarsten Bedürfnisse des Menschen, elementarer als dasjenige nach Schutz des Leibes."⁸² Die Kunst des Bekleidens der "Nacktheit des Leibes", so zitiert Riegl aus Gottfried Sempers *Der Stil*, "ist vermuthlich eine jüngere Erfindung als die Benutzung deckender Oberflächen zu Lagern und zu räumlichen Abschlüssen."⁸³ Man wird Semper und Riegl so interpretieren müssen, dass erst mit der Erfindung der Bekleidung die bewusste Trennung des eigenen Körpers von der Objektwelt eintritt. Die bekleidende Hülle wird zum Element der Scheidung von Subjekt und Objekt und die Tätowierung der Haut wird in die Ornamentik der Bekleidung transformiert. Daher ist für Loos die Tätowierung ein der ersten menschlichen Entwicklungsstufen angemessenes Ausdrucksmittel und von ihm akzeptiert, in der Moderne dagegen lediglich Ausdrucksform der Dekadenz. Es hat, um dies mit Adorno auszudrücken, "seinen funktionalen und symbolischen Sinn verloren." Während im Stadium der Papuas das Tattoo kulturbildend ist, erscheint dasselbe Element in der modernen Gesellschaft als Rückfall, als Revision der Evolution und Perversion ihrer Entwicklungslogik. Es verwischt die im langen Kulturalisierungsprozess etablierten Grenzen zwischen der Subjekt- und

Objektwelt, zwischen Kultur und Natur. Tätowierungen auf der heutigen Kulturstufe sind nicht mehr triebmäßig motiviert, sie entstehen als Moden, das heißt alleine aus der Kultur heraus. Tattoos sind Ornamente, die als ehemalige, Kultur konstituierende symbolische Form jetzt "als verwesend Organisches, Giftiges"⁸⁴ übrig geblieben und für die neue Entwicklungsstufe abschaffbar sind. Als symbolisches Element, das zwischen der Unmittelbarkeit der Natur und dem Imaginären der Kultur vermittelt, ergibt sich der Sinn des Ornaments erst aus der Kombination eines lokalen Elements: es ist Fluchtpunkt physisch-somatischer Bindung der individuellen Triebstruktur innerhalb des auf Sozialisierung und Allgemeinheit zielenden Kultursystems. Als solches existiert das Ornament als paradoxes Element. Von der Seite der Natur her ist es Kultur bildend, das heißt, dass es ein Element der Objektivierung in der Verdrängung des individuell Triebhaften ins kollektive Symbolische ist, während es von der Seite der Kultur her die Bindung des Individuums an das Kollektive überhaupt erst über das Moment des affektiven Körperbezugs ermöglicht. Das Ornament nach Loos ist Ort der Verschränkung des Allgemeinen mit dem Individuellen, zwischen der Virtualität der Kultur und der Realität der Natur und zwischen dem privaten und dem öffentlichen Raum; wobei Loos keine Zweifel daran lässt, dass das Private den Ort des Sinnlichen und als solches den Platz der Frau bezeichnet, während das Öffentliche dem männlichen Prinzip entspricht, dem Maskierten und dem nach außen im Anzug Vereinheitlichten.

Abwegig wäre, die von Loos propagierte Ornamentlosigkeit als egalitären, "demokratischen" Zug dem Ornament als rückwärts gewandtes, nobilitierendes Element "unproduktiv investierter Arbeitsleistung"⁸⁵ antithetisch gegenüberzustellen, so wie dies Haiko und Reissberger im Kontext ihrer Loos-Lektüre herausstellten. Sicherlich, Loos beobachtete, dass immer nur die Dinge überliefert würden, "die sich dank ihrer sinnlosen Ornamentik wenig zum Gebrauch eigneten und daher nicht aufgebraucht wurden." Loos setzt dem falschen ökonomischen Mehrwert des Ornaments das Ideal eines sich gänzlich in der Zweckmäßigkeit verbrauchenden, ornamentlosen Gebrauchsgegenstandes entgegen. Da die Erfindung von Ornamenten Geld und Arbeitskraft verschwende, so die Argumentation, sei das Ornament "vergeudete arbeitskraft"⁸⁶; für einen kurzen Moment erscheint so die geforderte

Ornamentlosigkeit als direkte Reaktion auf die moderne Industrieproduktion. Loos ist jedoch weit entfernt von der Utopie einer ökonomisch befreiten Menschheit, zumal seine Argumentation gegenüber den Fragen der Ökonomie entweder einen ironisch verächtlichen Standpunkt verrät oder von einer gewissen Naivität getragen ist. Es heißt dazu in *Ornament und Verbrechen*: "Das Fehlen des Ornamentes hat eine Verkürzung der Arbeitszeit und eine Erhöhung des Lohnes zur Folge."⁸⁷ Und weiter: "Wenn alle Gegenstände ästhetisch so lange halten würden, wie sie es physisch tun, könnte der Konsument einen Preis dafür entrichten, der es dem Arbeiter ermöglichen würde, mehr Geld zu verdienen und weniger lang arbeiten zu müssen."⁸⁸ Weniger später dann sarkastisch: "[...] wie oft hört man beim Ausbruch eines Brandes die Worte: ‚Gott sei Dank, jetzt haben die Leute wieder etwas zu tun.‘ Da weiß ich ein gutes Mittel: Man zünde eine Stadt an, man zünde das Reich an, und alles schwimmt in Geld und Wohlstand." Dabei kann einem der immer präsente, moralische Unterton kaum entgehen. "Heute bedeutet das Ornament an Dingen, die sich dank der Entwicklung dem Ornamentiertwerden entzogen haben, vergeudete Arbeitskraft und geschändetes Material."⁸⁹

Wichtiger aber ist, dass dort, wo der Gebrauchsgegenstand durch das Ornament zum Fetisch wird, der Mensch gerade im forcierten Überzug alles Lebendigen mit neu erfundenen Ornamenten der künstlichen Naturalisierung des Kulturproduktes und damit einer unheilvollen Vergegenständlichung des Subjektes unterliegt. Hier tritt in einer paradoxen Umkehrung deutlich hervor, dass Loos die Ornamentlosigkeit als eine Strategie gegen die Verdinglichung des Subjektes in der modernen Industriegesellschaft und seiner Vermarktung sieht. Ornamentlosigkeit bedeutet nicht Nichts, sondern funktioniert im Sinne von Loos als Maske, die das Innen und das Außen trennt und die Grenze und Demarkationslinie zwischen dem objektivierten, gesellschaftlichen Ganzen und dem subjektiv Individuellen herstellt. Tatsächlich wächst hier der Ornamentlosigkeit in der Moderne eine Stellung zu ähnlich der in der klassischen Ästhetik. Erst dank der Maskenhaftigkeit der ornamentlosen Fassade wird nach Loos die Individualität des Menschen in der Moderne gegenüber den allumgreifenden, disziplinierenden und nivellierenden Tendenzen der Kulturalisierungsprozesse möglich. Äquivalent zur Vermittlungsfunktion des Ornamentes zwischen Natur und Kultur kommt der Ornamentlosigkeit bei Loos eine

vermittelnde Funktion zwischen Gesellschaft und Individuum zu. Loos' Rückzug in die Ornamentlosigkeit kann nicht als menschenverachtender Nihilismus, sondern muss geradezu als ein emanzipatorisches Moment gegenüber den Prozessen der Verdinglichung in der Moderne verstanden werden.

Daher erscheint auch Loos' oft diskutierter Rückfall ins Ornament wie zum Beispiel der Gebrauch dorischer Säulenordnungen in den öffentlichen Gebäudeentwürfen als keiner. Schwierig im ersten Moment scheint es tatsächlich, Loos' Entwurf für den Chicago Tribune Tower aus dem Jahr 1922 mit dessen "Haß aufs Ornament" zusammenzubringen. Zur allgemeinen Verwunderung reichte Loos als Wettbewerbsbeitrag ein Hochhaus in Form einer überdimensionalen dorischen Säule ein. Ähnlich paradox scheinen die Skizzen für ein ebenso monumentales wie ornamentales Gebäude in Wien von 1907 oder der Entwurf für die Verbauung der Modena-Gründe von 1922, nicht weniger auch sein Turmprojekt für die Kaiserjubiläums-Gedächtniskirche von 1899. Hier ist es die Idee eines mit einer Stufenpyramide bekrönten Turmes, die das Bild von Loos als orthodoxen Dogmatiker einer ornamentlosen Moderne bricht. Während die Turmspitze ihr Vorbild im Mausoleum von Halikarnassos hat, scheint in seiner sich aufschwingenden Form der Fuß des Turmes seine Anregung im Ingenieurbau des Eiffelturms zu erhalten. Auf nicht weniger Unverständnis trafen die dorischen Säulen des Michaeler Hauses, auch wenn Loos wiederholt darauf bestand, dass diese durchaus nicht nur dekorative, sondern auch statische Funktion übernehmen. Doch Loos' Theorie des Ornaments wird sich nicht schlüssig erschließen lassen, wenn eines nicht deutlich profiliert werden kann: Dass der Gegensatz zwischen der maskenhaft-ornamentlosen Fassade und der überschwänglich-ornamentalen Sinnlichkeit der Innenräume nur im Kontext des Kulturalisierungsprozesses des einzelnen Individuums und seiner Wohnung gilt; Loos' Forderung nach Ornamentlosigkeit in der Fassade gilt darüber hinaus auch nur für die Großstadt als Ort der am weitesten fortgeschrittenen Kulturalisierung, nicht aber für das Bauen auf dem Land, wie sein Projekt für das Landhaus Khuner im traditionellen Landhausstil zeigt. Denn dem Prozess der Kulturalisierung in der Triebverdrängung unterliegen auch nur die einzelnen Individuen, nicht aber die öffentlichen Institutionen. Alleine das private Wohnhaus stellt die Schnittfläche zwischen der äußeren, maskenhaften Neutralität und der nach innen wirkenden

ornamental-emotionalen Privatsphäre des Individuums dar; selbstverständlich gilt dieses nicht für die Repräsentationsformen der Gesellschaft, für städtische Verwaltungsgebäude, Kirchen, Kaufhäuser oder Bankgebäude. Die gesellschaftlichen und staatlichen Institutionen präsentieren sich selbst nach außen hin in affektiver Zugänglichkeit und im Verweis auf ihre Historizität und ihren Gründungsmythos, vornehmlich in der Antike. Loos hält für die Monumente des Staates an der alten Formel von der Repräsentationsfunktion der Architektur fest. Dasselbe gilt auch für einen Zeitungsverlag wie den Chicago Tribune und seine bildhaft-ikonographische Repräsentation in Form einer dorischen Säule.

2.2.2 Die Negierung der Maschine – Kopieren als Avantgardetechnik

Die Aktualität Loos' lässt sich heute kaum mehr dort festmachen, wo die Sachlichkeit der Loos'schen Bauvolumen als direkter Ausdruck einer industriellen Produktionsästhetik und ihrer die Gesellschaftsbeziehungen verdinglichenden Prozesse interpretiert wird, wie dies noch der neomarxistische Ansatz der sechziger und siebziger Jahre von Reyner Banham und Michael Müller⁹⁰ suggerierte. Ihnen gemeinsam ist die Kritik an der sinnlichen und materiellen Leere der Loos'schen Fassaden als Ausdruck der Unterdrückung und Unterordnung eines durch die kapitalistischen Produktionsverhältnisse verdinglichten und "automatisierten Subjektes"⁹¹. Für Karl Marx fand dies noch seinen Niederschlag in dem, was er das paradoxe "gesellschaftliche Verhältnis der Sachen" nannte. Im Kontext der Verselbständigung von Arbeit und Geld seien die Menschen nicht mehr direkt aufeinander bezogen; ihre Vergesellschaftung erfolge nur noch sekundär über die Werteigenschaften der Produkte. Loos kommt die zweifelhafte, letztendlich durch nichts zu haltende Ehre zu, zum kongenialen Visionär des sich mit massiven Zeichen ankündigenden Maschinenzeitalters stilisiert und zu dessen konsequentem Vordenker gekürt, gleichzeitig aber auch zum Totengräber der Tradition der Aufklärung dämonisiert worden zu sein.

In der Interpretation der genannten Autoren, scheint das paradoxe gesellschaftliche Verhältnis der Architektur in der Moderne darin zu bestehen, dass konventionellerweise die Sinnlichkeit der Architektur ganz dem Ornament zugeschrieben wird, während

gleichzeitig die Kritik ihrem im Mehrwert des Ornaments sich offenbarenden Warencharakter gilt. Traten auf der einen Seite in der Rationalität der ornamentlosen Fassaden der Moderne die fordistischen und tayloristischen Produktionsmaximen offen zu Tage, so schien andererseits gerade das massenproduzierte Ornament die Auslieferung des bürgerlichen Subjekts an die Maschinenproduktion zu betreiben. Müller sieht in Loos sein an Karl Marx orientiertes, ideologiekritisches Misstrauen an der Verselbständigung der Märkte bestätigt, wo nach Bürger "mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft, das ökonomische und das politische System vom kulturellen abgekoppelt werden und die traditionalistischen, durch die Basisideologie des gerechten Tausches unterwanderten Weltbilder die Künste aus dem rituellen Gebrauchszusammenhang entlassen."⁹² Wo im widersprüchlichen Ganzen der bürgerlichen Epoche die Institution Kunst aus ihren lebenspraktischen Bezügen heraus tritt, manifestiert sich nach Bürger die dualistische philosophische Anthropologie der bürgerlichen Epoche. Es treten in den Krisenerscheinungen der Moderne die bürgerliche Ästhetik und ihre ökonomische Basis antithetisch auseinander. Für die Architektur geschieht dies nach Müller in seiner krassesten Form in Loos' Wohnhäusern, in denen eine makellose Glätte und die entornamentalisierte Fassade einem individuellen, bürgerlichen Geschmack im heimlich-häuslichen Innenraum dialektisch entgegenstehen. Lina Loos' Schlafzimmer, in dem quasi lückenlos Böden, Wände und alle Möbel gleichermaßen mit Fellen und Stoffen überzogen sind, scheint dafür exemplarisch zu stehen.

"Es bleibt einer der Hauptwidersprüche im Denken von Loos", schrieb Müller, "dass er im Verein mit psychoanalytischen Erkenntnissen seiner Zeit und Generation an der Entzauberung des bürgerlichen Subjekts gearbeitet und zugleich versucht hat, diese Entzauberung vergessen zu machen, ihre Ursachen zu kaschieren. So proklamierte er den ‚Verzicht‘ und die Disziplinierung der individuellen Bedürfnisse, Hoffnungen, Sehnsüchte und Wunschvorstellungen."⁹³ In diesem Sinne interpretierte Banham Loos' Beispiel eines in den Wellen des Bergsees idyllisch dahinpflügenden Schiffes als naive Technikbegeisterung. Loos setze den Ingenieur als "edlen Wilden" mit der freien, "unverdorbenen Seele"⁹⁴ des Bauern gleich. Obwohl in jenem Text mit der Überschrift *Architektur* Loos nie mehr auf die Maschine als solche zurückkommt,

sieht Banham Loos ganz im Bann der Industrialisierungsprozesse des "ersten Maschinenzeitalters". Die süffisante Polemik in Loos' Vergleich des naiven Bergbauern mit der technischen und moralischen Integrität des Ingenieurs scheint ihm dabei entgangen zu sein.

Doch scheint Loos selbst im Wohnhaus Müller in Prag die paradoxe Dialektik der Moderne zuzuspitzen, wo in den Innenräumen Marmor, Teppiche und Holzfurniere in stärkstem Kontrast zur geometrischen Strenge, Einfachheit und Glätte der Außenfassaden stehen. Zugegeben, zum Bild einer in funktionalistischer Trennung von Gebrauchsgegenstand und Kunstwerk erstarrenden modernen Architekturdoktrin hat Loos gerade in seinen Schriften nicht unwesentlich beigetragen. "Vor allem aber empfindet der moderne mensch die verquickung der kunst mit dem gebrauchsgegenstände als die stärkste erniedrigung, die man ihr antun kann",⁹⁵ schreibt er in *Kulturentartung*. An der von Loos mit Vehemenz vertretenen Trennung von Gebrauchsgegenstand und Kunst, aber auch des öffentlichen, glatten Außen von der privaten, dreidimensionalen Organisation der Innenräume setzt dann auch die Vereinnahmung Loos' als Exponent einer autonomen, modernen Ästhetik ein, wie sie sich in Reaktion auf die technischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen dem Ausdruck der Rationalisierungs- und Mechanisierungstendenzen verschrieb. Selbst Werner Hofmann scheint dem Mythos von Loos als dogmatischem Modernisten verfallen zu sein. In seinem Text *Alles soll anders sein und geschmackvoll.* 'Loos und Goethe' totalisiert er die "reine Scheidung von Kunst und Gewerbe" und bezieht sie direkt auf Loos' Innen- wie auch Außenräume. Natürlich war für Loos die Zimmereinrichtung keine künstlerische Selbstdarstellung, Architektur war es für ihn sowieso nicht; genauso wenig wie für ihn die Architektur ein lediglich "neutrales Behältnis" war oder er die Schmucklosigkeit zur "Maxime seiner Innenräume"⁹⁶ erklärte.

Nach Hofmann scheint Loos eine Verwechslung unterlaufen zu sein, als er Goethes Sterbezimmer der "Schusterbude von Hans Sachs"⁹⁷ vorzog. Loos hätte in Wirklichkeit weniger Goethes Sterbezimmer, das "mit einer Tapete oder einem Wandbehang ausgestattet"⁹⁸ war, als Goethes sehr viel karger Arbeitszimmer als Prototyp für seine Architektur vorgeschwebt. Einigermmaßen verwunderlich ist – es muss

Hofmann entgangen sein –, dass Loos' Innenräume kaum die werkstattähnliche Atmosphäre des goetheschen Arbeitszimmers anstrebten. Verwunderlich ist dies umso mehr, als Hofmann den offensichtlichen Widerspruch zur Tugend ummünzt, indem er in der Loos'schen Inkonsistenz eine Großzügigkeit Loos' erkennen will, die den Benutzern "große Freiheit" im Inneren eingestand. Loos' eigene Ausstattungspraxis der von ihm entworfenen Häuser mit Biedermeiermöbeln, Teppichen und mit dem fast in jeder Wohnung wiederzufindenden Elefantenrüsseltisch, der Kopie eines altägyptischen Originals, widerspricht dagegen Hofmanns Idee, Loos hätte für sich selbst das Ideal eines kargen, ornamentlosen Innenraumes gehegt. Und in Bezug auf Loos' Idee der Freiheit der Ausstattung der Innenräume wäre anzuführen, dass diese für Loos nicht als generöse Geste bestand. Sie war für ihn ein nicht verhandelbarer Teilaspekt des dialektischen Konzeptes der Moderne: zwischen den nach außen gerichteten, restriktiven, gesellschaftlichen Verdrängungsprozessen und der Freizügigkeit der materiellen und ornamentalen Üppigkeit der Innenräume.

Wo Loos eine radikale Trennung zwischen Kunst und Architektur fordert und er die Unmöglichkeit der Erfindung neuer Ornamente als "vergeudete Arbeitskraft"⁹⁹ aus ökonomischen Gründen postuliert, fällt es schwer, Loos auf die Rolle als Wegbereiter und Vordenker des bei Max Weber geprägten Terminus der kapitalistischen "Zweckrationalität" zu fixieren. Denn nirgendwo fällt bei Loos die Ornamentlosigkeit mit der Idee einer Verrationalisierung von Bauprozessen, mit deren Standardisierung, Typisierung oder Elementierung zusammen; selbst dort nicht, wo Loos vom flachen Holzzementdach als der ökonomischeren und damit der Zukunftsvariante des Daches spricht. Die Frage ist hier, ob man nicht Loos für etwas vereinnahmt, was mit Walter Gropius' Versuchssiedlung in Dessau Törten unter den Schlagwörtern der Elementierung, Standardisierung und Typisierung erst im Laufe der 20er Jahre in den Begriff der architektonischen Moderne einging und mit Ernst Neuferts Bauentwurfslehre, die er während des Zweiten Weltkriegs zum Abschluss brachte, seinen populären und paradigmatischen Eingang in die Nachkriegsmoderne finden sollte. Paul Engelmann sprach offen vom Missverständnis, in Loos einen Vertreter der "neuen Sachlichkeit" erkennen zu wollen. Er spricht von "Loosens Hauptgegnern und Hauptimitatoren, den

Architekten des Bauhauses in Dessau”¹⁰⁰. ”In Loos’ theoretischen Überlegungen zur Gestaltung des Gebrauchsgegenstandes”, stellt Eva B. Ottillinger fest, ”fehlt – abgesehen von der sehr allgemein gehaltenen Forderung, ‚neue Erscheinungen‘ der Zeit müßten ‚formal gelöst werden‘ – eine eingehende Auseinandersetzung mit den spezifischen Gesetzmäßigkeiten der industriellen Produktion.”¹⁰¹ In der Tat, die Mechanisierung des Alltags und die Industrialisierung des Bauens spielen innerhalb Loos’ Kultur- und Ornamenttheorie keine Rolle; auch dort nicht, wo man die Idee der Massenfertigung als Grundlage oder gar als Voraussetzung annehmen könnte, wie zum Beispiel bei der Forderung nach Maskierung und Uniformierung des modernen Mannes im einheitlichen Anzug. Nicht auf die Maschine, sondern auf den Handwerker, den Schneider, Tischler oder ‚plumber‘ setzt Loos. Sein Festhalten an handwerklichen Traditionen scheint extrem unzeitgemäß und geradezu antithetisch zu seiner Zeit. Unter Umgehung der Frage nach der industriellen Produktion und in der Missachtung der sozialen Zustände einer erbarmungslos aufholenden technischen Modernisierung in Deutschland und Österreich ist Loos seiner Zeit gegenüber seltsam ignorant. Auch fehlt ihm jegliches gesellschaftliches Engagement. Wenn Adorno bei Loos ”erstaunlich Bürgerliches” findet, passt dies durchaus ins Bild. Daher sind Loos’ ”neue Erscheinungen” kaum dazu geeignet, Ausdruck einer Menschen verachtenden instrumentellen Vernunft oder gar einer vorausschauenden Vorwegnahme der Verselbständigung der technikimmanenten Rationalität zu sein.

Loos formuliert seine Gedanken zur Architektur an den Markt- und Produktionsbedingungen des kapitalistischen Marktes seiner Zeit vorbei. Hier ist es auch, dass es nicht gelingt, Loos zum Vorreiter eines ausschließlich pragmatischen Funktionalismus zu stempeln. Mit der Trennung von Kunst und Gebrauchsgegenstand, das heißt mit der Strategie der Beseitigung des künstlerischen Mehrwerts durch Beseitigung des Ornaments hoffte Loos, dass sich auch die Fragen nach dem Tauschwert und den Marktbedingungen sich erübrigten. So gesehen ist Loos keinesfalls Wegbereiter eines radikalen, technisch-maschinellen Funktionalismus. Im Kontext seines messianischen Sendungsbewusstseins – ”da sagte ich: Weinet nicht! Seht, das macht ja die große unserer Zeit aus [...]”¹⁰² – wirken in ihm eher die Ideen der frühsozialistischen Utopisten und Anhänger des Saint-Simonismus nach. So scheint

Loos' Reformstrategie im Möbelbau in keiner Weise den technisch-industriellen Entwicklungen entgegenzukommen; sie greift sogar in der Verwendung von Biedermeiermöbeln, von Chippendale- und Sheraton-Revival ganz dezidiert auf das frühe 19. Jahrhundert zurück. Während zur gleichen Zeit die Bestrebungen des deutschen Werkbundes in der gestalterischen Verbesserung der Industrieproduktion und damit ihres Tauschwertes auf dem internationalen Markt lagen, so ist Loos nicht an einer künstlerischen Verbesserung der industriell produzierten Waren im Sinne einer Mehrwertschöpfung interessiert, noch dass es ihm um die utopische Transzendierung der bürgerlichen Gesellschaft auf der Basis ihrer produktionstechnischen Verrationalisierung geht. Das bleibt seinen lebenslänglichen Feinden, den Wiener Werkstätten und dem Werkbund vorbehalten. Mit der "Negierung der Maschine" bezieht sich Loos dagegen dezidiert auf John Ruskin, William Morris und Walter Crane. "Ja die Engländer gehen in ihrer Forderung bis zur letzten Konsequenz", schreibt er; sie sieht für ihn so aus, dass der Künstler, der das Werk entworfen hat, sich selbst in die Werkstatt stelle, um es "mit eigener Hand auszuführen."¹⁰³

Genau genommen steht Loos' Avantgardetechnik, wenn man sein Engagement für die Verbesserung der Geschmackskultur so nennen will, gerade in Opposition zum Kult des Neuen. Es findet – und keineswegs so überraschend, wie man meinen möchte – seine Bestimmung im detailgetreuen Kopieren von historischen Vorlagen. Denn "alles, was frühere Jahrhunderte geschaffen haben, kann heute, sofern es noch brauchbar ist, kopiert werden. Neue Erscheinungen unserer Kultur (Eisenbahnwagen, Telephone, Schreibmaschinen usw.) müssen formal ohne bewußten Anklang an einen bereits überwundenen Stil gelöst werden. Änderungen an einem alten Gegenstande, um ihn den modernen Bedürfnissen anzupassen, sind nicht erlaubt. Hier heißt es: Entweder kopieren oder etwas vollständig Neues schaffen."¹⁰⁴ Loos greift mit der Forderung nach funktionaler und ästhetischer Abgeschlossenheit der Gebrauchsgegenstände zurück auf das klassische Schönheitsideal der Renaissance, wo ein Gegenstand dann schön ist, wenn man, wie Leon Battista Alberti sagte, "ohne ihn zu benachteiligen, weder etwas wegnehmen noch zugeben" kann. So wird der so genannte Elefantenrüsseltisch mit seinen geschwungenen Beinen oder auch der "Veilich-Hocker" zu einem Fixpunkt in Loos' Innenraumgestaltungen.

Loos hat sich wiederholt für die Verwendung von Objekten, die aus der anonymen Handwerkstradition entstanden sind, ausgesprochen. Er wendet sich gegen das in seiner Zeit weitläufig praktizierte "beiläufige", das heißt das Alte aktualisierende Kopieren historischer Stile.¹⁰⁵ Erst spät, im Nachruf an seinen Tischler Josef Veilich geht Loos von der reinen Handwerklichkeit ab und lässt für die Gebrauchsgegenstände in gewissem Maße auch die Massenproduktion zu. Beinahe resigniert, auf jeden Fall merklich reserviert, merkt Loos an, dass "der sozial und nationalökonomisch denkende Mensch versteht, weshalb der [fabrikmäßig produzierte] Thonetsessel und der Korbsessel die Herrschaft antraten."¹⁰⁶

2.2.3 Die Wiederkehr des Verdrängten II: Das Ornament und der europäische Nihilismus

"[...] das bürgerliche, philisterhafte Konzept des Wohnhauses – das Konzept von Wohnen schlechthin und das einer wechselseitigen Transparenz von Innen- und Außenraum –, auf dem jede *Stilarchitektur* bis dahin sich berief, ist von seinem Wesen her und logisch falsch", schreibt Massimo Cacciari in *Architecture and Nihilism*. "Das Wohnhaus besteht in Wirklichkeit aus einer Pluralität von Sprachen, die durch die deterministische Logik des positivistischen Determinismus des 19. Jahrhunderts nicht auf bestimmte Einheiten reduziert werden kann."¹⁰⁷ Cacciari sieht die klare Trennung der einzelnen Diskursebenen bei Loos in der unterschiedlichen Behandlung der Innen- und der Außenräume oder in der Trennung der Wand – die dem Architekten gehört – von dem, was davor steht, also den von der Wand und der Architektur unabhängigen Möbeln paradigmatisch ausformuliert. Für Cacciari steht Loos' Architektur unter dem Einfluss der sprachanalytischen Philosophie Ludwig Wittgensteins, insbesondere seines *Tractatus logico-philosophicus*. Entsprechend der Vielzahl der Sprachspiele in Wittgensteins Philosophie sieht Cacciari auch in Loos' Architektur strikt voneinander getrennte Diskurse. Als Ausgangspunkt des "logico-philosophischen" Theorieansatzes kann Loos' Satz dienen: "Ein jedes Material hat seine eigene Formensprache und kein Material kann die Formen eines anderen Materials für sich in Anspruch nehmen"¹⁰⁸, wobei gleichzeitig, nach der Überlieferung seines

Das Ornament und die psychologische Rekonstruktion der Moderne

langjährigen Mitarbeiters Paul Engelmann, Loos zu Wittgenstein gesagt haben soll: "Sie sind ich."¹⁰⁹ Im Kern wird man dies auf die einleitenden Worte Wittgensteins zu seinem *Tractatus logico-philosophicus* beziehen müssen. "Was sich überhaupt sagen läßt", heißt es dort, "läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen."¹¹⁰ In diesem Kontext müssen Loos' ornamentlosen Fassaden als in ihrer Ornamentlosigkeit schweigende, das heißt entsemantisierte, alleine den syntaktischen und damit den Eigengesetzlichkeit ihrer formalen Beziehungen verpflichtete Fassade interpretiert werden.

Äußerstes Gebot für den logico-philosophischen Ansatz bei Loos ist für Cacciari, dass die einzelnen Systeme in ihren Artikulationsformen getrennt von einander bleiben müssen, sie dürfen keinesfalls ineinander übergehen. Die Prämisse gilt, dass das Innen vom Außen getrennt ist, die Wand vom Möbel, das Öffentliche vom Privaten, die Geschichte von der Gegenwart, der Gebrauchsgegenstand vom Kunstwerk und der individuelle Ausdruck von seiner öffentlichen Erscheinung. Das betrifft auch den Umgang mit der Maschine, für die Loos dem modernen Menschen rät: "Die Maschine gehört ins Geschäft, von seinem Privatleben sucht er sie fernzuhalten."¹¹¹ Alles basiert auf dem Respekt vor der Autonomie der Systeme. Loos wie Wittgenstein sind "schöpferische Separatoren"¹¹², wie dies Paul Engelmann zum Ausdruck brachte. "Was hier überaus wichtig ist, ist weniger die Vielfältigkeit der Sprache als die gemeinsame logische Beziehungen: die Notwendigkeit, die sich mit jedem Element verbindet," so Cacciari, "seine eigene Sprache zu formulieren und diese klar und verständlich zu sprechen, ihre Grenzen zu testen und diese in jeder möglichen Form zu erhalten – an sie zu glauben und diese in einem idealistischen oder romantischen Anflug nicht zu negieren."¹¹³ Die Trennung der Sprachebenen – der einzelnen architektonischen Systeme – ist Voraussetzung für die Differenz der Teilsysteme, die eines zum Ziel hat: die Verhinderung einer dialektischen Auflösung in der Synthese. Die synthetische Auflösung der Gegensätze dagegen würde nach Cacciari nichts weniger als die Rückkehr zu einer dominanten, die Welt einer repressiven Macht unterordnenden Ideologie der Einheit bedeuten, die in der Kunst und der Architektur den Namen 'Stil' trägt.

Stil ist die Synthese des Widersprüchlichen und Differenten. Die ideologische Basis des Stils wird dort deutlich,

wo der Stil in der modernen Konsumgesellschaft für Cacciari ausschließlich als Mittel der Transformation von alltäglichen Gebrauchsgegenständen mittels künstlerischer Intention in Objekte von erhöhtem Tausch- und damit Mehrwert existiert. Stil ist die Angleichung des Gebrauchsgegenstandes an den Markt. Stil ist damit gleichzeitig auch eine andere Form der Macht. Wo er dem feudalen Herrschaftssystem in den gesellschaftlichen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts entkommt, steht der Stil ganz in der Macht der industriellen Produktion und dem Marx'schen Paradigma der Mehrwertproduktion. Insofern wird nach Lambert Wiesing die Moderne unter ihrem produktivistischen Paradigma ganz von der Formel von "Stil statt Wahrheit"¹¹⁴ beherrscht. Im Sinne von Loos dagegen argumentiert Cacciari, wenn er erklärt, dass Stil etwas mit Dauer und Kontinuität zu tun habe. Er homogenisiere die Differenzen und abstrahiere gleichzeitig von den grundlegenden Ausdrucksvarianten innerhalb der jeweiligen Zeit. Daher ist der Stil, die Repetition der Elemente und das Aneinanderfügen des immer Gleichen, nicht nur den klassischen Stilen sondern nicht weniger der modernen Industrieproduktion als Konstruktionsprinzip inhärent. Daher auch sind nach Loos nur die ornamentierten Gegenstände früherer Zeiten auf uns gekommen, weil ihnen ein künstlerischer Mehrwert zukam und sie sich, nach Cacciari, auf Grund ihres Mehrwertes auf dem Markt behaupten konnten. Cacciari stellt dem auf Synthese drängenden Stil die Idee des anti-expressiven, anti-natürlichen und anti-synthetischen Nihilismus der Loos'schen Architekturkonzeption entgegen. "Loos widersetzt sich dem Stil mit seinem Nihilismus"¹¹⁵.

In Cacciari's, an Wittgenstein orientierter, sprachanalytischer Interpretation des Loos'schen Werks wird eines ganz offensichtlich: Es gibt mit dem logico-philosophischen Ansatz keinen Platz für das Ornament. "Die allgemeine ideologisch-konzeptuelle Grundannahme für das Ornament ist im Konzept des Stils angelegt"¹¹⁶, bekennt Cacciari. Das Ornament steht ganz auf der Seite des Stils und damit gänzlich auf der Seite des künstlerischen Mehrwerts. Das Ornament begründet den Stil, es ist damit das, was nach Simmel das Besondere des Kunstwerks in einen allgemeinen, homogenisierenden Diskurs einbindet. Nach Simmel wird vermöge des Stiles und damit des Ornaments "die Besonderheit des einzelnen Werkes einem allgemeinen Formgesetz untertan, das auch für andere gilt, es wird sozusagen seiner absoluten Selbstverantwortlichkeit

enthoben, weil es die Art oder einen Teil seiner Gestaltung mit anderen teilt und dadurch auf eine gemeinsame Wurzel hinweist.“¹¹⁷ Das Ornament führt das Werk aus seiner Selbstbezogenheit; es ist das Element, das die Autonomie und Identität der Dinge untergräbt, indem es das Werk über seine Ränder hinweg in Beziehung setzt zu anderem. Das Ornament verfälscht, anstelle zu trennen oder die Elemente getrennt zu halten. Für Cacciari ist das Stilwollen somit weniger Ausdruck eines kollektiven Bewusstseins als ein Mittel der Repression, der erzwungenen Vereinheitlichung und des falschen Bewusstseins.

Die Stilproblematik spitzt sich für Cacciari besonders in jenem Haus zu, das der Philosoph Wittgenstein eigenhändig für seine Schwester Margarethe Stonborough in der Wiener Kundmanngasse entworfen hatte. Bis auf das Notwendigste reduziert, scheint dieses in seiner Ornamentlosigkeit den Fragen des Stils und des Ornaments, der Form und des Materials gegenüber vollkommen indifferent zu sein. Wittgenstein reduziert das Haus – innen und außen gleichermaßen – radikal bis auf die einfachste Volumetrie; er befreit die Architektur von allen stilistischen und ornamentalen Überformungen bis auf die nackten Glühbirnen und die Scharfkantigkeit der Stahlprofile; ohne Anspielungen weder an die Geschichte noch auf eine mögliche Zukunft, eigenschaftslos, scheint es trotz seiner starren Maskenhaftigkeit kaum Ausdruck des von Simmel beschriebenen ”modernen Nervenlebens” zu sein. Von allen traditionellen Wertekategorien und damit von allem Zeitgemäßen befreit, kann es fast nicht mehr als ein Haus bezeichnet werden. Viel eher scheint es Denkmal und Grabmal zugleich zu sein und damit gleichsam prototypisch für die Architektur zu stehen, jedenfalls in dem Sinne, wie sie in ihrem unwandelbaren Ewigkeitsbezug idealerweise von Loos definiert wurde. Vor Wittgensteins Haus stehen wir wie vor jenem von Loos beschriebenen Hügel im Walde, der sechs Schuh lang, drei Schuh breit und mit einer Schaufel pyramidenförmig aufgetürmt ist. Vor ihm werden wir ernst, sodass wir in uns und auf das hören, was eine innere Stimme zu uns sagt: ”Hier liegt jemand begraben. *Das ist Architektur.*“¹¹⁸

In seinem Denkmalcharakter steht das Wittgenstein Haus in der Tat außerhalb des Produktions- und Reproduktionszyklus der Moderne und gleichfalls außerhalb jeglichen Gebrauchswertes. Mit Loos' Definition, dass nur ein verschwindend kleiner Teil der

Architektur der Kunst angehört: "Das Grabmal und das Denkmal"¹¹⁹, müsste jedoch das Haus der Margarethe Stonborough spätestens jetzt der modernen Kunstproduktion zugeschlagen werden. Tatsächlich steht das Haus mit seiner analytischen Präzision nicht in Loos' lebensweltlicher Dialektik eines von einem disziplinierten Außen radikal geschiedenen, dekorierten, häuslichen Innen. Innen und Außen sind gleichermaßen radikal reduziert auf das Notwendigste, zugegeben, dieses fast schon in klassizistisch-eleganter Überhöhung. Insofern entspricht es dann doch nicht der Loos'schen Definition der Kunst, als es in der völligen Entsemantisierung mehr mustergültige Explikation des "semantischen Realismus" von Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* zu sein scheint. Als rein kognitives, nicht-symbolisches Objekt erscheint es als Hypostasierung des *Tractatus*, das heißt Übersetzung dessen Kerngedankens ins Material der Architektur: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen."¹²⁰

Wie Cacciari bekennt, ist das Haus in seiner ganzen Einzigartigkeit als Theorem einerseits "unendlich wiederholbar, unendlich werte-los – aber auch unendlich einzigartig, nicht variierbar, nicht bewegbar, nicht Gegenstand gelebter Erfahrung." Seine formale Perfektion folgt direkt aus dem Theorem der Abgeschlossenheit der Sprache; "das ist die Gleichgültigkeit dem Stil, dem Material und dem Ornament gegenüber – das ist die tragische Perfektion der Grenze. Das ist klassische Dialektik."¹²¹ Mit seinem Wunsch nach Äquivalenz von architektonischer Form mit der Präzision sprachlicher Begrifflichkeit treibt Wittgenstein die Architektur bis zu ihrem völligen, ja resignierten Verstummen; mit dem Resultat, dass das so präzisierte, sich in der Autonomie seiner Teile zu einer komplexen Einheit ergänzende Werk ins Exemplarische, ja ins Kanonische umschlägt. Wittgensteins analytische Ästhetik bestimmt somit ein besonderes Moment in der Ästhetik der Moderne, als hier deutlich wird, dass "die Entwicklung der modernen Ideologie die eigentliche Problematik des Klassischen wiederaufnimmt."¹²² Cacciari führt weiter aus: "Die Schweigsamkeit des Hauses, seine Undurchdringlichkeit und Anti-Expressivität manifestiert sich in der Unausprechlichkeit des es umgebenden Raumes. So verhält es sich auch mit dem Klassischen: klassische Architektur ist ein Symbol (im etymologischen Sinn) des Unendlichen (a-peiron), das es umgibt. Sein Anti-Expressionismus ist ein Symbol der Unausprechlichkeit des a-peiron, von dem es

umgeben wird. Die abstrakte Unbedingtheit der Ordnung überschreitet die Grenzen der architektonischen Sprache.“¹²³ In ihrer Negation verkehrt Wittgensteins Nihilismus die bildhaft mimetische Technik in ihr klassisches Gegenteil: die Vervollkommnung ihres beredten Schweigens als Ort hypnotischer Einsamkeit und ohne Glorifizierung eines teleologischen Endziels geht das Haus in der Kundmangasse in dem auf, was Cacciari als "fullfilled nihilism" oder "erfüllter Nihilismus" bezeichnet.

Wittgenstein ist alles andere als ein konsequenterer Loos, er ist eher sein Antipode. Während die weißen, ornamentlosen Lochfassaden von Haus Steiner oder Haus Müller in ihrer dialektischen Anlage zum weiblich-ornamentierten, überladenen Inneren gleichsam am "Rätselcharakter" der Architektur festhalten und darin sich ihr Kunstwerkcharakter manifestiert, gibt es im Haus Kundmangasse keine Geheimnisse mehr.¹²⁴ Nichts, was nicht gezeigt wird, existiert. Im Gegensatz dazu müssen die maskenhaften Fassaden der Loos'schen Entwürfe geradezu im Sinne eines "Verhüllenden" verstanden werden. Als solches sind sie alles andere als bilderlos, sie verlegen jedoch den "Archivcharakter" und die Ikonographie der ornamentierten, stilistisch objektivierenden Fassaden ins geheimnisumwitterte Labyrinthisch-Individuelle der Raumplanfigur. Im Gegensatz zur klassischen Ikonographie der Fassaden verbindet sich die historische Kontinuität bei Loos mit dem von der Außenwelt verborgenen Innenraum der bürgerlichen Wohnung, das heißt, dass das historische Moment nur im Bezug auf die individuelle Vergangenheit der Bewohner sich bezieht, an die Wiedererinnerung des im Entwicklungsprozess Verlorenen und Verdrängten des individuellen menschlichen Entwicklungsprozesses.

Der Unterschied zwischen Loos und Wittgenstein muss in Bezug auf die jeweilige Analogie zur Sprache gesehen werden und hier besonders in Bezug auf Benjamins Sprachphilosophie. Benjamin bezeichnete an einer Stelle die Sprache als "höchste Stufe des mimetischen Verhaltens" und als "das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit". Loos' Architektur scheint in der Tat in der Intellektualität der Fassaden und dem dahinter im Inneren versteckten, reichen, sinnlichen Schatz an Bildern den Archivcharakter der benjaminschen Sprachtheorie fast schon wörtlich in die

Architektur umgesetzt zu haben. Wittgenstein dagegen vernichtet den Archivcharakter der Sprache. In der reinen Relationalität der architektonischen Elemente, in der Äquivalenz und präzisen gegenseitigen Entsprechung der architektonischen Elemente zur Sprache richtet er die Architektur nicht mehr mimetisch an der Natur oder der Nachahmung kultureller Prototypen aus, sondern direkt an der Mimesis sprachanalytischer Verfahren. In der Äquivalenz von Sprache und Form, die kein Innen und Außen unterscheidet, offenbart sich Wittgensteins Architekturauffassung als rein relational. Im Gegensatz zu Loos scheint Wittgensteins Ornamentlosigkeit als bilder- und utopielos. In der Orientierung der Architektur an einer reinen Relationenlogik scheint die wittgensteinsche Architektur dem Paradigma von "Stil statt Wahrheit" und daher dem klassischen Paradigma weit näher als die Loos'sche Dialektik zwischen dem Ornament und seiner Verdrängung.

2.3 Adolf Loos: Von der Kontemplation zur Reflexion

2.3.1 Ornamentlosigkeit und die Aporien des Utopischen

Loos' Anliegen in *Ornament und Verbrechen* kann man kaum auf den Kampf für die Ornamentlosigkeit reduzieren. Loos wendet sich jedoch entschieden gegen die Neuerfindung des Ornaments aus einem rein künstlerischen Impuls heraus. Über die Arbeit von Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätten schreibt er belustigt, dass es deren einziges Ziel sei, in jedem Ornament, in jeder Form, in jedem Nagel die Individualität des Besitzers auszudrücken. Seine Polemik richtet sich gegen das Ornament als Element vermittlungsloser, falscher "Identität" zwischen Objekt und Subjekt; Loos spricht sich gegen die erpresste Versöhnung des Historischen mit der lebensweltlichen Aktualität anhand des Ornaments aus, sein Kampf gilt dem Ornament als kulturimmanentes Stilelement. Auf der Grundlage seiner Theorie einer teleologisch und evolutionär fortschreitenden Kultur gilt sein Interesse dagegen dem Ornament als vermittelndes Element innerhalb der Natur-Geist-Dichotomie. Aus dem Verständnis heraus, das er mit Adorno teilt, "dass in Kultur weder die ungehobelte Natur ihre Stätte hat noch deren unbarmherzige

Beherrschung”,¹²⁵ kommt dem Ornament die Rolle eines Kristallisationspunktes der Wechselwirkungen von Kultur und Natur zu. Im fortgeschrittenen Prozess der Kulturentwicklung jedoch, in der Moderne, wird umgekehrt die Ornamentlosigkeit zur Schnittstelle eines die Kultur selbst differenzierenden, kritischen Sozialisierungsprozesses: zwischen dem einzelnen Individuum und seiner physiologisch-emotionalen, natürlichen Veranlagung und dem Disziplinierungsbedürfnis einer hoch komplexen, ausdifferenzierten modernen Gesellschaft. Zu zeigen wäre, wie im Zustand höchster Ausdifferenzierung von Kultur, ”im Erleben der Grenze”, ihr auf das Ganze ausgerichteter affirmativer Grundcharakter, exemplifiziert am Ornament, in der Ornamentlosigkeit umschlägt in Reflexivität; wie an die Stelle von lebensweltlicher ”Einheit”, ”Immanenz” und ”Identität” als Leitbild für Theorie und architektonische Praxis folgerichtig die Aufmerksamkeit für ”Grenze”, ”Brüche” und ”Entzweiung” tritt und das, was inmitten der falschen, ornamentalen Idealität als Zustand des Nicht-Identischen zu thematisieren wäre. Das bedeutet, dass die Moderne vor allem sich durch den Statuswechsel der Ästhetik auszeichnet: vom Ort gemeinschaftsbildender, uneingeschränkter kultureller Identifikation durch Vermittlung durchs Ornament zum Medium und Ort der Artikulation des Nicht-Identischen und Differenziellen durch Abgrenzung. Die Moderne wäre zu charakterisieren im Statuswandel der Ästhetik von Kontemplation zu Reflexion.

Obwohl Loos auf ästhetische Werturteile nicht verzichtet, im Gegenteil, er die glatte Zigarettendose ästhetischer als die ornamentierte findet, steht für ihn die Frage nach dem Zeitstil außerhalb der Frage nach dem Schönen, dem unmittelbaren Zeitgeschmack und damit außerhalb der Frage nach dem Stil als solchem. Mit Bezug auf die Alltagsgegenstände wie Badewannen oder Essbesteck, amerikanische Waschtische oder Trinkgläser fragt er sich: ”Sind diese sachen schön?” und antwortet sich dann unverzüglich selbst: ”Ich frage nicht danach.”¹²⁶ Aus dieser Haltung heraus wird Loos zu einem der schärfsten Opponenten gegenüber den Bemühungen des 1907 gegründeten Werkbundes und den Wiener Werkstätten gleichermaßen. Nirgends wird dies deutlicher als im Aufsatz *Kulturentartung*, in dem Loos schon 1908 gegen den Werkbund und Hermann Muthesius polemisierte, der, wie ihm schien, an die Stelle der ”gegenwärtigen Kultur” eine aufs Ästhetische begrenzte, andere Kultur setzen

wollte. "Die mitglieder dieses bundes sind menschen, die versuchen, an die stelle unsrer gegenwärtigen kultur eine andere zu setzen."¹²⁷ In direktem Angriff auf Joseph Olbrich heißt es in *Das Andere* dazu ironisch überspitzt: "Schildert einmal, wie sich geburt und tod, wie sich die schmerzenschreie eines verunglückten sohnes, das todesröcheln einer sterbenden mutter, die letzten gedanken einer tochter, die in den tod gehen will, in einem Olbrich'schen schlafzimmer abspielen und ausnehmen."¹²⁸ In der Technik dialektischer Umkehrung zur geltenden Kulturpraxis alleine ein "Anderes" und "Neues" postulieren zu wollen, darin wittert Loos den eigentlichen, den ideologischen Verrat an der Moderne, nicht nur des Werkbundes, sondern auch der Avantgarde schlechthin; "das neue [ist nicht] das entgegengesetzte des vorhergehenden",¹²⁹ heißt es in *Der neue Stil und die Bronzeindustrie*. In ihren außergewöhnlichen Verfahren der Verfremdung und des Schocks im besonderen entlarvt Loos die Avantgarde als ein reines Oberflächenphänomen.

Wenn auch Loos nicht dezidiert auf die Auflösung der kantschen Kategorien des Guten und Bösen, des Wahren und Unwahren, des Richtigen und Falschen zielt, so betreibt er doch deren gegenseitige Verschränkung. Das unterscheidet ihn auch dezidiert von Wittgensteins Ansatz einer analytischen Ästhetik, denn ihm geht es weniger um die Gebrauchsgegenstände als isolierte, hermetisch abgeschlossene und autonome Ereignisse. Sehr nietzscheanisch geht es Loos um die Frage, ob nicht das, "was den Wert jener guten und verehrten Dinge ausmacht, gerade darin bestünde, mit jenen schlimmen, scheinbar entgegengesetzten Dingen auf verfängliche Weise verwandt, verknüpft, verhäkelt, vielleicht gar wesensgleich zu sein?" Während Nietzsche diesen Gedanken noch mit einem entschiedenen "vielleicht"¹³⁰ abschließt, macht Loos' Ornamenttheorie den Schritt zu dessen Bestätigung. In letzter Konsequenz geht es Loos um die Infragestellung des Status der im Laufe der Geschichte hermetisch gegeneinander abgeschlossenen Kategorien des Objekts und des Subjekts. Im Gegensatz zur allgemeinen Rezeption der "Sachlichkeit" bestimmt Loos die Moderne nicht in der radikalisierten Ausdifferenzierung klarer Objektkategorien. Gegen die formalistischen Verfremdungsverfahren gerichtet, zielt Loos' Ornamentlosigkeit auf die unter der Oberfläche, unter der Maskenhaftigkeit der Fassaden verborgenen Korrespondenzen zwischen den

Gegenständen und den Benutzern, aber auch zwischen den Objekten und ihren Produzenten. In Loos' Interesse an den Dingen des Alltags, an Salzstreuern, Schuhen, Zigarettendosen und Wäsche wird die Auflösung der aus der gründerzeitlichen Ästhetik überkommenen Unterscheidung zwischen hoher und populärer Kultur sichtbar, ohne dabei in einen reinen Pragmatismus zu verfallen.

Es ist mehr als zweifelhaft, wenn K. Michael Hays zu Loos schreibt: "Es ist das Realitätsprinzip, das das Mittel ist, um die überflüssige Dekoration zu beseitigen."¹³¹ Loos lässt sich jedoch kaum auf ein Prinzip des Realen oder eine rein materialistische Kultur der Waren fixieren. "Es war nicht die Wahl zwischen einem empirischen, positivistischen Rationalismus, der auf eine praktische Allianz zwischen Zweck und Material aus ist [...] und einem idealistischen und formalistischen Rationalismus, der sich an den euklidischen Körper Würfel, Kegel und Kugel orientierte und der Achsen und »tracés régulateurs« als seine kompositorische Basis wählt", schreibt Stanislaus von Moos. "Noch war es [für Loos] eine Wahl zwischen Darwin und Schinkel [...]"¹³² Loos zeichnet sich dagegen dadurch aus, dass die propagierte Ornamentlosigkeit der Gebrauchsgegenstände und der Fassaden seiner Wohnhäuser nicht einem angelsächsischen Empirismus, sondern den Erkenntnissen der freudschen Psychologie verdanken. Dort, wo das 19. Jahrhundert noch im historischen Rückgriff auf die Ornamente die Idee der soziale Fixierung der gesellschaftlichen Beziehungen betreibt, wird für Loos das Mittel der Ornamentlosigkeit zum eigentlichen, die Gesellschaft nicht verdinglichenden, sondern dynamisierenden Instrument. Hier erhält Loos' Kulturbegriff letztendlich seine gesellschaftliche Perspektive und Dynamik. Doch ist es keinesfalls so, dass die Loos'schen Fassaden das ästhetische Pendant zur Georg Simmels Befürchtung einer in einen "haltlosen Subjektivismus" ableitenden modernen "psychologischen Wirklichkeit" darstellten, dem er – in Äquivalenz zu den ornamentlosen Fassaden – das Geld als "Festigkeitsbegriff" und "Zentralbegriff der Wahrheit, des Wertes, der Objektivität"¹³³ vermittelnd entgegenstellte. Wenn Loos schreibt, dass noch nie jemand ungestraft mit "plumper hand" in die "Speichen des rollenden Rades der Zeit" eingegriffen habe, so formuliert er eine klare Absage an die Avantgarde und ihre Strategie der Umkehrung des klassischen, rückbezüglichen Idealismus ins utopisch Zukünftige.

Es gibt in Loos' Werk keine projektiv in die Zukunft ausgerichtete Dimension, auch dann nicht, wenn er messianisch eine Zeit der verwirklichten Ornamentlosigkeit im Gebrauchsgegenstand beschwört. Vertrauend auf das Prinzip evolutionärer Entwicklung der Kultur gibt es weder etwas zu beschleunigen oder zu forcieren, noch gibt es Anlass für einen nostalgischen Rückblick auf das Vergangene; einzig und alleine bleibt die Verpflichtung zum Erkennen des Chronos der Moderne, der das Vergangene abwertet zugunsten der unmittelbaren Gegenwart, sich andererseits aber der projektiven Realisierung von Zukünftigem enthält. "Zukunftsoffenheit" ist kein Thema innerhalb der angenommenen Linearität evolutionärer Entwicklung. An ihre Stelle tritt eine komplexe Situation "der Gleichzeitigkeit von Unterschiedlichem",¹³⁴ wie Achim Nassehi zeigt. Loos stellt in diesem Zusammenhang fest: "Ich lebe vielleicht im Jahre 1908, mein Nachbar aber lebt um 1900 und der dort im Jahre 1880."¹³⁵ Obwohl sich Loos beklagte, dass es ein Unglück sei für einen Staat, "wenn sich die Kultur seiner Einwohner auf einen so großen Zeitraum verteilt", und feststellte: "Glücklich das Land, das solche Nachzügler und Marodeure nicht hat", scheint er sich mit stoischer Ruhe in die moderne Ungleichzeitigkeit zu fügen.

Konsequenterweise muss sich auch das Ornament als Element historischer Rückversicherung in der Idealität der Antike gleichzeitig aus seiner Ausrichtung auf Mehrwert und Dauerhaftigkeit lösen. Es ist in Otto Wagners "ornamentalem Spätstil", dass sich die Idee eines in der Inversion seiner Zeitlichkeit auf sich selbst beziehenden Ornaments erstmals andeutet. Dieses lässt sich am eher vordergründig-banalen Beispiel der mit einer Art Schutzkappe aus Messing dekorierten Stuhlbeine der Sessel in der Direktorenetage der Postsparkasse in Wien zeigen. Die Stühle scheinen an ihren empfindlichsten Stellen vor Abnutzung geschützt. Wagner folgt darin Sempers konstruktivistischer Theorie des Ornaments, so wie dieser sie in seinem Text *Textile Kunst* dargelegt hatte. Es sind hier die Nähte, die beim Zusammenfügen von Stoffen "Veranlassung zu künstlerischer Betätigung", das heißt zum Ornament geben. Und wieder sind es die Indianer Nordamerikas, die Semper als Vorbild anführt. "Ihre Nähte erscheinen als Nähte, aber als kunstreiche, daher machen sie große Stiche in kompliziertem Verbands und lassen von den Nähten Ornamente auswachsen zum Schutze der

Stellen, welche einer schnellen Abnutzung unterworfen sind.“¹³⁶ Die Ornamentfunktion ist immer zugleich auch Schutzfunktion, ”die zusammenhaltenden fungierenden Teile [sind daher auch] die Gegenstände reichster ornamentaler Verzierung.” Und : ”Nichts darf versteckt werden.“¹³⁷

Unter der gleichen Vorgabe lässt Wagner auf den Rücken- und Seitenlehnen der Sessel in der Direktorenloge ein die Holzkonstruktion wie schützend bedeckendes Messingband anbringen. Doch kann an diesen Stellen, wie aus der Alltagserfahrung heraus bekannt ist, kaum von einer nennenswerten Abnutzung des Stuhles durch die Hand gesprochen werden. Haiko glaubt daher, bei Wagner – besonders in den Einrichtungsgegenständen für die Direktorenloge der Postsparkasse – einen Rückfall in die ”nobilisierende Funktion [des Ornaments] als Signum unproduktiv investierter Arbeitsleistung“¹³⁸ erkannt zu haben. Doch weit mehr als aus einer nobilitierenden, dekorativen Motivation heraus scheint das Messingband aus der Vorstellung einer imaginierten Abnutzung und damit zukünftigen Abweichung vom Idealbild des Stuhles begründet zu sein. In Form des Messingbandes wird das Ornament zum Element zeitlicher Dynamisierung, nicht aber im historischen Rückbezug, sondern in zuvorkommender Vorwegnahme eines zukünftigen Zustandes. Damit lässt sich Wagners Ästhetik weder auf den Aspekt reiner Funktionalität noch auf die Formel einer künstlerisch-ornamentalen Mehrwertproduktion reduzieren. Gleichzeitig lässt er die Formel von der Architektur als Abbild imaginierten Idealität nicht gänzlich hinter sich. Das traditionelle Ornament – als ein Element rückbezüglicher Vergegenwärtigung eines vergangenen Ideals – erfährt mit der Annahme eines zwangsweisen Verfalls des gegenwärtigen Idealzustandes eine Inversion seiner immanenten Zeitdimension. Man könnte davon sprechen, dass sich die affirmativ-rückbezügliche Historizität des klassischen Ornaments in eine aus einer projektiven Zukunft auf die Jetztzeit zurückgewendete, negative Historizität verkehrt. Wagner betreibt die Historisierung eines architektonischen Elements im Zeitraffer und dessen Verwandlung ins Ornament.

Man wird jetzt in aller Gelassenheit feststellen können, dass das Ende der Utopie keine Errungenschaft der Postmoderne und ihrer Gefechte zwischen Kontextualismus und Universalismus,

Differenz und Einheit ist. Nur eine radikale Verkürzung des Begriffes der Moderne auf eine generelle, utopische Zukunftsorientierung ließe sich dahingehend interpretieren. Wie man am Beispiel von Wagner sieht, schlägt mit der Moderne die historisierende, an einer ideal gedachten Vergangenheit sich rückversichernde, ästhetische Praxis nicht schlagartig in die Erlösungseuphorie utopischen Denkens um. Dafür steht besonders Loos' Architekturkonzept, das ohne die Zukunft antizipierende Totalentwürfe auskommt. Mit Loos' Technik der Suspension der Zeitlichkeit deutet sich das an, was man als die "Aporie utopischen Denkens"¹³⁹ in der Moderne bezeichnen könnte. Eingeleitet durch Wagner lässt sich Loos' Modernität in gewissem Sinne als die dynamische Agonie eines in Bewegung befindlichen Stillstandes der Dinge definieren.

2.3.2 Ornament und Spiegel: Von der Zeit- zur Raummetapher

1908 entsteht mit der *Kärntner Bar* eines der bis heute bekanntesten Werke Loos'. Als *American Bar* scheint sie zudem direkt in Beziehung zu Loos' dreijährigem amerikanischem Aufenthalt von 1893 bis 1896 zu stehen; in ihrer Ausführung ergeben sich jedoch kaum Anspielungen oder Verbindungen zu jenem Loos immer wieder angehängten, amerikanischen Pragmatismus, mit dem hartnäckig versucht wird, Loos in die sullivansche Tradition des *form follows function* zu integrieren. Viel näher liegt der Vergleich mit dem griechischen Tempel, aber weniger durch das Motiv des dreiachsigen Portals, das als klassisches Tempelmotiv an die Front des Artemis-Propylaia Tempels in Eleusis erinnert, als vielmehr durch den Innenraum, den man durch eine kleine Vorhalle oder Pronaos hindurch wie die Cella eines Tempels betritt. Auf den ersten Moment lässt sich jedoch kein klassisches Ornament ausmachen. In den teuren Materialien – Mahagoniholz, Leder, Marmor und Buntglas – scheint sich im ersten Moment eher das zu bestätigen, was Müller die Überführung der lebenspraktischen Zweckformen in die Materialität sinnlich-ästhetischer Erscheinungsformen bezeichnete. Müller denkt hier an die Idee einer "ästhetisch transformierte[n] Alltäglichkeit, an die sinnlich-spontane Beziehungen der Menschen untereinander anknüpfen könnten"¹⁴⁰; sie wäre als Technik der Verdrängung des Ornaments ins Material zu

bezeichnen. Trotzdem ist es der Vergleich mit dem griechischen Tempel, der die in der Kärntner Bar enthaltenen Aspekte des Ornamentalen offenbart.

Durchaus nicht ungewöhnlich für eine Bar, wird der kleine Raum bis in etwa zwei Meter Höhe von einer Holzverkleidung definiert, über der ein auf drei Seiten umlaufendes Band von Spiegeln den Abschluss zur Decke bildet. Die Decke selbst besteht aus einer quadratischen, marmornen Kassettendecke, die sich in den Spiegeln vervielfältigt. Ohne dass der Besucher, durch die Höhe der Holzverkleidung, sich selbst darin spiegeln könnte, wird der Raum im Banne des Spiegels ins quasi Unendliche erweitert. Er erscheint als Teil eines größeren, imaginären Ganzen. Es ist jedoch die Kassettendecke, die als mehr oder weniger direktes Zitat die Bar in Bezug zum griechischen Tempel und seiner mit Kassetten verkleideten Ringhalle setzt. Vergleicht man den Querschnitt der Bar mit dem eines griechischen Tempels, so fällt auf, dass das Band aus Spiegeln in der Kärntner Bar mit dem Ornamentfries aus Metope und Triglyphe am griechischen Tempel korrespondiert. Damit ist eines offensichtlich: Die Spiegel ersetzen in Loos' Architektur das Ornament, wobei das Ornament seiner Materialität enthoben wird und alleine in der virtuellen Spiegelfigur in Erscheinung tritt. Die ornamentale Wirkung ersetzt die ornamentale Arbeit. Die Spiegelfunktion dient der Entmaterialisierung des Ornaments bei gleichzeitiger Intensivierung seines symbolischen Gehaltes; mit dem Effekt, dass mit der Virtualisierung im Spiegel die traditionelle Transzendentalität des Ornaments gleichsam eine Transformation ins Lebensweltliche und Profan-Alltägliche erfährt.

Spätestens hier, mit der Materiallosigkeit des Spiegelornaments, kann nicht mehr die Rede von der Verdrängung des Ornaments in den Reiz des Materials sein. Durch die Spiegelungen der Kassettendecke werden diese im Gegenteil in ein räumlich unendliches, imaginäres Raummuster vervielfältigt. Wie Beatrice Colomina feststellte, besteht eine der Strategien Loos' darin, "Spiegel zu benutzen, die [...]Öffnungen zu sein scheinen, und Öffnungen, die für Spiegel gehalten werden können."¹⁴¹ Tatsächlich gehören in Loos' Architektur Spiegel und Öffnungen mit zu den Elementen, die wesentlich zur innenräumlichen Dynamisierung, gleichzeitig aber auch zur Transparenz und labyrinthisch-grotesken Raumkonfiguration

beitragen. Verweist das klassische Ornament erinnernd auf ein zeitlich Vergangenes, so wandelt sich in der Virtualität der Spiegelreflexe das Ornament von einem historischen zu einem räumlich-strukturellen Element und von einer Zeit- zu einer Raummetapher. Dem realen, taktilen und sinnlichen Innenraum der Bar stellt der Spiegel eine äußere, imaginäre Räumlichkeit entgegen. Durch das Spiegelfries wird die kleine Stehbar zur Halle erweitert und erfährt in der fiktiven Monumentalisierung ihre symbolische Erweiterung.

Die Kärntner Bar ist Loos' Manifest gegen die Vereinnahmung seiner Architektur im Schema eines pragmatischen Funktionalismus. Darin auch unterläuft sie Loos restriktive Verengung der Beziehung zwischen Kunst und Architektur. Daher noch einmal Loos berühmte Definition der Architektur: "Wenn wir im Walde einen Hügel finden würden, sechs Schuh lang und drei Schuh breit, mit der Schaufel pyramidenförmig aufgerichtet, dann werden wir ernst und es sagt etwas in uns: hier liegt jemand begraben. *Das ist Architektur.*"¹⁴² Und weiter: "Nur ein ganz kleiner Teil der Architektur gehört der Kunst an: Das Grabmal und das Denkmal. Alles andere, das einem Zweck dient, ist aus dem Reiche der Kunst auszuschalten."¹⁴³ Doch tritt gerade die Kärntner Bar mit ihrer Kassettendecke den Beweis an, dass nicht nur in Grabmalen die Verschränkung des Kunst- und Gebrauchscharakters in der Architektur stattfindet – gerade auch dann nicht, wenn man Loos' Definition voraussetzt, dass sich die Grabmale durch ihren symbolischen Gehalt von der reinen Gebrauchsarchitektur unterscheiden. Zur Architektur im Sinne ihres Kunstwerkcharakters wird die Loos-Bar durch die Spiegel, also durch eine immaterielle Oberfläche, die selbst nichts ist, aber im Widerspiegeln das Widergespiegelte symbolisch erhöht. Es ist der Punkt, an dem gleichsam die Funktionalität und Materialität des Architektonischen ins Psychologische umschlägt. Zur Architektur wird die Loos-Bar an jener Grenzfläche und jenem Umschlagpunkt vom Imaginären zum Reale, von Außen und Innen, Zeit und Raum. Die Spiegel sind es in der Loos'schen Architektur, die das pragmatisch Funktionale ins Architektonische erweitern. Trotzdem war es keinesfalls Loos, der die Spiegel für die Architektur entdeckte; im Gegenteil, Loos greift auf die Spiegel als ein bereits populäres und etabliertes Thema in der Architektur des 19. Jahrhunderts zurück. Der Spiegel gehört nach Ralf Konersmann zu den Denkwürdigkeiten des

19. Jahrhunderts, dem Jahrhundert der "Licht- und Bildreize", in dem die Spiegel zur fixen Größe symbolischer Selbstbespiegelung in der bürgerlichen Weltformel werden. Spiegel versprechen eine neue Verfügbarkeit des Individuums. Indem sie den Raum verdoppeln und symbolisch über die Alltäglichkeit hinaus erweitern, wird das Jenseits zum Diesseits im Spiegel der Phantasie. Die Spiegel als "Metapher des Subjekts" sind mehr als bloß "illustrative Beigaben."¹⁴⁴ "Ich betrachte mich, wie man ein Bild betrachtet", schrieb Pierre Carlet de Marivaux.¹⁴⁵ Auffallend bei Loos dagegen ist, dass die Spiegel oftmals so angebracht sind, dass sich idealerweise der Betrachter nicht selbst in der wörtlichen Doppelung gegenüber treten kann. Dem Spiegel ist bei Loos die imaginäre und symbolische Erweiterung des Raumes vorbehalten: dem Übergang und damit gleichzeitig der Revaluierung des Gebauten vom Funktionswert zum Symbolwert. Unter fast schon beängstigendem Ausschluss des Subjektes vollzieht sich in der Virtualität der Spiegelungen die Transformation der Materialkonstruktion zur Architektur.

2.3.3 Die Wiederkehr des Verdrängten III: Das Unheimliche

Ein kleiner Schritt ist es jetzt, vom wörtlichen Gebrauch des Spiegels im Innenraum zur übertragenen Spiegelfunktion der weißen Fassaden der Moderne selbst. Sind die Spiegel in Loos' Innenräumen das Element, das in seiner Funktion der symbolischen Erhöhung verhindert, dass die Architektur als bloßer "mauerkörper"¹⁴⁶ sich ganz in der reinen Konstruktion und Zweckmäßigkeit verbraucht, so könnte man als dessen Pendant im Äußeren die weißen Fassaden sehen; und dieses ganz entschieden gegen die Interpretation der Loos'schen Fassaden als Masken. Diesem Missverständnis hat Loos selbst immer wieder Vorschub geleistet, indem er die Fassade beispielhaft mit dem Anzug des modernen Mannes verglich. Die Individualität des modernen Mannes sei so stark, "dass sie sich nicht mehr in kleidungsstücken ausdrücken"¹⁴⁷ ließe. Loos kommt dann zu dem Schluss, dass der moderne Mensch sein Kleid als Maske brauche. Doch ist dies gerade der Punkt, der so irreführend ist und Mark Wigley dazu verführt hat, ein ganzes Buch der weißen Farbe als in der Tradition der Bekleidungslehre des 19. Jahrhunderts und ihrem Derivat im 20. Jahrhundert, der Mode, zu widmen.

”Letztendlich bedeutet das Abwerfen von alten Kleidern nicht einfach, wie es ursprünglich von den Verfechtern der modernen Architektur und ihren zeitgenössischen Vermarktern propagiert wurde, alle Kleider loszuwerden”, schreibt Wigley.¹⁴⁸ Er kommt dann zu der eher einfachen Erkenntnis, dass unabhängig davon, wie dünn die Farbschicht sei, sie doch am Ende immer noch eine Art ”Überzug” sei. Obwohl die weißen Fassaden der Moderne in ihrer ”Nahtlosigkeit” und unendlich dehnbaren Fläche weit entfernt vom Ornament und den Fragen nach dem Stil zu sein schienen, zeigt Wigley – sich auf die populärwissenschaftliche Literatur der vierziger Jahre in den USA beziehend – die Verbindung der weißen Wand mit der Mode auf. Wigleys Dialektik wittert hinter dem, was einst als Antimode eingeführt wurde, die weiße Wand, selbst einen Teil der Mode ihrer Zeit. Trotz der eher durchsichtigen Argumentationstechnik der direkten Umkehrung, gegen die gerade Loos zu Felde zog, besteht Wigleys Verdienst demgegenüber darin, in einer tief gehenden historischen Analyse zu zeigen, dass die weiße und ornamentlose Wand mitnichten das ist, was sie selbst zu suggerieren vorgibt: neutral und antiornamental, nicht aber, wie hier gezeigt werden soll, in der Tradition der semperschen Bekleidungstheorie, wie Wigley behauptet, sondern in ihrer ins psychologische und symbolische erweiternden Spiegelfunktion.

”Das Haus sei nach außen verschwiegen, im inneren offenbare es seinen ganzen Reichtum”,¹⁴⁹ postulierte Loos in *Trotzdem* und öffnete damit seine mit Marmor, Holz und Teppichen reich ausgestatteten Innenräume der Interpretation als Ausdruck bürgerlicher Individualität und Häuslichkeit. Loos scheint sich mit der Umkehrung dessen zu begnügen, was als schöner Schein die klassische Ästhetik nach außen bestimmte und jetzt sein Reservat im Inneren des Gebäudes gefunden zu haben scheint. Und wenn Loos behauptet: ”Unsere Erziehung beruht auf der klassischen Bildung”,¹⁵⁰ so kann die Loos’sche Ästhetik tatsächlich, in der Synthese zwischen dem Rational-Kognitiven und dem Sinnlich-Affektiven, ihre Klassizität in der Rückbesinnung auf die Ästhetik der Aufklärung kaum verbergen. Im bürgerlichen, frei stehenden Wohnhaus realisiert Loos die Repräsentation dessen, was nach Heinz Paetzold die ”zentrale Institution” der Baumgartenschen Ästhetik ist: Es ist die im Vorwort von Baumgartens Buch *Aesthetica* unterstrichene Einheit des Menschen als ein leiblich-sinnliches und ein rational-intelligibles Wesen. Während in simpler Direktheit der

rationalen Konstruktion des Gesellschaftlichen ein anonymisiertes Äußeres des Hauses entspricht, scheint in Loos' Architektur das affektive Element in der Komplexität des vollkommen sinnlich-materiellen Inneren seine Entsprechung zu finden.

Sicherlich verbietet es sich, in der Häuslichkeit und Heimlichkeit des Raumplanes und innerhalb der herkömmlichen Kategorien des Ästhetischen nur den schönen Schein im klassischen Sinne der Repräsentation der Individualität seiner Bewohner zu sehen. Nichts hatte Loos mehr verachtet, als dass "in jedem ornament, in jeder Form, in jedem nagel [...] die individualität des besitzers ausgedrückt"¹⁵¹ sein müsse. Doch gerade in der abgeschirmten Vertrautheit des bürgerlichen Haushalts besteht die Verunsicherung der auf das lediglich Schöne zielenden Ästhetik. Freud schreibt dazu: "Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich."¹⁵² Freuds Kritik an der klassizistischen Ästhetik, die sich "überhaupt lieber mit den schönen, großartigen, anziehenden, also mit den positiven Gefühlsarten, ihren Bedingungen und den Gegenständen, die sie hervorrufen, als mit den gegensätzlichen, abstoßenden, peinlichen"¹⁵³ beschäftigt, bekommt innerhalb der Diskussion um die moderne Avantgarde dort ihre Brisanz, wo er ferner feststellt, dass wohl das Neuartige schreckhaft und unheimlich sein kann, dass dies aber durchaus nicht ausreicht. "Zum Neuen und Nichtvertrauten muß erst etwas hinzukommen, was es zum Unheimlichen macht."¹⁵⁴ Anhand von Schellings Definition, "unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist",¹⁵⁵ kommt Freud zu der Definition, dass das "Unheimliche das Heimlich-Heimische ist, das eine Verdrängung erfahren hat" und wiedergekehrt ist, und "dass alles Unheimliche diese Bedingung erfüllt."¹⁵⁶ Die Vorsilbe "un-" ist die Marke der Verdrängung, was als Angst und Element des Schreckens erfahrbar ist. Freud erkennt das Unheimliche als das vernachlässigte, als abseits liegend abgetane Problem der Ästhetik. Das Unheimliche wird zum Äquivalent des ästhetisch Erhabenen, das nicht mehr auf die sinnlich-somatische Bestätigung der menschlichen Existenz durch den nachlassenden Schrecken im Sinne Edmund Burkes zielt, sondern im ängstlichen Zustand das unterdrückte Bekannte hinter dem

Schönen erkennt. Es macht die Kultur in ihrer verdrängenden Praxis erfahrbar, es stellt dieses im Unheimlichen jedoch selbst wieder in Frage.

Die Leidenschaft dem Unheimlichen gegenüber korreliert hier nicht mehr, wie die Leidenschaft des Vergnügens bei Burke, mit dem "Gesellschafts- oder Geselligkeitstrieb", es verbirgt sich hinter dem affektiven Impuls kein gesellschaftlicher Ordnungsbegriff mehr. Es besteht aufgrund seiner psychologischen Ausgangsposition alleine im persönlichen Bezug, indem das Unheimliche tatsächlich nur ein wiedererinnertes Ältestes ist. Loos' Innenräume müssen als ein solches Verdrängtes erkannt werden, wo die bürgerliche Moral der Jahrhundertwende sich gerade in der Rolle der Hausfrau und ihrer Verbannung in das Innere und Private des Hauses manifestiert, während das Haus nach außen sich als entleerte, der sinnlichen Versicherung der Wirklichkeit im Ornament enthobene, enthistorisierte Fläche zeigt. Während die Außenseite als abstraktes Element der Vergesellschaftung erscheint, ist der Innenraum im Raumplan mit seinen Teppichen, Ledersofas und Sitzecken Ort der Intimität und ungeschminkten Sinnlichkeit. Gleichzeitig ist der Innenraum als in seiner aus dem Außenraum verdrängten Sinnlichkeit privilegiertes Topos des Unheimlichen im bürgerlichen Zeitalter, in dem der Betrachter zu sich selbst neu in Beziehung gesetzt wird. Wollte man jetzt auf den Begriff der Avantgarde als einer modernen Kulturtechnik wirklich nicht verzichten und wollte man weiter ihre Technik selbst als das des Schocks, sei es im Zerschneiden eines Auges wie im Film *Le chien andaluse* von Louis Bunuél oder den aufgeschlagenen Schädeln, zerhackelten Körperteilen in zeitgenössischen Filmszenen oder Performancetechniken, so reduziert sie sich auf das verdrängte Bekannte, auf das Vorstellbare, abwesend Anwesende. Ihr Schockeffekt beruht auf nichts weniger als einem Wiedererinnern eines im Prozess der Kulturalisierung verdrängten, triebhaften Körperbezugs. Ist Triebverzicht für Loos die Grundlage für Modernität, wie oben gezeigt, so bedeutet Modernität in diesem Sinne nicht zwangsläufig die Automatisierung des Subjekts und dessen Verdinglichung und Gleichsetzung mit der Objektwelt. Im Gegensatz zur Triebsublimierung wäre gerade das Unheimliche und Schockierende des ästhetischen Ereignisses jenes Element, das das Subjekt und den "intellektualistischen Charakter des großstädtischen Seelenlebens" rückbezieht auf die eigene Körperlichkeit.

Hier wäre dann der Punkt, wo die von Arthur Schopenhauer als "Erscheinung des Willens", als "philosophische Wahrheit kat'exochon"¹⁵⁷ und als "Entgegenständlichung der Kunst" konzipierte metaphysische Weltdeutung in der Moderne umschlägt in das, was Nietzsche die "Physiologie der Kunst" und ihre in der Moderne zu erreichende somatische Rückbezüglichkeit bezeichnete. Im Sinne der Wiederkehr des ewig Gleichen kann jetzt gezeigt werden, dass "das sogenannte ‚Neueste‘ tatsächlich das Älteste" und Bekannte ist. Ihr Resultat wäre die Umwertung des Begriffes der Avantgarde von dem was neu, zu dem, was altbekannt ist und verborgen bleiben sollte, aber in der zeitgenössischen Aktualisierung neu vor Augen tritt. Avantgarde wäre dann die Kulturtechnik, die sich dem Ideal der Stilllegung von Geschichte in ihrer Aktualisierung als Ideal der Vergesellschaftung verschreibt, während sie in der Umwertung der romantischen Geschichtsspekulation andererseits auf die Prozessualität in der permanenten Umwälzung des im Geschichtsprozess Verdrängten aus ist.

Anmerkungen

1. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M 1993, S. 72.
2. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, in: ders., *Sämtliche Schriften* in zwei Bänden, Wien u. München 1962, Bd. 1, S. 278.
3. Theodor W. Adorno, *Funktionalismus heute*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Darmstadt 1998, Bd. 10.1, S. 383.
4. Theodor W. Adorno, *Funktionalismus heute*, a. a. O., S. 377.
5. Michael Müller, *Die Verdrängung des Ornaments*, Frankfurt/M. 1977, S. 8.
6. Ernst Bloch, *Erzeugung des Ornaments*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Frankfurt/M. 1985, Bd. 3, S. 25.
7. Vgl. Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung* (1948), Hamburg 1994.
8. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Juliette oder Aufklärung und Moral*, in: ders., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1996, S. 89.
9. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, a. a. O., S. 278.
10. Ders., *Architektur* (1910), in: ders., *Über Architektur*. *Ausgewählte Schriften*. Die Originaltexte, hrsg. v. Adolf Opel, Wien 1995, S. 76.
11. Theodor W. Adorno, *Funktionalismus heute*, a. a. O., S. 378.
12. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*, Aph. 217.
13. Ebd.
14. Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 1, hrsg. v. Rüdiger Kramme u. a., Frankfurt/M. 1995, S. 117.
15. Ebd.
16. Charles Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens*, in: Charles Baudelaires *Werke* in deutscher Ausgabe, Bd. 4, *Zur Ästhetik der Malerei und bildenden Kunst*, hrsg. u.

- übers. v. M. Bruns, Minden 1906, S. 280.
17. Georg Simmel, Die Großstadt und das Geistesleben, a. a. O., S. 118.
 18. Ebd., S. 116.
 19. Ebd., S. 120.
 20. Adolf Loos, Architektur, a. a. O., S. 303f.
 21. Ders., Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 288.
 22. Friedrich Nietzsche, Aus dem Nachlass der achtziger Jahre, in: ders., Werke, hrsg. v. Karl Schlechta, Darmstadt 1997, Bd. III, S. 536.
 23. Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 277.
 24. Mit dem evolutionistischen und psychologisch-ethnologischen Ansatz seiner Kulturtheorie knüpft Loos an einen damals weit verbreiteten Diskurs an. So versuchte sich auch Georg Simmel 1881 mit einer Arbeit mit dem Titel Psychologisch-ethnologische Studien über die Anfänge der Musik zu promovieren, bei der er Aspekte der Darwinschen Evolutionstheorie mit solchen völkerpsychologischer Theoreme zu vermitteln versuchte.
 25. Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 276.
 26. Nicht ganz zufällig beginnt Sigmund Freud einige Jahre später seinen Essay "Das Unbehagen in der Kultur" mit einer Erörterung der Religion. Während sich aber Loos in seiner Argumentation ganz auf die Theorie Freuds zur Psychoanalyse stützt, ist es Freud, der in jenem Essay sich an Hand des Beispiels von Rom von jeglicher Parallele zwischen der Stadt oder der Architektur und der Psychoanalyse bzw. einem "seelischen Organismus" distanziert. Vgl. Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, in: ders., Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur, Frankfurt/M. 1992.
 27. Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 277.
 28. Ebd., S. 276f.
 29. Owen Jones, Grammatik der Ornamente (1856), Köln 1995, S. 13.
 30. Alexander von Humboldt zitiert nach: Ulrich Raulff, Nachwort, in: Aby Warburg, Schlangenritual. Ein Reisebericht, Berlin 1996, S. 72.
 31. Owen Jones, Grammatik der Ornamente (1856), a. a. O., S. 14.
 32. Ulrich Raulff, Nachwort, in: Aby Warburg, Schlangenritual, a. a. O., S. 72.
 33. J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Stuttgart 1995, S. 6.
 34. Vgl. Marc-Antoine Laugier, Das Manifest des Klassizismus (Essai sur l'architecture) (1753), Zürich u. München 1989.
 35. Adolf Loos, Das Luxusfuhrwerk, in: ders., Sämtliche Schriften in zwei Bänden, a. a. O., S. 65.
 36. Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, a. a. O., S. 92.
 37. Vgl. Ders., Traumdeutung, Frankfurt/M. 1984.
 38. Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 277.
 39. Ebd.
 40. Ders., Architektur, a. a. O., S. 77.
 41. Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, a. a. O., S. 115.
 42. Ebd., S. 126.
 43. Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Stuttgart 1997, S. 36.
 44. Ebd.
 45. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 79.
 46. Henry-Russel Hitchcock, Die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1994, S. 465.
 47. Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Frankfurt/M u.a. 1983, S. 90.
 48. Michael Müller, Schöner Schein. Eine Architekturkritik, Frankfurt/M. 1987, S. 111f.
 49. Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, a. a. O., S. 126.
 50. Ebd., S. 118.

51. Vgl. Franz Dröge u. Michael Müller, Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur, Hamburg 1995.
52. Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, in: ders., Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt/M. 1977, S. 51.
53. Ebd., S. 60.
54. Sigmund Freud, Das Unbehagen an der Kultur, a. a. O., S. 93.
55. Georg Simmel, Das Problem des Stiles, in: ders., Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. II, Frankfurt/M. 1993, S. 374.
56. Ebd., S. 375.
57. Hermann Czech u. Wolfgang Mistelbauer, Das Looshaus, Wien 1968, S. 31.
58. Paul Engelmann in "Die Fackel", Nr. 317/318, 3. März 1911, S. 18.
59. Peter Haiko u. Mara Reissberger, Ornamentlosigkeit als neuer Zwang, in: Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, hrsg. v. Alfred Pfabigan, Wien 1985, S. 117.
60. Adolf Loos, Damenmode, in: ders., Sämtliche Schriften in zwei Bänden, a. a. O., S. 159f.
61. Hermann Czech u. Wolfgang Mistelbauer, Das Looshaus, a. a. O., S. 104.
62. Adolf Loos zitiert nach: Peter Haiko u. Mara Reissberger, Ornamentlosigkeit als neuer Zwang, a. a. O., S. 117.
63. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 33.
64. Michael Müller, Schöner Schein. Eine Architekturkritik, a. a. O., S. 112.
65. Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 277.
66. Walter Benjamin, Karl Kraus, in: ders., Illuminationen, Frankfurt/M. 1977, S. 360.
67. Ebd., S. 357.
68. "In Freud's view, anxiety neuroses such as agoraphobia were due to repressed, unconscious fears or wishes masquerading as spatial ones and were connected not with empty space but with urban – that is, social – space, above all, with streets. Streets were threatening to those, like affluent middle-class women, who led a sheltered or repressed life." Ester Da Costa Meyer, La donna è mobile, in: Assemblage 28, 1996, S. 8.
69. "[...] because they held out promises of temptation, sexual fulfillment, and escape from home. This freedom of choice was source of great anxiety for the agoraphobe, who experienced unconscious guilt for what were in fact unconscious desires." Ester Da Costa Meyer, La donna è mobile, a. a. O., S. 8.
70. Sigmund Freud, Totem und Tabu, Frankfurt/M. 1991, S. 354.
71. Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1908), Leipzig u. Weimar 1981, S. 6.
72. Charles Baudelaire, Der Maler des modernen Lebens, a. a. O., S. 279. Baudelaire bezeichnete den modernen Maler als einen "geistig beständig im Zustand des Genesenden" Befindenden und einen "ewigen Rekonvaleszenten".
73. Ebd., S. 268.
74. Michael Müller, Die Verdrängung des Ornaments, a. a. O., S. 139.
75. Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, a. a. O., S. 379.
76. Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, in: ders., Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v.azzino Montinari u. Giorgio Colli, München 1999, Bd. 5, Erstes Hauptstück, Kap. 2.
77. Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 277.
78. Sigfried Giedion, Die Herrschaft der Mechanisierung, a. a. O., S. 769.
79. Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 277.
80. Auffallend ist hier die Parallele zum strukturalistischen Modell. In der Tat stellt sich heraus, dass Loos' Ornament im Sinne eines frei flottierenden Elements zwischen den Reihen der Kulturgeschichte und der menschlichen Entwicklungsgeschichte eingefügt ist.
81. Adolf Loos, Architektur, a. a. O., S. 77.
82. Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893, S. 22.

83. Gottfried Semper zitiert nach: Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, a. a. O., S. 22 (Anmerkungen).
84. Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, a. a. O., S. 377.
85. Peter Haiko u. Mara Reissberger, Ornamentlosigkeit als neuer Zwang, a. a. O., S. 110.
86. Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 282.
87. Ebd.
88. Ebd., S. 285.
89. Ebd.
90. Vgl. Michael Müller, Die Verdrängung des Ornaments (a. a. O.) und Schöner Schein. Eine Architekturkritik (a. a. O.) sowie Rainer Banham, Theory and Design in the First Machine Age, Cambridge Mass. 1994. Banham beschließt sein Kapitel über Loos damit, dass er Loos direkt mit der Entwicklung des internationalen Stils in Verbindung bringt. Er radikalisiert im Nachsatz noch seine Position, indem er Loos an den Beginn einer Bewegung setzt, die den Ingenieur zum Idol des neuen Bauens macht. "In this view succeeding generations were to follow him [Adolf Loos] [...] and this is vital in the creation of the International Style – laying foundations to the idea that to build without decoration is to build like an engineer, and thus in a manner proper to a Machine Age." Vgl. Rainer Banham, Theory and Design in the First Machine Age, a. a. O., S. 97.
91. Robert Kurz, MARX 2000. Der Stellenwert einer totesagten Theorie für das 21. Jahrhundert, in: Zeitschrift für kritische Theorie 7/1998, S. 89.
92. Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974, S. 31.
93. Michael Müller, Die Verdrängung des Ornaments, a. a. O., S. 139.
94. Banham spricht vom "uncorrupted mind"; Rainer Banham, Theory and Design in the First Machine Age, a. a. O., S. 97.
95. Adolf Loos, Kulturentartung, in: ders., Sämtliche Schriften in zwei Bänden, a. a. O., S. 274.
96. Werner Hofmann, »Alles soll anders sein und geschmackvoll.« Loos und Goethe, in: Bildfaelle. Die Moderne im Zwielficht, hrsg. v. Beat Wyss, Zürich u. München 1990, S. 56.
97. Adolf Loos, Die Überflüssigen, in: ders., Sämtliche Schriften in zwei Bänden, a. a. O., S. 269.
98. Werner Hofmann, »Alles soll anders sein und geschmackvoll.« Loos und Goethe, a. a. O., S. 57.
99. Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 282.
100. Paul Engelmann, Ludwig Wittgenstein. Briefe und Begegnungen, in: »Alle Architekten sind Verbrecher«. Adolf Loos und die Folgen. Eine Spurensicherung, hrsg. v. Adolf Opel u. Marino Valdez, Wien 1990, S. 39.
101. Eva B. Ottillinger, Adolf Loos. Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg u. Wien 1994, S. 14.
102. Adolf Loos, Architektur und Verbrechen, a. a. O., S. 278.
103. Adolf Loos, Der Fall Scala, in: ders., Die potemkinsche Stadt, hrsg. v. Adolf Opel, Wien 1983, S. 38.
104. Adolf Loos, Der neue Stil und die Bronze-Industrie, in: ders., Sämtliche Schriften in zwei Bänden, a. a. O., S. 28.
105. Loos Credo, dass man entweder genau kopieren oder etwas Neues schaffen soll und es nichts dazwischen gibt, geht auf den ehemaligen Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie Arthur von Scala (1845–1909) zurück. Loos lässt in seinem Stück "Das Scala-Theater in Wien" (1898) den Hofrat Scala auftreten, der den Tischler Kleinhuber vor die Entscheidung stellt: "Also, wollen sie kopieren oder wollen sie etwas neues schaffen?" Adolf Loos, Das Scala-Theater in Wien, in: ders., Sämtliche Schriften in zwei Bänden, a. a. O., S. 188.
106. Adolf Loos, Josef Veillich, in: ders., Sämtliche Schriften in zwei Bänden, a. a. O., S. 442. Interessanterweise gerät Loos der Nachruf auf Veillich mehr zur Hommage an sein Vorbild Goethe. Dieser hatte ein nicht nur beiläufiges Gedicht seinem verstorbenen Weimarer Tischler Mieding gewidmet: "Ja, Mieding tot! O scharret sein Gebein/Nicht undankbar wie manchen andern ein!"

107. "Therefore, the bourgeois, philistine concept of home – the concept of a totality of dwelling, of a reciprocal transparenze between interior and exterior – on which every Stilarchitektur has been based up to this point, is intrinsically, logically false. The home is in reality a plurality of languages that cannot be reduced to unities by the deterministic logic of nineteenth-century positivistic utopianism." Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, New Haven u. London 1993, S. 107.

108. Adolf Loos, *Das Prinzip der Bekleidung*, in: ders., *Über Architektur*, a. a. O., S. 45.

109. Paul Engelmann, Ludwig Wittgenstein. *Briefe und Begegnungen*. in: Adolf Loos und die Folgen, hrsg. v. Adolf Opel u. Marino Valdez, Wien 1990, S. 37.

110. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe, Frankfurt/M. 1995, Bd. 1, S. 9.

111. Adolf Loos, *Das Luxusfuhrwerk*, a. a. O., S. 63.

112. Paul Engelmann, Ludwig Wittgenstein. *Briefe und Begegnungen*, a. a. O., S. 41.

113. "What is most important here is not the variety of languages but their common logical reference: the need for every element and function to formulate its own language and speak it coherently and comprehensibly, to test its limits and preserve them in every form – to remain faithful to them, not wanting idealistically or romantically to negate them." Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism*, a. a. O., S. 107.

114. Vgl. Lambert Wiesing, *Stil statt Wahrheit. Kurt Schwitters und Ludwig Wittgenstein über ästhetische Lebensformen*, München 1991.

115. "Loos opposes style with his Nihilism." Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism*, a. a. O., S. 111.

116. "The general ideological foundation of the concept of ornament resides in the concept of style." Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism*, a. a. O., S. 111.

117. Georg Simmel, *Das Problem des Stils*, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, a. a. O., Bd. II, S. 375.

118. Adolf Loos, *Architektur*, a. a. O., S. 86.

119. Ebd., S. 84.

120. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a. a. O., S. 85.

121. "[...] infinitely repeatable, infinitely extraneous to all value – but also infinitely unicum, not variable, not mobile, not subject to lived experience [...] it is indifference towards style, material, ornament – it is the tragic perfection of its limit. This is classical dialectics." Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism*, a. a. O., S. 134.

122. "This presence of the classical in Wittgenstein represents one of the exceptional moments in which the development of modern ideology reassumed the true problematics of the classical." Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism*, a. a. O., S. 132.

123. "The silence of the house, its impenetrability and anti-expressivity, is concretized in the ineffability of the surrounding space. So it is with the classical: classical architecture is a symbol (in the etymological sense) of the in-finite (a-peiron) that surrounds it. Its anti-expressivity is a symbol of the ineffability of the a-peiron. The abstract absoluteness of its order exalts the limit of the architectonic language;" Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism*, a. a. O., S. 132.

124. Es gibt nur eine Ausnahme für die Geheimnislosigkeit des Wittgenstein Hauses. Es ist jener rätselhafte Mauervorsprung in den Entwurfsplänen, von dem Jan Turnovsky in seinem Buch *Die Poetik eines Mauervorsprungs* berichtet. Gleichwohl wird die Existenz dieses mythischen Elements negiert, indem es in der Realität bereinigt, das heißt in der Ausführung keine Berücksichtigung erfährt. Vgl. Jan Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs. Essays*, Braunschweig 1987.

125. Theodor W. Adorno, *Funktionalismus heute*, a. a. O., S. 380.

126. Adolf Loos, *Kulturentartung*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, a. a. O., S. 273.

127. Ebd., S. 271.

128. Interessanterweise lautet die Stelle bei Beatrice Colomina folgendermaßen: "Try to describe how birth and death, the screams of pain for an aborted son, the death rattle of a dying mother, the last thoughts of a young woman who wishes to dies ... unfold and unravel in a room by

Olbrich!“ Zurecht fragt sich Colomina, warum es bei Loos nur Frauen sind, die sterben und weinen und Selbstmord begehen. Im deutschen Original geht es aber nicht um Abtreibung, sondern um einen verlorenen Sohn, und es ist dieser Sohn selber, der weint. Vgl. Beatrice Colomina, *Intimacy and Spectacle. The Interior of Loos*, a. a. O., S. 77 und Adolf Loos, *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, a. a. O., S. 240.

129. Adolf Loos, *Der neue Stil und die Bronzeindustrie*, in: ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, a. a. O., S. 28.

130. Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, a. a. O., S. 568.

131. ”It is this reality principle that is the means of canceling the superfluous decoration.” K. Michael Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject*, Cambridge Mass. u. London 1992, S. 58.

132. ”It was not a choice between either an empirical, positivistic rationalism that concentrates on the practical alliance of purpose and material [...] or an idealist and formalist rationalism that orientates itself around the Euclidean bodies of cube, cone and sphere, and takes axes and ”tracés régulateurs” as its compositional basis”. Nor was it a choice between Darwin and Schinkel [...]” Stanislaus von Moos, *Le Corbusier and Loos*, in: *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos and Le Corbusier, 1919–1930*, hrsg. v. Max Risselada, New York 1991, S. 22.

133. Georg Simmel zitiert nach: Werner Jung, *Georg Simmel zur Einführung*, Hamburg 1990, S. 24.

134. Arnim Nassehi, *Keine Zeit für Utopien. Über das Verschwinden utopischer Gehalte aus modernen Zeitsemantiken*, in: *Utopie und Moderne*, hrsg. v. Rolf Eickelpasch u. Arnim Nassehi, Frankfurt/M. 1996, S. 274.

135. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, a. a. O., S. 280.

136. Gottfried Semper, *Textile Kunst (1855-1859)*, in: ders., *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, hrsg. v. Hans M. Winkler, Mainz u. Berlin 1966, S. 93.

137. Ebd.

138. Peter Haiko, *Das Ornament im Spannungsfeld von Technik und Repräsentation. Das neue, moderne und zeitgemäße Ornament bei Otto Wagner*, in: *Kritische Theorie des Ornaments*, hrsg. v. Gérard Raulet u. Burghart Schmidt, Wien u.a. 1993, S. 71.

139. Vgl. Claudia Rademacher, *Vexierbild der Hoffnung. Zur Aporie utopischen Denkens bei Adorno*, in: *Utopie und Moderne*, a. a. O., S. 110–135.

140. Michael Müller, *Architektur und Avantgarde*, Frankfurt/M. 1984, S. 38.

141. ”[...] to use mirrors which [...] appear to be openings, and openings that can be mistaken for mirrors.” Beatrice Colomina, *Intimacy and Spectacle. The Interior of Loos*, in: *Strategies in Architectural Thinking*, hrsg. v. John Whiteman u.a., Cambridge Mass. 1992, S. 77.

142. Adolf Loos, *Architektur*, a. a. O., S. 86.

143. Ebd., S. 84.

144. Vgl. Jurgis Baltrusaitis, *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*, Gießen 1996, u. Ralf Konersmann, *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt/M. 1991, S. 36.

145. P. Carlet de Marivaux: *Der philosophische Vagabund (1727)*, in: ders., *Betrachtende Prosa*. Frankfurt/M. 1988, S. 198.

146. Adolf Loos, *Das Prinzip der Bekleidung*, a. a. O., S. 106.

147. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, a. a. O., S. 288.

148. ”After all, the stripping off of old clothes, advertised by the original promoters of modern architecture and by its contemporary dealers, is not simply a stripping of all clothing.” Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge Mass. u. London 1995, S. XVIII.

149. Adolf Loos, *Trotzdem*, Wien 1982, S. 129.

150. Ders., *Ornament und Erziehung*, in: ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, a. a. O., S. 396.

151. Ders., *Von einem armen reichen Manne*, in: ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, a. a. O., S. 202.

152. Sigmund Freud, Das Unheimliche, in: ders., Gesammelte Werke, Frankfurt/M. 1966, Bd. 12, S. 237.
153. Ebd., S. 230.
154. Ebd., S. 231.
155. Ebd., S. 236.
156. Ebd., S. 259.
157. Ulrich Pothast, Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett, Frankfurt/M. 1982, S. 40.

Exkurs A

Viktor Šklovskij und die Kunst als Verfahren der Verfremdung

A.1 Vom Ornament zum ästhetischen Zeichen

Trotz der proklamierten Radikalität der Avantgarde unterscheidet sich die architektonische Moderne insofern nicht von den anderen, ihr vorangegangenen Epochen, die sich als "Renaissancen" der Erneuerung und Modernisierung ihrer kulturellen Basis verschrieben hatten, als an ihrem Ausgangspunkt nicht der Wille zum Bruch mit den tradierten Werten steht, sondern der dezidierte Wunsch nach deren Rehabilitierung. Gegen den Mythos des "Traditionsbruches" und gegen die in ihren Manifesten formulierten Kahlschlagmetaphern und Erlösungsvisionen scheint die Moderne geradezu von einer Art "verkehrtem Chiasmus"¹ geprägt. Dieses jedenfalls suggeriert Viktor Šklovskijs Text *Die Kunst als Verfahren* von 1916. Das Ziel des modernen Künstlers, so heißt es dort, ist nicht die Abrechnung mit der Vergangenheit, sondern "die Herstellung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes. Er soll ‚gesehen‘ und nicht einfach nur ‚wiedererkannt‘"² werden. Gegen das "Unbewußt-Automatische"³ der Wahrnehmung einerseits und die "Veralgebraisierung" des Sehens andererseits führt Šklovskij die Technik der künstlerisch-formalen Verfremdung als Avantgarde-Verfahren der "erschweren Form" ein. Vielfach missverstanden geht es Šklovskij nicht so sehr um die inhaltliche oder gesellschaftliche Neuausrichtung der Kunst, sondern um eine künstlerische Praxis, die durch die vorsätzliche formale Manipulation künstlerischer Konventionen einen neuen Zugang zu den "unvergänglichen Inhalten" des Lebens und der Kunst eröffnen will. Obwohl Šklovskij 1930 auf den politischen Druck der kulturpolitischen Wende zum sozialistischen Realismus in der Sowjetunion reagierte und die formale Ausrichtung des Verfremdungsverfahrens als "wissenschaftlichen Irrtum" eingestand, formulierte er mit dem Verfremdungsverfahren und seiner "desautomatisierenden Prozessualität" das weit über den russischen Konstruktivismus hinaus bis in die Ästhetik der Nicht-Identität Adornos und Derridas Supplementaritätsästhetik wirkende Programm der Avantgarde der Moderne.

Auch wenn es auf den ersten Blick geradezu desillusionierend wirken muss, dass Šklovskij seine Theorie der Verfremdung entgegen ihrer Rezeption als avantgardistisches Manifest ausschließlich an tradierten Werkgattungen der Literatur illustrierte, wird das Verfremdungsverfahren zum Ausgangspunkt der semiologischen Reformulierung der Moderne. Interessanterweise kommt Šklovskij immer wieder auf das altrussische Märchen zurück, um das Verfremdungsverfahren in der künstlerischen Praxis zu belegen. So dient ihm zur Illustration der These von der Dichtung als “gebremste, verbogene Sprache” und Technik der Rhythmusstörung der Gebrauch des erotischen Euphemismus in den russischen Volkserzählungen. In ihnen wird die Darstellung von “Schloss und Schlüssel” oder von “Ring und Pflock” zu erotischen Symbolen verfremdet. Ein anderes Beispiel ist die Ersetzung eines Menschen durch die Figur eines Pferdes in Tolstojs Geschichte *Leinwandmesser*. Es entpuppt sich der avantgardistische Impuls in seinen Grundzügen als eine in den populären Dichtungen schon praktizierte, gerade einmal neu zu belebende, traditionelle literarische Technik! Wie Šklovskij berichtet, bediente sich im 18. Jahrhundert Ephraim Lessing schon in seinem drama giocoso *Nathan der Weise* einer ähnlichen Technik. Lessing schildert dort mithilfe der Verfremdungstechnik das Entsetzen aus der ungewöhnlichen Perspektive der Heiterkeit. So dass Elise Reimarus im Mai 1778 an den Dichter schrieb, dass *Nathan der Weise* eins seiner “rührendsten Stücke” sei; “auch haben wir”, heißt es weiter, “beim Lesen oft laut lachen müssen, um nicht laut zu weinen.”⁴

Allein die Propagierung zum Teil selbstverständlicher, bis ins Alltägliche hinein trivialisierter, literarischer Techniken wird mit Mühe nur erklären können, wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts das trockene, literaturtheoretische Argument Šklovskijs zur Grundlage der künstlerischen Wende der Avantgarde werden konnte. Erst recht unverständlich bleibt, wie die Theorie des Verfremdungsverfahrens bis heute lang anhaltenden Einfluss auf die Kunstdebatten haben und als zentrales künstlerisches und philosophisches Prinzip der Moderne sich profilieren konnte.

Trotz der engen Begrenzung auf die Literaturwissenschaft avancierte *Die Kunst als Verfahren* schnell zum Schlüsseltext der modernen Avantgarde in Architektur, Malerei, Theater, Musik und Bildhauerei. Neben dem unmittelbaren Einfluss auf den Kubofuturismus, den

russischen Rationalismus und den Konstruktivismus gibt es kaum einen Bereich avantgardistischer Praxis im 20. Jahrhundert, sei es Merzkunst, Dadaismus, Surrealismus, Neue Sachlichkeit oder auch Bert Brechts Theater, der sich nicht mehr oder weniger direkt auf Šklovskijs Verfremdungsverfahren berufen hätte. Das Verfremdungsverfahren wird darüber hinaus zum Auslöser für die Semiotisierung der Künste, die über den tschechischen Strukturalismus bis in die Postmoderne, den Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus das Jahrhundert intellektuell in ihren Bann nahm. Mit seinem zweiten Strang dagegen nimmt der russische Formalismus über John Dewey direkten Einfluss auf den Neopragmatismus von Nelson Goodman, Richard Rorty und Richard Shusterman. Selbst nach dem proklamierten Ende der Avantgarde in den siebziger Jahren, aber auch schon früher, nach seiner politischen Diskreditierung blieb der russische Formalismus Referenz- und Ausgangspunkt für eine Vielzahl von Erneuerungsbewegungen in der Architektur, wie der Situationismus, die Postmoderne oder der Dekonstruktivismus⁵. Auffallend ist, dass es immer wieder die unterschiedlichsten, sich gegenseitig ausschließenden Teilaspekte der Theorie Šklovskijs waren, an die die unterschiedlichsten Theorieansätze anzuknüpfen versuchten.

Es geht hier aber nicht darum, eine Teleologie der modernen Kunst auf Basis des russischen Formalismus zu konstruieren; noch weniger, in den Kanon derjenigen einzustimmen, die das ewig Selbe zum einzig tragenden Prinzip der Kultur zu erheben suchen. Trotzdem stellt sich ganz im allgemeinen die Frage nach den Gründen der besonderen Stellung des Verfremdungsverfahrens in der Kunst- und Architekturtheorie der Moderne; zumal Hansen-Löve auf theoretische wie auch terminologische Mängel innerhalb der Systematik des russischen Formalismus verwies und Jurij Striedter gleichermaßen Vorbehalte gegen die als unwissenschaftlich kategorisierte Polemik⁶ Šklovskijs vorbrachte. Es stellt sich jedoch die Frage, ob nicht die die Diskurse der Moderne dominierende Stellung des Verfremdungsverfahrens letztendlich gerade darin begründet liegt, dass dieses jedem idealisierenden und totalisierenden Denken und damit jeder ideologisierenden Systematisierung zugunsten der Pluralisierung seines Verfahrenscharakters sich verweigerte.

Dazu gehört auch, dass der der Moderne unterstellte subversive Charakter sich anfänglich nur gegen die formalen künstlerischen Traditionen, also gegen die Scheinhaftigkeit des Ästhetischen in der

Sichtbarkeit der Oberflächen richtete, während sie gleichzeitig auf die Kontinuität der künstlerischen Inhalte vertraute. Im Kontext des russischen Formalismus schreibt daher V. B. El'konin, dass es das Hauptanliegen der Kunst sei, die umliegenden Objekte und Phänomene wie zum ersten Mal wiederzusehen und damit ihre ursprünglichen Bedeutungen wiederherzustellen, die im Alltag sich verbraucht hätten und nicht mehr länger wahrnehmbar seien⁷. Der russische Formalismus setzt auf die Entkoppelung von Inhalt und Form als Primat des modernen Kunstwerkes. Es wäre jedoch falsch, wie oft proklamiert, daraus auf eine generelle Gegnerschaft des russischen Formalismus zu den Kunsttheorien des Idealismus des 19. Jahrhunderts zu schließen; besonders nicht, wo Herbert Marcuse den Idealismus alles andere als in der Tradition des Transzendentalismus im Sinne von Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* bestimmte, sondern in der umgekehrten, affirmativen Position des "Sich-Abfindens mit dem Bestehenden"⁸. Marcuse skizzierte die Geschichte des Idealismus als Bewegung der "Entfernung zwischen Faktizität und Idee", die er als ein Zeichen des Abfindens mit den bestehenden gesellschaftlichen Widersprüchen der bürgerlichen Gesellschaft zwischen materieller und ideeller Produktion bewertete. Dagegen wehrte sich Šklovskij gegen das, was Marcuse den "Stachel des Idealismus"⁹ nannte, gegen eine die Antagonismen verinnerlichende, falsche idealistische Kultur und ihre Instrumentalisierung der Kunst für eine nur scheinbare Einheit und falsche Freiheit. Die Wiederherstellung eines echten idealistischen Weltbezuges scheint Šklovskij paradoxerweise nur mit der Technik der Verfremdung und im Bruch mit den formalen Strategien der Kunst selbst möglich.

Mit dem Verfremdungsverfahren knüpft Šklovskij an die Aristotelesrenaissance der modernen Kunstwissenschaften zu Beginn des letzten Jahrhunderts an; besonders in der Bezugnahme auf dessen Mimesistheorie. Wie Ernesto Grassi in seiner *Theorie des Schönen in der Antike* darlegte, bedeutete für Aristoteles "mimesis" und "mimeisthai" nicht mehr das "Nachahmen" im wörtlichen Sinne, sondern eher ein "Offensichtlich-Machen" oder "Zeigen". Kunst richtet sich nicht auf die Darstellung des vollendeten Menschlichen, sondern auf das "Offenbaren der dem Menschen eigentümlichen Möglichkeiten."¹⁰ Gegenüber Platon ging es ihm nicht um die Verpflichtung des Künstlers auf eine so perfekt wie möglich nachahmende Abbildung des Realen, die ihre Wirkung ausschließlich auf den "niedrigsten Teil der

Seele" abstimmen sollte, sondern um den Versuch, "die Kunst von dem platonischen Vorwurf der rein mimetischen Beschäftigung mit sinnlichen Partikularitäten freizusprechen"¹¹; so soll nicht mehr das Wahre nur abgebildet, sondern die Wahrheit mit überzeugender Absicht dargestellt werden. Hier ist es, wo mit der rhetorisch-pragmatischen Ausrichtung von Aristoteles' Mimesis-Begriff sich die Berührungspunkte mit dem Verfremdungsverfahren Šklovskijs ergeben. Auch dieses steht ganz im Zeichen einer wirkungsästhetischen Ausrichtung auf den Betrachter, während nach außen hin den Inhalten nur eine beiläufige Aufmerksamkeit gilt. Der im russischen Formalismus unterschwellig wirkende Idealismus ist nur dessen eine Seite, während der dezidierte Praxisbezug dessen zweite, nach außen weit wirkungsvollere Komponente darstellt.

Trotzdem wird sich im alleinigen Bezug auf Aristoteles der russische Formalismus kaum annähernd angemessen beurteilen lassen; denn auf der einen Seite reduziert Šklovskij die Kunst auf ein Verfahren materieller, künstlerischer Verfremdung, besteht aber gleichzeitig auf dessen Status als einem verweisenden Zeichen. Damit tritt die Frage nach der Darstellbarkeit des künstlerischen Inhalts in den Vordergrund. Es ist die von Šklovskij intendierte Wirkungsästhetik in Kombination mit ihrem Verweisungscharakter, mit der er der Kunst eine immanente "Erkenntnisfähigkeit" abzusprechen scheint. Er hält damit wiederum am platonischen Erbe und seiner Orientierung auf die niederen Sinneserfahrungen und damit an der Beschränkung der Erkenntnisfähigkeit der Künste fest. Während mit Bezug auf die wirkungsästhetische Komponente des Verfremdungsverfahrens wiederum Marcuses Einwand gilt, dass gerade mit der aristotelischen, wirkungsästhetischen Ausrichtung das formale Verfremdungsverfahren "die Fahnen vor den gesellschaftlichen Widersprüchen streicht". Die Widersprüche zwischen Inhalt und Form werden befestigt und als "ontologische Sachverhalte"¹² verinnerlicht. Damit zeichnen sich hier die zwei Wirkungsweisen der formalistischen Kunsttheorie ab: einmal in der formalen Verfremdung die die Sinne aufrüttelnde Wirkung des Kunstwerkes und andererseits seinen auf einen idealen Inhalt ausgerichteten Zeichen- und Verweisungscharakter. Man wird demnach nicht daran vorbeikommen, für das Verfremdungsverfahren die ausgesprochen paradoxe Spaltung zwischen platonisch idealistischer Orientierung und aristotelischem Praxisbezug nicht nur zu berücksichtigen, sondern sie geradezu ins Zentrum der

Diskussion des Verfremdungsverfahrens zu stellen; damit lässt sich das Programm des russischen Formalismus auf die Formel bringen von der “Erneuerung” der Form bei gleichzeitigem Festhalten an den unveränderlichen Inhalten der Kunst. “Eine neue Form entsteht nicht”, so bestätigt Šklovskij, “um einen neuen Inhalt zum Ausdruck zu bringen, sondern um eine alte Form zu ersetzen.”¹³ Ziel des “Neusehens” ist das Festhalten an den alten unverrückbaren Inhalten mittels der Erneuerung ihrer formalen Erscheinung. Dieses ist dann nicht zu verwechseln mit dem Mythos eines absolut “Neuen”, auf den die Moderne in der Folge festgelegt werden sollte. Der Unterschied besteht in dem nicht teleologisch festzulegenden, daher auch kaum kontrollierbaren dynamischen und kontingenten Verfahren formaler Erneuerung im russischen Formalismus. Die Konsequenzen sind weit reichend. Šklovskij bricht mit der Idee der Repräsentation. In Bezug auf die Architektur scheint damit kein Platz für *das* Element zu sein, das seither als Garant für die Einheit von Inhalt und Form einstand: das Ornament.

In einem ersten Schritt ließe sich so der russische Formalismus als Prozess der Entornamentalisierung und damit der Entsemiotisierung verstehen, wenn nicht gleichzeitig mit dem künstlerischen Verfremdungsverfahren der Verweisungs- und Zeichencharakter in eine neue, prominente Position vorrückte. Die Moderne stellt sich damit in Bezug auf das Verfremdungsverfahren als eine Bewegung der Transformation dar: vom Modus der auf Identität zielenden Repräsentation zum komplexen, weil verfremdeten Verweisungsmodell im Sinne des Nicht-Identischen. Die Moderne läßt sich damit im Umschlagpunkt vom Modus des Identischen zum Nicht-Identischen bestimmen. Vor dem Hintergrund des Verfremdungsverfahrens wird man darin jedoch weniger ein Verfahren der Entornamentalisierung als einen Prozess der Resemiotisierung, das heißt der Transformation des Zeichencharakters und damit der Reformulierung ihres zentralen Zeichens, des Ornaments, zu erkennen haben.

A.2 Ornament und Semiosis

In seinem Kommentar zum Konstruktivismus Tatlins und Altmans schrieb Šklovskij 1920: “Kunst funktioniert im Leben in gleicher Weise wie eine Kugel in

der Brust eines lebendigen Körpers.“¹⁴ Die Kunst existiere, so Šklovskij versöhnlicher an anderer Stelle, “um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen“¹⁵. Die Ausrichtung der Kunst auf ihre körperlich-somatische Wirkung, das ist das eigentlich Brisante und Neue an Šklovskijs Kunsttheorie. Fortan unter dem Einfluss des Verfremdungsverfahrens musste die Kunst der Moderne daran gemessen werden, inwieweit sie unter die Haut ging, das heißt an der physiologischen Reaktion beim Betrachter, ihrem Schock- und Schmerzpotenzial.

Trotz des sinnlich-somatischen Körperbezugs lässt sich das Verfahren der Verfremdung als eines nicht definieren: als Projekt der Emanzipation der Sinne gegenüber dem Verstand, wie dies Teil des Projektes der Ästhetik der Aufklärung seit Alexander Gottlieb Baumgarten war. Es war erstmals Baumgarten, der 1750 in seinem Buch *Aesthetica* der wissenschaftlichen Erkenntnisform, der *cognitio rationale*, die sinnliche Erkenntnis, die *cognitio sensitiva*, beistellte und damit gegenüber der rationalen Erkenntnis die Möglichkeit einer gleichwertigen sinnlichen Erkenntnis postulierte. Unter dem Terminus *analogon rationis* sprach er der sinnlichen Erkenntnis eine der Rationalität und dem begrifflichen Denken äquivalente Erkenntnisfähigkeit zu. Nichts dagegen ist davon bei Šklovskij zu erkennen. Das körperliche Empfinden des Schocks gilt ausschließlich dem Fühlen der Dinge und dem “Empfinden des Gegenstandes“¹⁶; letztendlich soll die Aufmerksamkeit dem künstlerischen Objekt und seinem Inhalt gelten, nicht aber dem empfindenden Subjekt und der Erfahrung der eigenen Körperlichkeit, ganz abgesehen von einer irgendwie anzunehmenden Erkenntnisleistung. Das “schockierende” Ereignis bei Šklovskij unterscheidet sich damit auch von der Idee des Erhabenen bei Edmund Burke; und das obwohl auch Burke von einer generellen emotionalen Indifferenz als Grundzustand der Menschen ausging, in den das Erhabene effektiv eingreifen sollte. In seinem Werk *A Philosophical Enquiry Into The Origin of Our Ideas of The Sublime and The Beautiful*¹⁷, das nur sieben Jahre nach Baumgartens *Aesthetica* erschien, führte Burke aus, dass Schmerz, Leidenschaften und Gefahr mit dem “Selbsterhaltungstrieb liiert” seien. Schmerz und Vergnügen sind diejenigen psychischen Zustände, welche zur Indifferenz scharf kontrastieren und durch bestimmte Objekte hervorgerufen werden. Burke ist es darum zu tun, den

Unterschied beim Nachlassen der beiden Affekte, dem Schmerz und dem Vergnügen, kenntlich zu machen. Im Gegensatz zum Vergnügen ist es im Falle des Schmerzes so, dass wir, ist der Schmerz vorbei, nicht einfach wieder in die Indifferenz zurückfallen. Es tritt eine spezifische, somatische Affektion ein. Das Erlebnis des Erhabenen ist eine Erfahrung von übergroßer Macht, die fortreibend, kraftvoll und unmittelbar und daher prärationale wirkt; es stellt sich aber nur dann ein, wenn der Schrecken nicht lebensbedrohend wirkt. Nur dann mischt sich eine Lustkomponente darunter, sodass der psychische Zustand, den wir durchleben, als lustvoll erlebtes Erschauern erfahren wird.¹⁸ Es ist also die Bestätigung des Menschen in seiner leiblich-sinnlichen Existenz, auf die das Nachlassen des Schreckens zielt. Wie sichtbar wird, entwickelt Burke seine Theorie des Erhabenen auf anthropologischer Basis. Die Erfahrung des Erhabenen steht in einem "notwendigen Bezug zur Selbsterhaltung"¹⁹. Von einer solchen existenzialistischen Grunderfahrung kann dagegen in Šklovskijs Verfremdungsverfahren kaum die Rede sein. Die Gemeinsamkeiten von Šklovskij und Burke ergeben sich jedoch dort, wo das verfremdende und das erhabene, Schrecken einflößende Ereignis "prärationale" wirken und beide Verfahren in erster Linie auf eine rein somatisch-physiologische Wirkung und nicht auf ein ästhetisches Verstehen als kognitives Erkennen zielen.

Daraus erklärt sich auch Šklovskijs Ablehnung der aus der Tradition des deutschen Idealismus heraus entwickelten neukantianischen Kunsttheorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Denen zufolge ist Kunst nicht nur eine dynamische "Entwicklungsform des Denkens", sondern neben dem Denken "gleichberechtigte Erkenntnisquelle"²⁰. Kunst ist nach Konrad Fiedler "Entwicklung von Vorstellungen, so wie alles Denken Entwicklung von Begriffen ist."²¹ Dass Kunst eine "eigenständige Erkenntnisquelle" sei und Kunst mit der "bewußtseinsinternen Formgenese" identisch sei, dem kann Šklovskij nicht folgen. Mit Entschiedenheit wendet er sich gegen die idealistische Formtheorie Fiedlers und damit gegen jede Vorstellung von Kunst als "Denken in Bildern"²². Womit sich zwei Welten auftun, und zwar genau an dem Punkt, an dem bei Šklovskij das Neusehen nicht dem Bewusstsein entspringt und damit nicht – wie bei Burke – auf die eigene Körperlichkeit und Existenz bestätigend wirkt, sondern das Verfremdungsverfahren lediglich zum Ziel hat, über das physiologische Empfinden die Wahrnehmungsfähigkeit neu zu

aktivieren. Bei Šklovskij wird damit eine doppelte Wirkungsrichtung des Kunstwerkes erkennbar: Auf der einen Seite eine physiologisch-somatische, die über den Körperbezug erst die Augen des Betrachters öffnen soll, während dessen zweite Komponente darauf zielt, auf einen im Kunstwerk selbst verkörperten idealen Wert oder Inhalt zu verweisen. Im Kunstwerk hypostasiert sich also nicht nur ein Inhalt; das Kunstwerk verweist nicht nur auf einen Wert, sondern es soll gleichzeitig noch in besonderer Weise Zugang zu seinem Inhalt verschaffen. Das Kunstwerk ist also auch ein Instrument der Manipulation der Sinne bzw. ihrer Erziehung, wodurch diese den Inhalt erst erkennen können. Damit wirkt in Šklovskij etwas von der Ästhetik der Aufklärung und ihrer ästhetischen Erziehungsfunktion nach, wenn auch bei Šklovskijs Verfremdung, wo sie auf Schock und unmittelbare Wirkung setzt, im eigentlichen Sinne des Wortes von einer sich entwickelnden Erziehung nicht die Rede sein kann. Gegen die Idee eines langwierigen Erziehungsprozesses der Ästhetik der Aufklärung setzt Šklovskij mit dem Verfremdungseffekt ganz auf die Momentanität und die aufrüttelnde Qualität des ästhetischen Ereignisses. Nicht mehr an der idealen Komposition, sondern alleine an der Unmittelbarkeit und Spontaneität ihrer Wirkungskraft soll die Kunst gemessen werden.

Es treten damit in Bezug auf den Zeichencharakter die zwei dominanten Funktionsweisen des Kunstwerkes deutlich hervor. Sie lassen sich anhand der Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce verdeutlichen. Peirce unterscheidet drei Beziehungen des Zeichens zu seinem Referenten oder Objekt. Da wären einmal die ikonischen Zeichen, die in erster Linie in einem abbildenden, repräsentierenden Bezug zum Bezeichneten stehen, wie zum Beispiel onomatopoetische Ausdrücke, aber auch Diagramme, Fotografien und Bilder. Ikonische Zeichen beziehen sich nur kraft der ihnen eigenen Ähnlichkeitsmerkmale auf das bezeichnete Objekt; sie unterscheiden sich von den indexikalischen Zeichen, die sich dadurch auf ein Objekt beziehen, dass sie wirklich von diesem Objekt betroffen sind. Sie stehen in einer rein verweisenden Beziehung zum Bezeichneten. Beispiele dafür sind Wegweiser, aber auch Krankheitssymptome wie Hautflecken oder Fieber²³; andere Beispiele sind die Starenschwärme oder Schwalben, die Anzeichen dafür sind, dass es Frühjahr wird. Dagegen fallen in die Kategorie der ikonischen Zeichen neben den reinen

Abbildungen auch Zeichen wie Wau-Wau und Kikeriki, die durch ihre spezifische Form Affekte im Betrachter auslösen können. Zur letzten und dritten Kategorie gehören die Symbole. Das sind in ihrer Bedeutung mehr oder weniger willkürlich und konventionell festgelegte Zeichen, die gegen alle Verwechslungen, wie Roman Jakobson sagt, in einer “glücklichen Formulierung” von Peirce als “auferlegte Eigenschaften”²⁴ bezeichnet werden können.

Nach Peirce lässt sich das formalistische Kunstwerk durch die Art seiner spezifischen “semiotischen Zeichenverknüpfung” als indexikalisches Zeichen mit ikonischer Wirkungsweise bestimmen. Die in diesem Zusammenhang wichtige These von Peirce besagt, dass Zeichen so gut wie nie in Reinform, sondern immer in Mischformen vorkommen. Seinen indexikalischen Objektbezug erhält das Zeichen in seiner ausschließlich realen, verweisenden Beziehung auf einen gegebenen Inhalt, ohne diesem wirklich ähnlich zu sein. Auf der anderen Seite kommt man nicht umhin, der aufrüttelnden somatisch-physiologischen Wirkungsweise des Kunstwerkes eine ikonische Zeichenkomponente zuzusprechen, auch ohne dass diese im formalen Sinne jene abbildet; tatsächlich lässt sich im nicht-gegenständlichen, fiktiven Charakter der künstlerischen Wirkungsfunktion eine für das ikonische Zeichen charakteristische emotive Ähnlichkeitsbeziehung insofern feststellen, als dass eine konstante Beziehung zwischen dem verfremdenden Zeichenprozess im Kunstwerk und der emotionalen Reaktion im Betrachter existiert. Vielleicht entspricht dies der eingehenden Unmittelbarkeit des “Kikeriki” oder des “Wau-Wau”. Das heißt aber auch, dass das formalistische Kunstwerk aus der Verschiebung von der ikonischen, abbildenden Funktion im klassischen Kunstwerk zur Dominanz des indexikalischen Zeichencharakters entsteht, ohne dass dabei der ikonische Charakter gänzlich aufgegeben würde. Am Übergang von Ikon zu Index beschreibt das Verfremdungsverfahren jenen Zeichenprozess, der in der Moderne die Verfahren der Abstraktion in der Kunst bezeichnet.

Damit ist der Zeichencharakter des Kunstwerks im russischen Formalismus näher bestimmt, ohne ihm noch ganz gerecht geworden zu sein. Unterschlagen ist bis jetzt der symbolische Gehalt der Peirce'schen Trias von Ikon, Index und Symbol. Das dichterische Werk kann nach Jakobson eben nicht als die Summe der Kunstgriffe, sondern nur als ein “System

der Kunstgriffe“ und internen “Verschiebungen”²⁵ verstanden werden, aus denen heraus die poetische Verfremdung sich vollzieht. Wohl spielte ursprünglich der abbildende und verweisende Zeichenaspekt in den Künsten eine vorherrschende Rolle, jedoch ist es schwierig, so Jakobson, “ein echtes Anzeichen anzuführen, das keinen symbolischen und/oder abbildenden Zug enthält.”²⁶ Erst die Kombination der drei Zeichencharaktere, der Subzeichen, ergibt ein im Interpretationsprozess, den man als ästhetische Wahrnehmung nennen kann, bestimmbares Zeichen. Die einfache Gestik beim Sprechen – mehr noch bei einem Schauspieler – muss als ein solches zusammengesetztes Zeichen verstanden werden. Es besitzt einerseits indexikalischen, das heißt verweisenden Charakter, es ist andererseits aber auch ikonisch – die Inhalte des Sprechens bzw. die Laute abbildend – und dabei innerhalb des kulturellen Kontextes gleichzeitig immer auch symbolisch konnotiert.

Mit der Definition des Kunstwerkes als einem komplexen, zusammengesetzten Zeichen kann jetzt das Verfremdungsverfahren nicht mehr mit der Abschaffung des Ornaments – als ehemaligen Garanten von Inhalt und Form – in Verbindung gebracht werden; sinnvoller wäre, von einem internen Umbau der Hierarchie der Zeichenaspekte innerhalb des Ornaments selbst auszugehen. Für das formalistische Kunstwerk deutet sich dann eine Verschiebung des Zeichencharakters an, die mit einem inneren Umbau des Kunstwerks vom symbolisch-abbildenden Zeichencharakter als dominanter Ordnung zur Dominanz des ikonischen und weiter des indexikalischen Zeichencharakters zu beschreiben wäre. Im Sinne von Peirce wäre von nun an das Kunstwerk als Zeichen nicht nur relativ im Verhältnis zu seiner jeweiligen Umgebung, sondern relativ auch zu sich selbst zu verstehen. Peirce nennt dies *Semiosis*. *Semiosis* bezeichnet die Idee einer interpretierenden Zeichenbewegung. Ein Objekt veranlasst ein Zeichen, welches selbst wiederum einen Interpretanten, das heißt Folgezeichen motiviert. *Semiosis* zeigt sich bei Peirce als variable Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Interpretanten bzw. den Zeichen und ihren über die ursprüngliche Bedeutungsdenotation hinausgehenden, zusätzlichen, sekundären Konnotationen. Unter *Semiosis* kann man sich die “bedeutungspräzisierende Verknüpfung von Zeichen im Kontinuum der Zeichen-,wirkungen“ vorstellen, wo Zeichen durch eine Reihe anderer Zeichen, die deren Gehalt vorstellig machen (dabei aber keineswegs vollständig inhaltsgleich sind)

erläutert werden”,²⁷ wie Ludwig Nagl die Peirce'sche Definition präzisiert. Nach Peirce existieren die Kunstwerke also immer in Verknüpfungen mit anderen, äquivalenten, oft aber auch weiterentwickelten Folgezeichen, den Peirce'schen “interpretants”. Das Zeichen muss interpretiert werden, wenn wir die Vorstellung, die es zu vermitteln bestimmt ist, verstehen wollen. So ist auch die Deutung des Zeichens für Peirce nicht eine *Bedeutung*, sondern ein anderes Zeichen. Das Zeichenverstehen vollzieht sich als Lektüre und weniger als Dekodierung, wobei diese Lektüre ihrerseits mit einem weiteren Zeichen gedeutet werden muss. Es handelt sich hier um einen Prozess, der sich theoretisch *ad infinitum* erstreckt. Denjenigen Prozess, durch den “ein Zeichen ein anderes gebiert”, nennt dagegen Peirce reine Rhetorik.

Damit ist der Punkt bezeichnet, an dem das Kunstwerk im Hinblick auf seine formale Verfremdung als eine Art “weiterentwickeltes Folgezeichen” verstanden werden muss, als ein ehemals schon verfremdetes konventionalisiertes Zeichen, das jedoch in einer quasi “historischen” Beziehung zu seinem Vorgängerzeichen steht. Zeichen stehen nie für sich selbst, sondern für anderes. Dieser Aspekt wird im historischen Gehalt des klassischen Ornaments mehr als deutlich. Hier werden zugunsten der Geschichtshaltigkeit des Ornaments die systeminternen und kontextuellen Zeichenbeziehungen unterdrückt. Gleichzeitig wäre es eine Illusion, an die Möglichkeit einer allein systeminternen Zeichenbeziehung zu denken, da schon immer die Semiosis zwischen den Interpretanten, also den Folgezeichen bei der Lektüre durch den Betrachter und der Intention des Künstlers, der das Kunstwerk entsprechend seiner Interpretation verfremdet, sich vollzieht. Hier wird erkennbar, dass auch Šklovskijs Verfremdungsprozess nicht gänzlich nur als ein wirkungsästhetischer aufzufassen ist. Es handelt sich auf keinen Fall um ein quasi zukunftsloses, das heißt introvertiertes, in der Selbstreflexion solipsistisches Verfahren, sondern um eines, das kontextuell mehr oder weniger präzise innerhalb einer Reihe von Vorgängerzeichen ebenso wie seiner künftigen Lektüre existiert. Vor dem Hintergrund der Peirce'schen Semiotik, aber auch unter dem Einfluss Roman Jakobsons wird hier die Loslösung Šklovskijs aus der Fixierung des russischen Formalismus in der binären Opposition von Form und Inhalt sichtbar; es findet eine Umorientierung des Kunstwerkes hin auf eine im dynamisierten Ortscharakter sich

herausbildende, strukturelle Ordnung statt. Im Verfremdungsverfahren deutet sich die Dynamisierung des Kunstbegriffes im Sinne des weiter unten zu diskutierenden Überganges vom klassischen Dualitätsprinzip in der Ästhetik zum Wiederholungsprinzip oder genauer der Prozessualisierung der künstlerischen Verfahren an. Zu zeigen wäre, dass die Bestimmung des Grundcharakters der Moderne nur im unmittelbaren Kontext der Semiose bzw. der semiologischen Reformulierung des Ornaments gelingen kann.

A.3 Verfremdung als ornamentales Verfahren

Es lassen sich jetzt drei verschiedene Phasen des russischen Formalismus ausdifferenzieren, die Hansen-Löve²⁸ als die drei Stadien der theoretischen Entfaltung der formalen Methode identifizierte. Gleichzeitig ist damit der Hinweis verbunden, dass – vor dem Hintergrund der Frage nach der Reformulierung des Ornaments in der Moderne – der Prozess der Resemiotisierung der Kunst in der Moderne ebenfalls einer den drei Stadien entsprechenden, eigenen Dynamik unterliegen müsste.

Als erstes ist das paradigmatische Reduktionsmodell des frühen Formalismus zu nennen. Dies ist gekennzeichnet vom statischen Form-Inhalt-Dualismus. Form und Inhalt sind zwei separierte Größen innerhalb des Kunstwerks, wobei die Form den Inhalt nicht abbildet, sondern nur auf ihn verweist. Das zweite, das syntagmatische Funktionsmodell dagegen geht von einem differenziellen Verhältnis von Inhalt und Form aus. In der Inversion des paradigmatischen Modells bestimmt sich dort das Kunstwerk zwischen Form und Inhalt, wobei es die Form ist, die den Inhalt maßgeblich mitbestimmt. “Die Form schafft sich einen Inhalt,”²⁹ bekennt Šklovskij in *Theorie der Prosa* und revidiert damit den ursprünglich orthodoxen Ansatz des Textes *Die Kunst als Verfahren*. Das dritte Stadium, das pragmatische Modell, ist von der Überwindung des formalistischen Reduktionismus und Dualismus zwischen Form und Inhalt bestimmt. Das Kunstwerk existiert jetzt ganz im relationistischen Bezugssystem von Zeichen und Folgezeichen innerhalb eines strukturalen Kontextes. Die Folgen sind weitreichend. Denn insofern das

Kunstwerk im strukturalen Systemzusammenhang nur als momentanes Ergebnis innerhalb eines permanenten Prozesses der "Verschiebung des Systems"³⁰ erfahrbar ist, wird nach Auflösung aller konventionellen Verbindlichkeiten das Verfahren der Kunst als formale Verfremdung letztendlich widersinnig. Wo alles nur noch in der Relativität der Beziehungen besteht und einer permanenten Umgruppierung des Systems unterworfen ist, kann es keine Verfremdung als solche geben. Die Struktur löst die Form ab, der Formalismus geht in den Strukturalismus über. Von einer formalistischen Methode der Verfremdung kann damit immer nur dann gesprochen werden, wenn der Verfremdungsprozess immer wieder im reflexiven Selbstbezug auf den Objekt-Pol, das ursprüngliche Zeichenobjekt zurückbezogen wird.

Hier zeigt es sich, dass in der aufgestellten Systematik, besonders in seiner dritten, der pragmatistischen Phase, der Begriff des Formalismus, wie er von Hansen-Löve gebraucht wird, seine eigentlichen Voraussetzungen weit hinter sich lässt. Besonders deutlich wird dies dort, wo die Trennung des Kunstwerks vom Betrachter im relationistischen Ansatz unterlaufen wird. Denn auf der einen Seite verflüchtigt sich der verfremdende Charakter buchstäblich im strukturalen Ansatz, während andererseits der Betrachter beginnt, eine neue Rolle innerhalb des Systems zu spielen. Als einer das Kunstwerk determinierenden Bezugspunkte, als Teil des Kontextes, ist der Betrachter oder Benutzer nicht mehr passiv oder bloß reaktiv, sondern wird im Prozess des Zeichenlesens zu einer das Kunstwerk bestimmenden Größe. Als Betrachter ist er nicht mehr nur ein aufgerüttelter Beobachter, der vis-à-vis des Kunstwerkes platziert wird, sondern wird als Interpret und Teil des variablen Kontextes im semiotischen Ansatz mit eingeschlossen. Weiter erkennt Šklovskij an, dass die Form des Kunstwerks "durch sein Verhältnis zu anderen, vor ihm existierenden Formen"³¹ bestimmt ist; er bestätigt damit, dass die verfremdete Form sich immer auf eine schon andere verfremdete, aber im Alltag konventionalisierte und automatisiert wahrgenommene Form beziehen muss. "Ein Kunstwerk wird vor dem Hintergrund anderer Kunstwerke und im Zusammenhang mit ihnen wahrgenommen. Die Form eines Kunstwerks wird durch sein Verhältnis zu anderen, vor ihm existierenden Formen bestimmt."³² Das bedeutet das Ende der Autonomie des Kunstwerkes. Šklovskij geht sogar so weit, seine ursprüngliche

Annahme, dass das Kunstwerk ausschließlich auf unveränderliche Inhalte sich beziehe, zu revidieren. Wenn tatsächlich die Form eines Kunstwerks immer durch andere, vorausgehende Formen bestimmt ist, so wird auch dessen Inhalt nicht unabhängig davon sein können. Daher schafft sich die Form ihren Inhalt, wie es in *Theorie der Prosa* heißt.

Geht man davon aus, dass die hier aufgeführte zweite, die syntagmatische Phase eine Art Übergang darstellt zwischen der vom Form-Inhalt-Dualismus geprägten ersten zur strukturalistisch-dynamischen dritten Phase, dann macht es durchaus Sinn, die hier aufgeführten drei Phasen auf zwei zu reduzieren, auf eine formalistische, die mit der Form-Inhalt-Dichotomie zu identifizieren wäre, und eine strukturalistisch-relationistische, die von dieser getrennt als eigene Kategorie zu betrachten wäre. Die Vorteile eines solchen Verfahrens liegen auf der Hand, als dadurch eine Bestimmung der Grundstrukturen der Semiotisierungsprozesse im Hinblick auf die darin enthaltenen ornamentalen Strukturen erst eigentlich möglich werden. Zentrale Bedeutung bekommt das Ornament in Šklovskijs Theorie der Künste nur dort, wo der das Ornament selbst als Resultat des Verfremdungsprozesses benennt. Im ersten Moment überrascht es, dass er in seiner Abhandlung *Literatur und Kinematograph* die Tendenz in der bildenden Kunst beschreibt, "die Abbildung zu verwandeln, sogenannte organische Formen, das heißt Zeichnungen von Blume, Tier, Gras, eines Widderhorns (im burjätischen Ornament) in ein Ornament, ein nicht mehr abbildendes Muster zu verwandeln."³³ Šklovskij beschreibt hier das Verfahren der Verfremdung als Verfahren der Abstraktion. Unter Abstraktion muss hier das Brechen mit der Historizität und der poetologischen Norm der konventionellen, künstlerischen Verfahren verstanden werden. Das abstrahierte Faktum wird dabei aus dem Ganzen seines assoziativen, poetischen Zusammenhangs herausgerissen, ohne es intentional in einen neuen zu stellen. "Um einen Gegenstand zu einem Faktum der Kunst zu machen, muss er aus der Zahl der Fakten", so das Credo Šklovskijs, "aus der Reihe der gewohnten Assoziationen herausgerissen werden."³⁴ Abstraktion bedeutet hier Bruch mit dem verweisenden Zeichencharakter der Kunst, Bruch mit der Kette der Folgezeichen, was sich andererseits als Tendenz zur Reduzierung des Kunstwerkes auf seinen Materialcharakter darstellt. Šklovskij begründet damit das, was Jurij Striedter als die "Tradition des Traditionsbruches"

der Moderne bezeichnete. Sie ist unmittelbar gekoppelt an die Idee eines alleine zeitgenössischen Kontextbezugs der Kunst, so dass Šklovskij als Mitbegründer des Mythos von der Geschichtslosigkeit der Moderne bezeichnet werden muss. Wenn Šklovskij schreibt, dass in Bezug auf das Leben die Kunst immer autonom gewesen sei, hält er am Konzept der Autonomie der Künste fest; der schlimmste Fehler sei “die Gleichsetzung von sozialer Revolution und Revolution der künstlerischen Formen.”³⁵ In der Fixierung auf die Verfahren der Abstraktion platziert Šklovskij seinen Begriff des Ornaments außerhalb der genealogischen Historizität der künstlerischen Inhalte, während er im Gegenzug dazu mit der Unabänderlichkeit der Inhalte die Ontologisierung und damit die Verfestigung der künstlerischen Werte betreibt. Die Authentizität der Inhalte in ihrer außerhalb der Geschichte existierenden, geschichtslosen Idealität tritt an die Stelle der Autorität der historischen Formen; der erzwungenen wirkungsästhetischen Dynamisierung der Künste steht die Stasis der indexikalisch auf den Inhalt fixierten Zeichenfunktion des Kunstwerks gegenüber.

Wie schon angemerkt, bleibt es bei Šklovskijs Verfahren nicht bei einer einmaligen Verfremdung, wo Verfremdung immer die Verfremdung eines ehemals schon Verfremdeten bedeuten muss; wo Šklovskij an die Stärke, die Unverrückbarkeit und Immergleichheit der Inhalte glaubt, treten im Prozess der “Verfremdung der Verfremdung” Inhalt und Form immer weiter auseinander. Das Problem entsteht, dass tendenziell das ästhetische Zeichen immer weniger in der Lage sein sollte, seiner verweisenden Aufgabe auf den immer entrückteren Inhalt gerecht zu werden, auch dann, wenn es seine somatische Wirkungsfunktion auf den Betrachter noch erfüllen sollte. Diese Tatsache wird auch dort nicht wesentlich relativiert, wo Šklovskij zu verstehen gibt, dass nicht alle Teile eines Werkes vom Dichter neu geschaffen werden müssen; wie Šklovskij zugibt, nimmt auch der Dichter vieles “traditionell”³⁶ wahr; das kann nur heißen, dass das Kunstwerk neben aller Verfremdung immer einem mehr oder weniger konventionellen Kontext angehört, indem es ebenso konventionell interpretiert, also “wiedergesehen” anstelle “neu gesehen” wird. Daraus lässt sich ableiten, dass die beiden Funktionen, die indexikalisch verweisende und die ikonisch-wirkungsästhetisch ausgerichtete, nicht zwangsweise aneinander gekoppelt sind. Aufgrund der letztendlich nur auf den statisch-inhaltlichen

Werkcharakter bezogenen, wirkungsästhetisch formalen Dynamik des Kunstwerks muss jetzt fernerhin festgestellt werden, dass die Dynamik des formalistischen Kunstwerkes kaum als Reflexion einer gesellschaftlichen Dynamik interpretiert werden kann. Sie gilt alleine der Aufrechterhaltung ihres in sich fixierten autonomen Status.

Mit der inhaltlichen Ausrichtung hält Šklovskij an der unabdingbaren Ausrichtung der Kunst auf ihren ontologischen Ursprung fest. Als ihr Gegenstück müsste die im täglichen Versuch der Verfremdung "sich selbst verzehrende Aktualität"³⁷ als Entwicklung ins Transitorisch-Oberflächliche, Populäre und alltäglich Triviale gelten. Hier tritt die Verwandtschaft des Verfremdungsverfahrens zu Charles Baudelaires Begriff der Moderne hervor. Die Moderne, schreibt Baudelaire in *Der Maler des modernen Lebens*, ist "das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist."³⁸ Demnach ist die Moderne mit Baudelaire als jener merkwürdige Schnittpunkt zwischen den zwei Achsen von Aktualität und Ewigkeit, zwischen der Momentanität und Gleichzeitigkeit der Gegenwart und der historischen Dimension der Zeit definiert. Jürgen Habermas führt dazu aus, dass in Baudelaires Verständnis der transitorische Augenblick als die authentische Vergangenheit einer künftigen Gegenwart ihre Bestätigung findet. Das Schöne ist aus einem ewigen, unveränderlichen Element gebildet und aus einem relativen, bedingten, "das von dem Zeitabschnitt, der Mode, dem geistigen Leben, der Leidenschaft dargestellt wird." Dieses von den Surrealisten noch radikalisierte Zeitverständnis, so Habermas, begründet die "Verwandtschaft der Moderne mit der Mode."³⁹

Das entspricht der bei Šklovskij skizzierten, aktualisierenden Zeitlichkeit des formalen Verfremdungsverfahrens. Mehr als bei Baudelaire jedoch ist das aktuelle Schöne bei Šklovskij kaum mehr dem Kriterium des ästhetischen Genusses unterworfen, ganz abgesehen von der Forderung Baudelaires nach dem geistigen Leben und der Leidenschaft als einer inneren Bedingung des Kunstbetrachters, im Gegensatz zu Šklovskijs rein äußerlichen, "geistlos" und der individuellen Erkenntnisleistung sich verweigernden Wirkungsästhetik. Sie ist in der Tat nichts weniger als die Annäherung der modernen Kunst an die Mode, ihrer in erster Linie verfremdenden,

weniger ästhetisch als somatisch wirkenden Kunstpraxis. Wenn Šklovskij die Kunst als immer autonom gewesene in Bezug auf das Leben bezeichnet, deren Farbe nie die der Fahne ist, die auf der Zitadelle aufgezogen wird, so formuliert er in unmittelbarer Nachbarschaft zur russischen Oktoberrevolution das, wogegen Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in Form besonders der amerikanischen Kulturindustrie gegen Mitte des Jahrhunderts zu Felde zogen. "Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit"⁴⁰, wobei der "permanente Zwang zu neuen Effekten"⁴¹, so Horkheimer und Adorno, führe langfristig zur Auflösung jeglichen Gehaltes. Wo es zur "Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem, von Regel und spezifischem Anspruch des Gegenstandes" nicht mehr kommt und er nichtig ist, "weil es zur Spannung zwischen den Polen nicht mehr kommt",⁴² wird die Kunst, bei noch so matt aufscheinendem Inhalt, unter dem formalen Verfahren zum "Jargon", zur "Floskel" und zur hohlen Phrase; man wird sie dann als Zeichen oder Kombination von Zeichen klassifizieren müssen, die weder abbildend noch auf irgendetwas verweisend zum *dekorum* sich wandelt. Aus der Verbindung mit der Aktualität und der Spontaneität des Lebens und der Synchronität der Zeitlichkeit gegenüber der historischen Tiefe wird jedoch auch erkennbar, dass Form als äußerliches Ornament in ihrem dazwischen hervortretenden poetischen Gehalt und wie auch immer gearteten Inhalt wohl als oberflächlich, nicht aber automatisch als verzichtbar gelten kann.

Vor dem Hintergrund der Diskussion der Implikationen des Verfremdungsverfahrens auf die Kunst und unter dem Einfluss der die konventionellen Bindungen auflösenden, divergierenden Bewegung in der Verschiebung vom verweisenden Zeichencharakter zur emotiv aufrüttelnden Wirkungsfunktion des formalistischen Kunstwerks wäre die Hypothese zu formulieren, dass das Verfremdungsverfahren als ein im weitesten Sinne des Wortes "ornamentales" Verfahren betrachtet werden muss. Das Verfremdungsverfahren steht am Anfangspunkt eines Prozesses des Umbaus der hierarchischen Ordnung des Zeichencharakters in der Kunst der Moderne. Anstelle des klassischen Ornaments tritt ein die Kunst als Zeichensystem inhaltlich wie formal totalisierendes Verfahren. Das Verfremdungsverfahren steht am Anfang der Prozessualisierung der Kunst und dem, was im Verlauf der Debatte des Statuswandels des Ornaments in der Moderne als deren kritisch-ornamentale

Performativität bezeichnet werden soll. Sie führt vom positiven Verstehenscharakter der Kunst im konventionalisierten, hermeneutischen Rahmen zum Begriff des ästhetischen Verstehens als Verfahren der Nicht-Identität im Sinne misslingender Signifikantenselektion.

Anmerkungen

1. Fredric Jameson, Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, hrsg. v. Andreas Huyssen u. Klaus R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 45–102.
2. Viktor Šklovskij, Die Kunst als Verfahren, in: Texte der russischen Formalisten, hrsg. v. Jurij Striedter, München 1969, Bd. 1, S. 25.
3. Ebd., S. 11.
4. Elise Reimarus in einem Brief von 1778 an Ephraim Lessing, zitiert nach: Walter Jens, Nachdenken über Finali, in: Philharmonische Programmhefte des Berliner Philharmonischen Orchesters zum Sonderkonzert am 30. Dezember 1999, Saison 1999/2000, Berlin 1999, S. 7. Auf die Verbindung von tiefster dramatischer Expression mit der Ironie hat auch Alfred Brendel in der Musik Joseph Haydens und Ludwig van Beethovens hingewiesen. Zu ihnen zählen „mutwillige Beleidigungen der Ordnung“, „Verstöße gegen das Übliche“, das „Als ob“ der Mehrdeutigkeiten und Maskierungen. Brendel stellt das Verfremdungsverfahren als „Unterbrechen, Anhalten oder Einfrieren des musikalischen Flusses“ in den Zusammenhang einer die „Gewissheiten“ der Vernunft unterminierenden Technik dar. Daher auch stellte der französische Schriftsteller und Philosoph Denis Diderot (1713–1784) den großen Künstler mit dem großen Verbrecher auf eine Stufe. Beide brechen Regeln beziehungsweise verfremden sie. Hier Alfred Brendel, Musik beim Wort genommen, München 1992, S. 38f.
5. In der Architektur besonders auffällig sind die kaum kaschierten Referenzen an den russischen Konstruktivismus im Werk von Zaha Hadid und Bernhard Tschumi, dessen Pavillons – oder Folies – im Parc de La Villette direkt dem Buch Konstruktionen der Architektur und der Maschinenform von Jakow Tschernikow entnommen zu sein scheinen. Vgl. Jakow Tschernichow, Konstruktion der Architektur und Maschinenform, hrsg. v. Leonid Demjanov, Basel u. a. 1991.
6. Nach Jurij Striedter liefert Šklovskij „nur das polemische Programm und einzelne Ansätze. Seine eigenen ‚Schemata‘ sind, wie gesagt, zu allgemein, das Material zu heterogen, als dass ein Teilbereich sachgerecht und systematisch untersucht werden könnte.“ Was hier als Kritik an Šklovskij sich nur mangelhaft versteckt, relativiert Striedter selbst, indem er den russischen Formalismus vom Standpunkt der Methodendiskussion den Status einer „nomologischen“ oder „nomothetischen“ Theorie zugesteht. Striedter bezieht sich hier auf Habermas Zur Logik der Sozialwissenschaften, wo dieser die „nomologischen Wissenschaften, die Gesetzhypothesen über empirische Gleichförmigkeiten gewinnen und prüfen“, von den „historisch-hermeneutischen Wissenschaften unterscheidet, die tradierte Sinngehalte aneignen und analytisch verarbeiten.“ Striedter beschreibt die nomologischen Aussagen als solche, die weder Sinndeutungen zu beanspruchen noch das Wesen ihres Gegenstandes durch Definitionen zu bestimmen versuchen. Verstehen sie sich als Arbeitshypothesen, so beruht ihr Anspruch auf Wissenschaftlichkeit „nicht auf dem Kriterium absoluter Wahrheit, sondern auf dem der Falsifizierbarkeit.“ Vgl. Texte der russischen Formalisten, a. a. O., S. XIII f. u. Jürgen Habermas, Zur Logik der Sozialwissenschaften, Tübingen 1967 (Sonderheft der Philosophischen Rundschau, Beiheft 5, Februar 1967).
7. “The main goal of art is to see surrounding objects and phenomena as if for the very first time and to restore thereby their original meaning and significance, which is worn out in everyday use and no longer noticed.” V. B. El’konin, What I Remember about Tatlin, in: Tatlin,

hrsg. v. Larissa Alekseevna Zhadova, New York 1988, S. 438.

8. Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: ders., Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt/M. 1965, S. 60.
9. Ebd.
10. Ernesto Grassi, Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1962, S. 129.
11. Richard Shusterman, Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus, Frankfurt/M. 1994, S. 28.
12. Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, a. a. O., S. 59.
13. Viktor Šklovskij, Theorie der Prosa, Frankfurt/M. 1966, S. 35.
14. "Art functions despite the elements which participate in life, in the same way as a bullet in the chest participates in the life of the body". Viktor Šklovskij, On Faktura and Counter-Reliefs, in: Tatlin, a. a. O., S. 341f.
15. Viktor Šklovskij, Die Kunst als Verfahren, a. a. O., S. 15.
16. Ebd.
17. Vgl. Edmund Burke, Vom Erhabenen und Schönen, Hamburg 21989.
18. Vgl. Heinz Paetzold, Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant, in: Kritische Theorie des Ornaments, hrsg. v. Gérard Raulet u. Burghart Schmidt, Wien u. a. 1993, S. 37f.
19. Ebd., S. 38.
20. Heinz Knobloch, Sprache und Kunst. Über die Sprachkritik der neueren Kunsttheorie, Aachen 1988, S. 102.
21. Konrad Fiedler zitiert nach: Heinz Knobloch, Sprache und Kunst, a. a. O., S. 99.
22. Viktor Šklovskij, Die Kunst als Verfahren, a. a. O., S. 3.
23. Thomas Friedrich, Bewußtseinsleistung und Struktur. Aspekte einer phänomenologisch-strukturalistischen Theorie des Erlebens, Würzburg 1999, S. 61f.
24. Roman Jakobson, Die Sprache in ihrem Verhältnis zu anderen Kommunikationssystemen, in: ders., Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen, München 1974, S. 166.
25. Ders., Die Arbeit der so genannten "Prager Schule", in: ders., Form und Sinn, a. a. O., S. 33.
26. Ders., Die Sprache in ihrem Verhältnis zu anderen Kommunikationssystemen, a. a. O., S. 166.
27. Ludwig Nagl, Pragmatismus, Frankfurt/M. 1998, S. 45.
28. Vgl. Aage A. Hansen-Löve, Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978.
29. Viktor Šklovskij, Theorie der Prosa, a. a. O., S. 40.
30. Jurij Tynjanow, Das literarische Faktum, in: Texte der russischen Formalisten, a. a. O., S. 395.
31. Viktor Šklovskij, Theorie der Prosa, a. a. O., S. 35.
32. Ders., Literatur und Kinematographie, a. a. O., S. 35.
33. Ebd., S. 23f.
34. Ebd., S. 27f.
35. Viktor Šklovskij zitiert nach: Dietrich W. Schmidt, Expressionismus versus Klassizismus, in: Avantgarde I 1900–1923. Russische-sowjetische Architektur, Stuttgart 1991, S. 71.
36. Viktor Šklovskij, Literatur und Kinematographie, a. a. O., S. 28.
37. Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, a. a. O., S. 18.
38. Charles Baudelaire, Der Maler des modernen Lebens, in: Gesammelte Schriften, hrsg. v. M. Bruns, Darmstadt 1982, Bd. 4, S. 286.
39. Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, a. a. O., S. 18.
40. Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1996, S. 128.
41. Ebd.
42. Ebd., S. 138.

3 Das Ornament und die rhetorisch-poetische Rekonstruktion der Moderne

3.1 Verfremdung als zweites Säkularisierungsverfahren

Wurde im letzten Abschnitt argumentiert, dass am Anfang der ästhetischen Moderne nicht der Wille zum Bruch mit der Tradition stand, sondern das Verlangen nach Wiederherstellen ihres idealen Gehaltes, so schien gleichwohl die Rettung nur unter der Voraussetzung des Bruches mit der klassischen Einheit von Inhalt und Form möglich. Nach Viktor Šklovskijs *Kunst als Verfahren der Verfremdung* zeichnet sich die Moderne durch das Spannungsverhältnis zwischen inhaltlicher Kontinuität und formaler Diskontinuität aus. Es tritt mit der Verfremdung die Kontingenz des formalen Verfahrens an die Stelle der Kohärenz des Ausdrucks im schönen Schein. Das bedeutet, dass als Resultat der Verfremdung auch das "Scheußliche" und das "Abgeschmackte", das Missratene, Abstoßende und "Häßliche" Aufnahme in die Ästhetik findet.

Das Verfremdungsverfahren steht damit auch in der Tradition der von Karl Rosenkranz¹ 1853 ausformulierten "Ästhetik des Häßlichen". Insofern mit der Verdrängung der Kategorie des Schönen aus den Künsten die Darstellungsform des Idealen aufgegeben wird, muss auch jede Konzeptualisierung des Verfremdungsverfahrens als wiederherstellendes, idealisierendes Verfahren misslingen. Das Ideale lässt sich schwerlich im Häßlichen schlüssig darstellen. Entscheidender mag jedoch sein, dass dort, wo in der klassischen Ästhetik sich mit dem Schönen immer die Idee des Guten verband, die Ästhetik des Häßlichen verständlicherweise von den Kategorien der Ethik abgekoppelt wird. "Die Hölle ist nicht bloß eine religiös-ethische", kommentiert Rosenkranz in der Einleitung zu seinem Buch, "sie ist auch eine ästhetische." Damit ist das ethisch Verwerfliche als negatives Element mit in den Kanon der Ästhetik aufgenommen; es wird so zum festen Bestandteil der Praxis der ästhetischen Moderne.

Will man die Ästhetik der Aufklärung mit ihrer anthropologisch ausgerichteten Theorie des Schönen und der Sinnlichkeit als Akt der Emanzipation vom Terror der Letztbegründungen, das heißt

der Emanzipation von der Repräsentation absolut gesetzter Ordnungen verstehen, so erscheint das Verfremdungsverfahren mit seiner Indifferenz dem Schönen wie dem Hässlichen gegenüber quasi als ein weiterer, notwendiger Schritt der Emanzipation vom Terror des Ideal-Schönen. Will man darüber hinaus die Ästhetik der Aufklärung, wie sie durch Alexander Gottlieb Baumgarten, Johann Joachim Winckelmann, Aloys Hirts und Johann Heinrich Meyer ihre Ausformulierung fand, als ästhetisches Säkularisierungsverfahren verstehen, so wird man in Šklovskijs Verfremdungsverfahren dessen Erweiterung im Sinnes eines zweiten ästhetischen Säkularisierungsverfahren erkennen müssen. In zwei großen Schritten verflüchtigt sich in der Theorie und Praxis der Künste das, was Walter Benjamin mit dem Begriff des "falschen Scheins der Totalität" und der "renaissancistischen Selbstherrlichkeit"² der Künste bezeichnete.

3.1.1 Alexander Gottlieb Baumgarten: Die Ästhetik der Aufklärung als erstes Säkularisierungsverfahren

Unter dem ersten ästhetischen Säkularisierungsverfahren ist die Herausbildung der philosophischen Ästhetik zu verstehen, wie sie zu Beginn der Entwicklungslogik der neuzeitlichen Ästhetik Baumgarten erstmals in seiner Schrift *Metaphysica* 1739 konzipierte und später in seinem Buch *Aesthetica* 1750 präziserte. Baumgartens philosophische Ästhetik zielt auf die Rehabilitierung der menschlichen Sinne und damit auf die sinnliche Ergänzung der auf die rational-kognitiven Erkenntnisparadigmen beschränkten, analytischen Wissenschaften; die "Wahrheit der Kunst als Komplement der intellektuellen Erkenntnis"³ weist der Sinnlichkeit einen eigenen Wahrheitsbereich zu. Indem er die Ästhetik von ihren älteren Nachbardisziplinen von Rhetorik und Poetik abhebt, definiert Baumgarten die Ästhetik als *analogon rationis*⁴ oder als "Wißenschaft der Verbeßerung sinnlicher Erkenntnis"⁵. Als *analogon rationis* stellt er der kognitiven, wissenschaftlichen Erkenntnis die sinnliche Erkenntnis oder der rationalen ihre sinnliche Vergegenwärtigung als komplementär und ergänzend zur Seite; nach Heinz Paetzold verfügen damit die mit den Sinnen möglichen "welt- und ichbezüglichen Erfahrungsweisen" über eine eigenständige Rationalität, die in einer Entsprechung steht zur "diskursiven Rationalität des ‚reinen‘ Denkens in Begriffen"⁶.

Um einige Jahre versetzt zur Entwicklung der Ästhetik der Aufklärung durch Baumgarten begründete dessen wohl berühmtester Schüler Winckelmann mit seinem 1757 erschienenen und sofort Epoche machenden Werk *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei*⁷ die Disziplin der Kunstgeschichte. Dies muss als Versuch verstanden werden, im Gegensatz zur "Wissenschaft des Schönen" bei Baumgarten eine an der Kunstpraxis orientierte Vorstellung "idealischer Schönheit" zu definieren. Winckelmann orientierte die Schönheit direkt an den fassbaren Wirkungen der Bilder. Indem die Idee des Schönen im Begriff des *ornatus* kulminiert, fügen sich Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung, wie Gert Ueding zeigt, nahtlos in die "rhetorische Wirkungsabsicht des humanistischen Geschichtsinteresses"⁸ der Aufklärung ein. Mit dem Projekt der Emanzipierung der Sinne gegenüber dem vernunftmäßigen Rasonieren steht damit Winckelmann, ebenso wie sein Lehrer Baumgarten, am Anfang des Prozesses der Etablierung des bürgerlich-humanistischen Subjekts. Vom Ansatz her machen beide den Schritt zur Verschränkung von kognitiver Erkenntnis und leiblich-somatischer Wirksamkeit der Künste, auch wenn trotz Streichung des ontologischen Erbes der Wolff'schen Schulphilosophie Baumgartens Ästhetik mit ihrem Zentralbegriff des *analogon rationis* noch ganz der Idee einer "rationalen Ästhetik" verpflichtet ist. Dagegen wird in Winckelmanns "gedoppeltem Endzweck" der Künste, die "vergnügen und zugleich unterrichten"⁹ sollen, die Grundlegung der Ästhetik der Aufklärung in der Tradition der "überzeugenden Rede" der klassischen Rhetorik sichtbar.

Dieser erste Säkularisierungsprozess wird bestimmt von der Aufgabe der Konzeptualisierung der Kunst in der reinen Abbildhaftigkeit im Sinne von Platon und der Hinwendung auf die aristotelische Kategorie der *poiesis*. Die Einsicht Winckelmanns, dass es "für die Menschen keine andere Normativität gibt als die der Werke, der Taten"¹⁰, macht dieses plausibel. Der winckelmannsche Ansatz wird jedoch gleichzeitig von der Einsicht beherrscht, dass die Befreiung der Anschauung aus ihrer "Botmäßigkeit gegenüber der Verstandeserkenntnis"¹¹, wie bei Baumgarten noch deutlich präsent, nur gelingen kann, wenn der Rehabilitierung der Sinne die Rehabilitierung der Rhetorik unter Streichung ihres zweifelhaft politisch-religiösen barocken Erbes entspricht. Dem Festhalten am überzeugenden, ethisch fortbildenden Charakter des

Kunstwerks in der Rhetoriktradition entspricht dann auf der anderen Seite Winckelmanns Festhalten am ausschließlichen Bezug der Künste aufs "idealisch Schöne". Indem die überzeugende Absicht des Kunstwerkes sich ausschließlich auf dieses als einziger Kategorie sinnlicher Erkenntnisfähigkeit bezieht, bei gleichzeitigem Ausschluss des Unschönen und Hässlichen, und Winckelmann damit am Konzept des *ornatus* als dem idealisch Schönen festhält, bleibt der Säkularisierungsprozess bei Winckelmann Fragment. Dieser Tatsache gegenüber gilt es im weiteren, das Verfahren der Verfremdung als zweiten ästhetischen Säkularisierungsprozess in Bezug auf seinen "ornamentalen" Gehalt hin zu profilieren.

3.1.2 Imitatio – Perfectio – Ornatus: Die rhetorische Grundlegung der Ästhetik der Moderne bei Johann Joachim Winckelmann

Mit dem Begriff des *ornatus*, der wirkungsästhetisch formulierten Idee des Schönen, greift Winckelmann, wie auch später Karl Philipp Moritz in seinem Buch *Vorbegriff zu einer Theorie der Ornamente*, die Diskussionen um das *decorum* auf, wie sie seit Vitruvs *Zehn Bücher über die Architektur* die Architekturtheorien des Abendlandes bestimmten. Das *decorum* ist Teil der sechs grundlegenden Elemente des "kunstgerechten Entwurfes", die Vitruv mit *ordinatio* und *dispositio*, *eurhythmia* und *symmetria*, *decor* und *distributio* angibt. Dabei dient Vitruv nichts anderes als Vorbild als die fünf verschiedenen Operationen der antiken *technè rhetorike*; allen voran die auf die sprachliche Darstellung der Gedanken sich beziehenden drei Tugenden, die "virtutes elocutionis". Sie finden als Deutlichkeit der Rede (*perspicuitas*), Angemessenheit an Inhalt und Zweck (*aptum*) und Redeschmuck (*ornatus*) als oberste Stilqualitäten Eingang in seine Baulehre. Die auch in diese Gruppe gehörende *latinitas* oder Sprachrichtigkeit findet sich bei Vitruv entweder als technisch-gewerbliche Fachkenntnis *fabrica* oder in der Stilkonformität der ästhetisch-theoretischen Befähigung *ratiocinatio* wieder. Vitruv schreibt dazu: "Die theoretische Kenntnis hingegen besteht in dem geistigen Vermögen, die technisch entworfenen Objekte nach individuellem künstlerischem Gefühle nebst ästhetischer Berechnung ihres geziemenden Ebenmaß auszugestalten und deren stilistische Bedeutung künstlerisch zu erläutern."¹² Bemerkenswert ist

diese Stelle aus zweierlei Gründen. Einmal insofern, als hier Vitruv mit der Formulierung von der "künstlerischen Erläuterung" der "technisch entworfenen Objekte" die Grundlage für die verhängnisvolle Festlegung der Architektur auf die Dichotomie von technischer Konstruktion und dem Bedeutungselement der Architektur, dem Ornament legt. Andererseits verankert Vitruv die Architektur ebenso auf Jahrhunderte hinaus in der antiken Redepraxis. Ihr bis heute unverkennbares Nachwirken hat Klaus Dockhorn zur Äußerung einer weitreichenden Vermutung veranlasst, dass nämlich die moderne Ästhetik, darunter auch die Architektur, "weitgehend als eine Interpretationsübung an rhetorischen Texten, also als eine endogene Bildungsgeschichte"¹³ zu betrachten sei. Die Grundlage dafür hat nach Gert Ueding schon Johann Wolfgang von Goethe klar formuliert; sie besteht, so stellte Goethe fest, in der erstmals durch Marcus Fabius Quintilianus (um 35–100 n. Chr.)¹⁴ festgelegte Parallelisierung von Redner und Künstler. An dessen Buch *Institutio oratoria* und damit weit vor Winckelmann machte Goethe folgerichtig den eigentlichen Beginn der Kunstgeschichte fest. Da jede Geschichte der Kunst immer vor allem eine Theorie der Kunst ist, ohne die ihr die geschichtliche Klassifikation nicht gelingen könnte, so ist die Kunst selbst – Goethe macht daraus kein Geheimnis – aufs engste gebunden an die Verfahrensweisen der Rhetorik¹⁵.

Winckelmann entwickelt seinen Begriff des ornatus innerhalb der Trias der rhetorischen Verfahrensweisen von *imitatio*, *perfectio* und *aemulatio*. Er will nachweisen, dass an einem gewissen Punkt in der Geschichte der Künste der ornatus die *aemulatio* ersetzt, und zwar an genau jenem Punkt, an dem die Kunst ihre Vorbilder nicht mehr der Natur, sondern nur noch schon vorgebildeten Kunstwerken entnimmt. Im Gegensatz zur bloßen *imitatio*, der einfachen, die Vorlage kopierenden Nachahmung und ihrer Steigerung durch die *perfectio*, muss man in der *aemulatio* eine die imitatorische Bindung ans klassische Muster übersteigende und weiter treibende Nachahmung sehen. Zu beachten wäre dann, dass im klassischen Kontext, auf den sich Winckelmann bezieht, die *aemulatio* immer nur eine *aemulatio naturae* sein kann, insofern, als nach Winckelmann die Kunst im klassischen Griechenland ihre Grundlage und ihren Ausgangspunkt immer in der Nachbildung einer idealen Natur hat. Auch wenn Winckelmann den Begriff der Natur hier stark zur Natur der schönen Körper

verkürzt, so ist es unter dem "sanften und reinen Himmel" Griechenlands, dass die Griechen durch frühzeitige Leibesübungen erst ihren Körper zur idealischen Schönheit herausbildeten, bevor sie ihn in der Kunst in idealer Übersteigerung abbildeten. Überhaupt war alles, so schreibt Winckelmann, "was von der Geburt bis zur Fülle des Wachstums zur Bildung der Körper, zur Bewahrung, zur Ausarbeitung und zur Zierde dieser Bildung durch Natur und Kunst eingeflößt und gelehrt worden, zum Vorteil der schönen Natur der alten Griechen gewürket."¹⁶ Der Begriff der *aemulatio naturae* setzt damit an dem Punkt an, an dem sich, wie Winckelmann versichert, die griechischen Künstler durch die häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur, das heißt der athletischen, nackten Körper veranlasst sahen, "noch weiter zu gehen: sie fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Teile als ganze Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten."¹⁷

Diese idealen Voraussetzungen für das Studium der Natur sah Winckelmann im 18. Jahrhundert und insbesondere für den mitteleuropäischen Kulturraum und seine Bewohner nicht mehr gegeben. "Unsere Kunst wird nicht leicht einen so vollkommenen Körper zeugen, dergleichen der Antinous Admirandus hat", schreibt Winckelmann. Admirandus' Haut hatte "niemals, wie an unsern Körpern, besondere und von dem Fleisch getrennete kleine Falten."¹⁸ Die Griechen mussten nur der "Wahrheit der Natur" folgen, um zur Kunst zu gelangen, während die Natur Mitteleuropas weit vom Ideal entfernt war und schon lange ihre ursprüngliche Gestalt verloren hatte, wenn sie sie im Vergleich mit dem mediterranen Klima Griechenlands überhaupt jemals besessen hatte. Mit dem sich hier zeigenden winckelmannschen Kulturpessimismus konnte der Weg zur natürlichen Schönheit und – diese übersteigend – zur idealischen Schönheit nur noch über die schon vorbildlich und ideal die Natur abbildenden Werke der Griechen gehen. Winckelmann beruft sich auf Bernini, der von sich selbst sagte, dass er in einem einzigen Augenblick in der Mediceischen Venus eine Schönheit erblickt hatte, die er nur durch mühsames Studium "bei verschiedenen Gelegenheiten in der Natur" hätte erfahren können. Folgt daraus nicht, kommentiert Winckelmann, dass "die Schönheit der griechischen Statuen eher zu entdecken ist, als die Schönheit in der Natur [...] Das Studium der Natur muss also wenigstens ein längerer und mühsamerer Weg zur Kenntnis des

vollkommenen Schönen sein, als es das Studium der Antiken ist.”¹⁹ Konsequenterweise kehrt er die im klassischen Griechenland praktizierte *aemulatio naturae* in eine an den Kunstwerken der Klassik orientierte und diese übertreffende *aemulatio*; sie wäre als *ornatus* zu bezeichnen, als die klassischen Vorbilder im aktualisierenden Zeitbezug übertreffende Schmuckform oder ”Schicklichkeit”²⁰.

Im *ornatus* artikuliert sich damit ein das künstlerische und nicht das natürliche Vorbild übertreffendes Schönes. Da aber das zu übertreffende Vorbild selbst in seiner Entstehung ein ehemals Vorbildliches sein muss, wird hier deutlich, dass Winckelmanns *ornatus* kein ontologisch auf eine fixierte Ikonographie reduziertes Ornament sein kann, sondern eines, das dynamisch in der Zeit, wenn auch linear und langsam, einer Veränderung unterliegt. Dass es sich hier nicht nur um ein formales Schönheitsideal handelt, wird in Winckelmanns *Versuch einer Allegorie* und der dort vollzogenen Unterscheidung einer rein oberflächlichen, äußerlichen Nachahmung von einer auf Gebräuchen, Sitten und Geschichte des Altertums beruhenden Weiterbildung allegorischer Vorstellungen erkennbar. Der *ornatus* ist nach Winckelmann nicht verschönende Zutat, er ist auch nicht Ausdruck einer immanenten Wesenhaftigkeit, sondern in seinem Bezug auf die Gebräuche und die Sitten eine auch ethisch die Vorbilder übertreffende künstlerische Praxis. Daher resultiert auch die Übersetzung des *ornatus* als ”Schickliches” und damit Gutes. Der *ornatus* ist Ausdruck einer an der gesellschaftlichen Praxis orientierten Vorstellung des Guten in seiner Vermittlung durch das Schöne. Man könnte den *ornatus* nach Ueding als ”enganliegenden Ausdruck einer ideal, nur der Vernunft fortgebildeten Natur”²¹ bezeichnen, ohne dass er deren direktes Abbild wäre. Winckelmann selbst schreibt, dass der Künstler seine Gedanken in Allegorien nicht verstecken, sondern einkleiden soll. Er nimmt damit Bezug auf Cicero, der im Kontext der Rhetorik das Bild des Einkleidens, *vestire*, benutzte. Ein Hinweis ist hier darauf enthalten, dass auch Gottfried Semper Bekleidungstheorie und ihr Nachwirken bei Adolf Loos – damit die Moderne selbst, wie Dockhorn vermutete – sich im Fahrwasser der klassischen Rhetorik entwickelte. In diesem Zusammenhang lässt sich festhalten, dass die eigentliche fassbare Wirkung des *ornatus* sich nicht als Ästhetisches, sondern als eine in die Wirklichkeit eingreifende, das heißt ethische Wirkungskraft entfaltet.

Vielleicht ist jetzt der Eindruck größtmöglicher Entfernung zwischen der rhetorischen Ausrichtung der Ästhetik bei Winckelmann und ihrer Bestimmung als sinnliche Erkenntnis und analogon rationis bei seinem Lehrer Baumgarten entstanden. Wenn Baumgarten in *Aesthetica* schreibt: "Die Ästhetik steigt höher hinaus und zieht ihre Rhetorik hinter sich her"²², so muss dies auf den ersten Blick in der Tat als rhetorik-kritischer Diskurs verstanden werden. Dieses trägt jedoch. Baumgartens Versuch, die Ästhetik als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis in der Distanzierung von der Rhetorik wie der Poetik gleichermaßen zu profilieren, ist letztendlich nicht ganz schlüssig. Tatsächlich ist das Bild des "Höher-hinaus-Steigens" dem rhetorischen Terminus der *aemulatio* nachempfunden. In der anfänglich paradox erscheinenden Figur einer die Rhetorik überwindenden Ästhetik tritt dagegen deutlich ans Licht, dass die Ästhetik der Aufklärung nicht nur auf rhetorikimmanenten Techniken basiert, sondern diese ihren eigentlichen Kern ausmachen²³. Das heißt, dass die Ästhetik als weiter treibendes Abbilden nicht mehr mimetisch einer irgendwie erscheinenden Wirklichkeit verhaftet ist, sondern im Kontext der rhetorischen Praxis sich an "bereits modifizierte Artefakte" orientiert. Im Zentrum der Ästhetik der Aufklärung, wie sich erst verhalten bei Baumgarten, dann unmittelbarer bei Winckelmann andeutet, steht die Herauslösung der reinen Nachahmung aus ihrer Fixierung in der platonischen Tradition einer die Natur bloß abbildenden, künstlerischen Praxis der *mimesis*. Der *ornatus* als Schlüsselbegriff erhält seinen aufklärerischen Impuls in der Amalgamierung der Idee der *mimesis* mit der aristotelischen Idee der *poiesis* als herstellende Praxis bei gleichzeitigem Eintauschen ihres Wahrheitsanspruches zugunsten eines gesellschaftlich verbindlichen Möglichkeitspotenzials im konkretisierten Zeitbezug der Gegenwart.

3.1.3 Karl Philipp Moritz: Vom Ornatus zum Decorum

Entgegen der These vom Verfremdungsverfahren als zweitem Säkularisierungsverfahren gibt es Gründe, in Šklovskys *Die Kunst als Verfahren* eher ein Manifest gegen die winckelmannsche Ästhetik der Aufklärung als deren Fortsetzung zu sehen. Insofern bei Winckelmann der *ornatus* das entscheidende

Mittel zur "Verfeinerung des Geschmacks und der Bildung" ist und auf das Übertreffen des Vorbildes ausgerichtet ist, scheinen Šklovskijs Verfahren des Schocks und der Retardierung als dynamisierende, Kontext brechende Techniken geradezu auf die Beseitigung des ornatus zu zielen. In starkem Kontrast zu der aus der Tradition von Descartes, Leibniz und Wolff heraus auf eine "klare Erkenntnis" einer bezeichneten Sache zielenden Ästhetik der Aufklärung musste Šklovskij im ornatus lediglich einen dumpfen, im Alltag bis zur Bewusstlosigkeit abgestumpften Akt des mechanischen Wiedererkennens der Dinge²⁴ erkennen.

Gemeinsamkeiten zu Šklovskijs *Die Kunst als Verfahren* ergeben sich dagegen in Karl Philipp Moritz' Schrift *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* von 1793. In strenger Analogie zu den Wissenschaften sieht Moritz im Streben nach Verzierung einen edlen Trieb, der, wenn nicht missgeleitet, "eben so wohltätig als der Trieb nach Wissenschaften"²⁵ sei. Erkennbar wird, dass sich Moritz' Ornamenttheorie innerhalb der Grenzen einer rationalen Grundkonzeption der Ästhetik²⁶ bewegt. Das Ornament soll der "nachdenkenden Vernunft" Beschäftigung geben, erzieherisch sein und "unmerklich auf die Verfeinerung des Geschmacks und Bildung des Geistes"²⁷ wirken. Mit der erzieherisch-fortbildenden Funktion des Ornaments wirkt in Moritz' Argument tatsächlich noch die Ästhetik der Aufklärung nach. Soll andererseits der Zierrat die "technisch entworfenen Objekte nach individuellem künstlerischem Gefühle nebst ästhetischer Berechnung ihres geziemenden Ebenmaß" ausgestalten und die "stilistische Bedeutung" der technisch entworfenen Objekte künstlerisch erläutern, so bricht Moritz endgültig mit der Tradition des "Kunstschönen" der Aufklärung. Mit der postulierten "Suche nach dem Schicklichen"²⁸ wird Moritz zu einem der Begründer des Klassizismus.

Nach Ursula Franke stehen die *Vorbegriffe* zwischen "den antiken Bildvorstellungen und denen einer neuen Kunst"²⁹. Die Bedeutung Moritz', der neben den *Vorbegriffen* unter anderem zwei Romane, *Andreas Hartknopf* und *Anton Reiser*, verfasst hatte, ergibt sich aus seiner Position im Schnittpunkt zweier Entwicklungslinien. Die zwei Spannungspole bilden, wie Josef Fürnkäs schreibt, "die ‚archaische‘ Erinnerungspoesie des vortragenden Rhapsoden und die ‚moderne‘ Autoreflexivität des experimentierenden Schriftstellers"³⁰. Seinen Niederschlag findet dies in der

Montagetechnik der *Vorbegriffe*, mit der Moritz den Anspruch auf eine Entsprechung a priori von Ausdruck, Inhalt und Form in der Kunst aufgibt. "Edle Zweckmäßigkeit" und "schönes Ebenmaß" sollen im Kunstwerk sich wohl niederschlagen; nach Moritz, dem ersten "Theoretiker der Autonomieästhetik"³¹, müssen wir uns unter Zierrat aber dasjenige "gleichsam Überflüssige" an einer Sache denken, wodurch sie "nicht nützlicher wird, als sie schon war, sondern nur besser ins Auge fällt."³² In diesem Sinne erhebt Moritz an anderer Stelle die Forderung, dass der "wohlgewählte" Zierrat nicht nur "durch das Auge die Seele ergötzen"³³ soll; er soll also nicht dem "edlen Trieb der Seele" und der Maxime eines sich "ausdrückenden" Inneren folgen, sondern auf eine Effekte auslösende Wirkung zielen; damit wir "die Sache gleichsam wieder erkennen und wieder finden"³⁴, soll trotzdem der Zierrat nichts "Fremdartiges" enthalten. Auch wenn es bei Moritz die Schönheit ist, die all dieses leisten muss, so zeichnet sich hier eine Wende ab, denn Moritz geht davon aus, dass nicht alle Dinge des menschlichen Alltags dem Schönheitskriterium unterliegen können, womit sich ein Konflikt des Schönen mit dem Zweckmäßig-Nützlichen andeutet. Und doch liegt es in der menschlichen Natur, dass der menschliche Schönheitstrieb "selbst da, wo die Schönheit nicht mehr stattfindet, wenigstens noch für die Zierde Platz zu gewinnen sucht."³⁵ Der Zierrat oder das Ornament wird zum Schönheitsbegriff der technisch-ökonomischen Realität der bürgerlichen Epoche. In der Tat war für Baumgarten und Winckelmann noch nicht denkbar, dass das Kunstwerk unvollkommen sein und noch außerhalb des rein Schönen stattfinden könnte.

Moritz konzidiert, dass der Ausdruck der inneren Wahrheit einer Sache unter dem Paradigma des Schönen nicht zwangsweise immer gelingt und dass dieses aber auch nicht immer das Ziel des Ästhetikers sein müsse. Damit streicht Moritz das moralisch-ethische Moment in der Kunst. Die Erziehung zum Schönen, die Verfeinerung des Geschmacks und die Bildung des Geistes gehen kaum mehr über die Oberfläche hinaus. Das Ornament wird abgelöst vom Zierrat oder dem Ornament als bloße Zierde.

Die kurze Anmerkung, dass das Schöne als Maß der Wahrheit und Übereinstimmung von innen und außen nicht immer oder vielleicht immer weniger gelingen könnte, liest sich wie ein uneingestandenes Eingeständnis des Scheiterns der Theorien des Schönen der

Aufklärung. Ebenso uneingestanden scheint die Erkenntnis eines Epochenwechsels zu sein, wo der Einbruch der Rationalität die Synthese im Kunstwerk immer weniger gelingen lässt. Immer schmerzlicher kommt bei Moritz zu Bewusstsein, wie Manfred Frank formulierte, dass endgültig der "zerstörerische Geist der Analyse wie ein Rauhref in die Blütenpracht der [nicht nur] religiösen Synthesis der vereinigten Menschheit eingefallen"³⁶ ist. "[...] wo die Schönheit nicht *mehr* stattfindet", muss damit auch der ornatus als Kristallisationspunkt für den Transfer vom Ästhetischen zum Ethischen versagen. Kompensatorisch nur, wenn man so will, tritt an die Stelle des "echten" ornatus nur noch das oberflächliche, an Idealen leere decorum.³⁷

Die Gründe für die zunehmend abwesende Schönheit offenbarte Moritz mit dem Titel der Rede *Über den Einfluß des Studiums der schönen Künste auf Manufaktur und Gewerbe*, die er 1793 vor der Berliner Akademie gehalten hatte. Im Parallelismus von Klassizismus und Kommerz deutet sich die Problematik der industriellen Warenproduktion in ihrer manufakturiellen, vorindustriellen Form an. Das Vorbild für Moritz' Vortragsthema findet sich übrigens in Form der nur wenige Jahre zuvor 1788 gehaltenen Rede des Freiherrn von Heinitz zur Reform der Berliner Akademie. Hinter den Reformbestrebungen standen eindeutig nicht nur ästhetische, sondern ganz handfeste, volkswirtschaftliche Interessen. "Wir haben keinen andern Wunsch, als die National-Industrie zu erhöhen – und, so wie England und Frankreich, in den westlichen, Italien in den südlichen Provinzen Europens, die Künste zur wichtigsten Quelle eines einträglichen Finanzzustandes zu machen, so Berlin und die Preuß. Monarchie zum Depot derselben in den nördlichen Gegenden unseres Welttheils vorzubereiten."³⁸ Es wird hier offensichtlich, dass die Nationalisierung und Kommerzialisierung der Kunst, insbesondere des Kunsthandwerks, kein Privileg des ausgehenden 19. oder beginnenden 20. Jahrhunderts sind. Die Verschränkung von nationaler Ökonomie und ästhetischer Moderne, wie im Werkbund formuliert, scheint schon seinen Vorläufer im angedeuteten Parallelismus von Kommerz und klassizistischem Schönheitsideal zu besitzen. Im Übergang vom Schönen zum Schicklichen des klassizistischen Ideals vollzieht sich der Wandel vom ornatus zum decorum oder die Profanisierung der Idee des Schönen zum lediglich Schicklichen als Statusmerkmal. Demgegenüber muss Winckelmanns Ästhetik als Versuch angesehen werden, die "rhetorisch-repräsentative Tradition" der Künste zu retten.

Das Ornament und die rhetorisch-poetische Rekonstruktion der Moderne



Leo von Klenze
Idealrekonstruktion der Akropolis 1846



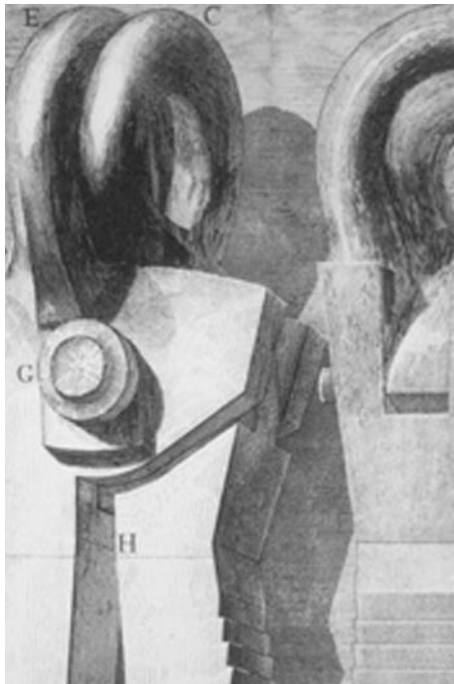
Karl Friedrich Schinkel
Königspalast auf der Akropolis 1834

Paestum, Poseidontempel



Leo von Klenze, Walhalla 1815-42





Hebewerkzeug 1756



Cloaca Maxima 1761

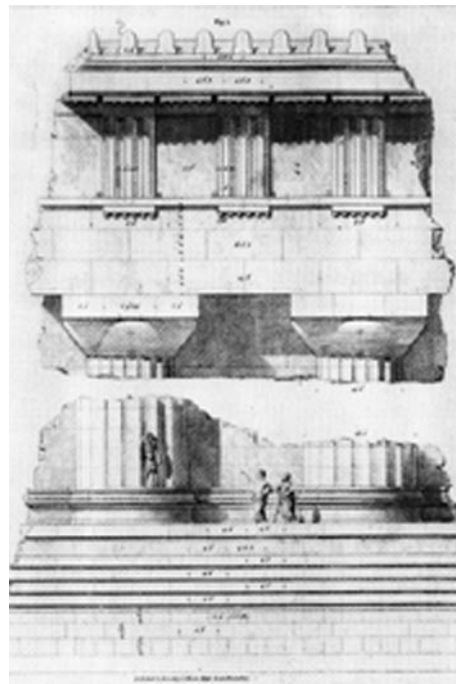
G. B. Piranesi und die römische Baukunst

C. R. Cockerell und die griechische Idealität

Atlant vor der Ruine des Olympieions 1830



Dorische Außenordnung des Olympieions 1830



Das Ornament und die rhetorisch-poetische Rekonstruktion der Moderne

”Wo Winckelmann um metaphysische Rückbindung bemüht ist”, wie Gérard Raulet feststellte, ”führt die ‚Modernisierung‘ der repräsentativen Öffentlichkeit zu einer derartigen Loslösung der Repräsentation und ihrer Kunst von der Religion, dass die Alternative nur noch zwischen einem ad absurdum gesteigerten Zitieren der legitimierenden Statusmerkmale [...] und einer bis auf weiteres noch nottuenden neuen Normativität zu bestehen scheint.”³⁹ Raulet erkennt in der so entstandenen ”normativen Vakanz” neue Entwicklungsmöglichkeiten, die, so wäre zu vermuten, weit über die Künste hinausreichende Folgen für die Idee der Öffentlichkeit nach dem Ende ihrer Repräsentation in der Kunst hätten. Moritz schrickt aber vor diesem letzten Schritt zurück: Es ist der Schritt von einer Ästhetik des Schönen zu einer, wenn nicht notwendigerweise Ästhetik des Hässlichen, so wenigstens doch zu einer Ästhetik des Gewöhnlichen.

Moritz’ klassizistische Reduktion des schönen ornatus zum schicklichen decorum sollte sich lähmend auf die Entwicklung der Künste, aber auch die der Gesellschaftssysteme des 19. Jahrhunderts auswirken, wenn sie andererseits auch ein ehrliches Eingeständnis der Unhaltbarkeit der aufklärerischen Positionen im Sinne von Winckelmann war. Die Aufklärung gänzlich als gescheitert zu erklären, als ”Täuschung und Blendwerk”⁴⁰, scheint der Sache jedoch nicht gerecht zu werden. Denn Winckelmann gelang mit dem Rückgriff auf die Rhetorik und die Verpflichtung der Kunst auf die Denkfigur der *aemulatio* nichts weniger als die Öffnung der Künste für eine dynamische Entwicklung – trotz ihrer Verpflichtung noch auf das Ideal der griechischen Klassik. Nicht übersehen werden sollte, dass der ornatus als eine das Vorbild überschreitende *imitatio* Ausgangspunkt für ein immanent dynamisches Verfahren ist. Erst Moritz macht mit dem Übergang des ornatus zum decorum und der gleichzeitigen Streichung des fortbildenden Prinzips die Kunst zu einer selbst bezogenen, endlosen Repetition ihrer selbst. Sie ist doppelt gebunden: formal wie inhaltlich, ohne eine ihr eigene Entwicklung; das dynamische Moment bleibt der technisch-ökonomischen Innovation vorbehalten, wobei das decorum nur noch der Versöhnung des technischen Fortschritts mit einer fixierten, an der griechischen Klassik orientierten Idealität dient. Insofern Moritz das Ornament als ”sprechend” und ”bedeutend” definiert, schränkt er die dynamische Funktion damit ein; sie soll nicht von etwas außerhalb ihrer selbst reden, sondern ”nur von sich selber sprechen”.

Hier ergeben sich Parallelen zum paradigmatischen Reduktionsmodell des frühen Formalismus, wo Form und Inhalt getrennte Größen innerhalb des Kunstwerkes darstellen, wo die Form den Inhalt nicht abbildet, sondern lediglich auf ihn verweist. Der Unterschied zu Šklovskij besteht jedoch darin, dass dieser mit der Technik der Verfremdung die Kunst einer neuen Dynamik öffnet. In immer neuen Figuren soll die Kunst auf die alten, konstanten Inhalte verweisen. Quasi in Umkehrung bildete Šklovskij sein Verfahren der winckelmannschen Ästhetik nach. Während Winckelmann den ornatus eindeutig als ein dynamisches, die inhaltliche Uniformierung brechendes Element im aktualisierenden Zeitbezug definiert, so zielt Šklovskij auf eine Dynamisierung der Kunst an deren anderem Ende, das heißt auf eine die formale und stilistische Uniformierung des Kunstwerks brechende dynamisierende Technik.

3.2 Verfremdung als fortführende Imitatio

3.2.1 Walter Benjamin: Allegorie als Verfahren der Verfremdung

Die Bedeutung der Ästhetik Winckelmanns besteht weniger in der aufklärerischen Erneuerung der Künste in ihrem Rückbezug auf die griechische Klassik als vielmehr in dem von ihm initiierten ersten Schritt in Richtung einer Semiotisierung der Ästhetik; das macht sie zu einem der entscheidenden Referenzpunkte für die modernen Kunsttheorien. Ansätze dazu muss man in Winckelmanns Begriff der Allegorie erkennen, die er als "durch sich selbst verständliches" Zeichen und als das definiert, was "durch Bilder und Zeichen angedeutet und gemahlet wird"⁴¹. Die Allegorie, die "im weitläufigsten Verstande genommen, eine ‚Andeutung der Begriffe durch Bilder‘"⁴² und damit eine "allgemeine Sprache" ist, soll nach Winckelmann das zum Ausdruck bringen, "welches von dem, was man anzeigen will, verschieden ist, das ist, anders wohin zielen [will], als wohin der Ausdruck zu gehen scheint."⁴³

Warum dies so sein muss, erklärt Winckelmann mit der Unart des Verstandes, der das nachlässig übergehe, was ihm "klar wie die Sonne" sei und nur auf das aufmerksam werde, was ihm nicht

der erste Blick entdecke. "Je mehr Unerwartetes man in einem Gemälde entdeckt, desto rührender wird es" und "beides erhält es durch die Allegorie"⁴⁴; denn "wo die Ähnlichkeit derselben sich von selbst darbietet, wie in Vergleichung einer weißen Haut mit Schnee, erfolgt keine Verwunderung."⁴⁵ Daraus muss man schließen, dass mit der allegorischen Technik das Kunstwerk, mit seinem Rätselcharakter, seine auf Nachahmung basierende ästhetische Grundkonstitution sprengt; es zeigt sich die konzeptuelle Verwandtschaft des ornatus mit der Allegorie. Der Vergleich mit Šklovskijs Verfremdungsverfahren drängt sich auf. "Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt", kommentiert Šklovskij, Winckelmann paraphrasierend, "beginnt man durch Wiedererkennen wahrzunehmen; der Gegenstand befindet sich vor uns, wir wissen davon, aber wir sehen ihn nicht."⁴⁶ Von der Technik der Verwunderung bei Winckelmann zu deren Radikalisierung in der Technik des Schocks, der Retardierung des Sehens und der erschwerten Form des Erkennens des russischen Formalismus scheint der Weg nicht so weit zu sein. Auf jeden Fall treten vor diesem Hintergrund die Konturen des Allegoriebegriffes bei Winckelmann deutlicher hervor. Diese werden in der nicht komplementären, sondern differenziellen Beziehung zwischen Abbild und Zeichen sichtbar: Die Einheit des Kunstwerkes mit seinem Inhalt ist nur noch herstellbar über den von ihm verschiedenen, d. h. verfremdeten Zeichencharakter. Im Prinzip der Unschärfe zwischen Abbild und Zeichen formuliert Winckelmann erstmals ein die konventionalisierten Erwartungen brechendes Prinzip, womit sich für die Allegorie – seit der Renaissance ein für Höheres stellvertretend Repräsentatives und Symbolisches – ein einschneidender Statuswandel andeutet.

Wenn sich in Winckelmans Allegoriebegriff ein über seine Zeit hinaus verweisender, verfremdender Impuls für die Ästhetik der Moderne beobachten lässt, so wird angesichts der Tatsache, dass die Allegorie im Barock – zum Beispiel als gesprengte Form – eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt hat, die Frage zu untersuchen sein, inwieweit man in der winkelmanschen Ästhetik weniger einen Endpunkt als einen Wendepunkt für die gewandelte Rolle der Allegorie vom barocken Symbolismus zum formalen Verfremdungsverfahren der Moderne zu sehen hätte. Der Rhetorik als durchgängiges, wenn auch unterschiedlich gewichtetes Grundmotiv kommt dabei eine nicht nur nebensächliche Rolle zu. Für die Klärung der Frage bietet sich der

Allegoriebegriff von Walter Benjamin an, so wie er ihn zwischen Barock und Surrealismus entfaltet.

Von Bedeutung ist Benjamins Allegoriebegriff insofern, als Peter Bürger ihn entlarvend dem avantgardistischen Kunstwerk entgegenhält. In *Ursprung des deutschen Trauerspiels* versucht Benjamin die Allegorie gegen die "scheinbar verwandte Intention des Zeichens" und ihrem Aufgehen in einer totalisierenden, geschichtslosen Semiotisierung der Kunst durch die ganz auf Gegenstandslosigkeit abzielenden Avantgarde abzugrenzen. Ablehnend steht Benjamin einer, wie er formuliert, "modernen und unhaltbaren Rede" von Allegorie und Symbol gegenüber und einer im Sinne von Arthur Schopenhauer allein auf einen logizistischen Grundzug reduzierten Idee der Allegorie als lediglich Ausdrucksträger eines Begriffes. Dem hält er Görres, wie er sagt, "vorzügliche" Anmerkung entgegen: Auf die "Annahme des Symbols als Seyn, der Allegorie als Bedeuten, gebe ich nichts", schreibt dieser, "wir können uns vollkommen begnügen mit der Erklärung, die das Eine als in sich beschlossenes, gedrungenes, stetig in sich beharrendes Zeichen der Ideen nimmt, diese aber als ein successiv fortschreitendes, mit der Zeit selbst in Fluß gekommenes, dramatisch bewegliches, strömendes Abbild, derselben anerkennt."⁴⁷ Gleichzeitig ist die Allegorie nicht frei von einer gewissen Dialektik und kontemplativen Ruhe, "mit welchem sie in den Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeuten sich versenkt".⁴⁸ Daran anknüpfend zeigt Benjamin, dass die Technik des Allegorikers darin besteht, ein Element aus der Totalität des Lebenszusammenhanges herauszureißen, es damit seiner Funktion zu berauben und die isolierten Bruchstücke oder "Realitätsfragmente"⁴⁹ in einer allegorischen Figur zusammzusetzen. Daher die Verwandtschaft der Allegorie mit dem Fragment und der Ruinenmetapher. Daher auch der barocke Kultus der Ruine, schreibt Benjamin, wo der gebrochene Giebel, die zertrümmerten Säulen das Gegenteil von Zerstörung sondern das Wunder bezeugen sollen, "dass das heilige Bauwerk selbst den elementarsten Kräften der Zerstörung, Blitz, Erdbeben, standgehalten" hat. Die Trümmer und Bruchstücke werden zu hoch bedeutenden Fragmenten, zur "edelsten Materie der barocken Schöpfung"⁵⁰.

Der Preis dafür ist, dass Benjamin dem so entstandenen allegorischen Gegenstand nicht mehr zugesteht,

einen eigenen Sinn auszustrahlen; "an Bedeutung kommt ihm [einzig] das zu, was der Allegoriker ihm verleiht."⁵¹ Doch macht dieses gerade den spezifischen Charakter der Allegorie aus. Der Allegoriker "legt's in ihn [den allegorischen Gegenstand] hinein und langt hinunter: das ist nicht psychologisch sondern ontologisch hier der Sachverhalt. In seiner Hand wird das Ding zu etwas anderem, er redet dadurch von etwas anderem und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt."⁵² Die Allegorie, sie liegt dem Betrachter wie eine "erstarrte Urlandschaft vor Augen" und wird ihm zur weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt, die bedeutend nur ist in "den Stationen ihres Verfalls."⁵³ Die Allegorie ist daher mehr: nicht nur Konvention, sondern auch Ausdruck, Zeichen und Abbild gleichermaßen. Das macht ihren Doppelcharakter im Gegensatz zum Symbol aus: "fixiertes Bild und fixierendes Zeichen" zu sein, dynamisch wie auch statisch definiert zu sein und dabei das Momentane wie das Geschichtliche zu enthalten. Wobei es aber nicht bei einer ausschließlich dialektischen Bestimmung der Allegorie bleiben kann; ein Umstand, der direkt auf die "Antinomien des Allegorischen"⁵⁴ hinweist. Auf Reichtum von Bedeutungen, auf komplexe Vielbezüglichkeit innerhalb ihrer auf Plötzlichkeit des Ereignisses und historische Kontinuität zielenden Einheit, daran will die Allegorie gemessen werden.

Benjamins Allegoriebegriff ist, in der Terminologie von Elmar Holenstein, eindeutig von der "Hinwendung zum Subjekt, zum Zeichengebraucher"⁵⁵ bestimmt. Dies geschieht in einer spezifischen Weise und wäre so zu interpretieren, dass es Benjamin darum geht, ob "gewisse Intelligenzleistungen des Menschen statt mit satzhaft strukturierten mentalen Repräsentationen nicht besser mit bildhaft strukturierten erklärt werden"⁵⁶ können. Die Allegorie ist nicht nur mit ihrem Zeichencharakter, sondern gerade auch mit ihrer spielerischen Bildtechnik der Sprache wie der Schrift verbunden. Der Kern der allegorischen Betrachtung bei Benjamin liegt somit in ihrer Abbildhaftigkeit der Geschichte als Verfall. Für Benjamin wird das so konstruierte, nicht-organische Kunstwerk zum Ausdruck eines an der nicht gelingenden Totalität künstlerischer Welterfahrung verzweifelnden, melancholischen Weltverständnisses; dem Rezipienten bleibt nichts anderes übrig, als diesem "gesetzten Sinn" in seiner pessimistischen Geschichtserfassung zu folgen.

Hier setzt Bürgers Kritik an der von ihm diagnostizierten allegorischen Praxis der künstlerischen Avantgarde an. Selbst der surrealistische Künstler, so Bürger, kommt an der Tradition künstlerischer Praxis als Sinnsetzung nicht vorbei; das scheint festzustehen, ebenso wie der Rezipient oder Betrachter des Kunstwerkes sich der Rolle des Ausdeutens dieses Sinnes nicht entziehen kann. Selbst die avantgardistischen Kunstwerke wie die Collagen Schwitters oder De Chiricos, wie rudimentär auch immer, können sich dem nicht widersetzen. Nicht ganz zufällig führt Bürger daher die Praxis künstlerischer Avantgarde auf das Paradox der von ihr selbst negierten Werkkategorien des traditionellen Kunstbegriffes zurück. Am Ende steht die Feststellung, dass die avantgardistisch intendierte "Zerstörung" der Institution Kunst paradoxerweise nur als Kunstwerk wiederum sich realisieren lässt. Hieran macht Bürger das Scheitern der Avantgarde fest. Möglich ist dies, indem Bürger aus dem Allegoriebegriff Benjamins von einer selbst in der Negation des Kunstbegriffes partiell abbildenden, das heißt "Sinn setzenden" Funktion des avantgardistischen, ja jeden Kunstwerkes ausgeht. In der Tat, das avantgardistische, fragmentarische Kunstwerk kommt mit Benjamins Allegoriebegriff und seinem abbildhaften, darstellenden Anteil nicht um die Besetzung mit Sinn herum, auch nicht in seiner Deklination ins Negative als "Geschichte des Verfalls", die sich als Ausdruck eines negativen Sinnes präsentiert⁵⁷.

Durch den allegorischen Grundgehalt auch noch so avancierter, avantgardistischer Werke, wie er von Bürger postuliert wurde, und die verfremdende Fragmentierung als gültige Technik des avantgardistischen Künstlers, wie von Benjamin konstatiert, wird man nicht anders können, als das Verfremdungsverfahren der russischen Formalisten in seiner Grundfigur als ein allegorisches Verfahren zu bezeichnen. Es unterscheidet sich jedoch von Benjamins Allegoriebegriff dadurch, dass sich der russische Formalismus in seiner orthodoxen Form der in der Fuge zwischen Abbild und Zeichen sich auftuenden historischen Dimension, wie sie von Benjamin für die Allegorie bestimmt wurde, mit dem Postulat der Autonomie der Kunst begegnet. Des Weiteren verweigert sich Šklovskij der rhetorischen Figur der *aemulatio* und der in ihr enthaltenen Idee einer teleologisch fortschreitenden Ausrichtung der Ästhetik. Sie ist nicht Teil des Verfremdungsverfahrens.

Trotz der zwei Einwände wäre damit aber keineswegs der Beweis erbracht, dass es sich beim Verfremdungsverfahren nicht um ein allegorisches Verfahren handelte. Im Gegenteil; indem Šklovskij den abbildenden Charakter der Kunst sowohl in seiner positiv-idealistischen als auch in seiner negativ-historischen Ausformung als "erstarrte Urlandschaft" strikt ablehnt, wird das Verfremdungsverfahren in der völligen Neutralisierung seiner historischen Dimension als Nullpunkt in der Reihe der allegorischen Verfahren sichtbar. Dieses bezeichnet den Umschlagspunkt der Ästhetik der Moderne: von der *aemulatio* als fortführende, das Vorbild positiv übersteigende *imitatio* zur ihrer negativen Ausrichtung im melancholischen Weltbild des modernen Allegorikers im Sinne von Benjamin.

3.2.2 Von der Allegorie zum Epitheton Ornans

Es scheint so, als befreie Šklovskij die Kunst von ihrem antimodernen Zug, wie er durch Winckelmann schon formuliert wurde und der darin besteht, im Sinnlich-Schönen den Reflex des Moralisch-Guten zu erkennen. Raulet sieht darin nichts weniger, als dass Winckelmann die "Rhetorik mit einem Wahrheitsanspruch belastet, der ihr in der antiken Welt [...] nicht eigen war."⁵⁸ Indem Šklovskij den moralischen Aspekt im Allegoriebegriff Wickelmanns streicht, führt er die Rhetorik auf ihre ursprüngliche, alleine auf Wirksamkeit bedachte Zielsetzung zurück. Bei Steigerung ihres wirkungsästhetischen Potentials gibt er damit den Anspruch auf gesellschaftliche Normativität der Kunst auf. Šklovskij begründet damit den Autonomiestatus der Kunst der Moderne. Möglich ist dies dadurch, dass er die Kunst als auf unveränderbare Inhalte bezogen definiert und an ihrer inhaltlich ontologischen Bestimmung, quasi in Verlängerung von Winckelmanns Ideal-Schönem, festhält. Trotz dieser aus der winckelmannschen Kunsttheorie heraus bestehenden Kontinuität stellt sich die Frage, was in Bezug auf die Frage nach dem ornamentalen Status letztendlich aus der Bestimmung des Verfremdungsverfahrens als allegorisches Verfahren folgt.

Die Definition des Verfremdungsverfahrens als allegorisches Verfahren steht in direkter Verbindung mit dem Übergang der Allegorie vom *ornatus* zum *decorum* und der bei Winckelmann

angelegten Definition der Kunst zwischen Abbild- und Zeichencharakter. Hier ist es, dass Winckelmann zwei Arten der Allegorie, eine höhere und eine allgemeinere, unterscheidet. Während in der höheren "ein geheimer Sinn" und die "Weltweisheit der Alten liegt [...] die von wenig bekannten, oder geheimnisvollen Gebräuchen des Altertums genommen"⁵⁹ sind, gehören die allgemeineren Allegorien in den Bereich der nachahmenden Abbildungen von Bildern bekannter Bedeutung, die dann alleine mit der Technik der Verwunderung dem Betrachter nahe gelegt werden können, wie Winckelmann in seinem Beispiel des wirkungslos bleibenden Vergleichs von weißer Haut mit Schnee illustrierte. Aber auch die höheren Allegorien sind in ihrem eigentlichen Sinne ursprünglich Abbildungen griechischer Vorbilder, die aber dadurch, dass sie vergessen und nicht mehr bekannt sind, zu allegorischen Zeichen mutieren. In der Realität bleibt die Trennung zwischen höherer und allgemeiner Allegorie allerdings eine nur theoretische Möglichkeit. Die höhere Allegorie ist auf die Technik der allgemeineren angewiesen. So jedenfalls wäre die Aussage Winckelmanns zu interpretieren, dass die höhere Allegorie der Alten ihrer größten Schätze beraubt auf uns gekommen sei; sie sei heute "arm in Ansehung der zweiten Art"⁶⁰, also des unmittelbar nachahmenden und damit überzeugenden Charakters bekannter Bilder; denn die "Griechen, welche mehr Witz und gewiss mehr Empfindung hatten, nahmen nur diejenigen Zeichen an, die ein wahres Verhältnis mit dem Bezeichneten hatten, und vornehmlich welche sinnlich waren: ihren Göttern gaben sie durchgehends menschliche Gestalten."⁶¹ Man muss also davon ausgehen, dass beide Prinzipien in der Allegorie immer schon angelegt waren, wobei jeweils eine der beiden in dominanter Form vorliegt. In der Abbildhaftigkeit der niederen Allegorie könnte man von einer Aktualisierung der Weltweisheit der Alten sprechen.

Die Einteilung der Allegorien durch Winckelmann in *höher* und *allgemeiner* täuscht allerdings über den Tatbestand hinweg, dass es gerade die allgemeine Allegorie in ihrer Abbildhaftigkeit ist, die dadurch, dass sie Verwunderung hervorrufen soll, sinnlich bildhaft sich als ein Besonderes gegenüber dem Betrachter präsentieren muss. Winckelmann denkt bei der besonderen, Verwunderung auslösenden Wirkung in erster Linie nicht so sehr an eine Manipulation in formaler Hinsicht als an eine Differenz zwischen erwartetem und tatsächlich gebotenen Bildmaterial. Hier setzt

Goethes Kritik an der Allegorie an. Seiner Meinung nach versucht diese, zu einer Darstellung eines höheren Allgemeinen und Idealen ein Besonderes zu konstruieren; während der Dichter der Klassik sich auf die Beschreibung des Besonderen konzentrieren sollte. In ihm wird sich das Allgemeine von selbst zu erkennen geben. Auch Schopenhauer wehrte sich dagegen, "ein Kunstwerk absichtlich und eingeständlich zum Ausdruck eines Begriffes"⁶² zu bestimmen, wie es für ihn der Fall in der Allegorie ist. Die Allegorie ist weniger Bild, als dass sie nach Schopenhauer dem Ausdruck eines Begriffes dient. Kunst dagegen hat es mit dem Ausdruck von Ideen zu tun. Daher könnte man, wie Schopenhauer schreibt, besser gleich das entsprechende Wort, zum Beispiel "Ruhm", groß und deutlich an die Wand schreiben. Benjamin beschreibt dies mit dem "logizistischen Grundzug" der Allegorie; er verwehrt sich allerdings gegen die Denunziation der Allegorie als einer "bloßen Weise der Bezeichnung".

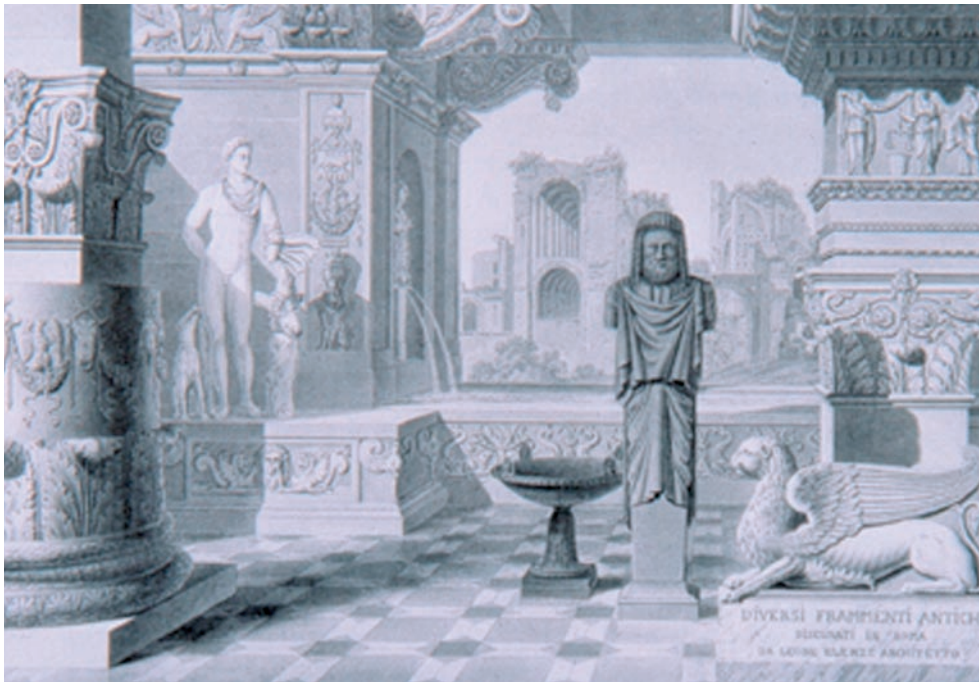
Goethe wie Schopenhauer unterschätzen jedoch nicht nur den "Abbildcharakter", sondern damit auch das latent angelegte emanzipatorische Potenzial der Allegorie. Denn in der angedeuteten Verfahrensweise verschiebt die Allegorie den Schwerpunkt der Kunst von der Fixierung auf Form und Inhalt zugunsten des Parallelismus von Konstruktion und Material. Die Bedeutung Šklovskijs besteht darin, den Diskurs auf der formalen Seite zu dynamisieren, so wie Roman Jakobson für die Umgangssprache beobachtet hatte, dass wir, um eine ausdrucksfähige Benennung zu haben, zur Anspielung und zum umschreibenden Ausdruck greifen müssen. "Man koloriert einen Gegenstand auf neue Weise und denkt: er ist jetzt besser zu bemerken, fällt mehr in die Augen, ist realer", wobei dies zur "Akzentuierung eines neuen Merkmals, zu einem weit hergeholten Epitheton"⁶³ führt. Diese Benennung klingt dann feinfühlicher, sie ist signifikanter; mit anderen Worten: "in unserem Bestreben, das wahre Wort zu finden, das uns den Gegenstand zeigen könnte, gebrauchen wir ein weit hergeholtes, uns ungewohntes Wort, dem zumindest in dieser Verwendung Gewalt angetan worden ist."⁶⁴ Das kann nur so viel heißen, dass die künstlerische Aussage nicht mehr an die Wahrheit des Wortes gebunden ist, sondern diese nur noch als verweisendes Zeichen in einem viel bezüglichen System existiert. Die Idee des wahren und idealen Kunstwerks wird aufgelöst hin zu einem in seiner ganzen Beiläufigkeit nur noch als "wahrscheinlich konzipierten Werk", als weit hergeholtes *epitheton*, oder "Beigefügtes". Der Fiktionalität des Kunstwerkes

entspricht dabei die Ersetzung des das Vorbild ethisch überschreitenden, ihm trotz allem abbildhaft "eng anliegenden" ornatus durch das weit hergeholt, mit deformierender Kraft auftretende, zeichenhafte epitheton. Anstelle der inhaltlich das Original fortführenden *aemulatio* tritt im russischen Formalismus die Technik formalästhetischer Verfremdung.

"Jedes Werk ist ein Exzentriker", schreibt Jurij Tynjanov, "bei dem der konstruktive Faktor nicht im Material aufgeht."⁶⁵ Teil dieser Differenz- oder Distanzerfahrung ist, dass im Grunde genommen jede Verunstaltung, jeder außerästhetische "Fehler" und jede "Unrichtigkeit", die von außen einwirkt, potenziell ein neues Konstruktionsprinzip in sich birgt. Es geht nicht um die Differenz zwischen Form und Inhalt, sondern um die zwischen Konstruktion und Material in der gegenseitigen Unauflösbarkeit des einen im anderen. "Jüngst mußte der gesellschaftlich engagierte Brecht", schreibt Adorno, "um seiner Haltung irgend zum künstlerischen Ausdruck zu verhelfen, von eben der gesellschaftlichen Realität sich entfernen, auf die seine Stücke es abgesehen haben."⁶⁶ Die Deformation bestehender künstlerischer Traditionen muss daher nach Tynjanov nicht als Verfremdung im eigentlichen Sinne, sondern als Annäherung an die Realität in der einzig möglichen Weise, in Distanz zu ihr, gewertet werden. Wo nach Adorno die Kunst die "Gesellschaft abzubilden scheint, wird sie erst recht zum Als ob."⁶⁷ Nur zwischen Konstruktion und Material bleibt in der Moderne Raum für die Expression.

3.2.3 John Dewey: Der adjektivische Charakter der Kunst

Nicht ohne weiteres einleuchtend mag sein, in die Diskussion um das Verfremdungsverfahren und seine Beziehung zum Ornament den prozessual-instrumentalistischen Pragmatismus John Deweys einzuführen; selbst dann nicht, wenn man ihn wie Richard Rorty als einen der "drei bedeutendsten Philosophen" des letzten Jahrhunderts neben Wittgenstein und Heidegger bezeichnen wollte; in der Tat erwähnt Dewey in seinem Werk *Kunst als Erfahrung* nicht ein einziges Mal weder das Ornament noch eines seiner Derivate. Auch scheint Dewey gegenüber Šklovskij das entgegengesetzte Ende des Diskurses um die Kunst zu besetzen, wenn er mit der *Kunst als Erfahrung* jenen angenommenen Hiatus zwischen dem Leben

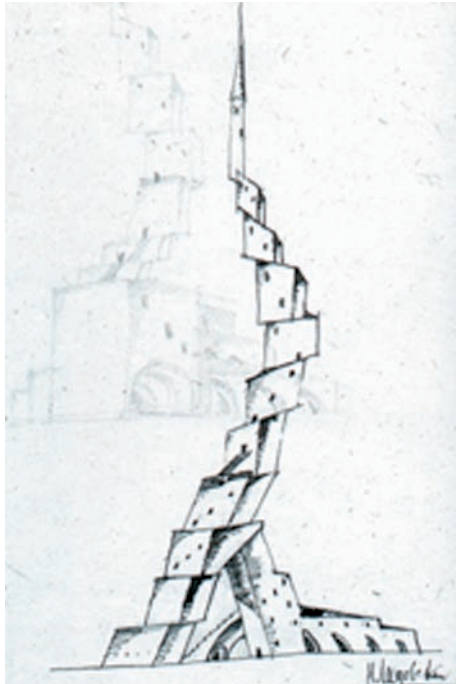


Leo von Klenze, Architekturallegorie 1807-13

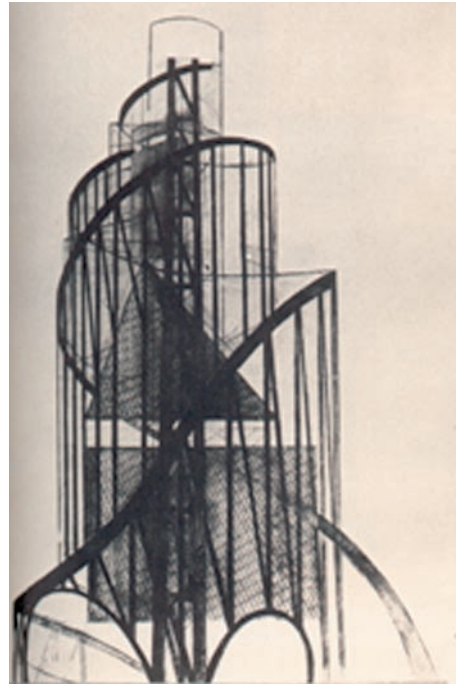
Diversi frammenti antichi

Sir John Soane, Zentrale Halle im Haus des Architekten 1812-13





N. Ladovskij, Architekturkomposition 1919



V. Tatlin, Monument für die III. Internationale Moskau 1920

Diversi frammenti moderni

A. Rodtschenko, Hängende Raumkonstruktion 1920



Pavillon, Izvestija CIK SSSR-Krasnaja Niva, Moskau 1923



Das Ornament und die rhetorisch-poetische Rekonstruktion der Moderne



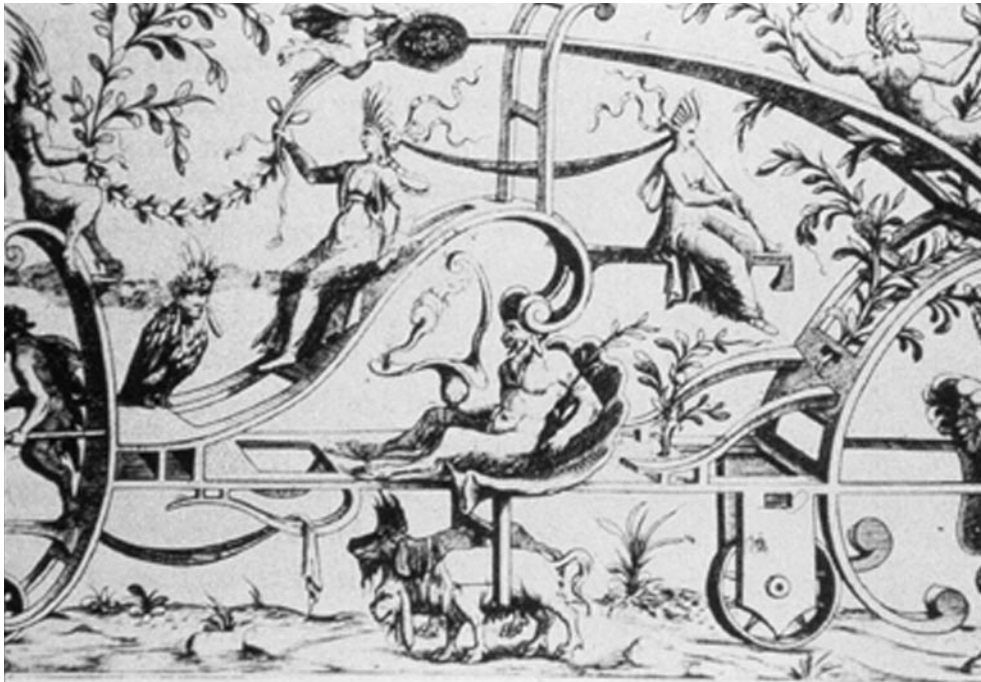
Louis Henry Sullivan



H. Schedel, Die Einwohner Asiens und Afrikas, Nürnberg 1493

Arabesken und Grottesken

Cornelis Bos, Grottesker Triumphmarsch ca 1550





Paul Klee, Der Mann unter dem Birnbaum 1921



Paul Klee, Hoffmanneske Geschichte 1921

Kurt Schwitters, Kots



Hannah Höch, Schnitt mit dem Küchenmesser



Das Ornament und die rhetorisch-poetische Rekonstruktion der Moderne

und der Kunst zu überbrücken versucht, der sich nach Richard Shusterman "arglistig" durch die Mimesistheorie Platons aufgetan hatte und der durch "die aristotelische Klassifizierung der Kunst als poiesis (Herstellen) im Gegensatz zu praxis (Handeln)"⁶⁸ über die Jahrhunderte nahezu als unüberwindbar galt. Auch hält Dewey dem kategorischen Ausschluss jeder denkenden Erfahrung im Kunstwerk bei Šklovskij die Kunst als Erfahrung in der Wechselwirkung von ästhetischen, intellektuellen und praktischen Erfahrungen entgegen; demnach hat jede "Denkerfahrung ihren eigenen ästhetischen Charakter"⁶⁹ und umgekehrt ist jede ästhetische Erfahrung immer mehr als nur ästhetisch.

"Vorstellungen, die die Kunst auf einen entrückten Sockel stellen", so artikuliert sich Deweys Anti-Idealismus, "sind derart verbreitet und setzen sich so unbemerkt durch, dass gar mancher eher befremdet als erfreut wäre, wenn man ihm sagte, er genösse seine Freizeitbeschäftigungen zumindest teilweise ihres ästhetischen Wertes wegen. [...] Wenn das, was die Gebildetenschicht unter Kunst versteht, aufgrund seiner Entrücktheit für die Masse des Volkes zum blutleeren Gebilde wird, dann richtet sich das Verlangen nach Ästhetik leicht auf das Billige und Vulgäre."⁷⁰ Mit Dewey ist zu bezweifeln, ob alleine aus der Semiotisierung der Kunst das Ende ihres repräsentativen Status folgen könnte. Hierin befindet sich Dewey in Übereinstimmung mit Benjamin. Wie Ludwig Nagl ausführt, hält Dewey die, "elitistische Abtrennung der ‚fine arts‘" von den "alltäglichen, als trivial abqualifizierten ästhetischen Erfahrungen"⁷¹ für verhängnisvoll. Indem das Kunstwerk seinen natürlichen Status verloren hat, ist es, vom alltäglichen Leben getrennt, nicht einfach reine Kunst, sondern hat einen neuen, "perversen" Status angenommen, "Repräsentant der Kunst zu sein und sonst nichts."⁷² Der Unterschied zu Šklovskij könnte so gesehen nicht extremer sein. Wo Šklovskij ganz auf den Bruch mit der alltäglichen Erfahrung des "Wiedererkennens" als Strategie der Wiederherstellung authentischer Erfahrung und auf die Technik der Verfremdung der Dinge setzt, geht es Dewey dagegen um "die Wiederherstellung der Kontinuität zwischen der ästhetischen Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen"⁷³.

Der hier herausgearbeitete Gegensatz täuscht jedoch in seiner konzeptuellen Reduzierung der beiden Positionen. Die Einführung von Deweys Begriff der "ästhetischen Erfahrung"

erhält dort ihre Bedeutung, wo Dewey zur Überwindung des, wie er es nennt, "intellektuellen Skandals" der Neuzeit sich an der griechischen Klassik und der Ästhetik der Aufklärung orientiert; gemeint ist der als unüberbrückbar geltende Dualismus zwischen Wissenschaft einerseits und Moral andererseits. Im Zentrum seines Buches *Logic: The Theory of Inquiry* steht der Versuch, Wissenschaft und Ethik durch die Konstruktion einer Logik, die ohne abrupten Bruch auf die beiden Gebiete angewendet werden kann, miteinander zu verknüpfen. Im Zentrum steht hier der Begriff der Situation in ihrer Handlungsorientierung, der sich für das Gebiet der künstlerischen Tätigkeiten ganz klar vom Paradigma der Herstellung und *poiesis* bei Aristoteles und ihrer Fetischisierung der Kunstgegenstände absetzt. In *Kunst als Erfahrung* beruft Dewey sich auf die Tatsache, dass die "Griechen unter ‚gutem Handeln‘ ein Handeln verstanden, dem Maß, Anmut und Harmonie innewohnten, das *kalon-agathon*." Für Dewey ist dies Zeugnis für den "eindeutig ästhetischen Zug in der moralischen Handlung"⁷⁴; er kommt dann zu der Folgerung, dass jegliches praktische Handeln auch ästhetischen Charakter trägt. Im Umkehrschluss und damit mit klassischer winckelmannscher Technik der Inversion von Ästhetik und Ethik schließt er, dass es der ästhetische Charakter des Handelns ist, der die Kontinuität moralischer Integrität garantiert. Voraussetzung dafür bleibt die Forderung, dass unter einer Erfahrung nur eine solche zu verstehen ist, wo "das Material, das erfahren worden ist, eine Entwicklung bis hin zur Vollendung durchläuft. Dann, und nur dann, ist es in den Gesamtstrom der Erfahrung eingegliedert und darin gleichzeitig von anderen Erfahrungen abgegrenzt. [...] Eine solche Erfahrung bedeutet ein Ganzes, sie besitzt ihre besonderen, kennzeichnenden Eigenschaften und eine innere Eigenständigkeit. Sie ist *eine* Erfahrung."⁷⁵ Dewey verpflichtet die ästhetische Erfahrung auf die Überwindung der Spaltung zwischen dem kognitiv wissenschaftlichen und ethischen Bereich. Charles W. Morris nennt dies eine Eigenschaft, "auf befriedigende Weise eine Handlung abzuschließen."⁷⁶ Diese Eigenschaft stellt einen Wert dar, insofern die Eigenschaft eines Gegenstandes oder eines Sachverhaltes im Verhältnis zu einem "Interesse" steht.

Mit Šklovskij und der Frage nach dem Ornament hat dies nun insofern zu tun, wie Dewey die Kunst, ihrer vermittelnden Rolle gemäß, als *adjektivisch* bestimmt. Kunst, so schreibt er "ist eine Qualität des Handelns und das Resultat einer Handlung. Nur äußerlich lässt sie

sich demgemäß durch einen eigenen Begriff fassen. Da sie mit Thema und Inhalt einer Handlung zusammenhängt, ist Kunst ihrem Wesen nach adjektivisch⁷⁷; und man kann hier hinzufügen, dass dieses für jedes ästhetische Element gilt, sei es noch so bedeutungslos. Aufgrund des adjektivischen Charakters müsste man im Ästhetischen dann nichts weniger als ein Beigefügtes, im Sinne der klassischen Rhetorik ein epitheton oder epitheton ornans erkennen. Der Zusatz ornans wäre insofern gerechtfertigt, als er hier als Hinweis auf den mit implizierten ethischen Gehalt des epithetons verstanden werden müsste.

Hier, im beiläufigen Charakter des Ästhetischen, ergibt sich auch der Berührungspunkt mit dem zum decorum und epitheton mutierten formal-ästhetisch verfremdeten Kunstwerk bei Šklovskij. Wie weit Dewey vom russischen Formalismus beeinflusst zu sein scheint, wird dort deutlich, wo für Dewey ganz eindeutig Rezeptivität als eine nicht passive, sondern aktiv teilnehmende Tätigkeit im Zentrum der Kunst steht. Andernfalls fallen wir auf ein vorgegebenes Schema zurück wie auf ein Stereotyp; es handelt sich dann "nicht um Perzeption, sondern um Wiedererkennen"⁷⁸. Dabei sei selbst ein Hund, der belle und freudig mit dem Schwanz wedele, so Dewey, beim Empfang seines Freundes lebendiger als ein Mensch, der sich mit bloßem Wiedererkennen begnüge. Dewey geht jedoch über Šklovskijs Bestimmung des Rezipienten hinaus, indem er dessen Perzeptivität als eine Reihe von aufeinander bezogenen Handlungen eines an sich schon aktiven Betrachters versteht, während Šklovskij dem Kunstwerk die aktive und aktivierende Rolle zuschreibt.

Der Parallelismus zwischen dem Verfremdungsverfahren und Deweys Pragmatismus, zwischen dem decorum und dem adjektivischen Charakter des Ästhetischen wird besonders signifikant in Bezug auf die Anwesenheit beziehungsweise Abwesenheit der ethischen Komponente. Die Kritik am Verfremdungsverfahren muss dort ansetzen, wo der Übergang vom klassischen ornatus zum decorum durch den Verlust der im ornatus angelegten gesellschaftlich-ethischen Komponente charakterisiert ist. Ullrich Schwarz merkt dazu an, dass wenn es nicht gelänge, den "Doppelcharakter von Desautomatisierung und neuem Sehen gesellschaftlich zu reflektieren"⁷⁹, der Irritationsgestus der Verfremdung abstrakt und der Begriff des neuen Sehens leer bleiben müsse. Dewey zeigt, wie dies mit der Technik der Verfremdung zu leisten wäre. Dabei ist der Abstraktionsvorgang, so wie ihn Dewey definiert, weniger

hinderlich als vielmehr Teil des Prozesses, nämlich ein "Extrahieren dessen, was von Bedeutung ist"; Abstraktion besteht als ein "Zusammentragen von Details und Besonderheiten, die physisch in eine erfahrene Ganzheit eingestreut sind."⁸⁰

Für Dewey ist nicht das verfremdete Objekt in seiner formalen Erscheinung ästhetisch, sondern unmittelbar der Akt der Verfremdung selbst und zwar insofern, als in einer eindeutigen ästhetischen Erfahrung Eigenschaften dominant werden, die zuvor unterdrückt waren. Das zeichnet sie gegenüber nicht ästhetischen Erfahrungen aus. Im Übergang vom aristotelischen Paradigma des Herstellens zur Handlung ist die ästhetische Erfahrung immer eine der Verfremdung, weil es immer auf eine Aktivierung und ein Zu-Bewusstsein-Bringen eines unterdrückten Anwesenden hinausläuft. Das von weit Hergeholte, das Beigefügte, ist so immer schon ein Eigenes, wenn auch unterdrücktes. Bei Dewey wird durch die Handlungsorientierung der *ornatus*, der bei Šklovskij im Prozess der Entmythologisierung durch Verlust seines ethischen Momentes zum *decorum* degradiert ist, zum epitheton oder richtiger zum epitheton ornans umgewertet; mit der ästhetischen Erfahrung und ihrer Handlungsorientierung ist damit eine der Möglichkeiten zur Überwindung "der gesellschaftlichen Folgenlosigkeit" des Autonomiestatus der Ästhetik im Formalismus benannt. Als *eine* Erfahrung, das heißt als eine "ungeschmälerte" Erfahrung in ihrem vollendenden Zu-Ende-Bringen definiert, ist die ästhetische Erfahrung bei Dewey in ihrem "ornamentalen" Charakter positiv bestimmt.

3.3 Arabeske und Grotteske als "Echtheitssiegel der Moderne"

3.3.1 Abstraktion als ornamentales Verfahren

Es könnte mit zur Ironie der Rezeption der Moderne gehören – wenn es nicht in ausgezeichneter Weise Zeichen ihrer Ideologisierung wäre –, dass heute völlig verdrängt zu sein scheint, dass der mit der Moderne besonders in der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts assoziierte Begriff der Abstraktion noch in den Ästhetikdebatten des 19. Jahrhunderts Inbegriff eines ornamentalen

Verfahrens war. Für Charles Baudelaire steht Mitte des 19. Jahrhunderts die Abstraktion noch für die Fähigkeit zur Erzeugung von irrealen, aus "gegenstandsfreien" und "geistigen" Linien zusammengesetzten Figuren. Er assoziiert diese direkt mit den Phantasiefiguren der Groteske oder der Arabeske. Die Arabeske ist für Baudelaire "die geisthaltigste aller Zeichnungen"⁸¹, in ihr findet "das Vermögen abstrakter, d. h. sachtbündender Bewegungen des freien Geistes" in freier Lineatur ihren Ausdruck. Die Arabeske ist einerseits Inbegriff für Abstraktion, obwohl sie Ornament bleibt, andererseits ist sie "gegenstandslos", aber nicht ohne semantischen Inhalt; im Gegenteil, die Arabeske ist "ein Gebilde von tanzenden Linien und Farben [...] Vorwand auch für die ‚Kurvenbewegung des Wortes‘"⁸². Nach Baudelaire bedeutet Abstraktion damit soviel wie das "Undingliche" oder das "Nicht-Naturhafte". Während Kandinsky die Abstraktion zum "Geistigen" schlechthin⁸³ erklärt, bezeichnet Baudelaire die der kreativen, deformierenden Phantasie entsprungene, arabeske Kunst mit: *surnaturalisme*. "Gemeint ist eine Kunst, welche die Dinge entdinglicht zu Linien, Farben, Bewegungen, selbständig werdenden Akzidentien und die das ‚magische Licht‘ über sie wirft, das ihre Realität im Geheimnis vernichtet."⁸⁴ Wie weit reichend der Einfluss der Arabeske in der Moderne ist, zeichnet sich nicht nur dadurch ab, dass Apollinaire 1917 den *surnaturalisme* zum *surréalisme* erweiterte, sondern dass aus dem Arabeskenspiel der befreiten Linien und Rankwerke die Arabeske, die spaßhafte Burleske und das schlicht Komische mit dem Hinweis auf die Karikaturen Honoré Daumiers sich zu ekstatisch-exzesshaften Formen steigern; an dessen Ende André Bretons surrealistisches "Gesetz des Absurden" steht.

Insofern für Baudelaire die Moderne sich als abstraktes, arabeskenartiges Verfahren definiert, unterstellt er der Moderne ein latent ornamentales, eben arabeskes Verfahren. Was jetzt nicht automatisch heißen soll, dass die hier für die Kunstgeschichte erhobene Frage nach dem Status des Ornaments unmittelbar in das Gebiet der modernen Architektur übertragen werden soll, selbst dann nicht, wenn in der Architektur sich vergleichbare Prozesse vollziehen sollten, wie zum Beispiel die Auflösung der Monumentalität der klassizistischen Gebäudevolumen in den entsubstanzierten Linien des Jugendstils oder der russischen Konstruktivisten. Beispiel dafür könnte Malewitschs versuchte Transzendentalisierung der Architektur in seinen

suprematistischen Architekten sein, die im Gegensatz zu ihrer ersten Wirkung nicht durch die Fläche, sondern aus der Spannung der *negativen* Linienfigur der gegeneinander versetzten Volumen ihr ästhetisches Potenzial entwickeln. Ein anderes Beispiel wäre Konstantin Mel'nikovs großartiger Wettbewerbsentwurf für die Leningradskaja Prawda von 1924, der sich ganz der programmatischen Auflösung des "Dingcharakters" der Architektur im "Liniismus" des Konstruktivismus verschrieben hatte. Für die Architektur wird die Figur der Arabeske, so viel kann hier schon angedeutet werden, mit der Diskussion der Ruinenmetapher bei Walter Benjamin und Jacques Derrida, vor allem aber unter der Frage der Performativität der Architektur und der Frage nach dem ästhetischen Verstehen als misslingende Signifikantenselektion in der Moderne eine entscheidende Rolle spielen.

Ausschlaggebend für die Etablierung von Baudelaires Modernebegriff ist dessen Definition der Abstraktion als arabeske Figur insofern, als Baudelaire mit der in sich widersprüchlichen Figur der Arabeske aus der allgemeinen Vorstellung der Moderne als evolutionärer Prozess ausschert, andererseits aber mit dem Modell einer das Bewusstsein steigernden Abstraktion sich ebenso von der Idee des Gegenmodells einer im immer Gleichen wiederkehrenden Zyklizität abwendet. Baudelaire knüpft hier an den schon 1687 an der Académie française aufflammenden Streit der *Querelle des Anciens et des Modernes* an. Charles Perrault vertritt darin ursprünglich die Auffassung, wie Willem van Reijen feststellte, dass "die drei bildenden Künste, die Beredsamkeit, die Dichtung und die Wissenschaft, sich gleichzeitig parallel zur Perfektion [der Wissenschaften und des Wissens] entwickeln und damit dem Schema des allgemeinen Fortschritts entsprechen."⁸⁵ Perrault versucht, die Künste und die Wissenschaften zusammenzuführen und damit die von seinem Gegenspieler Fontenelle verfochtene Trennung der fortschreitenden, rational-technischen Wissenschaften von den schönen Künsten aufzuheben. Im Gegensatz zu den Wissenschaften schreibt Fontenelle den Künsten aus der Antike heraus eine immer gleichbleibende Natur zu.

Interessanterweise und folgenreich für das Verständnis der Moderne, ändern beide, Perrault wie Fontenelle, im Lauf der Debatte ihre Positionen, sodass sich das Problem am Ende neu darstellt.

Perrault möchte den Fortschritt in den Künsten und den Wissenschaften an unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten gemessen wissen, während für Fontenelle ebenso eine Perfektionierung der Künste möglich scheint, jedoch nur insofern, als die einzelnen Epochen unterschiedliche Aspekte der Künste in den Vordergrund stellen. Dies ist so zu verstehen, dass die Gegenwart in den jeweiligen Epochen in den Künsten neu zum Ausdruck kommt. Trotz des Festhaltens an einem über die Zeit hinweg unveränderlichen Grundcharakter der Künste, aber gerade wegen der im Allgemeinen unentschiedenen Ambiguität zwischen linearem und zyklischem Modell, zwischen technischer *inventio* und kultureller *imitatio*, bescheinigt van Reijen Fontenelle eine "bemerkenswert moderne Position"⁸⁶. Im Gegensatz zur anerkannten Perfektibilität der Wissenschaften, aber auch aus seiner Skepsis dem Perfektionierungsmodell von Kultur heraus, argwöhnt Fontenelle, nach van Reijen, gerade "im Anwachsen der Erkenntnis auch eine ständige Unvernunft am Werke"⁸⁷.

Das Paradox einer im Fortschritt ständig am Werke seienden Unvernunft ist es, die ihre Entsprechung in der Baudelaire'schen Arabeske findet. Die Arabeske muss, wie Werner Busch bestätigt, in der Tat als eine aus einem umfassenden Säkularisierungsprozess der Kunst heraus entstandene Figur betrachtet werden. Dies führt bei Baudelaire zur Neubewertung dieser ursprünglich ungeordneten, unbedeutenden Ornamentform. "[...] zu Anfang spekulativ, dann kritisch", rücken der "Verweisungscharakter" und der komplexe Zeichencharakter der Arabeske in der Moderne in den Vordergrund. Darin auch liegt ihre Bedeutung für die Diskussion des Ornaments in der Moderne. Denn nach Friedrich Schlegel führt die "Unmöglichkeit, das Höchste durch Reflexion positiv zu erreichen"⁸⁸ zur Allegorie und zur Arabeske. Die Betonung liegt eindeutig auf der generellen Unmöglichkeit zur *positiven* Bestimmung des Höchsten. So ist die Arabeske in ihrem Ornamentcharakter eine Form der Negation und wird als solches zu einer Form der Reflexion. Zur Reflexionsform wird sie also nicht durch einen Zugewinn an positiven Ausdeutungsmöglichkeiten, sondern in besonderer Weise durch die in ihr angelegte kritisch-ironische Negation des Wirklichkeitsanspruches. Möglich ist dies jedoch nur vor dem Hintergrund der Auflösung der Rangordnungen der Gattungen, ja der Gattungen selbst, das heißt der Hybridisierung ihrer Formen. Vom untergeordneten Ornament wandelt sich die Arabeske in Folge zu einem zentralen Strukturbegriff, sodass sie "nie wieder als

eine bloße Ornamentform verstanden werden konnte”,⁸⁹ wie Werner Busch feststellte. Die Arabeske entfaltet dabei nicht nur ein kritisches Potenzial innerhalb der Werke, sondern insofern sich ihre Ornamentform mit der Struktur der Werke amalgamiert und sich in ihnen auflöst. Ihr kritisches Potenzial entfaltet sie in ihrem Eingriff in die strukturelle Ordnung der Werke und deren Transformation.

3.3.2 Grotteske als ironisch-abstraktes Ornament

Ihren Ursprung hat die Arabeske in der Grotteske. Aus ihr erklärt sich ihr außerhalb der bestehenden Ikonographie existierender, spezifischer Sonderstatus. Entdeckt werden die Grottesken als skurrile, lange vergessene Wandmalereien erst im 15. Jahrhundert in den unterirdischen Räumen der *domus aurea*⁹⁰ des Kaisers Nero auf dem Esquilinus in Rom. Montaigne beschreibt sie 1580 noch relativ neutral als ”ungeheure, aus verschiedenen Stücken zusammengeflückte Körper, die keine gewisse Figur, keine Ordnung, keinen Zusammenhang und nur ein zufälliges Ebenmaß haben.”⁹¹ Wenn Giorgio Vasari dagegen die Grottesken als ”una spezie di pittura licenziose e ridicole molto”⁹² beschreibt, also als einen ”Typus freizügiger und lächerlicher Malerei”, so artikuliert sich hier die Irritation des Humanisten angesichts dieser niederen Form der Dekoration. Aber gerade wegen den kaum verdeckten Anzüglichkeiten, dem ”libertinaggio”, setzen sie sich letztendlich durch und werden zum Auslöser tief greifender Einschnitte in die Theorie der Künste im 16. Jahrhundert. Das sie bestimmende Programm lässt sich auf die Formel von ”varietà e stravaganza” oder ”terribilità e capriccio” bringen, also von ”Varianz und Extravaganz” und ”Schrecklichkeit und Launenhaftigkeit”; worin sich auch ihr entscheidender Mangel aus Sicht der Renaissanceaufklärung andeutet. In den fantastischen, eben grottesken Figuren, der ambivalenten Thematik, den capriziösen, undefinierbaren, spielerischen und erotisierenden Darstellungen sind die Grottesken nicht Abbild, noch ist das in ihnen Dargestellte eindeutig identifizierbar; sie sind keine reine Dekoration, nicht Repräsentation eines Irrealen noch reines Vergnügen. Die Irritation ist so groß, dass sie darüber hinaus nicht einmal benennbar sind. Nach André Chastel sind sie ”namenlose Ornamente”; sie sind nicht auf den Begriff zu bringen. Während sie im Laufe des 16. Jahrhunderts mit viel Enthusiasmus

Verbreitung finden, gibt es keinen anderen Namensvorschlag, als sie nach ihrem Fundort, den als Grotten bezeichneten unterirdischen Räumen der domus aurea, als Grottesken zu benennen.

Die Assoziationen mit der Unterwelt als Ort sich auflösender Ordnung, mit dem Unheimlichen, Dunklen, ja verbotenen Triebhaften ist mehr als nur Symptom. Mit ihrer Entdeckung treten die Grottesken schlagartig ins Zentrum der Kunstdebatte ihrer Zeit; mit ihnen scheint spiegelartig das verdrängte Andere der Renaissanceordnung an die Oberfläche und zur Artikulation zu kommen. Warum entdeckt man gerade um 1493, zur Zeit der Hochrenaissance, diese seltsamen, malerischen Wanddekorationen, die man bei den unzähligen Raubgrabungen und selbst oberirdisch in den Bogengängen des Colosseums schon zuvor gesehen hatte? Nach Friedrich Piel steht die Entdeckung der Grottesken im Zusammenhang mit einem Strukturwandel der Kunst. Sie sind Ausdruck eines neu sich artikulierenden Interesses für den undefinierten Raum und das Labyrinth. Sie stehen auch im Zusammenhang mit der Auflösung der strengen Kunstkategorien der Renaissance zugunsten der Tendenz zur Übersteigerung der "kategorialen Struktur der Gattungen". Die unheimlichen Figuren kann man durchaus als das ans Licht drängende Unterbewusste im Gang der neuzeitlichen Subjektivierungsprozesse und im Übergangsbereich der Ordnungen erkennen. In diesem Zusammenhang erhalten im Nachhinein Benvenuto Cellinis Worte beinahe konzeptuellen Charakter, wenn er schreibt: "Diese Grottesken haben ihren Namen von den Modernen bekommen [...]"⁹³ Die Grottesken erhalten ihren Namen also nicht von den *anciens*, sondern von den *modernes*; sie sind keine zufälligen Entdeckungen der Neuzeit, sondern Entdeckungen mit den Augen der Moderne. Auch wenn sie der Tradition der Antike angehören und anfänglich ohne Bezug zur Gegenwart erscheinen, werden sie doch in kürzester Zeit zum Inbegriff von Modernität unter dem Einfluss der sich wandelnden Ordnungssysteme.

Schnell avanciert die Grotteske zu einem zu seiner Zeit modernen Ornament; es sind Filippo Lippi, Luca Signorelli, Giovanni da Udine und selbst Raffael in seinen berühmten *Logge*, die sich im 16. Jahrhundert der modernen Bildtechnik "all'antica" bedienen. Modern sind sie als Antithese zu den Prinzipien der Renaissanceordnung. Bei ihnen handelt es sich um ein Stilprinzip, "das genau das Gegenteil von dem ist, was zur gleichen Zeit die klassische Ordnung fordert und begründet",⁹⁴ erklärt Chastel; sie stellen die genaue

Antithese zur Idee der Repräsentation in den Künsten dar. Insofern das groteske Ornament als ein abstraktes Ornament betrachtet wird, kann auch Giorgio Vasari von Pietro Luzzo, genannt Morto da Feltre und Grotteskenmaler zu Beginn des 16. Jahrhunderts, mit deutlich ironischem Unterton schreiben: Er war "astratto nella vita come era nel cervello e nella novità [della maniera] nelle grottesche ch'egli faceva."⁹⁵ Er war im Leben so absonderlich wie im Verstand und den Neuheiten, den Grottesken, die er erfand. Interessant ist, dass die Übersetzer von Vasari, Gottschewski und Gronau, *astratto* mit *absonderlich* übersetzten. Abstraktion bedeutet ihnen nicht die Geometrisierung des Organischen, sondern das Absonderliche, nicht der Norm Entsprechende und die Negierung des Abbildcharakters, wie in den unzähligen irrationalen Fabelwesen, die als Kompositfiguren aus Fragmenten von Tier- und Menschenkörpern zusammengesetzt sind. In der Definition als ein solches Absonderliches betritt die Abstraktion dann bei Baudelaire in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Bühne der modernen Avantgarde.

Antiklassisch sind die Grottesken in ihrem Hybridcharakter. Ebenso wie sie den Raum negieren und ihnen ein Name fehlt, mangelt es ihnen auch an Gewicht, an klassischer Ordnung. Doch zu dieser treten sie anfänglich nicht sofort in Konkurrenz; sie fordern die Klassizität nicht heraus, sondern treten neben sie und besetzen die leeren, weißen Restflächen in der Architektur wie die Zwickel der Gewölbe, die Rahmen und die Sockelzonen, "dove non si sapeva cosa altro mettere"⁹⁶. Sie besetzen zunächst die Leerstellen, die innerhalb des rationalen Konstruktionssystems der Künste und der Architektur übrig und unlösbar bleiben; es sind die blinden Stellen, wo die Repräsentationssysteme von Tragen und Lasten versagen und die konstruktive Rationalität ins Irrationale umschlägt. Die Verzweiflung an der Widerspenstigkeit des Materials und den nicht schlüssig im Konstruktionssystem aufgehenden Ordnungen scheint dann nur noch im hysterischen Lachen der Grottesken, Capriccios und Burlesken kompensierbar. Die Grottesken sind die verkörperte Rebellion gegen die "falsche – intentionale Vergeistigung" der Kunst. So kommt die auch von den Stilvollendern der Renaissance, Raffael und Pinturicchio, erkannte und akzeptierte strukturelle Ähnlichkeit der thematischen Leere der Grotteske "senza riferimenti intellettuali soddisfacenti" den Leerstellen architektonischer Inkonzernanz nahe.

Die Grotteske ist Mimesis der Kunst an die latente Inkonsistenz und die Uneinlösbarkeit der klassischen Forderung nach totaler Kohärenz künstlerisch-konstruktiver Praxis. Die Akzeptanz der gebrochenen, fragmentierten, inhaltlich leeren Figuren der Grotteske transzendiert ihren anfänglich lediglich dekorativen Gehalt. Grottesken sind das mächtigste Eingeständnis an die Unabschließbarkeit der Kunst als solche. Unterstützung erfahren die Grottesken dadurch, dass im Manierismus, wo die Transgression der Tradition zum Grundparadigma der Kunst, der Regelverstoß zur Regel und zur ersten Angelegenheit der Kunst wird, die Grottesken mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt werden; oder umgekehrt, wie Friedrich Piel schreibt, "im Manierismus, wo die Grotteske in ‚reifer‘ Form aufbricht, werden die ‚potentiellen Eigenschaften‘ dieser neuen Kategorie in allen Richtungen enthüllt."⁹⁷ Sie werden quasi kanonisiert; letztendlich geht die Tendenz zur Desintegration, zur Gattungsauflösung über in die Reintegration der Grotteske in das allegorisch fragmentierte Gesamtkunstwerk im Barock.

3.3.3 Von der Intuition zur Diskursivität. Arabeske als Reflexionsform der Moderne

Doch die Grotteske schiebt sich unter dem Eindruck der an der griechischen Klassik orientierten Erneuerung der Kunst und deren gleichzeitigen Kanonisierung im 18. Jahrhundert wieder ins künstlerische Bewusstsein vor. Sie wandelt sich unter Ablegung ihrer makabren und nekromantischen Züge zur Arabeske und wird dabei leicht, ironisch, humorvoll und distanzierend. Besetzte sie im organischen Kunstwerk der Renaissance die Orte der uneingestanden kompositorischen Inkonsistenz, wird die Arabeske in der Romantik Inbegriff für das "Gespinnst der Bezüge und hält den Geist in Fluss."⁹⁸ Das kann nur so viel bedeuten, dass die Unfähigkeit zum geschlossenen Kunstwerk bis dahin offen zu Tage getreten ist; die Vereinigung der Künste unter einem Gesetz mag nicht mehr unvermittelt gelingen. Die Arabeske wandert aus den Sockelzonen, Zwickeln und Restflächen ins Zentrum der Architektur als quasi letzter Versuch einer alle Teile verbindenden Synthese. Sie steht ganz im Zeichen des Bedeutungsverlustes und dessen versuchter Wiedergewinnung in einer nach der französischen Revolution nur

noch als zerstückelt, zerbrochen, kränklich und sinnentleert erfahrbaren Gegenwart. Mit der Arabeske sollen die "ortlos gewordenen Künste noch einmal gebunden werden"⁹⁹. Ebenso klar ist, dass die Arabeske, wie es dann bei dem Theoretiker der romantischen Arabeske, Friedrich Schlegel, heißt, "diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen" nur noch eine Ahnung von Einheit suggerieren, eine "Indicazione auf unendliche Fülle"¹⁰⁰. Sie soll auf Höheres, Unendliches im Sinne einer Hieroglyphe des Geistes verweisen, die Schlegel in Ermangelung eines besseren Begriffes einfach mit dem Begriff der Liebe benennt. Mit Schlegel wird die Liebe zur Form arabeskenhafter Verschlingung – sie bleibt es bis in den Jugendstil hinein, man denke nur an Gustav Klimts *Beethoven-Fries* – und zum Ort der Suspension der materiellen Gegenständlichkeit. Sie ist abstrakt. Die Poesie wird zur "poetischen Arabeske" und die Arabeske allgemein zur Metapher einer umschreibenden und umkreisenden Technik der Fantasie. Nach Friedrich Creuzer stellt sie eine "Häufung von Bildern" dar, die mit gattungsaufhebender Tendenz den spielerischen Charakter der Arabeske betont.

Weiter sollte es allerdings nicht kommen. Die klassizistische Ästhetik des 19. Jahrhunderts stuft die Arabeske als eine niedere Gattung wieder zurück. Goethe gesteht ihr lediglich eine "willkürliche und geschmackvolle malerische Zusammenstellung der mannigfaltigsten Gegenstände"¹⁰¹ zu. Die Arabesken werden einerseits bei Goethe wieder zu Randfiguren, wie in Raffaels *Logge* oder den römischen Wandmalereien in Pompeji; auf der anderen Seite werden sie bei Karl Philipp Moritz auf "mutwillige Spiele der Phantasie"¹⁰² reduziert, die sich nur "um sich selbst drehen"¹⁰³ und sich jeglicher Ausdeutung entziehen. Das ironische Spiel des Fragmentarischen als Figur sinnlicher Erweiterung ins unendlich Große und unermesslich Bedeutende scheint mit Moritz umzuschlagen in die Aufhebung der letzten Reste an Sinnfälligkeit. So unbestimmt die Figur der um sich selbst drehenden Arabeske auch ist, mit Philipp Otto Runge erhält sie ihre entscheidende formale Interpretation. Runge erweitert die Arabeske über den Rahmen hinaus, nicht nur formal, sondern auch thematisch. In seinem Zyklus von Zeichnungen mit dem Titel *Tageszeiten* fügt er um die Arabesken einen zweiten arabeskenartigen Rahmen, auf dem sich der Bildinhalt noch einmal thematisch wie stilistisch wiederholt. Was Moritz als das um sich selbst

drehende Spiel der Fantasie in der Arabeske bezeichnete, kann jetzt als Spiel wechselnder Verweisungen zwischen dem arabesk-figurativen Rahmen und dem Bild selbst interpretiert werden, von innen nach außen, vom Rahmen zurück auf den Inhalt, von "ikonisch Eindeutigerem zu Mystischerem" und vom Intuitiven zum Diskursiven. Aus dem Fragmentarischen ihrer Bilder wird die in sich kontingent gebrochene Arabeske zu einer auf sich selbst verweisenden Kunstform. In der Konzentration auf das ihr spezifisch Bildhaft-Zeichnerische erhebt sie dabei keinen Anspruch auf Anschaulichkeit. Wo sie vornehmlich 'undinglich' und 'geistig' ist, wird die Arabeske mit Baudelaire dann entgültig abstrakt.

Mit der Verdoppelung der Arabeske auf sich selbst vollzieht Runge einen nicht nur für die Arabeske, sondern die Entwicklung der Kunst allgemein bedeutungsvollen Schritt. Hinweise darauf kann man schon in Goethes Kritik an ihrem Verweisungscharakter und ihrer, wie Busch unterstellt, "Diskursivität" erkennen¹⁰⁴. Mit ihrer Technik der Verdoppelung und des Parallelismus der rhetorischen Wortfiguren schlägt die Intentionalität der Rhetorik um in die freie Kombinatorik oder Polysemie der auf sich selbst rückbezogenen Arabeske. Insofern sie aber – wenn auch als "Extremform der Allegorie" – eine auszulegende Sinnfigur bleibt, konfluieren in ihr die Hermeneutik mit der Rhetorik. Die Arabeske avanciert zum auf sich konzentrierten, undeterminierten Kunstwerk. Als auf sich bezogen, alles aus sich entwickelnde Figur der Selbstreferenzialität wird die Arabeske zum Inbegriff des modernen, autonomen Kunstwerks. Voraussetzung dafür ist die dialogische oder diskursive Gegenüberstellung der allegorischen Darstellung im Bild und der Überzeichnung und Verdoppelung des Rahmens. Das Bild ist nicht mehr verweisend und nicht mehr Ausblick in eine andere, alternative Welt; es ist diese selbst. Hier entlarvt sich die in sich gebrochene Anschaulichkeit der Bildinhalte als ästhetischer Schein in ihrer ganzen Fiktionalität. Nach Piel bricht die Arabeske als "übersteigertes Ornament" mit den "kategorialen Strukturen des Ornaments". Die Arabeske ist nicht mehr kontextvermittelt. Als in sich gebrochen gibt das arabeske Kunstwerk "mit seiner Geschlossenheit [auch] die Anschaulichkeit preis und den Schein mit dieser"¹⁰⁵.

In der die klassischen Ornamentstrukturen verneinenden Arabeske wird jetzt das konstante Grundmotiv der modernen Kunst erkenntlich. In diesem wäre in seiner hermeneutischen

Komponente, um mit Adorno zu reden, die arabesk-ornamentale Figur "als Gegenstand des Denkens gesetzt, das selbst Anteil am Denken hat: Es wird zum Mittel des Subjekts, dessen Intentionen es trägt und festhält"¹⁰⁶, das es aber in der Undeterminiertheit seiner polysemischen Bezüglichkeit gleichzeitig auch unterläuft. Interessant ist, dass Piel außerhalb des Kontextes der kritischen Theorie im kunstgeschichtlichen Rahmen zu ähnlichen Überzeugungen kommt. Er benennt dies als eine für die Arabeske typische "kritische Form einer Zweiheit", die sie, gleichwohl im Widerspruch zur Realität, in ihrer hermetischen Geschlossenheit ins eigene Bewusstsein aufnehmen muss. Das geschlossene Kunstwerk nimmt den Standpunkt der Identität sowohl von Subjekt als auch Objekt ein. Als eine die Form selbst auflösende Gestalt erweist sich die Arabeske jedoch nicht weniger als Schein. Gleichsam zaghaft, möchte man sagen, deutet sich bei Runge an, was als die antinomische Bestimmung des ornamentalen Verfahrens der Moderne zu bestimmen wäre: die sich der Eindeutigkeit entziehende Ambivalenz von Bild und Begriff, die alleine auf Nichtidentität mit dem Dargestellten zielt.

In der Gegenüberstellung von Runges arabesker Zeichnung *Der Tag* mit Paul Klees Aquarell *Hoffmanneske Geschichte* lässt sich dagegen die Entwicklungslinie der Arabeske als gesprengte Form und Resultat des desautomatisierenden Verfahrens in der Kunst zeigen. Klee verzichtet auf die wörtliche, figurative Wiederholung der Bildfiguren auf den das Bildgeschehen rahmenden Linien. Der Verdopplungseffekt ergibt sich dagegen aus der thematischen Darstellung der arabesken Erzählung von E.T.A.Hoffmann *Der goldene Topf*. Hier wird der Rahmen selbst zur gespenstischen Figur aus überzeichneten, geöffneten oder sich an ihrem Ende zu Flächen ausdickenden Linien. Die Randzone ist als erweiterter Bildhintergrund kontinuierlich bis an einen breiten, das Blatt umfahrenden Balken fortgeführt. Auf der anderen Seite hält Klee an der Dreiteilung des Bildes mit seinen drei floralen Motiven und Staffagefiguren fest. Die Diskursivität ergibt sich nicht so sehr zwischen dem Bild und dem auf sich selbst verdoppelnden Rahmen, denn aus der Verdoppelung der einzelnen Bildelemente auf sich selbst und der daraus sich ergebenden semantischen Streuung. Die einfachste der Doppelfiguren ist die von Ast und Baum, die zweite die von Leiter, Fontäne und Herzfigur; wobei die dritte mit der in sich verdoppelten und gedrehten Flaschenfigur als Flasche, Kirchturm, Standuhr oder mysteriöses

Leitungssystem die komplexeste ist. Während sich jedoch die *Hoffmanneske Geschichte* auf eine linienhaft-florale, märchenhaft-humorvolle und kapriziöse Darstellung beschränkt, schlägt im Bild *Der Mann unter dem Birnbaum* die Linearisierung in die flächenhafte Geometrisierung, ins Burleske und Dunkle, Mystisch-Erotische um. Dort, wo die Form in die Irrealität ausbricht, beansprucht die Herstellung des Irrealen die gleiche Genauigkeit, durch welche die Realität selbst eng und banal geworden ist.

Der Unterschied der Arabeske zum klassischen Ornament besteht in der wechselnden Reziprozität und Diskursivität der an ihr beteiligten Fragmente. Mit dem permanenten Umbau ihrer Hierarchien gibt sich die Arabeske als sich enthüllendes Konstruktionsverfahren und gleichzeitig Negation oder Dekonstruktion der bestehenden Grundstruktur zu erkennen. Als solche ist sie also nicht "eine utopische Überwindung der Vernunft" der bestehenden Ordnung, sondern Ausdruck ihrer Krise. Das macht den Strukturwandel des Ornamentes aus. Christoph Menke folgert daraus, dass selbst die radikalisierte Vernunftkritik zeigt, "dass das vernunftkritische Potential der ästhetischen Erfahrung weder als ihre Implikation noch als von ihr ablösbarer Gehalt, sondern nur als Wirkung beschrieben werden kann."¹⁰⁷ Dieses geschieht aber nicht von alleine, sondern bedarf der Auslegung durch den Interpreten, womit die Polysemie des Ornaments abhängig ist von dessen hermeneutischer Arbeit. Diese impliziert einen Prozess offener Diskursivität, wobei die Vieldeutigkeit an ein um Erkenntnis und Wertung sich bemühenes Subjekt gebunden bleibt, "dessen Intention es trägt und festhält"; im Gegensatz zum geschlossenen Kunstwerk, in das das Subjekt "der Intention nach untertaucht"¹⁰⁸ und in das es einverleibt wird. Trotzdem impliziert nach Adorno der Begriff der Konstruktion stets den "Primat der konstruktiven Verfahrensarten vor der subjektiven Imagination."¹⁰⁹ Darin besteht dann das Paradox der Arabeske; paradigmatisch dafür steht auch die moderne Kunst: dass das Kunstwerk, um als solches erkannt zu werden, immer auf die Erkenntnisleistung des Interpreten angewiesen ist, umgekehrt aber gegen diesen vorgehen muss, wo das Verstehen selbst die Tendenz zur Autonomie beinhaltet. Daher ist das Unvorhergesehene im Kunstwerk nicht nur Effekt, es hat auch seine objektive Seite. Aus ihr resultiert die "Negativität des Ästhetischen", insofern das Kunstwerk seine Kräfte gegen den Interpreten mobilisieren muss; subversiv

betreibt es die Demontage der durch ihn konstruierten Sinnbildung. Hierin liegt dann der Statuswandel des modernen Ornaments begründet, nicht nur als Misslingen der Konstituierung von Subjektivität, sondern in der Verweigerung identifizierender Erfahrung mit ihm. Die ästhetische Erfahrung definiert sich als nicht-identische Erfahrung, zu deren Gradmesser das arabeske Ornament in der Moderne wird.

Sind die "Male der Zerrüttung" nach Adorno "das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert",¹¹⁰ so wäre jetzt, wo der Prozess der Abstraktion direkt zurück ins arabeskenhafte Ornament führt, in der Arabeske selbst eines dieser Echtheitssiegel zu erkennen. Durch die Oberfläche des Modernediskurses scheint mit der Arabeske unvermutet eine ihr zuzuordnende ornamentale Praxis hindurch – mit weit reichenden Folgen für einige ihrer seither als gesichert angesehenen Grundannahmen. Denn einmal wird erkennbar, dass Tradition und Gegenwart in der Moderne nicht durch Machtspruch getrennt sind. In Form der Bruchkanten und Spuren der Arabeske partizipiert die Tradition als Vorgeschichte zur Gegenwart am Projekt der Moderne. Die Moderne müsste jetzt als im Verfahren der Negation von Tradition und ihren rationalen Sinnsetzungen auf sich selbst gewendete Kultur verstanden werden. Aufzugeben wäre dann die Idee einer in der A-Historizität und im totalen Bruch mit der Vergangenheit konzeptualisierten Theoretisierung der Moderne. Die Technik der tabula rasa gehört nicht ins Konzept der Moderne. Gleichzeitig wäre auch das Vorurteil aufzugeben, die Moderne allein auf eine projektive, utopische Linearität festzulegen. Charakterisiert von der Verschiebung vom klassischen Ornament als Mittel ontologisch-affirmativen Rückbezugs hin zur Arabeske wird das Ornament in Form der Arabeske zum Medium der Reflexion der Kultur. Es bezeichnet den Ort des Bruches mit der geschlossenen Logizität des Kunstwerks, der Subversion des Verstehens, am Nullpunkt der Sinnfälligkeit; dort, wo das Kunstwerk auf nichts mehr sich zurückführen lässt, gleichfalls am Punkt der Negation von Material und Konstruktion, an dessen Schnittpunkt die Arabeske erscheint. Die Arabeske taucht am Punkt der "Veränderung innerhalb der Kategorie Tradition"¹¹¹ auf, dort, wo das Neue nach Adorno ein "aus Not" Gewolltes ist, kein Kategorisches. Adorno stellt dem die Erkenntnis bei, dass das Alte seine Zuflucht allein an der Spitze des Neuen

hat, "in Brüchen, nicht durch Kontinuität."¹¹² Zur "Reflexionskunst" wird demnach die Moderne durch das Ornament, präziser, durch die Verfahren der Arabeske. In der Arabeske als Verfahren des automatisierender Verfremdung des automatischen und identifizierenden Verstehens wird die Ästhetik als "Akt ästhetischer Negativität"¹¹³ sichtbar.

Anmerkungen

1. Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig 1996, S. 11.
2. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, Bd. I.1, S. 352.
3. Ursula Franke, *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgartens*, Wiesbaden 1972, S. 4.
4. Vgl. Heinz Paetzold, *Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant*, in: *Kritische Theorie des Ornaments*, hrsg. v. Gérard Raullet u. Burghart Schmidt, Wien u. a. 1993.
5. Alexander Gottlieb Baumgarten zitiert nach: Friedrich Solms, *Disciplina aesthetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*, Stuttgart 1990, S. 23.
6. Heinz Paetzold, *Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant*, a. a. O., S. 30.
7. Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung sind ein Bravourstück der effektvollen Förderung der eigenen Karriere. Dem eigentlichen Text lässt Winckelmann eine anonyme Kritik als "Sendschreiben" folgen, auf die er wiederum mit den "Erläuterungen" antwortet. Die im Sendschreiben beklagten Unklarheiten, besonders auch die fehlenden Zitate, geben in den Erläuterung willkommenen Anlass zur Ausführung und stellenweise Korrektur der im ursprünglichen Text vertretenen Thesen. Vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei (1754)*, Stuttgart 1995.
8. Gert Ueding, *Imitation – Perfectio – Ornatus. Die rhetorische Grundlegung von Winckelmanns Ästhetik*, in: *Kritische Theorie des Ornaments*, a. a. O., S. 46.
9. Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei*, a. a. O., S. 39.
10. Gérard Raullet, *Von der Allegorie zur Geschichte. Säkularisierung und Ornament im 18. Jahrhundert*, in: *Kritische Theorie des Ornaments*, a. a. O., S. 56.
11. Ursula Franke, *Kunst als Erkenntnis*, a. a. O., 7.
12. Marcus Vitruvius Pollio, *Zehn Bücher über Architektur*, übersetzt von Jakob Prestel, Baden-Baden 1974, S. 6.
13. Klaus Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*, Bad Homburg v. d. H. u. a. 1968, S. 94.
14. Vgl. Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, übers. v. Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1972 u. 1975.
15. Zu Lebzeiten Goethes schon wurde die Gründung der Künste in der Rhetorik in Zweifel gezogen. Um 1800 war der Niedergang der Rhetorik durch den deutschen Idealismus nicht mehr aufzuhalten. Wie Karl-Heinz Göttert zeigt, war mit der Betonung von Autonomie, Subjektivität oder Originalität ein geistiges Klima entstanden, "in dem so grundlegende rhetorische Vorstellungen wie Normativität, (erlernbare) Kunst oder (berechenbare) Wirkung verpönt waren und dazu beitrugen, die Disziplin zu diskreditieren." Der besondere Status der Ästhetik heute erscheint als

Vereinigung des wiedererwachten und zum Ende des Jahrhunderts hin sich steigernden Interesses an der Rhetorik und dem ebenso aktuellen Interesse an der idealistischen Ästhetik. Karl-Heinz Göttert, Einführung in die Rhetorik, München 1991, S. 9.

16. Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei, a. a. O., S. 8.

17. Ebd., S. 10.

18. Ebd., S. 11.

19. Ebd., S. 13.

20. Der Begriff des Schicklichen geht auf Vitruv zurück, der die "schickliche Ausrüstung" einer Bauschöpfung als fünften seiner neun Punkte der Architektur im zweiten Kapitel der *Zehn Bücher über Architektur* aufführt. Vitruv nennt sie "Dekor", definiert sie aber nicht als ein Aufgesetztes, Flaches oder Wandelement, sondern als eine "stilgerecht durchgeführte, ihrer Bestimmung räumlich erfüllende Plananlage", also als ein planmäßig durchgeführtes Raumelement. Sie muss der eingebürgerten Bausatzung entsprechen. Eingeschlossen in ihr sind die Säulenordnungen und die Ornamente gleichermaßen. Dekor ist also der planmäßige Entwurf der sinnstiftenden und als solche schönen Elemente. Die Schicklichkeit meint, dass der Dekor sich der Gemeinschaft unterordnen muss. Marcus Vitruvius Pollio, *Zehn Bücher über Architektur*, a. a. O., S. 21f.

21. Gert Ueding, *Imitatio – Perfectio – Ornatus*, a. a. O., S. 52.

22. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, § 836.

23. Dass Baumgarten trotz allem der Rhetorik nahe steht, wird in seiner Forderung nach einer "extensiven Klarheit" als Ziel aller ästhetischen Bemühungen im Gegensatz zur intensiven Klarheit der kognitiven Wissenschaften überdeutlich. Die extensive Klarheit ist orientiert am Vielsinnigen einer viel verworrenen Klarheit rhetorisch poetischer Vorstellungen, mit denen wir unsere sinnliche Vorstellungskraft erweitern und damit gleichzeitig die Sinne vervollkommen.

24. Es ist nach Paetzold gerade Baumgarten – das macht seine Stellung innerhalb der Geschichte der Ästhetik aus –, der die Forderung nach absoluter Klarheit für das erkennende Denken als Grundlage der Poetik in Frage stellt und der extensiven, viel verworrenen Klarheit Vorrang gibt. Die extensive Klarheit scheint somit fast Voraussetzung und einziges Mittel, um zu der das Vorbild überschreitenden *aemulatio* zu gelangen. Baumgarten spricht freilich nur von Vollendung. Im excessiven, überbordenden Verfahren lässt sich leicht eine ornamentale Strategie ähnlich zu Šklovskijs Verfremdungsverfahren ausmachen. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes, übers. u. hrsg. v. Heinz Paetzold, Hamburg 1983, S. XVII–XX.

25. Karl Philipp Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, Faksimile-Neudruck der Ausgabe v. 1793, hrsg. v. Hanno-Walter Kruft, Nördlingen 1986, S. 4.

26. Hanno-Walter Kruft stellt heraus, dass ohne den Einfluss der Architekturästhetik der Revolutionszeit die Verrationalisierung des Ornaments nicht denkbar wäre. Auch wenn dies für Moritz überwiegend gelten mag, muss jedoch generell die Entwicklung der Romantik in ihrer Rhetorikfeindlichkeit, ihrem Subjektivismus und aufkommenden Psychologismus als mindestens ebenso starker Faktor für das Zurückdrängen einer als äußerlich empfundenen Rhetorik angenommen werden.

27. Karl Philipp Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, a. a. O., S. 4.

28. Hanno-Walter Kruft, Einführung, in: Karl Philipp Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, a. a. O., S. 9.

29. Ursula Franke, Bausteine für eine Theorie ornamentaler Kunst, in: *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, hrsg. v. Ursula Franke u. Heinz Paetzold, Bonn 1996, S. 89.

30. Josef Fürnkäs, Allegorie und Experiment. Zur Form von Karl Philipp Moritz' "Andreas Hartknopf" in: *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, a. a. O., S. 111.

31. Peter Bürger, Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt/M. 1983, S. 148.

32. Karl Philipp Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, a. a. O., S. 18.

33. Ebd., S. 11.

34. Ebd., S. 18.
35. Ebd., S. 5.
36. Manfred Frank, Weltgeschichte aus der Sage. Wagners Widerruf der "Neuen Mythologie", in: Programmbuch der Bayreuther Festspiele 1994, S. 18.
37. Mehr als deutlich wird dies in den von Moritz 1787 herausgegebenen *Fragmente aus dem Tagebuch eines Geistersehers*. Moritz fragt sich dort, was denn aus der Geschichte geworden wäre, wenn alle Menschen Schafe gehütet hätten, und so sicher glücklicher gewesen wären, aber wie "hätten wir von Schlachten zu Land' und zur See, von eroberten Städten, von Feldherrntugenden, von Heldenmuth und Tapferkeit, von Bündnissen und Staatsverfassungen zu hören und zu lesen bekommen? Dieser Welt von Ereignissen, die nun auf dem Schauplatz und in der Geschichte eine so angenehme Wirkung auf unsre Einbildungskraft thut, wären wir dann verlustig gegangen [...] Wahrlich um so viele große und majestätische Dinge, sich zusammenzudenken, verlohnt es sich doch wohl noch der Mühe, unglücklich zu seyn". Moritz rechtfertigt das Schreckliche durch seine Wirkung auf die Einbildungskraft und nimmt den zentralen Punkt der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts vorweg. Es ist Kant, der in der Ästhetik des Erhabenen die Lust am Schrecklichen als Erfahrung der Sittlichkeit des Menschen deutet; er verlegt das Gefühl des Erhabenen aus der Realität in das "Gemüte des Urteilenden", sodass die wahre Erhabenheit im Gemüt "nicht in dem Naturobjekte, dessen Beurteilung diese Stimmung desselben veranlaßt, müsse gesucht werden." Peter Bürger, Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, a. a. O., S. 144-151.
38. Friedrich Anton von Heinitz zitiert nach: Hanno-Walter Kruft, Einleitung zu Karl Philipp Moritz. Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente, a. a. O., S. 17f.
39. Gérard Raulet, Ornament und Geschichte. Strukturwandel der repräsentativen Öffentlichkeit und Statuswandel des Ornaments in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, a. a. O., S. 37.
40. Josef Fürnkäs, Allegorie und Experiment. Zur Form von Karl Philipp Moritz' "Andreas Hartknopf", a. a. O., S. 127.
41. Johann Joachim Winckelmann, Kunsttheoretische Schriften IV. Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst (1766), Baden-Baden u. Strasbourg 1964, S. 2.
42. Ebd.
43. Es handelt sich hier aber auf keinen Fall um einen nur an entlegener Stelle hingeworfenen und dann weiter nicht reflektierten Gedanken Winckelmanns. Als Teil seines Versuches zur Definition der Allegorie steht das Zitat an prominenter Stelle zu Beginn seines Textes *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*. Weiter unten im Text charakterisiert Winckelmann dann die Technik der Verfremdung als gängige Praxis: "Man setze also nicht voraus, dass der alten Künstler Absicht in jedem Bilde auf Lehre und Unterricht gegangen [...] Ebenso wenig als ich glaube, dass Annibal Caracci an die Allegorien gedacht habe, die Bellori in seinen Gemälden der Gallerie im Palaste Farnese finden will." Johann Joachim Winckelmann, Kunsttheoretische Schriften IV. a. a. O., S. 2 u. 18.
44. Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei, a. a. O., S. 101.
45. Ebd., S. 100.
46. Viktor Šklovskij, Die Kunst als Verfahren, in: Texte der russischen Formalisten, Bd. 1, hrsg. v. Jurij Striedter, München 1969, S. 15.
47. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. I.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 342.
48. Ebd.
49. Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974, S. 94.
50. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, a. a. O., S. 354.
51. Ebd., S. 359.
52. Ebd.
53. Ebd., S. 343.
54. Ebd., S. 350.
55. Elmar Holenstein, Einführung: Semiotica universalis, in: Roman Jakobson, Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982, Frankfurt/M. 1988, S. 19.

56. Ebd.
57. Es dürfte Benjamin gewesen sein, der als erster den "unklassischen" Aspekt in Winckelmanns *Beschreibung des Torsos des Hercules im Belvedere zu Rom* erkannte. Winckelmanns berühmte Bestimmung der Kunst in "edler Einheit" und "stiller Größe" scheint dem lange im Weg gestanden zu haben. Benjamin erklärt dazu: "Das Bild im Feld der allegorischen Intuition ist Bruchstück". Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, a. a. O., S. 352
58. Gérard Rault, *Von der Allegorie zur Geschichte*, in: *Kritische Theorie des Ornaments*, a. a. O., S. 58.
59. Johann Joachim Winckelmann, *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst; und Bearbeitung des Sendschreibens über diese Gedanken*, in: *ders., Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei*, a. a. O., S. 104.
60. Ebd., S. 107.
61. Ebd., S. 102.
62. Vgl. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, a. a. O., Anmerkungen S. 338.
63. Roman Jakobson, *Über den Realismus in der Kunst*, in: *Texte der russischen Formalisten*, a. a. O., S. 387.
64. Ebd.
65. Jurij Tynjanov, *Das literarische Faktum*, in: *Texte der russischen Formalisten*, a. a. O., S. 409.
66. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 336.
67. Ebd.
68. Richard Shusterman, *Kunst Leben*, Frankfurt/M. 1994, S. 52.
69. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1995, S. 50.
70. Ebd., S. 12.
71. Ludwig Nagl, *Pragmatismus*, Frankfurt/M. u. New York 1998, S. 138.
72. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, a. a. O., S. 16.
73. Ebd., S. 18.
74. Ebd., S. 51.
75. Ebd., S. 47.
76. Charles W. Morris, *Ästhetik und Zeichentheorie*, in: *Theorien der Kunst*, hrsg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser, Frankfurt/M. 1993, S. 359.
77. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, a. a. O., S. 249.
78. Ebd., S. 66.
79. Ullrich Schwarz, *Das Alte und das Neue, das Eigene und das Andere – Architektonische Antworten auf die Globalisierung*, in: *Paradoxien der Globalisierung*, hrsg. v. Gerhard Schweppenhäuser u. Jörg H. Gleiter, Weimar 1999, S. 72.
80. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, a. a. O., S. 69.
81. Charles Baudelaire zitiert nach: Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Frankfurt/M. 1967, S. 57.
82. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, a. a. O., S. 58.
83. "Über das Geistige in der Kunst" ist der Titel des 1911 erschienenen Buches von Wassily Kandinsky.
84. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, a. a. O., S. 57.
85. Willem van Reijen, *Postscriptum*, in: *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, hrsg. v. Dietmar Kamper u. Willem van Reijen, Frankfurt/M. 1987, S. 11.
86. Ebd., S. 13.
87. Ebd.
88. Friedrich Schlegel, *Schriften und Fragmente*, hrsg. v. E. Behler, Stuttgart 1956, S. 177.
89. Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 13.
90. Friedrich Piel, *Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance*, Berlin 1962, S. 123 ff.

91. Montaigne, Von der Freundschaft, zitiert nach: André Chastel, Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei, Berlin 1997, S. 7.
92. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori architetti italiani*, zitiert nach: André Chastel, *La grottesca*, Turin 1989, S. 6.
93. "Queste grottesche hanno acquistato questo nome dai moderni [...]" Benvenuto Cellini zitiert nach: André Chastel, *La grottesca*, a. a. O., S. 5. In der Übersetzung von Goethe liest sich das folgendermaßen: "Solche Arbeiten werden von den Unkundigen Grottesken genannt; welche Benennung sich von den Neueren herschreibt, indem die aufmerksamen Künstler in Rom in manchen unterirdischen Höhlen dergleichen Zieraten fanden, weil diese Orte ehemals als Zimmer, Stuben, Studien, Säle und sonst gebraucht wurden[...]" Goethe übersetzt in Anspielung auf die *Querelle des Anciens et des Modernes* "moderni" mit "Neuere", allerdings etwas abschätzig auch als "Unkundige". Benvenuto Cellini, *Leben des Benvenuto Cellini florentinischen Goldschmieds und Bildhauers von ihm selbst geschrieben*, übers. v. Johann Wolfgang v. Goethe, Frankfurt/M. 1965, S. 65.
94. André Chastel, *Die Grotteske*, a. a. O., S. 22.
95. Giorgio Vasari zitiert nach: André Chastel, *La grottesca*, a. a. O., S. 18; A. Gottschewski und G. Gronau setzen dagegen in ihrer Übersetzung das Wort "astratto" direkt mit "absonderlich" gleich, sodass das Abstrakte in der eigentlichen Bedeutung eine Grotteske ist. "Morto, ein Maler aus Feltre, der in seinem Leben so absonderlich war, wie in seinem Verstand und den Neuheiten, nämlich den Grottesken, die er erfand." Giorgio Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, hrsg. v. A. Gottschewski u. G. Gronau, Strassburg 1908, S. 88.
96. André Chastel, *La grottesca*, a. a. O., S. 51.
97. Friedrich Piel, *Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance*, a. a. O., S. 183.
98. Werner Busch, *Die notwendige Arabeske*, a. a. O., S. 43.
99. Ebd., S. 55.
100. Friedrich Schlegel zitiert nach: Werner Busch, *Die notwendige Arabeske*, a. a. O., S. 45.
101. Johann Wolfgang v. Goethe, *Von Arabesken*, in: ders., *Schriften zur Kunst*. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hrsg. v. E. Beutler, Zürich 1954, Bd. 13, S. 62.
102. Karl Philipp Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, a. a. O., S. 27.
103. Ebd.
104. Goethe jedoch war die eigentliche Bedeutung der Verdoppelungstechnik nicht bewusst. Als Klassizist ist sein Verhältnis zur Arabeske geprägt von seiner schwankenden Haltung der Allegorie gegenüber und der Absicht der Verwendung der Arabeske als repräsentatives Symbol. Sie sollte nichts Verweisendes haben, das Unerforschliche des Kunstwerks sollte unausgesprochen bleiben, nicht deutbar oder auslegbar sein, sondern es sollte den Urphänomenen im Kunstwerk künstlerischer Ausdruck verliehen werden. Gerade in diesem Aspekt sollte es aber für Goethe kein treffenderes Bild geben als die Arabeske, wo diese, aus einem klar bestimmten Punkt heraus, den Verlauf und die Entstehung der Naturprozesse symbolisierend vom Abstrakten zum Konkreten, aus der abstrakten Linie ihr Blätterwerk entwickelt. Werner Busch, *Die notwendige Arabeske*, a. a. O., S. 56f.
105. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, Darmstadt 1998, S. 118.
106. Ebd.
107. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst*, Frankfurt/M. 1991, S. 15.
108. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a. a. O., S. 118.
109. Ders., *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 43.
110. Ebd., S. 41.
111. Ebd., S. 38.
112. Ebd., S. 40.
113. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst*, a. a. O., S. 51.

Exkurs B

Theodor W. Adorno und die Antinomien der Moderne

B.1 Die Antinomien der Ästhetik in der Moderne

Die Diskussion um den Statuswandel des Ornaments in der Moderne wird schwerlich um eine Diskussion der *Ästhetischen Theorie* Theodor W. Adornos herumkommen können. Die Berührungspunkte ergeben sich an dem für die Moderne nicht minder konstitutiven wie paradoxen Punkt, an dem die aus der Tradition heraus positiv sich definierende ästhetische Praxis in ein Verfahren kritischer Reflexion umschlägt, das heißt der ästhetische Wahrheitsgehalt der Kunstwerke sich in der Moderne nicht im affirmativen, sondern in dessen kritischem Gehalt hypostasiert; während umgekehrt die *Kritische Theorie*, die die Bedingungen gesellschaftlicher Praxis reflektiert, beinahe wie selbstverständlich in der *Ästhetischen Theorie*¹, Adornos letztem und unvollendetem Werk, zu kulminieren scheint. Liegt beiden Bewegungen die Erkenntnis der wahrheitsästhetischen "Hinfälligkeit des Schönen"² in der Moderne zugrunde, so wäre daraus zu folgern, dass eine radikal aufgeklärte, ihre eigene Bedingtheit kritisch reflektierende Moderne vor allem an der wechselseitigen Verschränkung zwischen den Verfahren kritischer Negation mit denen ästhetisch-sinnlicher Affirmation zu messen wäre.

Adornos *Ästhetische Theorie* zum Angelpunkt für eine kritische Theorie des Ornaments in der Architektur zu machen, ist jedoch alles andere als unproblematisch. Einmal, weil die Architektur in der *Ästhetischen Theorie* und ihrer Grundlegung in der Musiktheorie eine nur marginale Rolle spielt; mit ihrem Willen zu ordnender, positiv konstruktiver Gestaltung scheint sich die Architektur darüber hinaus, wie man vermuten müsste, Adornos antinomisch sich definierender Ästhetik des Nicht-Identischen geradezu zu widersetzen. Doch gehört es ganz dezidiert zum Konzept der *Kritischen Theorie*, wie Claus-Steffen Mahnkopf³ feststellte, in ihrer Kritik der gesellschaftlichen Bedeutung unseres Tuns die autonomen Praktiken auch der ästhetisch-künstlerischen Disziplinen zu durchbrechen. Entgegen des Eindrucks einer avantgardistischen Exklusivität und eines "elitären Exorzismus" ist die *Ästhetische*

Theorie, wie Peter Bürger schreibt, nicht nur als Theorie der modernen Avantgarde, das heißt nicht nur auf eine spezifische Form ästhetischer Praxis hin konzipiert, sondern erhebt den Anspruch größerer Allgemeinheit, wenn sie auch ihren Ausgangspunkt in der Theorie der modernen Musik, vornehmlich der Zwölftonmusik schönbergischer Prägung hat. "[...] die kompositorischen Neuerungen Schönbergs und die Denunziation des Ornaments durch Loos", so Adorno, "stehen keineswegs in vager geistesgeschichtlicher Analogie, sondern sind unmittelbar desselben Sinnes."⁴ Interessanterweise liegt gerade im "Anspruch auf Allgemeingültigkeit" oder "Vollgültigkeit" ein Teil des postmodernen Misstrauens gegenüber Adornos *Ästhetischer Theorie* begründet. Wie Albrecht Wellmer argwöhnen manche Kritiker hinter dem allumgreifenden Geltungsanspruch der *Ästhetischen Theorie* einen "normativen Modernismus"⁵. Peter Sloterdijk spricht sogar von einer "Einschüchterung durch Modernität."⁶ Der Vorwurf gilt der *Ästhetischen Theorie* als "gigantisches ‚Geflecht‘ von Paradoxien"⁷.

Es ist aber mehr als fragwürdig, Adornos *Ästhetische Theorie* auf einen rein konstruktiven und – wie man einfügen muss – antiornamentalen und orthodoxen Begriff der Moderne und damit auf einen "radikalen Bruch mit der Tradition"⁸ festzulegen. Autoren wie Wolfgang Fritz Haug gehen daher in ihrer Kritik besonders auf deren antinomische Konstitution ein. Einerseits kritisiert Haug eine gewisse Vordergründigkeit des durch Adorno postulierten Normbruches der Moderne und leitet daraus die Nicht-Fortsetzbarkeit der *Kritischen Theorie* ab. Verständlich wird dies angesichts des Siegeszuges der Kulturindustrie der frühen siebziger Jahre, als gegen den revolutionär-avantgardistischen Elan der früheren Jahre die kulturellen Kontinuitäten innerhalb der Moderne besonders drastisch ins Bewusstsein traten. Andererseits macht Haug im selben Zug auf den "geheimen Traditionalismus"⁹ der *Ästhetischen Theorie* aufmerksam. Wo die *Kritische Theorie* nach Haug trotz ihrer avantgardistischen Attitude auf der Fortschreibung eines elitären und damit klassischen Kunstbegriffes beharrt, sei sie in der Alltagspraxis der Konsumgesellschaft schon lange den ökonomischen Interessen der spätkapitalistischen Kulturindustrie untergeordnet und zu einer apologetischen Theorie kapitalistischer Warenästhetik degradiert. Adornos ästhetische Moderne scheint Haug hinter der durch die technologischen Modernisierungsprozesse drastisch gewandelten "Funktionalität" heutiger

Warenästhetik weit zurückgeblieben. Angemessen zu beurteilen wäre Adornos *Ästhetische Theorie* jedoch nur, wenn man den antinomischen Grundcharakter der Moderne zur Kenntnis nähme, dass also innerhalb ihres Avantgardeimpulses sich Vorstellungen einer traditionsvermittelten Moderne der Idee einer sich reflexiv begründenden Konstruktivität gegenüber stehen. Die Vermutung drängt sich auf, dass gerade in den Wechselwirkungen zwischen den physiologisch-sinnlichen und den rational-kognitiven Bereichen die Potenziale für eine ihre eigene Bedingtheit kritisch reflektierende Moderne bestehen.

B.2 Die Antinomien des Ornaments in der Moderne

In einer weiterhin unbeachtet gebliebenen Passage in seinem Essay *Funktionalismus heute*, aber an einer nicht ganz so entlegenen Stelle, als dass man davon reden könnte, sie sei absichtsvoll im Geflecht der Paradoxien versteckt, äußerte sich Adorno ganz konkret zur Frage des Ornaments. "Nicht entbehrt es der Ironie, daß in einem der revolutionären Werke Schönbergs, dem Loos die einsichtigsten Worte widmete, der Ersten Kammersymphonie, ein Thema ornamentalen Charakters auftritt, mit einem Doppelschlag, der an eines der Hauptmotive der 'Götterdämmerung' und ein Thema des ersten Satzes der Siebenten Symphonie von Bruckner erinnert. Das Ornament ist der tragende Einfall, wenn man will, sachlich seinerseits." Es heißt dann weiter: "Gerade dies Überleitungsthema wird Modell einer kanonischen Durchführung im vierfachen Kontrapunkt, des ersten extrem konstruktivistischen Komplexes in der neuen Musik."¹⁰ Gegen alle Weisheit der Moderne – oder dem, was man üblicherweise glaubt sicher zu wissen, was sie sei oder nicht sei – und gegen den Vorwurf der Einschüchterung durch Modernität, aber auch gegen das postmoderne Misstrauen den Paradoxien und widersprüchlichen Begriffen der *Ästhetischen Theorie* gegenüber, stellt Schönberg das Ornament an den Anfang des ersten extrem konstruktivistischen Werkes in der modernen Musik. Mit avantgardistischem Gespür für das Extreme und dessen Schockwirkung – sich damit gleichzeitig zum ästhetischen Potenzial rational kognitiven Denkens bekennd – zeigt Adorno, dass das von ihm zuvor noch als "kollektiv eingeschliffene ästhetische Form"¹¹

verunglimpftes Ornament nicht nur am Anfang des Werks steht, sondern zum Ausgangspunkt und Durchführungsmodell der werkimmanenten Konstruktion wird. Mit dem Ornament als gleichermaßen "tragendem Einfall" und "Modell einer kanonischen Durchführung" scheint das moderne Kunstwerk gänzlich aus dem Ornament konstruiert. Im Übergang vom Ornament als Objekt zum Ornament als Verfahren zeichnet sich hier für das Ornament eine neue Rolle innerhalb der Moderne ab.

Das hat gewaltige Sprengkraft, nicht nur für Adornos *Ästhetische Theorie*. Spätestens jetzt lässt sich der postmoderne oder poststrukturalistische Versuch, die *Ästhetische Theorie* alleine auf einen "normativen Modernismus", also einen rein antiornamentalen und orthodox-avantgardistischen Begriff der Moderne zu reduzieren, nicht mehr aufrecht erhalten. Adorno deutet es an: Das Ornament rückt einerseits in eine zentrale Stellung als unkonditionierter, unbegründeter Ausgangspunkt des modernen Kunstwerks vor, andererseits wird es zum Entwicklungsmotiv und Element der Dynamisierung der Künste. Gerade als solches ist es jedoch nicht nur normativ-gesetzgebende Instanz des Werkes, sondern in der transformierenden Prozessualität auch Element eines kritisch auf den jeweiligen Ausgangspunkt reflektierenden Selbstbezuges. Ersichtlich wird auch, dass die Eigengesetzlichkeit und selbstreferentielle Prozessualität nur die eine Hälfte des Ornaments darstellen kann. "Kritik des Ornaments ist soviel wie Kritik an dem, was seinen funktionalen und symbolischen Sinn verloren hat und als verwesend Organisches, Giftiges übrig ist",¹² fasst Adorno die Grundlage der Ornamentkritik der Moderne zusammen. Demnach sind die Ornamente "vielfach Narben überholter Produktionsweisen an den Dingen."¹³ Sie stehen in der Reihe dessen, was "Symbol, dann Ornament, endlich überflüssig erscheint [...]" Und Adorno weiter: "Das dürfte die seit Loos bekannte Tatsache erklären, daß Ornamente, und darüber hinaus künstlerische Formen überhaupt, nicht erfunden werden können."¹⁴ Adorno weist hier auf die unter dem Einfluss der beschleunigten technischen Entwicklung ausgelöste Dynamik des Ornaments in der Moderne hin, die zusehends in Opposition tritt mit seinem ikonographischen und geschichtlichen Gehalt; "was, in der vorgegebenen Sprache eines Materialbereichs, noch als notwendig sich auswies, wird überflüssig, tatsächlich schlecht ornamental, sobald es in jener Sprache, dem, was man

gemeinhin Stil nennt, nicht mehr sich legitimiert.“¹⁵ So kann, wie er hinzufügt, noch das Repräsentative, Luxurierende, Üppige, in gewissem Sinn ”Aufgeklatschte“, in manchem Kunstwerk durchaus am Platze sein. Heftet sich die ”symbolische Intention“ ans jeweils technisch Avancierteste, so ist im Ornament die Erinnerung an ein als ehemals vollendet erachtetes Stadium kultureller Identität enthalten.¹⁶

Das Ornament bezieht sich nicht mehr auf die aktuellste Artikulationsformen der Kultur, sondern – hier konvergieren die Negativitätsästhetik Adornos mit Blochs *Prinzip Hoffnung* – gemahnt als überholte, symbolische Form an das im Technischen einstmals enthaltene Versprechen. Im Unterschied zu Bloch handelt es sich bei Adorno jedoch nicht um ein Element ”antizipierender Expression“ einer ”besseren Welt“ oder Entelechie eines ”subjekthaften“ Ornaments; ebenso wenig um einen ”utopischen Zielinhalt“; eher jedoch um ein Unabgeholtenes, das als solches im Ornament enthalten gegenwärtig nach- und fortwirkt. So sind der Pariser Eiffelturm oder das Centre Pompidou heute nicht mehr Symbole des aktuellen, technischen Fortschritts, sondern haben etwas von großstädtischen Ornamenten im Eingedenken ihres einmaligen gesellschaftlichen Versprechens. Wenn wir heute spät abends einen Trabant zum Beispiel die Marienstraße in Weimar entlang fahren sehen, so wird kaum jemand von Nostalgie an eine vergangene, bessere Zeit überfallen, wohl aber von einem melancholischen Wiedererinnern an das in diesem ehemaligen Symbol gesellschaftlichen Fortschritts enthaltene, aber nicht eingelöste, utopische Versprechen.

Die Radikalisierung von Adornos Konzept der Moderne setzt dort an, wo die Antinomie zwischen Funktionalität und Sinnlichkeit, dem Technologischen und dem Ästhetischen, von Struktur und Ornament, Autonomie und Zweckgebundenheit selbst die Grenzen der Ästhetik in ihrer ”allzu schlichten Antithese“¹⁷ sprengt. Enthalten ist in der wechselseitigen Verschränkung der Übergang vom Dualitätsprinzip der Idee eines unvergänglich Schönen hin zur prozessualen bzw. performativen Dynamisierung der Ästhetik in ihrem Wiederholungscharakter. Als ”Verfransung“ bezeichnet Adorno die seit den 60er Jahren ubiquitär gewordene, im Surrealismus und Walter Benjamins Begriff der Allegorie längst vorweggenommene Auflösung sowohl der

inneren Grenzen der künstlerischen Instanzen als auch der äußeren der einzelnen Kunstgattungen. In letzter Konsequenz zeichnet sich hier die Amalgamierung eines elitären Kunstbegriffes mit der Alltagspraxis ab, die im Statuswandel des Ornaments den Übergang von der Autonomie der Kunst zum Konzept ihrer Souveränität markiert: von einem affirmativen, identifizierenden zu einem kritischen, auf die eigenen Ausgangspunkte rückbezüglichen Element. Dies wird in der Reformulierung des Zeithorizontes des Ornaments erkennbar, wie in Schönbergs erster Kammersymphonie. Das Ornament ist kein der Struktur mehr nachträglich appliziertes, "aufgeklatschtes" und historisch-rückversicherndes Element, sondern steht als dessen Ausgangspunkt am Anfang des konstruktivistischen Werkprozesses. Das Ornament wird zum Modell der kanonisch-konstruktiven Durchführung im Werk am Übergang von der nachgereichten Semantisierung zu dessen Ausgangspunkt, wobei es selbst einem Prozess der Transformation unterliegt. Vom gesetzten Anfangspunkt des konstruktiven Prozesses des Kunstwerkes wird es in dessen Verlauf selbst zum Objekt der konstruktiv-strukturalen Transformation; daraus resultiert dann für die Moderne ihr "experimenteller Habitus"¹⁸ und kulminiert die "Antinomie des ästhetischen Scheins"¹⁹, oder einfacher: zwischen objekthaft-identifizierender Affirmativität und prozessualer Nicht-Identität folgt aus der Antinomie des Ornaments die der Moderne; das konstruktivistische Prinzip der Moderne wird als ornamental-prozessuales Verfahren sichtbar.

B.3 Ornament und die Nicht-Identität ästhetischer Erfahrung

"Ein jedes [Kunstwerk] muss sich auf seine immanente Logik überprüfen",²⁰ so lautet die Forderung Adornos nach einem der Gerechtigkeit der Materialität gegenüber verpflichteten Kunstwerk. Dem entspricht das Ornament in seiner Definition als Modell prozessualer, "kanonischer Durchführung". Gleichzeitig aber, indem das Ornament in der Reihe dessen bestimmt ist, was einstmals Symbol, dann Ornament ist, endlich aber überflüssig wird und als übrig bleibendes, "verwesend Organisches, Giftiges"²¹ abschaffbar ist, sprengt das Ornament die Hermetik der immanenten Logik und damit die ursprünglich in der

Gerechtigkeit dem Material gegenüber angelegte Autonomie des Kunstwerks. Das bedeutet aber auch, dass das Ornament als ein das Kunstwerk konstituierendes, gleichsam dynamisches, vorwärts orientiertes Element wie auch ursprünglich Symbolisches weiterhin in der Pflicht der Vergangenheit steht; dabei bricht es mit der "falschen Klarheit" der Werke, die "nur ein anderer Ausdruck für den Mythos"²² ist. Das Ornament sprengt die Hermetik des ästhetischen Diskurses und greift dadurch nicht minder in die außerästhetische Logik von Funktionalität und Zweckgebundenheit ein. Als Organisches, Giftiges wird das Ornament zu einem "das gelingende Funktionieren der nicht-ästhetischen Diskurse"²³ und ihre Logik sprengenden Kristallisationspunkt; es ist das Ornament, durch das der ästhetischen Erfahrung ein vernunftkritisches Potenzial zukommt und es ist auch das Ornament, durch das die moderne Kunst zur "Reflexionskunst"²⁴ wird.

"Ein jedes bedeutende Werk hinterlässt in seinem Material und seiner Technik Spuren, und diesen zu folgen ist die Bestimmung des Modernen als des Fälligen, nicht: zu wittern, was in der Luft liegt. Sie konkretisiert sich durchs kritische Moment."²⁵ Die Spuren im Material und in den Verfahrensweisen, das sind die Ornamente, an die jedes qualitativ neue Werk sich heftet; sie sind Narben und bezeichnen die Stellen, "an denen die vorausgegangenen Werke misslangen."²⁶ Für Adorno resultiert hier aus der Verbindung von Kritik und Ornament das utopische Moment in der Moderne. Die Ornamente sind selbst Durchführungsmotive, die aus einem kritischen Prozess gegenüber dem jeweils Aktuellsten hervorgehen, nicht aber aus der Opposition der Geschichte als solcher gegenüber; denn Modernität wird, wie Adorno feststellt, eher dem jeweils herrschenden Zeitgeist opponieren. Loos war sich dessen bewusst. Daher hat er nie auf die generelle Abschaffung des Ornaments gedrängt, dagegen immer auf die Unmöglichkeit seiner Erfindung. "Kein ornament kann heute mehr geschaffen werden von einem, der auf unserer kulturstufe lebt."²⁷ Fordert er trotzdem die Verdrängung des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand, so folgt dies der Erkenntnis, dass im Gebrauchsgegenstand die Spuren der Geschichte nicht die formal applizierter Zierate sind, sondern aus der Anpassung an die Zwecke und die Materialgerechtigkeit resultieren. "Bedeutende Kunstwerke vernichten tendenziell alles aus ihrer Zeit, was ihren Standard nicht erreicht",²⁸ worin Adorno den Grund dafür sieht, dass gerade die radikale Moderne "entschlossenen Kulturkonsumenten altmodisch seriös und auch darum verrückt"²⁹ erscheint.

Theodor W. Adorno und die Antinomien der Moderne

Nichts ist jetzt mehr übrig vom religiös-politisch Repräsentativen des barocken Ornaments, vom Luxurierenden und überschwänglich Üppigen der klassischen Säulenordnungen, der Fries-, Attika- und Tympanonkultur der klassizistischen Architektur oder vom mimetisch Organischen der Säulenordnungen nach Vitruv. Verloren ist auch der Duktus der Ästhetik des Historismus als einer stilistischen Übung am von altersher tradierten Material; ebenso überlebt scheint die Polemik gegen die "überflüssigen Krauseleien"³⁰, wie es schon bei dem Theoretiker Johan Georg Büsch um die Wende zum 19. Jahrhundert hieß. Gegen die These Ernst Blochs von der "technischen Kälte" und "Abwaschbarkeit"³¹ der kahlen Zweckformen der Sachlichkeit und entgegen allem seither Geltenden avanciert das "großartig Nichtige", das Ornament, zum Kristallisationspunkt des Paradigmenwechsels von der klassischen zur modernen Ästhetik und zum Kristallisationspunkt ihrer Doppelpoligkeit. Nicht mehr definiert sich die Moderne in der Abschaffung, sondern im Statuswandel des Ornaments und muss in der Ambivalenz des Ornaments der eigenen Herkunft gegenüber reflektiert werden. Die Antinomie der modernen Ästhetik in der unauflösbaren Ambivalenz zwischen der Autonomie und der Souveränität der Künste ist demnach bestimmt durch die Antinomie des Ornaments. Der Forderung nach Immanenz ihrer Logik durch das Ornament steht in der Moderne eine die Hermetik des ästhetischen Diskurses sprengende ornamentale Kraft entgegen.

Bestand ursprünglich die Funktion des Ornaments in seiner historischen Rückbezüglichkeit als identifizierendes, automatisiertes Element durch die versöhnende Schönheit im ästhetischen Lustgewinn, so kann die ästhetische Erfahrung in ihrer aufgehobenen Autonomie nach Adorno nur noch als nicht-identifizierendes Vergnügen bestehen. In der ästhetischen Negation identifizierender, außerästhetischer Erfahrung mit den Objekten ist demnach der reflexive Charakter der ästhetischen Erfahrung gegenüber der affirmativen außerästhetischen Erfahrung begründet; gleichzeitig darin auch ihr Erkenntnischarakter verankert. Unmittelbar dazu, so führt Christoph Menke aus, "entdeckt die ästhetische Negation – als bestimmte Negation – in der von ihr negierten automatischen Wiederholung eben die Negativität",³² die sie gegen dieses selbst richtet. Negativität meint, wie Christoph Türcke formuliert, ein Doppeltes: "Negativ ist der gesellschaftliche Zustand, der trotz aller Bewegung sich in seiner

Gesamtheit nicht zum Besseren bewegt; und negativ ist das Denken, das diesen irrationalen Zustand schonungslos bloßlegt um des besseren, vernünftigen willen, den strategisch zu konzipieren oder auszumalen nicht in seiner Macht steht.“³³

Als nicht-identifizierend ist damit das Bild der ästhetischen Erfahrung in ihrer Negation der Identifikation und damit des automatisierten Verstehens nicht nur als einfache ästhetische Negation gezeichnet. Ästhetische Erfahrung als Negation wird nach Adorno zum Zielpunkt eines auf sie selbst gerichteten, kritischen Verfahrens; in ihrer negativistischen Zuspitzung muss daher die Ästhetik der Moderne als doppelt reflexiv definiert werden. Das würde sie von ihren einfachen Vorformen des Reflexivwerdens gegenüber dem Mythos³⁴, etwa in der Geschichte des Sündenfalls oder auch der sophistischen Aufklärung im Griechenland des fünften vorchristlichen Jahrhunderts unterscheiden. Die Hinterfragung des hinterfragenden Prinzips oder die Kritik der Kritik wird in der Moderne zum unvermeidlichen und unabschließbaren „Begleitdiskurs des Lebens“³⁵; den Ort ihres Wirkens erhält sie im Ornament. Wenn Adorno das mit Karl Kraus als „Zeitungsphrase“ und „Floskel“ in der „hochgezüchteten Allergie gegen Kitsch“³⁶ als Inbegriff bürgerlicher Dekadenz schlechthin gebrandmarkte Ornament als Anfangspunkt und Grundlage der *conditio moderna* erkennt, rückt das Ornament in eine zentrale Stellung der *Ästhetischen Theorie* vor, dem diese ihre Definition selbst in den „unaufgelösten Ambivalenzen“ oder der „Antinomie des ästhetischen Scheins“ verdankt. Der Unterschied zu den traditionellen, aber auch den postmodernen Ästhetiktheorien besteht darin, dass die *Ästhetische Theorie* als kritische Wissenschaft³⁷, die sich der gesellschaftlichen Bedeutung ihres eigenen Tuns bewusst ist, gerade durch das Ornament reflexiv wird. Innerhalb des Bereiches der Kunst wird das Ornament als Instanz kritischer Reflexion zum analogon rationis; womit unausweichlich ist: Über das Ornament und seine kritische Wirkungsweise setzt sich paradoxerweise die *Ästhetische Theorie* gegen die Affinität zur affirmativen, das Ornament wieder rehabilitierenden Postmoderne zur Wehr. Es ist das im Kontext der *Kritischen Theorie* als kritisches Element definierte Ornament, das sich den „immer wieder freigelegten Konsonanzen zwischen Adorno und dem Poststrukturalismus – zu Michel Foucault und Jacques Derrida vor allem, aber auch zu Jean-François Lyotard“³⁸ quasi in den Weg wirft.

In einem anderen Kontext steht, wenn im Hinblick auf das Ornament Adornos Ausführungen in *Funktionalismus heute* in der These kulminieren, dass die lebendigen Menschen, noch die zurückgebliebensten und konventionell befangensten, "ein Recht auf die Erfüllung ihrer sei's auch falschen Bedürfnisse" haben. Gerichtet ist dies besonders gegen die von Adorno zutiefst verachteten "Menschenmodelle" Le Corbusiers und dessen Idee der Wohnmaschine; "[...] sogar im falschen Bedürfnis der Lebendigen regt sich etwas von Freiheit",³⁹ setzt Adorno hinzu. Unüberhörbar klingen daraus Loos' letzte Worte in seinem Aufsatz *Ornament und Verbrechen* nach. Loos, den Adorno im selben Aufsatz einen "Generösen" nannte, schreibt, dass er Ornamente am eigenen Körper ertrage, "wenn sie die Freude meiner Mitmenschen ausmachen. Sie sind dann auch meine Freuden. Ich ertrage die Ornamente des Kaffern, des Persers, der slowakischen Bäuerin, die Ornamente meines Schusters, denn sie alle haben kein anderes Mittel, um zu den Höhepunkten ihres Daseins zu kommen."⁴⁰ Doch der Aristokrat lässt sie gewähren, so Loos weiter, "er weiß, dass es ihre heiligen Stunden sind [...] Der Atheist unter den Aristokraten aber lüftet seinen Hut, wenn er bei einer Kirche vorbeigeht."⁴¹ In ihrer kritischen, in die gesichert geglaubten Bestände der Kultur eingreifenden Handlungsorientierung unterscheidet sich Loos' Theorie des Ornaments von den traditionellen Kunst- oder Architekturhistorischen "Geschichten des Ornaments" seiner Zeit. Es gehört zu den Verdiensten Adornos, im eher unpolitischen Ästhetiker und Psychologen Loos und unter Loos' Pointierter, nicht von persönlichen Angriffen freien Polemik⁴² den Dialektiker und Vorläufer einer kritischen Kultur- und Gesellschaftstheorie erkannt zu haben.

Anmerkungen

1. Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1971.
2. Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt/M. 1993, S. 68.
3. Claus-Steffen Mahnkopf weist darauf hin, dass, obwohl die Musikphilosophie Adornos als das Bedeutendste, was je über Musik geschrieben wurde, angesehen werden muss, ihre Rezeption "die Geschichte einer grenzenlosen Verdrängung" und "ellenlangen Kette von Peinlichkeiten" ist. Dabei hält er Adorno zugute, dass es nicht nur die verständliche Überforderung des Fachdiskurses ist, sondern Adornos kritische Methode gerade einen der Nervenpunkte trifft, "der wohl nur Musikern und Musikliebhabern eigen sein dürfte, nämlich die Empfindsamkeit hinsichtlich

ihres je eigenen Geschmacks und ihrer partikulären Vorlieben." Mit der Architektur bzw. den Architekten dürfte es sich trotz oder gerade wegen ihres Agierens in der Öffentlichkeit ähnlich verhalten. Claus-Steffen Mahnkopf, Ästhetische Modernität und kompositorische Kritik. Adornos Musikphilosophie, in: Zeitschrift für kritische Theorie 9/1999, S. 32.

4. Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, ders., Gesammelte Schriften, Darmstadt 1998, Bd. 10.1, S. 377.

5. Peter Bürger zum Beispiel sieht in der These Adornos von der avantgardistischen Kunst und ihrem jeweils avanciertesten Material eine den Pluralismus der Materialien und Verfahrensweisen negierende und damit normativ deterministische Idee von Moderne im Spiel. Ihr setzt er eine im Kontext einer konkreten Situation entstehende Werkinterpretation entgegen. Die bei Adorno enthaltene geschichtliche Erfahrung im avanciertesten Material ist jedoch Voraussetzung eines Begriffes der "Negation des ästhetischen Sinnes". Für Albrecht Wellmer besteht gerade hier die Parallele Adornos zu Jean-François Lyotard. Albrecht Wellmer, Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, a. a. O., S. 69.

6. Peter Sloterdijk, Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung, Frankfurt/M. 1987, S. 49.

7. Lothar Düver, Theodor W. Adorno. Der Wissenschaftsbegriff der Kritischen Theorie, Bonn 1978, S. 11.

8. Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974, S. 82.

9. Albrecht Wellmer, Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität, in: ders., Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt/M. 1993, S. 9.

10. Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, a. a. O., S. 378.

11. Ders., Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 210.

12. Ders., Funktionalismus heute, a. a. O., S. 376f.

13. Ebd., S. 378.

14. Ebd., S. 382.

15. Ebd., S. 376.

16. Dies wäre jedoch nicht als "antizipierende Expression" einer "besseren Welt" oder Entelechie eines "subjekthaften" Ornaments zu verstehen, wie dies Ernst Bloch im Text Erzeugung des Ornaments formulierte; ebenso wenig handelt es sich beim Ornament um einen "utopischen Zielinhalt" oder ein Unabgegoldenes, das im Ornament gegenwärtig nach- und fortwirkt, wie Michael Müller Bloch bestätigend zitiert. Michael Müller, Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis, Frankfurt/M. 1977, S. 24.

17. Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, a. a. O., S. 378.

18. Hauke Brunkhorst, Kritik statt Theorie, in: Impuls und Negativität, hrsg. v. Gerhard Schweppenhäuser u. Mirko Wischke, Hamburg u. Berlin 1995, S. 122.

19. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 159.

20. Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, a. a. O., S. 376.

21. Ebd., S. 377.

22. Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/M. 1996, S. 4.

23. Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt/M. 1991, S. 10.

24. Hauke Brunkhorst, Kritik statt Theorie, a. a. O., S. 117.

25. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 59.

26. Ebd.

27. Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, in: ders., Sämtliche Schriften in zwei Bänden, hrsg. v. Franz Glück, Wien u. München 1962, S. 287.

28. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 58.

29. Ebd.

30. Johan Georg Büsch, Praktische Darstellung der Bauwirtschaft, Hamburg 1800, S. 44.

31. Ernst Bloch, Erzeugung des Ornaments, in: ders., Gesamtausgabe, Frankfurt/M.

1985, Bd. 3, S. 21.

32. Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, a. a. O., S. 47.

33. Christoph Türcke, Befreiung der Philosophie von der Gesellschaft, in: Hamburger Adorno-Symposium, hrsg. v. Michael Löbig u. Gerhard Schweppenhäuser, Lüneburg 1984, S. 148.

34. Eine der entscheidenden Stellen findet sich in der Dialektik der Aufklärung in der Beschreibung der Fahrt Odysseus vorbei an den Sirenen. Wieder ist es bei Horkheimer und Adorno die Musik, die den Referenzpunkt einer entmythologisierenden, reflexiven Ästhetik abgibt. Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, Odysseus oder Mythos und Aufklärung, in: ders., Dialektik der Aufklärung, a. a. O., S. 50-87.

35. Herbert Schnädelbach, Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie, in: Kulturphilosophie, hrsg. v. Ralf Konersmann, Frankfurt/M. 1996, S. 313.

36. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 97.

37. Zur Unterscheidung von traditioneller und kritischer Wissenschaft siehe Max Horkheimer, Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze, Frankfurt/M. 1970.

38. Konrad Paul Liessmann, Ohne Mitleid, Wien 1991, S. 25.

39. Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, a. a. O., S. 390.

40. Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 287.

41. Ebd., S. 286.

42. Gemeint sind hier besonders die Angriffe gegen Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätten, aber auch Josef Olbrich und Henry van de Velde. Loos meint Hoffmann, Olbrich und van de Velde, wenn er von den "Unglücksmöbeln" des Jugendstils spricht und der als Strafverschärfung aufzufassenden Inneneinrichtungen. Loos bezieht sich hier auf Nietzsches "Unglücksorte", die Nietzsche mit der "Grund-Unvernunft meines Lebens – den Idealismus" in Verbindung bringt. Friedrich Nietzsche, Ecce homo, in: ders., Kritische Studienausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 6, S. 283.

4 Ornament und Sachlichkeit

4.1 Moderne als Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete

4.1.1 Adorno versus Lukács: Ästhetische Widerspiegelung zwischen Verdinglichung und Kritik

„Moderne ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete“, bekennt Adorno in *Ästhetische Theorie*, „dass sie kein Harmloses mehr duldet, entspringt darin.“¹ Im Unterschied zum Kunstverständnis vergangener Epochen ist nach Adorno die künstlerische Produktion in der Moderne vom Zwang zur Angleichung ihrer Verfahrensweisen an die rohe, außerästhetische Faktizität des Lebens beherrscht. Adorno versteht jedoch darunter in erster Linie nicht die Angleichung der künstlerischen Verfahren an die technische Rationalität der Maschinenproduktion, der Prozesse der Industrialisierung, der Taylorisierung und Elementierung. Historisch weiter zurückgreifend und an der Tradition der Ästhetik der Aufklärung anknüpfend versteht sich Adornos Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete als Fortsetzung von Baumgartens Idee der Sinnlichkeit als analogon rationis. Die Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete ist es, die gerade in ihrer spezifischen Dialektik zwischen dynamisierender Kraft und „wunderlicher“ Invarianz für Adorno zum alles bestimmenden Ausgangspunkt der Definition der ästhetischen Moderne und ihrer Avantgarde wird.

Dem steht aus orthodox-marxistischer Sicht Georg Lukács Kritik der Avantgarde entgegen. Sie gilt dem von Adorno ins Zentrum seiner Modernedefinition gerückten Bruch der Avantgarde mit dem organischen Kunstwerk. Dieser ist für Lukács sichtbarer Ausdruck des Äußerlichwerdens des menschlichen Subjekts und der „Reifikation“ der menschlichen Beziehungen unter der herrschenden instrumentellen Vernunft. Lukács Position kulminiert in der These von der „Vulgarisierung“ der Kunst in der „Widerspiegelung der Wirklichkeit“ durch die ins „Pseudoornamentale, ins Pseudodekorative“² ableitenden künstlerischen Abstraktionsverfahren. Gemeint sind hier vor allem die Abstraktionsverfahren der frühen Moderne, allem voran die von Wassily Kandinski. Interessant ist die Position Lukács insofern, weil er einerseits mit der Idee der Abstraktion als (pseudo)-ornamentales Verfahren die

Moderne in der Tradition Baudelaires und dessen Definition des Ornaments als abstrakte Linienfigur sieht, wenn auch in dessen Negation; während er andererseits in den Collage- und Montagetechniken der Avantgarde, die auf die vereinigende Funktion des organischen Ornaments verzichten, die "ideologische Spiegelung der kapitalistischen Arbeitsteilung"³ sieht, die für ihn Ausdruck der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Entfremdung vom organischen Lebenszusammenhang ist. Für Adorno dagegen stellt die Technik der Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete keinen den Künsten oktroyierten Automatismus der Zerstörung der organischen Grundstruktur des Kunstwerkes dar. Auch der Ansicht Herbert Marcuses widersprechend, der im Zusammenhang mit den erzwungenen Techniken der Mimesis ans Technische von der "Geschichte seines [des Menschen] Sich-Abfindens mit dem Bestehenden"⁴ sprach, sieht Adorno darin den unhintergehbaren und damit entscheidenden Schritt zur "Rückführung der Kunst in Lebenspraxis"⁵ und keinenfalls einen Prozess der bloßen Verlängerung der Geschichte des Ästhetizismus und Idealismus unter dem Paradigma der Maschinenproduktion. Als Avantgardetechnik hätte demnach die Mimesis ans Konstruktiv-Rationale das Ziel, den in der bürgerlichen Kultur auseinander getretenen ideellen Anspruch und die reale Funktion der Kunst und damit die "praktische Folgenlosigkeit der Kunst"⁶ im *l'art pour l'art* zu überwinden. Adornos Position erscheint Lukács Rettung des klassischen Ornaments diametral entgegengesetzt. Besonders dort, wo Lukács in seinem Text *Die Eigenart des Ästhetischen* im Ornament eine "anthropomorphisierende Grundtendenz der Kunst"⁷ oder "Widerspiegelung" einer höheren Realität am Werk sieht. Das Ornament steht für ihn als alles bestimmenden Garant für die Idee einer humanen Kunst ein. Umgekehrt glaubt er, in der abstrakten Klarheit der Architektur der Neuen Sachlichkeit nur einen abbildhaften Ausdruck der instrumentellen Vernunft der bürgerlichen Gesellschaft zu erkennen. Lukács "Antiavantgardismus"⁸ artikuliert sich in seinem Beharren auf dem affirmativen und versöhnenden Charakter der Kunst und am Festhalten am Ornament als weltvermittelnde Instanz. In den geometrischen Formen, den kalkulierten Massenornamenten von de Stijl, Bauhaus und den russischen Konstruktivisten kann er nur einen Ausdruck für die "Desanthropomorphisierung"⁹ der Kunst erkennen.

Adorno dagegen ist weit davon entfernt, die moderne Kunst alleine in der affirmativen "ästhetischen

Widerspiegelung“ einer abstrakten, verdinglichten und rationalen Wirklichkeit des Lebens zu definieren. Teil seiner antinomisch definierten Ästhetik ist, dass die Techniken der Mimesis ans Rationale keineswegs sich im Affirmativen erschöpfen; im Gegenteil, durch sie wird die Moderne zum Ausdruck der Erfahrungsweise ihrer Krise; das heißt, dass die Technik der Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete als Prozess der Absorption dessen zu verstehen ist, „was die Industrialisierung unter den herrschenden Produktionsverhältnissen gezeitigt hat“ und das, nach Adorno, letztendlich einen „negativen Kanon“¹⁰ involviert. Die Avantgarde tritt demnach in einer Doppelfunktion auf. Einerseits sieht sie sich in der mimetischen Angleichung an die industriellen Verfahrensweisen selbst in der positiven Funktion, die Künste in den Lebensalltag zurückzuführen, andererseits entwickelt sie gerade hierin ihre gesellschaftliche Relevanz als eine „kritisch negative Praxis“. Sie ist nach Adorno eben mehr als ein nur „vager Zeitgeist oder versiertes up to date-Sein.“¹¹ Das heißt aber auch, dass die Avantgarde die latente Unwahrheit des Faktischen zum Ziel hat und nicht mehr das Wahrfahne im Schein des Schönen, wie es Hegel noch „als das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit“¹² sah. Adorno definiert die avantgardistische Praxis im Statuswandel ihrer gesellschaftlichen Funktion: von der Affirmativität der Kunst hin zur künstlerischen Praxis als kritische Negation der bestehenden außerästhetischen Verhältnisse.

Für Adorno stellt so die Scheinhaftigkeit der mimetischen Verfahren ans Verhärtete und Entfremdete einen entscheidenden Schritt zum Statuswandel der Ästhetik in der Moderne dar: Nur in der Angleichung an die außerästhetisch vorherrschende instrumentelle Vernunft wird die Kunst zur Instanz der Kritik an ihr. Unter dem Einfluss der wissenschaftlich-technologischen und materiellen Neuorientierung in der Moderne, müssen nach K. Michael Hays die Kunst und die Architektur, „um die Möglichkeit einer sie überschreitenden Wahrheit zu erhalten, sich der Verdinglichung unterwerfen.“¹³ Die Anverwandlung der modernen Kunst ans Anorganische und Mechanistische etabliert eine korrespondierende Ebene zwischen der ästhetischen und außerästhetischen Sphäre. Sie ist die Voraussetzung für ein in die außerästhetische Vernünftigkeit eingreifendes Verfahren ästhetischer Negation.

4.1.2 Ornament als ästhetisches Signum der erweiterten Reproduktion

Die Entwicklung bislang unbekannter technischer Produktionsverfahren, der Taylorisierung und Standardisierung sowie die Entwicklung neuer Materialien wie Glas, Stahl oder Beton suggerieren, dass die Moderne durchaus "von der Sache erzwungen"¹⁴ und nach Adorno "keine Aberration [ist], die sich berichtigen ließe, indem man auf einen Boden zurückkehrt, der nicht mehr existiert und nicht mehr existieren soll [...]"¹⁵, das ist die Idee des organischen Kunstwerks. In diesem Kontext steht auch Mies van der Rohes Feststellung, dass die historisierende Architektur seiner Zeit nicht übereinstimme "mit der Höhe der Technik und dem Rhythmus des Lebens" gleichermaßen. Das Streben "unserer Zeit" müsse auf das Profane gerichtet sein, so Mies. Indem Mies für die Architektur die "Notwendigkeit einer Industrialisierung des Bauwesens"¹⁶ sieht, erkennt er in den neuen Technologien und der Maschinenproduktion wohl eine entscheidende Instanz kultureller Erneuerung, er bleibt damit jedoch deutlich hinter den Thesen Hannes Meyers zurück, seinem Vorgänger als Direktor am Bauhaus und Mitherausgeber der Zeitschrift ABC. Etwa zur gleichen Zeit und mit revolutionärem Pathos forderte dieser die "Diktatur der Maschine"; die Maschine sei nichts weniger als der "unerbittliche Diktator unserer gemeinsamen Lebensmöglichkeiten und Lebensaufgaben."¹⁷ Eine ähnliche Überzeugung spricht aus der Forderung nach einer "Produktionskunst" durch den russischen Avantgardisten Alexei Gastev, Gründer des Moskauer Zentralinstituts für Arbeit (CIT). Nach Gastev sollte die "Erziehung des Körpers wie eine Arbeitsmaschine"¹⁸ zur unabdingbaren Grundlage für eine moderne, konstruktivistische Kultur werden.

Wie hier deutlich wird, rückt mit der Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete die Tatsache eines gewandelten Repräsentationsmodus ins Zentrum der Moderne. Durch die Mimesis ans Technisch-Rationale als Ersatzwelt des naturindifferenten Sonderwesens Mensch definiert sich die Avantgarde als radikaler Wendepunkt, mithin als neuer Ursprung. Die Bilderflut der vorwärts treibenden Dynamik des Technischen sollte die statische Repräsentation immer währender, transzendentaler Ordnungen im organischen Kunstwerk ersetzen. Während die Ornamente nach Joachim Petsch ursprünglich bildhaft organische "Symbole der menschlichen Gefühle"¹⁹ und "Ausdruck für die

metaphysische Interpretation der Natur“²⁰ sind, zielt die Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete darauf ab, das Ornament als Mittel abzulösen, durch das der Geist die Masse beseelt und ihr zuströmt. Damit ist kein Platz mehr für das Ornament als identifizierende und vermittelnde Geste zwischen Natur und Kultur, d. h. zwischen dem Realen und Imaginären, zwischen Materie und Form, Sinnlichkeit und Geist. Auch wenn die Technik der Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete beherrscht ist vom Bilderverbot den organischen Ornamenten gegenüber, so ist es keineswegs so, dass Adorno in der Mimesis ans Technisch-Rationale nur einen unaufhaltsamen Prozess der Mechanisierung, Verdinglichung und Objektivierung der menschlichen Beziehungen sieht. Die Kehrseite der antinomischen Definition der Moderne bei Adorno ist, dass mit der ”Entkunstung der Kunst“²¹ in den Techniken der Abstraktion das Neue nicht nur als das ”ästhetische Signum der erweiterten Reproduktion“ der ”außerästhetischen Produktivkräfte“ erscheint, sondern dass mit dem Bilderverbot der traditionellen Ornamente und damit des platonisch reinen Scheins des Schönen jenes ”mythische Grauen“²² vor den Dingen zum Vorschein kommt, das die Ornamente seither geflissentlich verschönernd und idealisierend verdeckten. Denn gerade dort, wo das klassische Ornament aus der Mimesis ans Organische motiviert ist, geschieht dieses keineswegs aus einer Naturromantik heraus. Wie Adorno zeigt, dient die Mimesis ans Organische in erster Linie nicht der Verherrlichung eines Natur-Schönen, sondern muss als eine Strategie der Überwindung des Schreckens der feindlichen Naturgewalten durch Angleichung an die Natur selbst verstanden werden. Adorno bezieht sich hier direkt auf Friedrich Nietzsche, wo dieser in *Menschliches, Allzumenschliches* und in Bezug auf die Architektur bekennt: ”Schönheit milderte höchstens das Grauen“;²³ die Schönheit – auch in der Architektur – ist Überwindung oder zumindest Stillstellung des Urgrauens vor einer unverstandenen und mithin die menschliche Ordnung ständig bedrohenden Natur.

Gerade im Versuch der idealisierenden Stillstellung des Grauens vor der Natur und dessen Überwindung in der Welt der anthropomorphisierten Götter- und Halbgötter wird man eine der Motivationen für die Entstehung der Kunst sehen müssen. Dietrich Mathy hat zu Recht den klassischen Begriff der Mimesis, unter der in diesem Zusammenhang die Mimesis ans Organische zu verstehen ist, als jenen vom ”Naturgrauen

ausgehenden“²⁴ Zwang interpretiert, der den Menschen zur Angleichung an das ihm zutiefst Fremde presst; er scheint zugleich die einzige Möglichkeit zu dessen Überwindung. Steht jedoch am Anfang künstlerischer Praxis die Hoffnung, die Irrationalität und Begründungslosigkeit der Natur im Ideal ewiger Harmonie und Schönheit quasi ästhetisch zu annullieren, so schlägt nach Adorno im Bilderverbot der modernen Kunst das Grauen vor der Natur in das durch nichts mehr verdeckte Grauen vor der instrumentellen Vernunft menschlicher Rationalität um. Daher sind nach Adorno „die Male der Zerrüttung“ die „Echtheitssiegel von Moderne“.²⁵ Daher auch ist in der Moderne der Wahrheitsgehalt der modernen Kunstwerke „fusioniert“ mit ihrem kritischen Gehalt. Daher auch heißt es bei Adorno: „Die Einheit der Geschichte von Kunst ist die dialektische Figur bestimmter Negation.“²⁶ Johannes Baaders *Das große Plasto-Dio-Dada-Drama* oder Kurt Schwitters *Merzsäule* sind ebenso wie die *écriture automatique* der Surrealisten und Giorgio de Chiricos Bild *Il grande metafisico* (1924–26) solche Werke der Moderne, die gerade der offen zu Tage tretenden Zerrüttung der bürgerlichen Kultur ihren Kunstwert und ihre kritische Aktualität entlehnen. So sind im Monument des großen Metaphysikers von de Chirico, das als Assemblage und Figurentrophäe komponiert ist, verschiedenste Gegenstände des Alltags zu einer auf einem freien Platz einsam verlassenen, allegorischen und mechanistischen Denkmalfigur aufgetürmt. Während hier das oft bei de Chirico im Bildhintergrund erscheinende technische Symbol, die Lokomotive fehlt, stehen eine lange horizontale Backsteinwand und senkrecht dazu die Figur eines Industrieschornsteins für die Tendenzen – wie de Chirico in seinem Roman „Hebdomeros“ von 1929 schreibt – einer „zunehmend materialistischen und pragmatischen Ausrichtung unseres Zeitalters.“²⁷

4.1.3 Siegfried Kracauer und das Ornament der Masse

Aus der antinomischen Bestimmung der Moderne zwischen mimetischer Angleichung und kritischer Distanz heraus ist jetzt mit demselben Recht, mit dem die Affirmativität der Mimesis ans Technisch-Rationale in Frage gestellt wurde, auch die zuvor noch postulierte Bilder- oder Ornamentlosigkeit der

Abstraktionsverfahren der Moderne anzuzweifeln. Nirgends wird dies deutlicher als in Siegfried Kracauers Analyse der Anfänge der modernen Unterhaltungsindustrie in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts. Exemplarisch dafür stehen für Kracauer einerseits die aufkommenden Massensportveranstaltungen mit ihren Heeren von gleichartig gepolten Körpern, wie auch die kaleidoskopartig zu immer neuen Geometrien sich vereinigenden Figuren der Tanzgruppe der Tillergirls. In ihren mechanischen Bewegungsfiguren aus Tausenden von Körpern sieht Kracauer den "ästhetische[n] Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität."²⁸ Im Massenornament synkoptiert die überwältigende Objektivität der die letzten Residuen der Sinnlichkeit absorbierenden technischen Formen mit den lebenden Massen-Subjekten. Das von seinen menschlichen Trägern abgelöste Massenornament ist ganz der Mimesis ans Maschinenhafte ergeben, wobei seine Organisation nach den rationalen Grundsätzen entworfen ist, aus denen das Taylorsystem nur die letzte Folgerung zieht. "Den Beinen der Tillergirls entsprechen die Hände in der Fabrik", resümiert Kracauer die Moderne in ihrem nicht minder ornamentalen wie rationalen Grundzug. Selbst dort, wo die menschlichen Körper nicht direkt am Werk beteiligt sind, sind ihre Werke nicht minder an den neuen, bildhaft-ornamentalen Verfahren der technischen Rationalität und ihren repetitiven Verfahren angelehnt.

Eindringlicher noch findet dies seine Materialisation und einseitige Radikalisierung – und nicht zu verhehlen, gerade dadurch auch sein Scheitern – in der Kunst der russischen Avantgarde. Omnipräsent in der Architektur, Kunst, Plakatkunst, in Film und Theater wird Anfang der 20er Jahre mit der "Produktionskunst" und "Agitprop" die Industrieproduktion und die Maschine im öffentlichen Bewusstsein zur allumfassenden Metapher für den gesellschaftlichen Neubeginn nach der Revolution. "Unser Zeitalter ist das der Industrie", verkündete der Architekt W. Krinski und lässt dabei keinen Zweifel an der Stellung des Menschen gegenüber der Maschine aufkommen. "Wir haben keine andere Wahl: wir müssen ein wenig wie Barbaren sein [...]"²⁹ verkündete er in seinem mit *Kredo* betitelten Manifest. Konsequenz sah Alexei Gastev für die Entwicklung der taylorisierten "Körpermaschinen" folgende Übungen vor, die für Arbeiter und Künstler gleichermaßen gelten sollten: "Aufnehmen von Lasten von der Erde/Heben von

Lasten über den Kopf/Setzen schwerer Lasten auf die Schultern ohne Hilfe eines Handlangers/Heben eines 50 Pud schweren Balkens zu viert [...]”³⁰ Die Methode der Taylorisierung sollte auf alles, gleichermaßen auf Maschinen wie menschliche Körper, anwendbar werden. ”In der Vergangenheit hat sich der Schauspieler an die Gesellschaft angepaßt, für die seine Kunst bestimmt war. In der Zukunft muß der Schauspieler in der Anpassung seiner Technik an die industrielle Situation sogar noch weiter gehen [...] Der Schauspieler muß sein Material (den Körper) so trainieren, daß er in der Lage ist, sofort die Aufgaben auszuführen, die von außen diktiert werden”,³¹ forderte Wsewolod Meyerhold 1922 in seiner *Rede über den Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik*³². Das Ideal ist jetzt nicht mehr das ”emphatische Angleichen” des Menschen an die Natur wie in der Tradition des humanistischen Kunstideals; Kultur sollte nicht mehr Kompensation für die Unzulänglichkeiten von Natur und Gesellschaft und Kunstgenuss nicht mehr Kontemplation und Einfühlung in die fiktiven Bilderwelten sein. In der Mimesis ans Verhärtete, Rationale und Konstruktive sollte der Mensch über die Angleichung an die technischen Apparate seinen Erfindungen in ihrem Status als zweite Natur selbstähnlich gemacht werden.

Radikaler hat wahrscheinlich keine Zeit den Willen zur Emanzipation von der Natur formuliert. Ein Missverständnis würde jedoch vorliegen, wollte man die Abschaffung des klassischen ”organischen” Ornaments mit der Idee einer bilderlosen Moderne verbinden. Auf der einen Seite gehörte es immer zur architekturtheoretischen Überzeugung, spätestens seit Semper, dass selbst die organische, flächenfüllende Ornamentik, die ”vegetabilischen und animalischen Formen” sich nicht frei bewegen dürfen, sondern ”stilisiert”³³ und ”chimärischer Art” sein müssen, weil sie, wie Semper rechtfertigt, nur ”Ornament sind und nicht Gegenstand der höheren, die Natur abbildenden Kunst”.³⁴ Die konstruktiven, geometrischen Massenornamente der Tillergirls oder die Biomechanik Meyerholds, nicht minder Schwitters und de Chiricos Collagen, legen dagegen die Vermutung nahe, dass dem Wandel des Repräsentationsmodus vom organischen zum konstruktivistischen Kunstwerk, d. h. von der Mimesis an die Natur zur Mimesis an die technisch-rationale Faktizität der Maschine nicht die Abschaffung des Ornaments, sondern ein Statuswandel des Ornaments entspricht. Was mit dem Statuswandel gemeint sein

könnte, wird im modernen Massenornament ersichtlich, wo sich, wie Walter Benjamin am Verhältnis von Film und Theater verdeutlichte, unter dem Einfluss der "technischen Reproduzierbarkeit" die gesamte "Daseinsweise der menschlichen Kollektiva" ändert und mit ihr "die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung."³⁵ Wenn Kracauer das Ornament der "Massenbewegung der Girls" als ein Liniensystem beschreibt, das im "Leeren" steht und "das nichts Erotisches mehr meint, sondern allenfalls den Ort des Erotischen bezeichnet",³⁶ so wird in der Ornamentfigur der Doppelcharakter der Moderne sichtbar; einerseits dadurch, dass im Massenornament der Umschlag von einer "bezeichnenden", semantischen Abbildqualität des klassischen Ornaments hin zu einem nur noch "verweisenden", indexikalischen Charakter sichtbar wird. Andererseits lässt sich aus der bei Kracauer angesprochenen "Leere" schemenhaft erkennen, dass es sich in der Indexikalität des Ornaments um eine Form des Verweises auf ein im ästhetischen Objekt ursprünglich Anwesendes aber Unterdrücktes handelt. So ließe sich hier zusammenfassen, dass die Abstraktionsverfahren der Moderne sich weniger durch einen produktivistischen und reduktionistischen Modus der Abstraktion auszeichnen, als dass sie – im Übergang vom mimetischen und ikonischen zum indexikalischen Zeichencharakter – im Umschlag von der Objektproduktion zu einem im Folgenden noch näher zu bezeichnenden indexikalischen Modus der Bildproduktion zu bestimmen wären.

4.2 Ornament und Abstraktion

4.2.1 Mies van der Rohe: Von der Objektproduktion zur Bildperzeption

Vielleicht bedeutet es das rein Faktische zu ernst nehmen; aber die iterative, objektivierte Struktur und Strategie der Entmaterialisierung der zwei Mies'schen Bürohausprojekte für die Friedrichstraße von 1921–22 können als die mimetische Angleichung ans Verhärtete und Entfremdete der gleichermaßen iterativen wie objektivierenden Verfahren der zeitgenössischen Industrieproduktion gelten. Alles hängt am neuen Material, dem Glas; wie Mies van der Rohe feststellte, zwingt die Verwendung von Glas zu "neuen Wegen",³⁷ die "Mechanisierung wird

zu einer anderen Art der kontextuellen Bezugsgröße.“³⁸ Nach K. Michael Hays muss die Glasfassade der Hochhausentwürfe, die gewissermaßen mit ihrer iterativen Stahlstruktur die repetitive Ordnung der industriellen Produktionsprozesse nachahmt, als negative Reaktion auf die expressionistischen Subjektivierungstendenzen der frühen 20er Jahre und deren angsthaft-neurotischen Überstimulierung des Objektes verstanden werden. “[...] mit dem Nachsinnen über schwarze Schmelzöfen, die zusammen mit den neuen, künstlichen Materialien auch intensive Hitze und Licht produzierten, dem Nachsinnen über die am unendlichen Horizont sich verlierenden Eisenbahngleise und Telegraphendrähte, über die elementierten Einheiten, die von Maschinen für Maschinen produziert wurden, und über die rhythmische Wiederholung des Fließbandes und dem Eindringen seiner Rationalität in jeden Aspekt des großstädtischen Lebens, [...] machte Mies die materiellen Bedingungen der Technologie, der Industrie und der Arbeit sichtbar, indem er sie nachzeichnete und nacharbeitete und zu einem 'ornamentalen' Muster machte,”³⁹ fasst Detlef Mertins Mies' Mimesis an das neue Material und seine Produktionsverfahren zusammen. Womit jedoch mit den mimetischen, architektonischen Angleichungsverfahren kein Endzweck beschrieben ist; denn gleichfalls am Punkte des Exzesses der mimetischen Angleichung ans mechanistische Paradigma der Produktion scheint im ”ornamentalen Muster” von Mies' Fassaden die Verfahren der Abstraktion in die Bildhaftigkeit und weiter ins Ornamentale umzuschlagen.

Mies' Entwürfe für die Friedrichstraße, die man analog zu Adornos Bezeichnung für Arnold Schönbergs erste Kammersymphonie als die ”ersten extrem konstruktivistischen Komplexe”⁴⁰ der modernen Architektur bezeichnen muss, scheinen formal von nichts abgeleitet, sie nehmen auf nichts Bezug und scheinen, bezogen auf die Architekturgeschichte, außerhalb aller historischen Kontinuität zu stehen. Beachtenswert ist, dass die Moderne hier nicht abstrakt ist vermöge ”ihrer Relation zum Dagewesenen”,⁴¹ also als abgeleitete Form eines historisch gegebenen Materials und dessen formal-ästhetischen Verfremdung, sondern alleine in ihrer Relation zum rein Technischen und Materiellen. Unmittelbar im Moment des ersten Erscheinens der Technik gestalterischer Abstraktion stellen damit Mies' Hochhausentwürfe die konventionelle Definition des Abstraktionsbegriffes in Frage. Nach Manfredo

Tafuri und Francesco Dal Co müssen die Mies'schen Entwürfe abseits jeglicher historisierenden Bezugnahme als "vollkommene Anpassung an das Produktionssystem"⁴² verstanden werden. Wie sie gleichzeitig feststellen, stellt dies die alleinige Garantie dafür dar, dass die formal-ästhetische Reduktion in der Architektur nicht selbst wiederum zum Stil wird, d. h. abseits der lebensalltäglichen Impulse zur autonomen, ästhetischen Formel, gleich ihrer historischen Vorgänger, erstarrt. Auch wenn sich hier wie in anderen Entwürfen Mies' keine – auch andeutungsweise nicht – "klassizistischen Referenzen"⁴³ ausmachen lassen, kündigt sich im formalen Reduktionismus eine ästhetische Praxis an, die mit Tafuri und Dal Co als antinomische Technik "einer 'Rückkehr zur Klassik' und zugleich deren radikalste Negation"⁴⁴ charakteristisch für die Moderne werden sollte.

Umso größer ist der Abstand der Bürohochhäuser zu Mies' Wohnhausprojekten aus den 20er Jahren wie Haus Eichstädt (1920–21) oder Haus Feldmann (1921–22). Weil sie in das Bild des ganz der Avantgarde der Moderne ergebenden Architekten nicht passen wollten, blieben diese lange Zeit fast unbeachtet, während der Barcelona-Pavillon, Haus Wolf (1925–27) oder Haus Lange in Krefeld (1927–30) zu ihrer Zeit schon zu Ikonen der Moderne wurden. Mies orientierte sich in diesen Wohnhausprojekten ganz an den Konventionen seiner Zeit, zum Teil auch in direkter Bezugnahme auf den Klassizismus seines Lehrers Peter Behrens. Interessanterweise bringt Fritz Neumeyer in seinem Buch *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort* trotzdem das letzte dieser Wohnhausprojekte, das 1924–26 erbaute Haus Mosler, in direkten Zusammenhang mit den Hochhausentwürfen für die Friedrichstraße. Die Gegensätze könnten kaum größer sein; eine konventionelle Lochfassade bei Haus Mosler steht einer entmaterialisierten, gläsernen Außenhaut in den Friedrichstraßenprojekten entgegen. Hier traditionelles Mauerwerk, dort ein "einzigartiges Spiel aus Helligkeiten und Lichtreflexen", wie es bei Neumeyer heißt. Tatsächlich stehen die Villenprojekte für Neumeyer nur in "einem scheinbaren Widerspruch zu den kühnen Glasphantasien von 1921."⁴⁵ Neumeyer sieht in den klassizistischen Wohnhausprojekten eine Haltung kritischer Distanz gegenüber dem "Zwang kurzlebiger Interessen". "Gerade das gelassene Beharren auf den jetzt durch die Zeitumstände entwerteten Prinzipien sicherte das Maß an Unabhängigkeit gegenüber temporären Strömungen, das es Mies ermöglichte, die

Bestimmung des eigenen Standpunktes vom Zwang kurzlebiger Interessen frei zu halten.“⁴⁶ Neumeyer erkennt in der Ornamentlosigkeit der konventionellen Villenprojekte ebenso wie in der Stahl-Glas-Konstruktion der Bürohochhäuser bei Mies ein und denselben Willen zum strukturellen Denken. Neumeyers Argumentation läuft darauf hinaus, dass für ihn weniger in den Glasfassaden als vielmehr in der Ornamentlosigkeit der Villen der Impuls erkennbar wird, die Moderne, auch in ihrer neuen Materialität und Konstruktivität, weniger als Epoche denn als Strukturbegriff zu begreifen. Demnach fällt das Ornament in der Moderne nicht einem vermeintlichen Stilwandel zum Opfer, sondern der versuchten Wesensbestimmung der Architektur jenseits der Effemerität der Moden und der Stile, das heißt auch jenseits der Oberflächlichkeit der neuen Materialität. Der Wandel vom Stein zum Stahl und damit auch die Avantgarde als ganzes wäre so aus Mies' Interesse an der Essenzialisierung der Architektur bestimmbar. Nach Neumeyer wäre die Ornamentlosigkeit in der Moderne auf keinen Fall als „Sinnbild des geschichtslosen Wandels“⁴⁷ im Würgegriff einer produktivistischen, instrumentellen Vernunft zu verstehen, sondern – in seiner teleologischen, geschichtsphilosophischen Ausrichtung im Folgenden in Frage zu stellen – geradezu als Modell der Essentialisierung und Wesensbestimmung der Architektur. Es ist nicht uninteressant, dass Neumeyer sowohl in Haus Mosler als auch in den Glasfassaden der Bürohausentwürfe für Mies ein Interesse in der Kontinuität der Idee der Tektonik, wie sie von Carl Boetticher und Gottfried Semper als „ewige Gesetze“ der Baukunst vorformuliert wurde, erkennt, wenn auch in der Streichung der gerade bei Boetticher wie Semper – im Sinne der Tektonik – essenziellen Ornamentik. Trotzdem hält Neumeyer am symbolischen Zeichencharakter der Architektur fest, gerade dort, wo er Mies ausschließlich in die Tradition der Tektonik als einem gültig vorgegebenen Repertoire an codierten Zeichen gebunden sieht und Mies' Architektur nur innerhalb dieses Rahmens für interpretierbar hält; das heißt aber auch, dass für ihn in der Moderne weiterhin die semantische über die pragmatistische und syntaktische Zeichenebene dominiert. Die Frage wäre jedoch, ob nicht in den Glasfassaden der Bürohochhäuser die „Rezeption durch die Betrachter“, das heißt der pragmatistische über dem symbolischen Zeichencharakter des Tektonischen steht, ob nicht der Architektur aus der Technizität ihrer Konstruktion die Erneuerung ihres Symbolcharakters im Kontext eines gewandelten kulturellen und gesellschaftlichen Umfeld erwächst und weiter,

ob nicht für die Mies'schen Hochhausentwürfe – durch die vorher kaum gekannte aleatorische Leichtigkeit ihrer Grundriss- und Volumengestaltung und ihre formale Gestalt im Grenzbereich des materiell und technisch Möglichen – eine andere Art der Kontextualität für die Moderne zu bestimmen wäre; vor allem dann, wo Mies selbst bekannte: "[...] ich erkannte bald, dass es bei der Verwendung von Glas nicht auf eine Wirkung von Licht und Schatten, sondern auf ein reiches Spiel von Lichtreflexen ankam".

Tatsächlich zeichnet sich hier ein Wechsel im generellen Zeichencharakter der Architektur ab. Er wird im Übergang von der Strukturalität der Fassade hin zu dem im "Spiel der erstrebten Lichtreflexe" beschriebenen pragmatistischen Zeichenfunktion sichtbar, in der, im Gegensatz zu ihrer semantischen und syntaktischen Funktion, die Beziehung zwischen Zeichen und Betrachter ins Zentrum rückt. In der Dominanz des pragmatistischen Zeichenbezugs kommt es bei Mies, wie Hays feststellte, maßgeblich auf die Bildwirkung der Architektur an: "[...] die Faktur der Primärelemente wird verdrängt durch die der visuellen Effekte, das heißt durch eine Logik der Oberflächenwahrnehmung."⁴⁸ Mies' Hochhausentwürfe werden hier zum Wendepunkt in der Moderne von der Objektproduktion zur Bildproduktion. Mies' Architekturpraxis, nicht anders als der von Adorno für die Moderne beobachtete mimetische Impuls an die Produktionsverfahren, bezeichnet damit für die Architektur den Punkt des konzeptuellen Umschlages der Moderne: von der technisch materiellen Vernunft zur Logik ihrer Visualisierung. Nur als solches erhält Mies' Mobile aus Glasscherben, das am Fenster seines Berliner Büros hing, letztlich seine konzeptuelle Einbindung in das produktivistische Paradigma der Moderne; die "Versuche an einem Glasmodell wiesen mir den Weg."⁴⁹ Die Mies'sche Fassade bedarf nicht mehr der Augen des kontemplativen, die Wesenhaftigkeit des Objektes ergründenden Betrachters. Die Mimesis ans Verhärtete und Verfremdete, ans Material und seine Produktionsverfahren schlägt um in die reine Sichtbarkeit, d.h. von der Bildproduktion in den Modus der Bildperzeption.

Mies zelebriert diese neue Ästhetik der Bildperzeption in einer Serie von Kohlezeichnungen,⁵⁰ die er 1922 von den Bürohausentwürfen anfertigt. Ebenso wie die von ihm erstmals in die

Architekturdarstellung eingeführte Fotomontage bestätigen diese in ihren überdimensionalen Formaten nicht nur den Bruch mit dem klassischen Repräsentationsmodus in der Architektur, sondern auch mit den mit der Moderne assoziierten Abstraktionsverfahren. Im Wechsel zwischen opaken und transparenten, zwischen leuchtend hellen und schwärzlich sich verdunkelnden Fassadenabschnitten werden aus den streifenförmigen Verdichtungen Transfigurationen der technisch-materiellen Rationalität in eine neue Bildlichkeit. Mit ihrem Barcode-Muster müssen die Kohlezeichnungen als zeichnerische Vorwegnahmen dessen angesehen werden, was in den die ohnehin schon plurale Bilderwelt der Metropole reflektierenden und brechenden, vielfach verzerrenden und cartoonmäßig verstellenden Glasfassaden evident wird: Es geht hier nicht mehr um die abbildhafte Materialisierung transzendentaler Idealitäten oder konstruktiv-tektonischer Wesenhaftigkeiten, sondern um die Medialisierung einer neuen materialistisch-produktivistischen Kultur.

Von hier aus dann erschließen sich auch die expressionistisch-ornamentalen Grundrisse der zwei Bürohausentwürfe. Mies lehnt, wie er selbst sagt, den "sinnlosen und trivialen Formenwust" des Expressionismus eigentlich ab. Entgegen seiner Polemik gegen die expressionistischen "Mystiker", die seiner Meinung nach Episode bleiben werden, scheint ihm für die Bauaufgabe trotzdem eine "angepaßte prismatische Form die richtige Lösung" zu sein. Sicherlich wird man nicht so weit gehen wollen und Mies deswegen direkt in Beziehung zu Ernst Blochs expressionistischer "Lockung zum Kristall"⁵¹ als Ausdruck des Widerstandes gegen den zeiteigenen Nihilismus zu bringen. Wo Mies die "Gefahr der toten Wirkung" erkennt und eingesteht, dass für die abgewinkelten Flächen und Kurven in der Fassade "die Belichtung des Gebäudeinneren, die Wirkung der Baumasse im Straßenbild und zuletzt das Spiel der erstrebten Lichtreflexe"⁵² bestimmend waren, so wird deutlich, dass die ornamentale Gestalt der kristallinen Stereometrie des Volumens sich nicht der "Kristall-Euphorie der Expressionisten" um Bruno Tauts Zeitschrift "Frühlicht"⁵³ verdankt, dass die ornamentalen Grundrisse auch nicht aus der Mimesis ans Organisch-Kristalline heraus entstehen, sondern, der kalkulierten Effekte wegen, ganz dem neuen Material des Glases und seiner ihm immanenten, technisch-materiellen Logik sich verdanken.

4.2.2 Die Erscheinung der Abstraktion im Ornament

Mit Mies schlägt die Objektproduktion um in die Modi der Bildproduktion oder in das, was Hays als "Erscheinung der Abstraktion" bezeichnete. Damit wird eines offenbar: der Scheincharakter des Abstrakten in den Prozessen der "Verdinglichung" oder "Reifikation" in der Moderne. Dies wäre mit Mies' Diktum vom "beinahe nichts" in Verbindung zu bringen. Hier auch bestätigt sich der Hinweis von Neumeyer, dass für Mies die Prinzipien des schinkelschen Klassizismus auch nach 1918 durchaus noch "taugliche Arbeitsthesen"⁵⁴ enthielten. Nicht aber in dem Sinne, dass Mies damit auf "Ansprüche einer ehrlichen Baugesinnung" zielte. Sicherlich, Mies verzichtet auf das figurativ-ornamentale Repertoire des Klassizismus; insofern man das klassizistische Ornament als ein "Aufgeklatschtes" und der Konstruktion "Wesensfremdes" verstehen will, könnte man – wenn man wollte, vielleicht auch aus einer preußisch-puritanischen Sicht heraus – hierin ein Element wiedergewonnener moralischer Integrität erkennen. Wichtiger jedoch scheint, dass Mies dort, wo er sich auf Schinkel bezieht, am rhetorischen Kanon der klassizistischen Ästhetik anknüpft. Mies scheint in der Tat in seinen Verfahren der Bildproduktion wohl auf die figürlich-allegorische Komponente der Ästhetik des Klassizismus zu verzichten, jedoch nicht, ohne am metonymisch-metaphorischen Bildcharakter und damit an der Grundlegung der Ästhetik der Moderne in der Rhetorik festzuhalten.

Nirgends wird dies deutlicher als an Mies' Seagram Building in New York. Dass es Mies um die Oberflächenperzeption und nicht in erster Linie um die technisch-konstruktiven Lösungen ging, wird am rhetorischen Gehalt der Fassade und den auf sie aufgebrauchten Doppel-T-Profilen deutlich. Lisenenartig und in maßstäblicher Verkleinerung verdoppeln die Stahlprofile bildhaft die hinter der Fassade schemenhaft hervortretende Tragstruktur, die aus brandschutztechnischen Gründen nicht in ihrer originalen, technischen Form, sondern quasi in "abstrahiertem" Format als Kastenprofil in Erscheinung tritt. Der rhetorische Charakter der Mies'schen Ästhetik wird in den vorgehängten Doppel-T-Profilen insofern augenfällig, als sie im Kontext des klassischen Redeschemas auf drei verschiedenen Ebenen als rhetorische Figuren interpretiert werden können: Insofern die Doppel-T-



Kurt Schwitters, Merzbau 1923-37



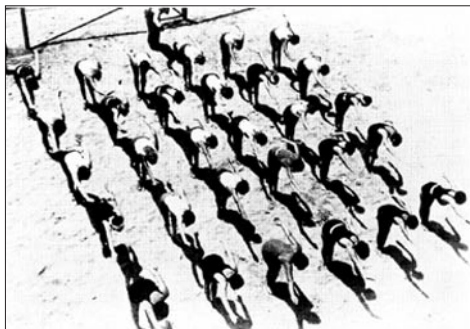
Kurt Schwitters, Merzsäule ca 1923

Raoul Hausmann, Dada Cino 1920



Grosz-Heartfield, 1922





**Tiller- und andere Girls
Betriebssportgruppe**

**Tiller- und andere Girls
Meyerhold, Biomechanische Übungen**

Ornament der Masse

Tillergirls

Biomechanische Übungen

Heartfield-Haussmann, 1920



Ornament und Sachlichkeit



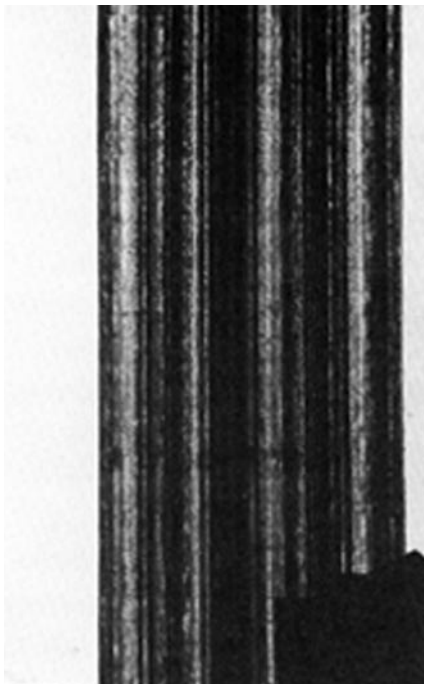
Hochhaus, Berlin 1922



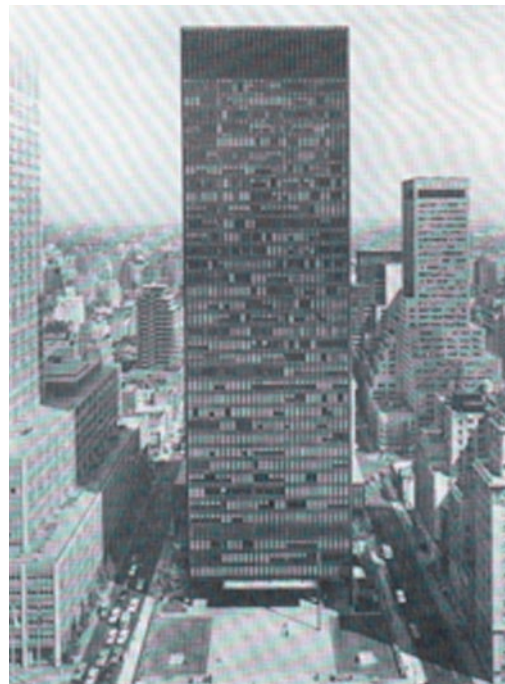
Bürohaus, Berlin 1921

Mies van der Rohe

Kohlezeichnung zum Hochhaus, 1922



Seagram Building 1954-58





Lord Norman Foster: Kuppel des Berliner Reichstagsgebäudes 1999



Ornament und Sachlichkeit

Profile die strukturellen Stützen verkleinernd wiederholen, handelt es sich hier um die klassische Form der Synekdoche; insofern sie als formale Übertreibungen aufzufassen sind, die faktisch als Verstärkung des schon einmal Gesagten verstanden werden können, sind die Doppel-T-Profile emphatischer Natur. Man kann ihnen selbst katachretischen Charakter unterstellen, insofern sie eigenständige Elemente sind, die auf ein ihnen Fremdes, die Fassade, ohne vermittelndes Element aufgebracht sind. Synekdoche, Emphase und Katachrese lassen jetzt keine andere Wahl zu: In klassischer rhetorischer Technik tritt in Mies' Doppel-T-Träger die verdeckte Stützenstruktur als ornatus d. h. die reine Struktur überhöhtes Ornament in Erscheinung. In Erscheinung tritt aber auch, dass Mies' vorgesezte Doppel-T-Träger durchaus als in der Tradition der semperschen Ornamenttheorie verstanden werden können. Die elementierte Fassade und ihre Fugen geben Mies, um Semper zu paraphrasieren, "gerade Veranlassung zu künstlerischer Betätigung". Die Fugen und Doppel-T-Träger erscheinen nicht nur als technische Notwendigkeit, sondern als kunstreiche Nähte, aus denen "Ornamente auswachsen zum Schutze der Stellen, welche einer schnellen Abnutzung unterworfen sind."⁵⁵ Mies soll die Dimensionierung der Profile nicht nach irgend einem technischen Parameter getroffen haben, sondern alleine nach dem von ihm gewünschten Schatteneffekt. Mies' Doppel-T-Träger sind demnach nicht symbolisch-allegorischer Art, sondern rein metaphorisch-indexikalischer Natur: Sie tragen die unsichtbare Struktur kraft ihrer eigenen strukturellen Erscheinung als Stahlträger nach außen. Hier schlägt die Technik der Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete in die der Selbstähnlichkeit von Struktur und Ornament um. Mies vollzieht hier ansatzweise die Auflösung der klassischen Dichotomie von Struktur und Ornament in der gegenseitigen Verschränkung ihrer Prinzipien.

Was ist jetzt, wird man sich fragen, mit dem mimetisch ans produktivistische Paradigma sich bildhaft angleichende Ornament der Rasterfassade gewonnen? Die Frage führt direkt zurück zu Mies' "Lernen von den Expressionisten und ihrer qualvollen [und subjektiven] Stimulation des Objekts."⁵⁶ Es ist nichts weniger als die Rettung des "Kunstcharakters" der Architektur unter den Bedingungen des produktivistischen Paradigmas der Moderne; es ist auch die Rettung des Künstlerarchitekten nach der Absage ans transzendental Repräsentative und dem Abschied des handwerklich

vermittelten, in der Arbeit des Handwerkers – zu dem auch der Architekt gehört – sinnträchtig aufgeladenen Werks. Es geht um jenen Neuzugang und jene Neuordnung des visuellen Austauschs zwischen der Architektur und dem Betrachter unter den Bedingungen ihrer industriellen, serialisierten Produktion. Im Bildcharakter des mimetischen Impulses der Doppel-T-Träger verwehrt sich die Architektur als zentrale Instanz der Kultur gegen ihre spurlose Auflösung und Instrumentalisierung unter dem Druck der Angleichung an die Verfahren industrieller Produktion. Im Sinne der "Erscheinung der Abstraktion" existiert jetzt das durchaus als ornamental zu bezeichnende Fassadenraster des Seagram Buildings in einer solchen vermittelnden und damit gleichsam distanzierenden Logik des Visuellen. Die Doppel-T-Träger durchbrechen die reine Selbstbezüglichkeit des Technischen. Vermittelnd organisieren sie, die Selbstreferentialität der Struktur durchbrechend, die "Öffentlichkeit" der Architektur, d.h. die Beziehung zwischen dem Betrachter und dem architektonischen Objekt.

Wenn mit Mies auch der Übergang vom produktivistischen Paradigma der Moderne zur Bildperzeption zu erkennen ist, so wird man sich schwer tun, ihn unmittelbar in die aufkommende "konsumistische Kultur der Bilder" oder in die neue Medienkultur der postindustriellen Kulturindustrie einzureihen. Sicherlich, es spricht mit Hays einiges dafür, im Amerika der 50er Jahre den Übergang von den objektfixierten, mechanistischen Produktionstechniken zur Bildvermitteltheit der aufkommenden Kulturindustrie zu erkennen, also von der Logik der Produktion zur Logik der Werbung und der Bildperzeption. Fraglich bleibt aber, das Raster der Fassade des Seagram Buildings in die Tradition der "gefundenen Formen" oder der "ready-mades" der Pop-Kultur einzugliedern. Gerade aus dem sublimierten Ornamentcharakter der Mies'schen Fassaden heraus wird doch eher eines klar: Mies macht trotz der Ausrichtung auf einen rezeptiven Betrachtungsmodus und trotz der rhetorischen Grunddisposition den entscheidenden Schritt vom Symbolischen zur reinen Textualität einer auf den Modus der Bildperzeption eingestellten Architektur nicht mit. In der Sublimierung des architektonischen Zeichens im enigmatisch-ornamentalen Charakter der Fassadenprofile hängt Mies vielleicht doch nostalgischer, als zu erwarten wäre, einer elitären, wissensbasierten

Kultur und ihren der kontemplativen Einfühlung fähigen Betrachtern nach. Adorno paraphrasierend wäre festzustellen, dass Mies' Kunstwollen, trotz der Bindung an die konstruktive Praxis der neuen Materialien und Produktionsverfahren, aber gerade wegen ihrer Strategie der Sublimierung und Perfektionierung, die Architektur aus der Alltagskultur und der Effemerität der sich herausbildenden Medienkultur der Nachkriegszeit zurückzuhalten versucht; im wiedergewonnenen Ornamentcharakter der Fassade werden die Lockungen der neuen Techniken zum "Gegenstand der Kontemplation"⁵⁷, d.h. zum Gegenstand der Kunst neutralisiert.

4.2.3 Moderne als Übergang von Repräsentation zu Negation

Mies' "Kunstpraxis" wirft die Frage nach dem Status der architektonischen Avantgarde der Moderne auf. Es ist nicht mehr zu übersehen, dass Mies sich gerade aufgrund der Kunstpraxis dem entzieht, was Hays in seinem Buch *Modernism and the Posthumanist Subject* als das grundlegende Programm der Avantgarde bezeichnet: Die Sichtbarmachung der "entfremdenden Dissonanzen und Widersprüche", die die neuen industriellen Produktionsbedingungen in das humanistische Ideal von der Einheit stiftenden und auf Einzigartigkeit zielenden, bürgerlichen Kultur reißen. "Die Kritik der Avantgarde des 20. Jahrhunderts an den traditionellen Verfahren künstlerischer Produktion und Wahrnehmung entsteht in direktem Zusammenhang mit der industriellen Massenproduktion", führt Hays aus, "die Avantgarde nimmt direkt Bezug auf verschiedene negative Aspekte der aktuellen Erfahrung [...] der Industriegesellschaft und impft der bürgerlich humanistischen Normalität die verfremdenden Dissonanzen und Widersprüche der schnellen Industrialisierung ein, so wie sie in ihrer Spannung mit der weiterfortlebenden, aber jetzt anachronistischen Idee von Einheit und Ähnlichkeit charakterisiert ist."⁵⁸ Hays' Definition einer negatorischen architektonischen Moderne scheint jedoch in zu wörtlicher Übertragung an der negativ-kritischen Praxis der künstlerischen Avantgarde, an DaDa und am Surrealismus, orientiert zu sein. In der Fixierung auf die "alienating dissonances" und "contradictions" gerät Hays die Architektur als symbolische Form aus den Augen. Nach Nelson Goodman unterscheidet sich die ästhetische Erfahrung in der Moderne von der anderer Zeiten

jedoch insofern in keinster Weise, als man unter ästhetischer Erfahrung generell die "Dominanz bestimmter symbolischer Charakteristika"⁵⁹ zu verstehen hätte.

Die eigentliche Provokation, vor die Hays die Architekturtheorie stellt, besteht jedoch nicht in der Feststellung, dass die neuen Verfahrensmodi für die Architektur einen traumatischen wie paradigmatischen Bruch der im Humanismus ideal gedachten Einheit von Subjekt- und Objektwelt bedeutet; sondern, wie hier gezeigt werden soll, darin, dass der Bruch – als Übergang von positiver zu negativer ästhetischer Praxis – aus der geflissentlichsten Anwendung der grundlegenden Verfahrensweisen der Architekturpraxis selbst entspringt: aus ihrem Willen zum symbolischen Ausdruck der Zeit. Die Moderne muss mit Hays in dem Paradox formuliert werden, dass das ihr unterstellte kritisch-negative Potenzial aus den die ästhetische Praxis legitimierenden, ureigensten Techniken des Willens zur Repräsentation und Symbolisierung der Zeit resultiert. Im Übergang von der Mimesis ans Organische zur Mimesis ans Technisch-Rationale findet der Umschlag von positiv-ästhetischer zu kritisch-negativer Praxis statt.

In der Tat kann von einer allein kritisch negatorischen Praxis im Falle von Mies van der Rohe kaum die Rede sein. Symbolisierung des neuen Zeitalters, nicht eine negative, sondern eine "jasagende" Baukunst als "raumgefasster Zeitwille", das ist das Programm, mit dem sich Mies auch zu Walter Gropius' paradigmatisch für die Moderne stehenden Formel von der "neuen Einheit von Kunst und Technik" bekennt. Die zentrale Rolle, die dabei der symbolische Gehalt für die architektonische Avantgarde spielt, bestätigte Sigfried Giedion 1928 in seinem Buch *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton*. Giedion stellt darin einem Foto des Bauhausgebäudes das eines reich ornamentierten Ausstellungsbaus in Eisenkonstruktion von Gustave Eiffel von 1878 gegenüber und merkt dazu an: "[...] erst nach einem halben Jahrhundert ist man imstande, die Spannungen [...], die in den Materialien liegen, wirklich auszunützen und den dekorativen Schleim zu überwinden."⁶⁰ Interessant ist, dass Giedion mit der Metapher vom "dekorativen Schleim" auf der einen Seite die Moderne in der Architektur ganz an der Überwindung des Ornaments und damit an der Überwindung der stilistischen Kategorien misst, während gleichzeitig der semantisch-symbolische Gehalt der Ornamente nicht einfach ersatzlos gestrichen,

sondern der ornamentale Impuls in die Sichtbarmachung der "Spannungen" in den Konstruktionsverfahren der neuen Baumaterialien und -techniken übergeht. An Giedions Position – diese gleichsam radikalisiert – knüpft Hays an, wenn er aus dem traditionellen Selbstverständnis der Architektur als symbolischer Ausdruck und mimetische Widerspiegelung die kritische Agenda der Moderne sich entwickeln sieht. Demnach erwächst der Moderne ihr kritisches Potenzial immer dort, wo die positive Symbolisierung des Zeitgeistes in der Applikation aller technischen Mittel misslingt. Es ist das positiv definierte Verfahren der Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete, innerhalb dessen sich der Übergang von der ästhetischen Repräsentation und Symbolisierung zu ästhetischer Negation vollzieht. Für die Moderne tritt an die Stelle der klassischerweise ineinander verwobenen Konzepte von Symbol und Ornament das von Symbol und Kritik.

4.3 Ornament als "vollkommenstes Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit"

4.3.1 Moderne: misslingende Synthese von Symbol und Ornament

Die Kritik der Moderne am Ornament ist nach Adorno aus der einfachen Tatsache heraus verständlich, dass das Ornament das ist, was unter dem Einfluss der technisch-wissenschaftlichen Vernunft "seinen funktionalen und symbolischen Sinn verloren hat und als verwesend Organisches, Giftiges übrig ist."⁶¹ Das Ornament existiert in jener Reihe, in der das, "was Symbol, dann Ornament" ist, letztendlich "überflüssig"⁶² und "abschaffbar" wird. Die Architektur der Moderne muss, insofern sie Symbolgehalt beansprucht, unter dem Paradigma der Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete sich am jeweils technisch Avanciertesten ausrichten. Am jeweiligen Stand der technologischen Entwicklungen und Möglichkeiten wird sie zu messen sein. Nach Adorno ist es das unmittelbar technische Element und nicht, wie Semper noch glaubte, die ornamentale Überhöhung der Technik, die die Architektur zum Symbol der Zeit erhöht; nur durch die mimetische Angleichung ans Technische wächst der modernen Architektur ihr symbolischer Charakter zu. Die Ornamente dagegen sind in dieser Reihe, so bestätigt Adorno, "vielfach Narben überholter Produktionsweisen an den Dingen",⁶³ denen ihre symbolische Kraft in

einer technologisch-wissenschaftlich dynamisierten Gesellschaft abhanden gekommen ist. Aufgrund seines "Memorialcharakters", als rückblickend erinnernde, ja sogar historische Instanz, steht das Ornament mit Adorno an einer nachgeordneten Stelle des Symbolisierungsprozesses der Moderne.

Adorno betreibt die Dynamisierung der Kunst oder der Architektur, indem er das trennt, was bei Adolf Loos noch weitgehend ein und denselben Platz beansprucht: Symbol und Ornament. Dass Ornament und Symbol auseinander treten, resultiert aus der Dynamisierung der ästhetischen Kategorien. In der Tat fallen bei Loos, der noch weitgehend von der semperschen Ornamenttheorie beeinflusst ist, Ornament und Symbol zusammen. Die Ornamente sind Symbole "erotischen Ursprungs [...] die der erste Künstler, um seine Überschüssigkeiten los zu werden, an die Wand schmierte", heißt es bei Loos. Es folgt das in der Literatur meist unterdrückte Beispiel, das die christliche Kreuzsymbolik auf die verdrängte Sexualität zurückführt. "Ein horizontaler Strich: das liegende Weib. Ein vertikaler Strich: der sie durchdringende Mann."⁶⁴ Doch soll hier nicht übersehen werden, dass sich selbst Loos' Ornamentdefinition schon als Inversion der Vitruvianischen Definition präsentiert. Dies wird deutlich an der Erzählung von der Entdeckung – eben nicht Konstruktion – des korinthischen Kapitells durch den Bildhauer Kallimachos. Von ihm berichtet Vitruv, dass er eines Tages durch Zufall einen Korb entdeckt habe, um den absichtslos Blätter und Stängel einer Akanthuspflanze gewachsen seien. Zu Recht merkte Alois Riegl dazu an, dass es äußerst unwahrscheinlich sei, dass in der Antike das "erste beste Unkraut zum künstlerischen Motiv"⁶⁵ erhoben wurde. Dagegen wies er nach, dass am Anfang aller ornamentalen Formen die geometrische Stilisierung der ägyptischen Palmette steht. Auf sie ist ebenso das Akanthusmotiv wie das griechische Rankenornament, aus denen die Arabesken sich entwickeln sollten, zurückzuführen. Fest steht damit: Während bei Vitruv im Ornament die Kultur auf die Natur zurückgeführt wird, er also die Naturalisierung der Kultur⁶⁶ sucht, verfolgt Loos mit der Definition des ersten Ornaments als erotisches Symbol das Gegenteil: die Kulturalisierung der Natur, d. h. hier im ganz spezifischen Fall die Herleitung der kulturellen, ontogenetischen Entwicklung des Menschen aus dem biologischen, phylogenetischen Evolutionsprozess. Die Idee der Mimesis ans Organische existiert demnach bei Loos in ihrer Umkehrung; der "Uranfang der

bildenden Kunst" als Beginn der Kultur besteht aus einem Prozess der Ablösung aus der Naturgebundenheit durch die Unterdrückung der Triebe und deren Kontrolle, im Gegensatz zum vitruvianischen Theoriemodell, das versucht, die Architektur als menschliches Artefakt auf die Natur zurückzubinden. Paradoxe Weise geschieht bei Loos die Ablösung der menschlichen Kultur aus der Natur geradezu durch Nachahmung der Natur im Ornament. In diesem Punkt erhält Loos' Ornamentdefinition ihre spezifisch moderne, d. h. dialektische Ausrichtung und negatorische Grundtendenz.

Was Adorno unter der ästhetischen Reihe dessen verstand, was aus seiner technischen Substanz heraus zum Symbol seiner Zeit, dann Ornament und schließlich überflüssig und abschaffbar wird, lässt sich an der Kuppel des Berliner Reichstagsgebäudes exemplarisch zeigen. Es ist unbestreitbar, dass es die technische Innovation von Lord Fosters Kuppel mit ihrer frei tragenden, doppelläufigen Rampe und dem in sie eingehängten Belichtungs- und Belüftungskegel ist, die die Kuppel zum Objekt der Symbolisierung der sich neu definierenden "Berliner Republik" macht. Adornos zentraler These folgend, dass der "Schlüssel jeglichen Gehaltes von Kunst [...] in ihrer Technik"⁶⁷ liegt, wird man der Kuppel kaum gerecht, wollte man sie nur unter dem Gesichtspunkt einer gelungenen Form und ihrer historisch-formalen Assoziativität diskutieren. Dieter Hoffmann-Axthelm irrte, als er sich vom "jetzigen Kuppel-Ei" in aller Ernsthaftigkeit mehr Form wünschte. "Da es sich nicht um einen Atommeiler aus den sechziger Jahren handelt", so Hoffmann-Axthelm, "hätte man sich durchaus mehr Form gewünscht: einerseits mehr selbstbewußte Rundung, andererseits ein freieres Auftreten."⁶⁸ Fosters Intention wäre jedoch falsch verstanden, wollte man sie auf die Stufe eines formal-utopischen Projektes und damit zum Beispiel auf die Linie von Konstantin Melnikows Wettbewerbsentwurf für das Volkskommissariat für Schwerindustrie in Moskau von 1934 reduzieren.⁶⁹ In Form von überdimensionalen Maschinenteilen ist hier das technische Element rein ikonisch-symbolischer Art und findet nur als Mittel der Expression Eingang in den Entwurf, der ganz auf theatralische, kulissenartige Effekte ausgerichtet ist.

Fosters Kuppel beschränkt sich dagegen ganz bewusst am Rande der Machbarkeit aufs gegenwärtig technisch

Avancierteste. In ihrer Kombination der frei tragenden Doppelspirale mit dem Lüftungs- und Lichtkegel entspricht sie dem, was Adorno einmal als "leibhaft erfüllte Gegenwart"⁷⁰ bezeichnete. Aufgrund ihrer Adaption an die fortgeschrittenste Technologie wird die Kuppel jedoch – gerade als "leibhaft erfüllte Gegenwart" und Symbolisches – im Laufe der Zeit kaum ihrer Entzauberung entkommen. Es ist nicht auszuschließen, dass der Kuppel in nicht allzu ferner Zukunft als bis dahin technisch überholtes Objekt ähnliches widerfahren wird wie der Vorgängerkuppel. Auch diese wurde, wie Tilmann Buddensieg darauf hinwies, aufgrund ihrer ingenieurmäßigen Fortschrittlichkeit zum Symbol des zweiten deutschen Kaiserreiches⁷¹, bis sie nach Verlust ihres als rätselhafte Melange aus technischer Innovation und historisch-formalem Rückgriff sich artikulierenden Modernitätsanspruches als verwesend Organisches zum Ornament reduziert wurde. Als solche erinnerte sie in der Zeit der Weimarer Republik nur noch an den Gründungsmythos des Deutschen Reiches von 1871 und seine politisch-sozialen und ökonomischen Versprechen, jedoch als technisch veraltete und weitgehend unspektakuläre Konstruktion war sie ohne die Kraft, die neuen gesellschaftlichen Ansprüche der ersten deutschen Demokratie zu symbolisieren; dann, als die Nostalgie aufs Vergangene zum Teil selbst verschlissen, zum Teil aber auch siegreich sich durchgesetzt hatte, wurde die Kuppel als verwesend Organisches überflüssig und in den Flammen des Reichstagsbrandes von 1933 abgeschafft.

4.3.2 Walter Benjamin: "Ornamentale Umzirkung" und geschichtliche Zeugenschaft

"Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura", schreibt Benjamin in seinem für die Architekturdebatte der letzten Jahrzehnte zentralen, aber auch weithin missverstandenen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, "seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik [...] löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises."⁷² Adornos Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete findet ihre Entsprechung in Benjamins Zwang zur "technischen

Reproduktion“ und in dem daran sich festmachenden Verlust der Aura. Mit ihr beklagt Benjamin den Verlust der ”Echtheit“⁷³ des Kunstwerks in der Moderne, die für ihn zwischen der ”geschichtlichen Zeugenschaft“ und ihrer ”materiellen Dauer“⁷⁴ den ”Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren“ darstellt.

Gegenüber Adornos antinomisch die Gegensätze aufeinander beziehenden Konstitution der Moderne besteht für Benjamin die Gegenwart in der Dialektik von geschichtlicher Transzendentalität und ihrer Materialisierung. Die geschichtsphilosophische Grundthese Benjamins sieht die radikal utopische Erneuerung der Jetzt-Zeit gebunden an eine Bewegung, die ihr Zukunftsmodell aus einer um die Achse der Jetzt-Zeit sich drehenden, noch radikaleren Vergangenheitsorientierung erhält. Dabei ist der Ort der Materialisierung der geschichtlichen Zeugenschaft oder Aura die Allegorie. Der Allegoriker, so Benjamin, reißt die Elemente aus der Totalität des Lebenszusammenhangs, beraubt sie dadurch ihrer spezifischen Funktion und fügt die Bruchstücke zu einem neuen, von tiefen Brüchen gekennzeichneten, fragmentierten Ganzen zusammen, zur allegorischen Figur. In ihrer gefalteten und tief zerfurchten Oberfläche findet die geschichtliche Tiefe der Dinge und gleichfalls das ”Eingedenken des unterdrückten Vergangenen“⁷⁵ ihre materielle Präsenz. Das ist es, was Benjamin als ”ornamentale Umzirkung“ der Dinge bezeichnete. Im Gegensatz zur klassischen, repräsentierenden Funktion des Ornaments zeichnet sich damit ein Statuswandel des Ornaments ab, der gleichfalls im Sinne von Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen eine Art Wendepunkt für die Frage nach dem Ornament in der Moderne darstellt.

Benjamins Ornament- und Allegoriebegriff versteht sich nicht mehr aus einem affirmativen Rückbezug heraus motiviert und als Ort der Repräsentation vergangener, idealer Ordnungen sondern alleine aus der aufreibenden Aktualität der Jetzt-Zeit heraus. Benjamins ”ornamentale Umzirkung“ erschöpft sich daher nicht im ”verhüllenden“ Charakter. Am Wendepunkt der Geschichte verhüllt und strukturiert es zugleich, aber in einer spezifischen Art. Es zeichnet sich ab, wie der Philosoph Hannes Böhringer schreibt, dass das Ornament immer ein ”Eingeständnis der Endlichkeit, der Bruchstückhaftigkeit des Materials, der Stoffe und Gewebe, der Texte“⁷⁶ sei. Im Gegensatz zu Semper, der das Ornament seinem Ursprung nach im konstruktiven

Gehalt – wo ”überall die zusammenhaltenden fungierenden Teile die Gegenstände reichster ornamentaler Verzierung sind“⁷⁷ – und damit als Garant der Kontinuität und Einheit des Kunstwerkes in der Kultur sieht, geht das Ornament im Sinne von Benjamin ganz in den bruchstückhaft allegorischen Charakter der Werke ein. Im Sinne der ”ornamentalen Umzirkung“ ist das Ornament jetzt, besonders als Allegorie, historischer Wendepunkt der Wiederaneignung des geschichtlich Verdrängten und Punkt seiner Wiederkehr; es ist Ort der Verschränkung des in der Geschichte unterdrückten Vergangenen mit der Zukunft. Dort gerade in den aus der ”organischen Totalität“⁷⁸ der Werke herausgelösten Bruchstellen, in den ”Antinomien des Allegorischen“⁷⁹ entwickelt sich die historische Tiefe der Kunstwerke. Hier allein erfüllt sich auch das Neue im Eindringen eines unterdrückten Vergangenen. Für Benjamin ist die Allegorie Kristallisationspunkt einer zukunftsorientierten Konstruktion der Geschichte, ”deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“⁸⁰ In der Allegorie, als ”ornamentale Umzirkung“ der Dinge, eignen wir uns vergangene Erfahrungen zukunftsorientiert an; hier auch ”bewährt sich die authentische Gegenwart als Ort von Traditionsfortsetzung und Innovation [...]“⁸¹ Nur in der spezifischen ”Vermummung des Zeitkostüms“⁸² des fragmentarisch Gegenwärtigen enthüllt sich die ewige Schönheit. Ihre utopische Komponente erhält sie in der Erwartung eines künftigen Neuen, das sich alleine durch das Eingedenken eines unterdrückten Vergangenen erfüllt und so alleinige ”Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit“⁸³ ist.

Benjamins zentrale These ist, dass mit der technischen Reproduzierbarkeit die Kunstwerke sich der Idee der ”Geschichtlichkeit“ und der ”Echtheit einer Sache“ entziehen. Fehlt diese, so gerät die geschichtliche Zeugenschaft ”ins Wanken“ und mit ihr die Aura des Kunstwerks. Die neuen technischen Reproduktionsverfahren führen nach Benjamin zu ”gewaltigen Erschütterungen des Tradierten“, letztendlich zur ”Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe“⁸⁴ und zur Verschiebung der Rezeption des Kunstwerkes: Von der einführenden Kontemplation durch den individuellen Betrachter hin zu einem nur noch ”zerstreuten“ Betrachten in der Masse. Erstaunlich ist, dass der Aurabegriff im Kunstwerkaufsatz äußerst verschwommen bleibt. Immer wieder macht Benjamin den Versuch, die Metapher der Aura durch

eine andere zu erklären, was nach Werner Fuld wohl der Gattung eines poetischen Textes entspricht, aber weit entfernt von einer philosophischen oder wissenschaftlichen Definition⁸⁵ ist. So heißt es bei Benjamin: "An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen."⁸⁶ In der mystisch verklausulierten Definition des Aurabegriffes muss man den Grund für die besonders im Zusammenhang mit den Diskussionen um die post-strukturalistischen Ästhetikkonzepte immer wieder vorgetragenen Überzeugungen sehen, Benjamin hätte in seinem Aufsatz den Verlust der Aura zum Programm erhoben – während er doch gerade deren Verlust beklagte und im Begriff der Allegorie zu kompensieren suchte.

Benjamin lässt keine Zweifel an der Verwurzelung des Aurabegriffes im 19. Jahrhundert und seiner Futteral- und "Etui-Kultur". In diesem Sinne definierte er schon früher in den Haschischnotizen von 1930 die Aura als "eine ornamentale Umzirkung, in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt. Nichts gibt vielleicht von der echten Aura einen so richtigen Begriff wie die späten Bilder van Gogh's, wo an allen Dingen – so könnte man diese Bilder beschreiben – die Aura mit gemalt ist."⁸⁷ Die Aura ist gleichbedeutend mit dem Umhüllenden, der "ornamentalen Umzirkung". Wie die Allegorien die Inhalte der Kunstwerke einfallen, sind es im Falle der Etuis und Futterale die Opazität und Faltungen der Stoffe, die den modernen Industrieprodukten der Gründerzeit vielleicht weniger geschichtliche Zeugenschaft verleihen, dagegen im Vergleich mit den Allegorien kaum weniger "Rätselcharakter". Trotz Massenfertigung sollte sich in der enigmatischen, "ornamentalen Umzirkung" ihre "Echtheit" beweisen. Mit dem Begriff der "ornamentalen Umzirkung" erweitert Benjamin den ursprünglich für die Kunstwerke und Naturbetrachtung vorbehaltenen Begriff der Aura auf die moderne Konsum- und Warenwelt jenseits aller klassischen Repräsentationsfunktion. Gleichzeitig erklärt sich daraus auch Benjamins Ablehnung gegen einige der modernen Materialien, die nur bar jeder Umhüllung und ohne Futteral sinnvoll Verwendung in der modernen Kultur finden. Wie er in *Erfahrung und Armut* schreibt, sei das Glas so ein ganz und gar geschichtsloses, "hartes und glattes Material". Am Glas könne sich nun einmal nichts festsetzen. "Die Dinge aus Glas haben keine ‚Aura‘"⁸⁸; sie sind die Feinde des Geheimnisses.

Man wird jedoch aus Benjamins Absage ans Glas als dem schlechthin paradigmatisch für die moderne Architektur stehenden neuen Werkstoff keine generelle Gegnerschaft Benjamins gegen die Abstraktionsverfahren der Moderne oder gegen ihre mimetischen Verfahren, selbst nicht gegen die der Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete im Allgemeinen konstruieren können; ebenso wenig wie aus seiner Problematisierung der technischen Reproduktionsverfahren und ihrer Vernichtung der Aura. Das Kinderspiel, so schreibt Benjamin in *Über das mimetische Vermögen*, ist überall durchzogen von mimetischen Verhaltensweisen, ja mimetischen Angleichungen ans Technische; das "Kind spielt eben nicht nur Kaufmann oder Lehrer, sondern auch Windmühle oder Eisenbahn."⁸⁹ So ist die mimetische Nachahmung des Technischen alles andere als dem Menschen fremd. Wobei für Benjamin – in ihrem Abstraktionsgrad nicht zu übertreffen – gerade die Sprache die "höchste Stufe des mimetisches Verhaltens" ist. Sie beschreibt er als das "vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit"⁹⁰. Als abstrakt bezeichnet sie Benjamin selbst dort, wo ein onomatopoetischer, das heißt ikonisch-abbildhafter Bezug zu den Dingen besteht. Folgt man Benjamin in seiner Argumentation, so kommt man nicht umhin, analog zur Sprache auch in den Ornamenten, der Allegorie und ihrer geschichtlichen Tiefe so etwas wie ein vollkommenes "Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit" zu erkennen. Denn in die Ornamente sind "ohne Rest die früheren Kräfte mimetischer Hervorbringung und Auffassung hineingewandert", auch der sprachlichen, sodass man in ihnen Objekte der "geschichtlichen Zeugenschaft", der Kontinuität und des Tradierten erkennen muss. So ist für Benjamin das Ornament das zentrale, geschichtsphilosophische Medium, allerdings in seiner spezifischen Interpretation als Allegorie. Durch die Opazität der "ornamentalen Umzirkung", der Allegorien, erhalten die Objekte ihre historische Tiefe und werden zu Wende- und Angelpunkten der emphatischen Erneuerung der Geschichte und Ausdruck des authentischen Augenblicks einer innovativen Gegenwart. Indem sie das Kontinuum der Geschichte unterbrechen, werden sie gleichsam zu deren Kristallisationspunkten. Als Wendemarke sind sie gleichermaßen Unterbrechung der "Universalgeschichte" und werden dadurch zu Zeichen einer messianischen Stillstellung des geschichtlichen Geschehens.

Im "Hier und Jetzt"⁹¹ fixiert, ist die benjaminsche "ornamentale Umzirkung" gegenüber Adornos ornamentaler

Ornament und Sachlichkeit

Reihe von Symbol, Ornament und seiner Abschaffbarkeit klar abgesetzt: hier das um die Jetzt-Zeit rotierende, allegorische Erneuerungsmodell Benjamins, dort Adornos serialisierte Dynamisierung und Prozessualisierung des ästhetischen Verfahrens und seine sich darin abzeichnende "ornamental" kritisch-negatorische Praxis. In seiner Gegnerschaft zum Film wird Benjamins Idee des im ephemären Kunstwerk sich aufspannenden Zeithorizonts evident. Besonders in der Gegenüberstellung des benjaminschen Allegoriebegriffes und der von Sergeij Eisenstein entwickelten Montagetechniken wird der durch die neuen technischen Reproduktionsmethoden gewandelte Kunstbegriff manifest. Exemplarisch lässt sich dies an Eisensteins Techniken der Verfremdung, der Desautomatisierung des Sehens, der Serialisierung und Prozessualisierung zeigen. In der Serialität der Bilder stehen die Montagetechniken mit ihrem spezifisch linearen Zeitcharakter des benjaminschen Allegoriebegriffes mit seiner auf das Momentane abzielenden, ästhetischen Erfahrung diametral entgegen. Im Gegensatz zu Benjamins ins "Hier und Jetzt" des Kunstwerks gebannten Achse historischer Erneuerung scheint sich in Eisensteins Filmen die Zeit geradezu im Erzählen der Fakten zu verzehren, wie im Film "Panzerkreuzer Potemkin" von 1926. Markant ist dort die monumentale, symbolisch für das erwachende Volk stehende Gestalt eines Löwen, der in vier aufeinanderfolgenden Einstellungen, jeweils durch andere Szenen unterbrochen, erst schläft, dann erwacht und dann brüllend den Kopf hebt. Serialisierung und Linearisierung, nicht die Stillstellung der Jetzt-Zeit zum historischen Einblick, ist die Technik Eisensteins: Menschenmasse – eine Kuh – eine fliehende Menschenmasse – Schlachtung der Kuh – Soldaten schießen auf die Menschen – die Kuh verblutet. Im Film "Die Generallinie" gipfelt dann alles in der Bilderserie von glücklichen Schweinen auf der Weide, die sich später auf dem Fließband einer Fleischfabrik befinden, bis sie schließlich dem Betrachter in der Figur eines dem versöhnend mimetischen Impuls ans Natürliche folgenden Porzellanschweines in einer Metzgerei wiederbegegnen. Gleichzeitig folgt der Film propagandistisch eher dem Gegenteil, der Angleichung der landwirtschaftlichen Produktion ans Mechanisch-Technische, an die Prozessualität und Geschwindigkeit der Maschine, an das "Pathos der Zentrifuge!" – "Von der Zentrifuge zum Zuchtbull, vom Bullen zum Traktor, zu einem, ... zig, zu hundert Traktoren, zur Industrialisierung in vollem Umfang."

Der Film nach Benjamin dagegen ist "die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform." In ihm verbraucht sich die Zeitlichkeit völlig in der Erzähltechnik. Im Bedürfnis, sich den serialisierten Schockwirkungen im Film auszusetzen, aber auch im avantgardistischen Kunstwerk selbst, kann Benjamin nichts anderes erkennen als einen mimetischen Impuls zur "Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren"⁹² der modernen Industriegesellschaft.⁹³ So wie der Dadaismus versuchte, wie Benjamin schrieb, "die Effekte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mitteln der Malerei (bzw. Literatur) zu erzeugen."⁹⁴ Benjamin schließt sich hier Lukács Verdikt gegen die Avantgarde, besonders gegen die "Tendenzliteratur" an, der er vorwirft, lediglich "ideologische Spiegelung der kapitalistischen Arbeitsteilung"⁹⁵ zu sein und Widerspiegelung ihre reifikatorischen Praxis. Die Dadaisten, so das vernichtende Urteil Benjamins über die Avantgarde, konnten mit ihren Gemälden, "denen sie Knöpfe oder Fahrscheine aufmontierten", nichts anderes erreichen, als eine "rücksichtslose Vernichtung der Aura [...], denen sie mit den Mitteln der Produktion das Brandmal einer Reproduktion aufdrücken."⁹⁶

4.3.3 Gründungsmythos der Moderne: Die Ruine

Interessanterweise kulminieren Benjamins Ausführungen zur Allegorie im Beispiel der Architektur, und dies trotz des Kunstwerkaufsatzes, in dem er schreibt, dass die Architektur "von jeher den Prototyp eines Kunstwerks [bot], dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt."⁹⁷ Die Parallelisierung des auf der modernsten Reproduktionstechnik gründenden Films mit der klassischen Architektur stellt ohne Zweifel eine der pointiertesten Provokationen für die Architekturgeschichte dar. Benjamin spricht sich aber nicht nur gegen den auratischen Status und damit gegen den "Kunstwerkcharakter" der Architektur aus; niederschmetternder noch für die Avantgarde spricht er ihr jegliches utopische Potenzial ab. Im radikalen Gegenwartsbezug im mimetischen Impuls an die technischen Reproduktionsformen und die Zweckhaftigkeit offenbart die Architektur ihre Unzulänglichkeit als Wendepunkt utopischer Erneuerung aus einem Prozess des geschichtlichen Eingedenkens an ein unterdrücktes Vergangenes.

Und trotzdem macht Benjamin die Architektur zum Modellfall für das allegorische Kunstwerk. In einer Art bizarren Verschränkung des modernen Melancholikers mit dem älteren, barocken Typus des Allegorikers heißt es im Text über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* dann: "Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge."⁹⁸ Das kann nur soviel heißen, dass nur unter Ausschluss ihrer funktionalen und konstruktiven Aspekte die Architektur auratisch wird und die Fähigkeit erhalten kann, "historische Sachgehalte, wie sie jedem bedeutenden Werk zugrunde liegen, zu philosophischen Wahrheitsgehalten"⁹⁹ zu transformieren. Das im Kunstwerk enthaltene utopische Versprechen liegt nach Benjamin für die Architektur paradoxerweise unauflösbar gebunden in ihrem Zerfall, das heißt in der Figur der Ruine. Sie kann zu einem Punkt allegorisch-utopischer Erneuerung im historischen Prozess werden, wenn von Jahrzehnt zu Jahrzehnt und Jahrhundert zu Jahrhundert das "Ansprechende der früheren Reize", der Moden und zeitgebundenen Vorlieben sich mindert, "wo alle ephemere Schönheit vollends dahin fällt und das Werk als Ruine sich behauptet."¹⁰⁰ Als zeitgenössische, konstruktive Disziplin dagegen ist die Architektur in ihrer Zweckmäßigkeit nur auf die Befriedigung elementarster Bedürfnisse und alltäglicher Gewohnheit ausgerichtet, weil das "Bedürfnis des Menschen nach Unterkunft" beständig ist.

Gleichzeitig folgt die Architektur in ihrer Konstruktivität dem Willen zur "symbolischen Totalität", weshalb sie als allegorisch-zukunfts offene Form ausscheidet. In der Ruine tritt der Symbolik und der Idealität, sei es der klassischen wie der modernen Architektur, das Primat der materiellen Dauer und der Bruchstückhaftigkeit der Allegorie polar, aber eben darum gleich machtvoll entgegen. Nur indem die Architektur allegorisch und damit zum "Stückwerk"¹⁰¹ wird, kann sie nach Benjamin im Sinne einer erfahrenden Jetzt-Zeit das geschichtliche Kontinuum, das Verdrängte an die Oberfläche bringen und innovativ durchbrechen. Von hier aus lässt sich Benjamins Verdikt gegen die moderne Architektur und den Konstruktivismus auch rekonstruieren. Denn weder in der Idealisierung noch in der Minimalisierung, sondern nur in der Ruine, wo aller Zeitbezug und alles Ephemere abgeflossen ist, tritt der Kunstwerkcharakter der Architektur rein hervor und kann die Umbildung der Sachgehalte in Wahrheitsgehalte, der künstlerischen Bilder in philosophische Begrifflichkeiten stattfinden. Nur im Zustand der Ruine, am Punkte der

Entfunktionalisierung und mithin funktionalen Zwecklosigkeit der Architektur, d. h. nur durch den totalen Rückzug aus dem Alltag enthält die Architektur das Potenzial "zum Grund einer Neugeburt".¹⁰²

Die Idee der Ruine als resultierende Figur der reinen Transzendentalität scheint, so wäre hier kritisch anzumerken, bei Benjamin äußerst materialistisch auf rein zwecklose, der Zeit widerstehende Material, auf Stein und Mörtel verkürzt. Allen temporären Konstruktionen und Materialien, die einem schnelleren Verwitterungsprozess ausgesetzt sind und die sich nicht als Ruinen erhalten können, wird quasi der Wahrheitsgehalt fast zwangsweise abgesprochen. An den Caracalla Thermen in Rom mit ihren kühnen, bis heute sichtbaren Konstruktionen lässt sich dagegen zeigen, dass im Ruinencharakter der Dinge etwas überlebt, das vielleicht mehr an ihrem konstruktiven Charakter festzumachen wäre und damit an dem, was für Benjamin lediglich zum alltäglich Zweckmäßigen und konstruktiv Notwendigen hinzuzurechnen ist. Es ist also keineswegs garantiert, dass im Ruinencharakter vergangener Architektur nur das Essenzielle, Ideale und geschichtlich Unterdrückte übrig bleibt, sondern gerade in besonderer Art und Weise das Konstruktive und Zweckmäßige. Interessant ist, dass gerade die Caracalla Thermen wiederholt zum Objekt einer auf die Zukunft gewendeten radikalen Vergangenheitsorientierung wurden, wie zum Beispiel in der Revolutionsarchitektur von Etienne-Louis Boullée (1728–99) oder Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806). Damit lässt sich zeigen, dass auch durch ein dominierendes, konstruktives Element die Ruine auratisch vergegenwärtigenden Charakter annehmen und zum "Grund einer Neugeburt" der Architektur werden kann. Ein anderes Beispiel hierfür ist Giovanni Battista Piranesi Interesse für die antiken römischen Ruinen zu einem Zeitpunkt, als mit Johann Joachim Winckelmann sich schon die Wende zur griechischen Klassik als Vorbild für eine neuzeitliche Architektur- und Kunstpraxis sich anbahnte. Piranesi (1720–78) begründet, so schreibt Norbert Wolf, "in den *Antichità* den Vorrang der römischen Kunst – da über Stilkriterien kaum mehr beweisbar – zunehmend mit der Festigkeit und der Funktionalität der Kolossalbauten, die sich an erhaltenen und selbst noch an verfallenen Beispielen dokumentieren."¹⁰³ Piranesi erhebt in der Serie von Kupferstichen *Antichità Romane* sogar Bauaufgaben wie die Cloaca Maxima in Rom, aber auch technische Bauwerke und Werkzeuge zu abbildungswürdigen Motiven und damit nachahmungswürdigen, historischen

Fakten. Anzumerken ist, dass nicht zwangsweise historisch überlebt, was als kulturhistorische Essenz seiner Zeit aufzufassen wäre. Andererseits wäre damit in einem erweiterten Sinne Benjamin bestätigt, dass was auch immer die Zeiten überlebt, sei es auch noch so nebensächlich, durch seinen Ruinencharakter unweigerlich zu einem Essenziellen in der Kultur transformiert; oder wie Nietzsche formuliert, dass "auch das [wie auch immer] Gewordene wahr sein kann."¹⁰⁴

Tritt die Architektur der Moderne als Projekt der Erneuerung der Kultur unter den Bedingungen einer extremen Beschleunigung ihrer technischen, sozialen und materiellen Voraussetzungen auf, so besteht nach Benjamin ihre spezifische Problematik in der Gefahr, ihre Zukunftsorientierung allein aus der Applikation der avanciertesten Technologien gewinnen zu wollen – unter Verzicht auf die "radikalen Vergangenheitsorientierung" aus der Bewegung um die Zeitachse des Hier und Jetzt. Deutlich lässt sich die Ablehnung von Adornos serialisierter Ästhetik des Nicht-Identischen kaum mehr formulieren. Eine Moderne, die sich nicht nur als eine momentan im Technisch-Einmaligen erneuernde Kraft darstellen wollte, dürfte sich nach Benjamin gerade nicht als Prozess der totalisierenden Symbolisierung der neuen Zeit verstehen. Sie müsste sich der Versuchung versagen, sich nur als ein dumpfes, wie dies Kasimir Malewitsch in seinem suprematistischen Manifest forderte, "unaufhaltsames Vorwärtsdrängen auf dem neuen Wege"¹⁰⁵ zu realisieren. Mit Benjamin müsste sie das suchen, was sie zum historischen Wendepunkt im Eingedenken eines unterdrückten Vergangenen machte. Sie hätte nach dem in ihrem technischen Innovationspotenzial latent enthaltenen allegorischen Ruinencharakter zu suchen.

Anmerkungen

1. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1993, S. 39.
2. Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, in: ders., *Werke*, Neuwied u. Berlin 1963, Bd. 11, S. 351.
3. Ders., *Tendenz oder Parteilichkeit?* (1932), in: *Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Charles Harrison u. Paul Wood, Ostfildern-Ruit 1998, S. 495.
4. Herbert Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, Frankfurt/M. 1965, S. 60.
5. Peter Bürger widmete das letzte Kapitel seines Buches *Theorie der Avantgarde* den Antipoden Lukács und Adorno. Er zeigt hier, dass weder Adornos Insistieren auf die moderne

Avantgarde noch Lukács vehemente Ablehnung und Favorisierung des "Realismus" die Sache treffen. Er führt aus, dass heute das Nebeneinander von "realistischer" und "avantgardistischer" Kunst ein Faktum sei. Die historische Avantgarde sei insofern gescheitert, als ihr die Zerstörung der Institution Kunst nicht gelungen sei. Als ihre wohl wichtigste Errungenschaft muss nach Bürger erkannt werden, dass sie die Möglichkeit zerstört habe, ästhetische Normen als gültige zu setzen. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974, S. 121.

6. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, a. a. O., S. 14.
7. Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, a. a. O., S. 311.
8. Vgl. Georg Lukács, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg 1958.
9. Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, a. a. O., S. 348.
10. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 57.
11. Ebd., S. 58.
12. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders., *Werke*, Frankfurt/M. 1983, Bd. 13, S. 21.
13. "[...] submit to reification in order to preserve the possibility of something more true." K. Michael Hays, *Abstraction's Appearances* (in Mies, Adorno, and some others), in: *Critical Landscape*, hrsg. v. Arie Graafland u. Jasper de Haan, Rotterdam 1996, S. 96.
14. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 40.
15. Ebd., S. 41.
16. Mies van der Rohe zitiert nach: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, Berlin 1986, S. 306.
17. ABC 1927/28, Nr. 4, in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Ulrich Conrads, Braunschweig u. Wiesbaden 1981, S. 108.
18. Alexei Gastev zitiert nach: *Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910–1930*, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt/M. 1986, S. 60.
19. Joachim Petsch, *Architektur und Gesellschaft. Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln u. Wien 1973, S. 37.
20. Ebd.
21. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 73.
22. Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1996, S. 35.
23. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*, in: ders., *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v.azzino Montinari u. Giorgio Colli, München 1999, Bd. 2, S. 218.
24. Dietrich Mathy, *Poesie und Chaos. Zur anarchistischen Komponente der frühromantischen Ästhetik*, München 1984, S. 8.
25. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 41.
26. Ebd., S. 59f.
27. Giorgio de Chirico zitiert nach: *George Grosz, Berlin – New York*, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, Berlin 1994, S. 60.
28. Siegfried Kracauer, *Ornament der Masse*, Frankfurt/M. 1977, S. 54.
29. W. Krinski, *Ein Kredo (1921)*, in: *Der Architekturstreit nach der Revolution. Zeitgenössische Texte Russland 1925–1932*, hrsg. v. Elke Pistorius, Basel u.a. 1992, S. 22.
30. Alexei Gastev zitiert nach: Karla Hielscher, *Was Meyerhold machte*, in: *Theater heute*, 10/1977, S. 18.
31. Wsewolod Meyerhold, *Theaterarbeit 1917–1930*, hrsg. v. R. Tietze, München 1974, S. 74.
32. Ebd.
33. Die Tatsache einer grundsätzlich stilisierten, das heißt von der Naturform abstrahierten Form auch der "animalischen" und "vegetabilischen" Ornamente machte auch Alois Riegl zur Grundlage seiner Geschichte der Ornamentik. Die Geschichte der Pflanzenornamentik ist "zu wiederholten Malen" gekennzeichnet von einer "Neigung zur Naturalisierung, zur Annäherung der Pflanzenornamente an die reale perspektivische Erscheinung einer Pflanze und ihrer Theile."

Ornament und Sachlichkeit

- Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, S. XIVf.
34. Gottfried Semper, *Textile Kunst (1855–1859)*, in: ders., *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, hrsg. v. Hans M. Winkler, Mainz u. Berlin 1966, S. 97.
35. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1977, S. 14.
36. Siegfried Kracauer, *Ornament der Masse*, a. a. O., S. 52.
37. Mies van der Rohe, (Hochhäuser) (1922), in: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, a. a. O., S. 298.
38. "[...] poses mechanization as another sort of contextual determinant." K. Michael Hays, *Abstraction's Appearances (in Mies, Adorno, and some others)*, a. a. O., S. 83.
39. "[...] a contemplation of black furnaces producing intense heat and light along with new artificial materials, of the infinite horizon of steel rails and telephone lines, of the elemental units produced by machines and for machines, of the rhythmic repetition of the assembly line and the extension of its rationality into every aspect of metropolitan life [...] Mies rendered visible the material conditions of technology, industry, and labor by rewriting or reworking them and making them an "ornamental" pattern [...]" Detlef Mertins, *Mies's Skyscraper Project: Towards The Redemption of Technical Structure*, in: *The Presence of Mies*, hrsg. v. Detlef Mertins, Princeton 1994, S. 65f.
40. Mit ähnlichen Worten lobte Adorno in Schönbergs erster Kammer-symphonie die Durchführung im vierfachen Kontrapunkt des "ersten extrem konstruktivistischen Komplexes in der neuen Musik". Theodor W. Adorno, *Funktionalismus heute*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998, Bd. 10.1, S. 378.
41. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 40.
42. Manfredo Tafuri u. Francesco Dal Co, *Architektur der Gegenwart*, Stuttgart 1977, S. 152.
43. Fritz Neumeyer sieht jedoch im zahnschnittartigen oberen Abschluss des Glashochhauses mit seinem polygonalen Grundriss ein solches "klassizistisches" Element. Was als Kranzgesims interpretiert werden kann, klärt sich jedoch insofern schnell auf, als dieses Motiv nur im Modell des Glashochhauses erscheint und nicht in den Zeichnungen. Bei genauerer Untersuchung wird man es dem Modellbau und seinen spezifischen Techniken zuzuschreiben haben – zumal zu einer Zeit, als es im Umgang mit Glasmodellen noch keine Erfahrungen gab. Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, a. a. O., S. 199.
44. Manfredo Tafuri u. Francesco Dal Co, *Architektur der Gegenwart*, a. a. O., S. 149.
45. Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, a. a. O., S. 32.
46. Ebd.
47. Siegfried Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo*, Berlin 1987, S. 18.
48. "[...] the facture of the primal elements is taken over by their visual effect, which is to say by a logic of surface perception." K. Michael Hays, *Abstraction's Appearances (in Mies, Adorno, and some others)*, a. a. O., S. 89.
49. Mies van der Rohe zitiert nach: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, a. a. O., S. 298.
50. Die großformatigen Kohlezeichnungen, die heute im Mies van der Rohe Archiv im Museum of Modern Art in New York zum wertvollsten des Nachlasses von Mies gehören, waren ursprünglich nicht Teil der eingesandten Unterlagen zum Ideenwettbewerb von 1920. Entstanden sind sie vermutlich für die Große Berliner Kunstausstellung von 1922. Eine Version der Kohlezeichnungen erschien auf dem Titelblatt der von Hans Richter, El Lissitzky und Werner Graeff herausgegebenen Zeitschrift *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*, Nr. 3, Juni 1924 und zuvor in Kurt Schwitters Zeitschrift *Merz*, Nr. 4, Juli 1923. Mies war es auch, der als einer der ersten die Fotomontage in seinem Entwurf für ein Bismarckdenkmal von 1910 in die Architekturdarstellung einführte. Vgl. Ludwig Mies van der Rohe, *Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße. Dokumentation des Mies-van-der-Rohe Symposiums in der Neuen Nationalgalerie*, Berlin, hrsg. v. Fritz Neumeyer, Tübingen u. Berlin 1993.
51. Ernst Bloch, *Grundrisse einer besseren Welt. Bauten, die eine bessere Welt*

- abbilden, architektonische Utopien, in: ders., Gesamtausgabe, Frankfurt/M. 1959, Bd. 5, S. 869.
52. Mies van der Rohe zitiert nach: Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe, a. a. O., S. 298.
53. In der Tat veröffentlichte Mies van der Rohe sein Hochhausprojekt erstmals in der Zeitschrift *Frühlicht*, die von Bruno Taut seit 1920 herausgegeben wurde.
54. Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe, a. a. O., S. 32.
55. Gottfried Semper, *Textile Kunst (1855–1859)*, a. a. O., S. 93.
56. "[...] learning from Expressionism's anguished [and subjective] stimulation of the object" K. Michael Hays, *Abstraction's Appearances (in Mies, Adorno, and some others)*, a. a. O., S. 83.
57. Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, a. a. O., S. 41.
58. "The twentieth-century avant-garde's critique of traditional modes of artistic production and reception arises in a context of industrialized mass production [...] the avantgarde draws upon certain negative aspects of the actual experience [...] in industrial society and injects into bourgeois humanist normality the alienating dissonances and contradictions that characterize rapid industrialization in tension with the persistent but now anachronistic ideals of unity and homology." K. Michael Hays, *Modernism and The Posthumanist Subject*, Cambridge Mass. u. London 1992, S. 150.
59. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt/M. 1997, S. 241.
60. Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton*, Leipzig u. Berlin 1928, hier zitiert nach: *Das Bauhausgebäude in Dessau 1926–1999*, hrsg. v. Margret Kentgens-Craig, Basel u. a. 1998, S. 125.
61. Theodor W. Adorno, *Funktionalismus heute*, a. a. O., S. 377.
62. Ebd., S. 382.
63. Ebd., S. 378.
64. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen (1908)*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Franz Glück, Wien u. München 1962, S. 277.
65. Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, a. a. O., S. XV.
66. Alois Riegl weist nach, dass ursprünglich die Pflanzenornamente nur in stilisierter Form angewandt wurden. In der abendländischen Kultur geht die Entwicklung von der Stilisierung zur Naturalisierung und zur Annäherung der Pflanzenornamente an die reale perspektivische Erscheinung. Im korinthischen Kapitell geht es nicht um die Herleitung der Kultur aus der Natur, sondern um die Rückführung des Kulturellen auf die Natur. Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, a. a. O., S. XIVf.
67. Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, München u. Zürich 1964, S. 135.
68. Dieter Hoffmann-Axthelm, *Der Blick von Westen*, in: *Bauwelt 18/19*, 1999.
69. Marco De Michelis' Einwände, dass die Kuppel gar keine Kuppel sei, weil sie mit der Besucherebene auf dem Dach keinen Zentralbau mehr überwölbe, ist aus historischer Sicht mehr als plausibel. Ihre Symbolkraft für die neue Berliner Republik erhält die Kuppel jedoch nicht aus ihrer historischen Substanz, sondern aus ihrem technologischen Symbolisierungspotenzial.
70. Theodor W. Adorno, *Funktionalismus heute*, a. a. O., S. 383.
71. Tilmann Buddensieg, *Verlorenes ersetzen*, in: *Bauwelt 18/19*, 1999.
72. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a. a. O., S. 13.
73. Ebd., S. 12.
74. Ebd., S. 13.
75. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/M. 1993, S. 21.
76. Hannes Böhringer, *Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst*, Berlin 1985, S. 11.
77. Gottfried Semper, *Textile Kunst (1855–1859)*, a. a. O., S. 93.
78. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1997,

- Bd. I.1, S. 351.
79. Ebd., S. 350.
80. Ders., Über den Begriff der Geschichte, in: ders., Gesammelte Schriften, a. a. O., Bd. I.2, S. 701.
- a. a. O., Bd. I.2, S. 701.
81. Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, a. a. O., S. 23.
82. Ebd., S. 19.
83. Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, a. a. O., S. 703.
84. Ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a. a. O., S. 14.
85. Vgl. Werner Fuld, Walter Benjamin. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 1990.
86. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a. a. O., S. 15.
87. Ders., Über Haschisch, Frankfurt/M. 1972, S. 107.
88. Ders., Erfahrung und Armut, in: ders., Gesammelte Schriften, a. a. O., Bd. II.1, S. 217.
- Bd. II.1, S. 217.
89. Ders., Über das mimetische Vermögen, in: ders., Angelus Novus, Ausgewählte Schriften, Frankfurt/M. 1988, Bd. 2, S. 96.
90. Ebd., S. 99.
91. Ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a. a. O., S. 25.
92. Ebd., S. 39.
93. Nicht zu unrecht erkennt hier Werner Fuld einen Umschlag von Benjamins Kritik der Massenmedien zu deren Affirmation. Tauglich erscheint Benjamins Medientheorie hier selbst als Leitfaden für Josef Goebbels totalitäre Unterhaltungsstrategie, wenn Benjamin weiter schreibt: "Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute. Mehr: gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen zu können, erweist erst, daß sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist. [...] Da im übrigen für den einzelnen die Versuchung besteht, sich solchen Aufgaben zu entziehen, so wird die Kunst deren schwerste und wichtigste da angreifen, wo sie Massen mobilisieren kann." Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a. a. O., S. 41.
94. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a. a. O., S. 37.
95. Georg Lukács, Tendenz oder Parteilichkeit? a. a. O., S. 495.
96. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a. a. O., S. 38.
97. Ebd., S. 40.
98. Ders., Ursprung des deutschen Trauerspiels, a. a. O., S. 354.
99. Ebd., S. 362.
100. Ebd.
101. Ebd.
102. Ebd.
103. Norbert Wolf, Giovanni Battista Piranesi. Der Römische Circus. Die Arena als Weltsymbol, Frankfurt/M. 1997, S. 66.
104. Nach Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 12.
105. Kasimir Malewitsch, Suprematistisches Manifest UNOWIS (1924), in: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, a. a. O., S. 82.

Exkurs C

Christoph Menke und die semiologische Reformulierung der Moderne

C.1 Ästhetik zwischen Autonomie und Souveränität

Die moderne Reflexion auf die ästhetische Erfahrung, schreibt Christoph Menke in *Die Souveränität der Kunst*, ist gekennzeichnet durch eine "unaufgelöste Ambivalenz"¹ der Kunst selbst zwischen Autonomie und Souveränität. Mit der damit thematisierten "Doppelpoligkeit der ästhetischen Erfahrung"² nimmt Menke direkt Bezug auf Adornos zentrale Aussage vom "Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social"³, das heißt als einer ästhetischen Praxis, die sich zwischen ästhetischer Autonomie und einer ihre Eigengesetzlichkeit sprengenden, auf die Alltagspraxis zielenden Wirkungskraft aufspannt. Menke bestätigt damit einerseits die von Adorno akklamatorisch für die Avantgarde der Moderne geforderte kritische Haltung, dass Kunst eben "nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis [sei], sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung"⁴; damit stellt er gleichzeitig auch in Frage, ob und wie die Kunst als Bereich sinnlicher Erfahrung überhaupt zu einer "Instanz der erfahrend vollzogenen Vernunftkritik"⁵ der lebensalltäglichen Praktiken werden kann. Menke greift das nach Peter Bürger zentrale Motiv des avantgardistischen Protests auf, "dessen Ziel es ist, Kunst in die Lebenspraxis zurückzuführen"⁶, um jedoch zu zeigen, dass es nicht die Absicht der künstlerischen Avantgarde sein kann, sich in der Negation ihrer Autonomie völlig in der Lebenspraxis aufzulösen.

Zur Instanz außerästhetischer Vernunftkritik wird die Kunst nicht, indem sie mit ihrem Gegenteil in eins fällt, sondern letztlich nur in der Wahrung einer gleichfalls kritischen Distanz zu ihm. Menke sieht gerade bei Adorno eine häufig zu findende "Verwechslung der Negativität des Ästhetischen mit Typen nicht-ästhetischer Negation, insbesondere der der Gesellschaftskritik"⁷ am Werke. Zum zentralen Kritikpunkt gegenüber Adornos Ästhetik wird der Negativitätsbegriff in seiner "Vermischung mit der Negativität der Gesellschaftskritik und seiner Erläuterung als Subversion des Verstehens"⁸. Im direkten Bezug auf Adornos Modell einer in ihrem Grundcharakter antinomisch angelegten Ästhetik, von der Adorno selbst zu

verstehen gab, dass sie kritisch nur aufgrund ihrer Wirkung sein kann, sieht Menke hier die Notwendigkeit zur Erweiterung von Adornos Negativitätsästhetik um eine hermeneutische Erfahrungskomponente. Demnach muss ästhetische Erfahrung als misslingendes, immer wieder aufgeschobenes Zeichenverstehen interpretiert werden, das kritisch nur insofern sein kann, als es mit den lebensalltäglichen Automatismen des Verstehens bricht. Menke bringt dann die Forderung nach einer "semiologisch reformulierten Negativitätsästhetik"⁹ in Konfrontation mit ihrer stärksten Gegenthese – allem voran Jacques Derridas Dekonstruktivismus.

Die Doppelpoligkeit der ästhetischen Praxis zwischen ihrer Autonomie und einer sie überschreitenden Souveränität steht nach Menke in der Ästhetiktradition des 19. Jahrhunderts; wo man in der ästhetischen Erfahrung einerseits einen autonomen Erfahrungsbereich in der sich ausdifferenzierenden Moderne sehen wollte; man andererseits in ihr immer auch ein die reine Vernunfttätigkeit des Menschen überschreitendes Potenzial vermutete. Steht das Postulat nach Eigengesetzlichkeit der Kunst in der Tradition des Ästhetizismus und des *l'art pour l'art*, so muss das Konzept einer die Vernunft überschreitenden künstlerischen Praxis der Tradition des Idealismus und der Romantik zugeordnet werden. Während nach Menke jedoch in Kants Ästhetik ursprünglich beide Ästhetikentwürfe ineinander verwoben waren, macht mit dem Ende der großen transzendentalen Weltentwürfe und mit dem Schwankendwerden der Theorien omnipotenter Über- oder Unterwelten die Idee der ästhetischen Überwindung der Vernunft der Einsicht Platz, dass ästhetische Erfahrung, will man sie nicht ganz sich selbst überlassen, weniger die außerästhetische Vernunft überwindet, als dass sie in diese eingreift. Hier setzt Adornos kritische, die Autonomie des Ästhetischen überschreitende Negativitätsästhetik an. Dieses auch bezeichnet den Punkt, wie Menke feststellt, an dem ästhetische Erfahrung in ästhetische Reflexion umschlägt.

Vernunftkritisch ist die Kunst in der Moderne aufgrund ihrer Wirkung. Soweit schließt sich Menke über das eigentliche Postulat der Antinomie der Moderne hinaus Adorno an; Adorno habe wie kein anderer gesehen, "dass das vernunftkritische Potential der ästhetischen Erfahrung weder als ihre Implikation noch als von ihr ablösbarer Gehalt, sondern nur als Wirkung"¹⁰ beschrieben werden könne. Ästhetische Erfahrung ist als eine Erfahrung der Negation der autonomen Eigengesetzlichkeit der Ästhetik wie auch

der außerästhetisch vorherrschenden Vernunft zu sehen. Die Souveränität der Kunst ist nach Menke als grenzüberschreitende Praxis vom Bereich der Ästhetik in den der lebensweltlichen Praxis definiert; womit auch der Ansatzpunkt für Menkes Kritik bezeichnet ist. Sie artikuliert sich in der Einsicht, dass der Begriff der Negation in der souveränen Praxis der Kunst eine doppelte Bestimmung der Negativität verlange: Als ein die Grenzen der Autonomie des Ästhetischen durchbrechendes Verfahren muss ihr eine die ästhetischen Diskurse selbst negierende Praxis vorläufig sein. Insofern der ästhetischen Praxis eine in diese eingreifende, kritische Wirkung zugestanden wird, muss diese gleichzeitig den Gesetzen der außerästhetischen Praxis entsprechen. Gemäß ihres souveränen Charakters muss demnach das negative Verfahren der Kunst sowohl eine Affinität zur ästhetischen als auch zur außerästhetischen Vernunft besitzen; was genau den Punkt bezeichnet, an dem Menke Adornos "ästhetischer Zentralkategorie", dem Begriff der Negativität, eine gewisse Ungenauigkeit vorwirft. Es ist der Konflikt der Souveränität der Kunst zwischen der Negation der ästhetischen Autonomie wie der außerästhetischen Vernunft. Aus diesem Impuls heraus konzipiert Menke sein System der "semiologischen Reformulierung" der Negativitätsästhetik einer als souverän konzipierten Kunst.

Menkes Anliegen besteht darin zu zeigen, dass die von Adorno ins Zentrum der Moderne gerückte Antinomie des Ästhetischen zwischen dem Organischen und dem Anorganischen, zwischen Affirmation und Kritik, zwischen Autonomie und Souveränität nur in der "Dimension semiotischer Prozesse, des Verwendens und Verstehens von Zeichen"¹¹ angemessen beschrieben werden kann. Hilfestellung für die Rekonstruktion der Grundbegriffe der Ästhetik der Moderne sind dagegen nach Menke in den semiotischen Modellen von Jacques Derridas Dekonstruktion zu finden, so wie dieser sie in *Die Schrift und die Differenz*¹² formuliert hatte. Sicherlich, es handelt sich hier um Positionen, die im "strikten Gegensatz" zu Adornos Negativitätsästhetik stehen; nach Menke stehen Adornos Intentionen jedoch Derrida nahe genug, um zu helfen, die Missverständnisse im Grundkonzept der Negativitätsästhetik der Moderne zu klären. Wenn die Kunst vernunftkritisch ist durch ihre Wirkung, so ist dies nicht vorstellbar alleine in der der Ästhetik traditionell zugeordneten sinnlich-emotionalen Wirkung. Es ist jetzt mit der Dimension semiotischer Prozesse, des Verwendens und Verstehens von Zeichen,

dass neben der auf Affektivität zielenden Verwendung von Zeichen – in ihrem Verständnischarakter – ein kognitives Wirkungsmoment beigelegt wird; womit in ihrer kritischen Wirkungsspezifik die Kunst selbst zwischen Affekt und Effekt, zwischen kognitivem und emotional-affektivem Wirkungspotenzial platziert ist und gegenüber der rein sprachlichen ihre spezifisch kritische Funktionsweise bestimmt wird. Es liegt in dem der Kunst zukommenden Sprachcharakter, dass diese sich nicht nur der Wirksamkeit als Kunst verschrieben hat, sondern als zu Interpretierendes ins Blickfeld konventionell vorbestimmter, hermeneutischer Modelle tritt. Dass die Identifizierung der Zeichenbedeutungen letztendlich weniger eindeutig ausfällt und hierin ein Moment kritischer Praxis liegen könnte, liegt im Zeichencharakter der Sprache selbst begründet; deutlich wird dieses an Benjamins Bild des "Archivcharakters" der Sprache als Feld vieldeutiger, polysemischer Interpretationsakte. Die Definition der Kunst und des ästhetischen Verstehens als einer kritischen, doppelt-negatorischen Praxis wird also vor dem Zielhorizont einer gelingenden Bedeutungsidentifizierung des hermeneutischen Modells zu betrachten sein.

C.2 Ornament und das Zaudern zwischen Laut und Bedeutung

Die Bedeutung von Menkes Postulat der "Souveränität der Kunst" für die Frage des Ornaments in der Moderne liegt in ihrem vom traditionellen Prozess des Zeichenverstehens sich unterscheidenden, spezifischen Zeichencharakter. Im Gegensatz zum rationalen Verstehen bindet nach Menke ästhetische Erfahrung das Zeichenverstehen an ein den Verstehensprozess momentan aufschiebendes Moment und damit an das, was man ihre negatorische Praxis nennen kann. Manfred Frank hat es als ein "entgrenztes Spiel der Zeichen"¹³ benannt, das sich in zwei unterschiedlichen Ausrichtungen denken lässt: in Form ästhetischer Negation und einer kritischen Ästhetik der Nicht-Identität im Sinne von Adorno oder in Form einer Theorie subversiver Vieldeutigkeit oder Polysemie im Sinne von Derridas Dekonstruktivismus. Von Bedeutung für die Diskussion des Ornaments ist, dass sich unabhängig davon innerhalb des Begriffsfeldes "Zeichen" einige Verschiebungen ergeben.

Ausgangspunkt für Menkes Verständnis des Zeichencharakters in der Ästhetik ist Ferdinand Saussures Unterteilung der Zeichen in Signifikat und Signifikant; wobei ersteres die Inhaltsebene bildet, zweiteres die Ausdrucksebene. Gleichwohl gilt, auch für Saussure, die Erkenntnis, dass im Zeichen grundsätzlich die Verknüpfung von Signans und Signatum, von Signifikat und Signifikant nie lückenlos aufgeht. Gerade das zeichnet die ästhetische Erfahrung aus; nach Menke kann sich ästhetische Erfahrung eben nicht in der verstehenden Identifikation des Signifikanten mit dem Signifikat erschöpfen. Der ästhetische Verstehensvollzug schlägt nach Roman Jakobson um in ein unendliches "Zaudern zwischen Laut und Bedeutung"¹⁴ oder in ein Zaudern zwischen Material und Bedeutung. Dahinter verbirgt sich, dass der Signifikant nicht ein im Kunstwerk gegebener ist, sondern erst Ergebnis einer Strukturierung von Material zu Zwecken der Darstellung eines Signifikats. Der Signifikant ist ein Vermittler, wie Barthes betont, "er bedarf notwendig der Materie"¹⁵. Erst die Beziehung von Material und Bedeutung generiert den von anderen wohl unterschiedlichen Signifikanten. Das heißt dann so viel, dass der Signifikant nicht im Kunstwerk vorliegt, sondern von dem Ding, mit dem er materiell identisch ist, sich grundsätzlich durch die Dimension der ihm vom Interpreten zugetragenen Bedeutung unterscheidet. Das führt bei Menke zur denkbar kurzen Definition des Signifikanten: "Signifikanten sind signifikante Materialität"¹⁶, die auf der einen Seite einen konstitutiven Bezug zur Dimension der Bedeutung und zum interpretierenden Subjekt haben, andererseits aber in besonderer Weise auch an die materielle Schicht ihrer Darstellung, also an die künstlerische Praxis gebunden sind. Nur ein automatisiertes, d. h. im Sinne von Šklovskij bewusstloses Wahrnehmen und Verstehen ist nach Jakobson in der Lage, die Kluft zwischen den beiden Ebenen der Sprache, dem Signifikat und dem Signifikanten zu überbrücken und Signans und Signatum zu einem eindeutigen Zeichen zu verknüpfen. Grundlage dafür ist die von Jakobson benannte "kodifizierte Kontiguität", also die im Zeichen kodierte Gleichzeitigkeit verschiedener Bedeutungen; im Gegensatz zum automatischen, nicht-ästhetischen Verstehen, das das Bedeutende und zugleich die in ihm verkörperte Bedeutung identifiziert, basiert die ästhetische Erfahrung auf dem Misslingen des in unaufhebbarer Zeitlichkeit immer wieder verschobenen Verstehensvollzugs.

Mit der Definition der ästhetischen Erfahrung als ein Akt der Desautomatisierung des Verstehens knüpft Menke an eine Ästhetiktradition der Moderne an, die ihren Ausgangspunkt im Verfahren der ästhetischen Verfremdung im russischen Formalismus und dort besonders bei Viktor Šklovskij und seinem Text *Die Kunst als Verfahren* hat. Insofern Šklovskijs Verfremdungsverfahren hier als zentrale Kategorie der Ästhetik der Moderne erkennbar wird, sollen noch einmal kurz und schematisch die entscheidenden Punkte hier vorgestellt werden. Im Falle von Šklovskijs Theorie der Verfremdung handelt es sich um ein Verfahren der "Impressionen kleiner Abweichungen"¹⁷, mit denen das Ding "aus der Reihe der gewohnten Assoziationen herausgerissen werden"¹⁸ soll. Das Ziel ist, den Inhalt wieder neu zu Bewusstsein zu bringen. Šklovskijs Verfremdungsverfahren zielt darauf, eine Empfindung des Gegenstandes als vom Automatismus befreite Wahrnehmung zu vermitteln, als "Sehen" und nicht als "Wiedererkennen". Dass es sich nicht nur um ein literarisches Verfahren handelt, wird deutlich, wo Šklovskij der Meinung ist, "daß es fast überall da Verfremdung gibt, wo es ein Bild gibt"¹⁹. Als Techniken der Verfremdung gibt Šklovskij die "gebremste, verbogene Sprache", die "Retardation" und die "erschwerte Form" an. Da es sich also nicht um Verfahren permanenter Verschiebung handelt, kann man auch nicht von einem prozessualen Verfahren im eigentlichen Sinne sprechen. Es sind hier einmalige Aktionen der Verschiebung gemeint, wie sich im Gebrauch der Bezeichnungen wie "Doppelungen" und "Parallelismen" bestätigt; sie nehmen wohl die Avantgardetechnik des Schocks vorweg, sie zielen aber nicht auf einen Prozess der permanenten Negation. Seinen Grund hat dies darin, dass es Šklovskij nicht um eine Ästhetik der Negativität geht, sondern um einen Vorgang, bei dem die Nicht-Identität im Schockerlebnis augenblicklich umschlägt in ein Neuerkennen der alten, immerwährenden Inhalte der Kunst. Daher auch entsteht die neue Form nicht, "um einen neuen Inhalt zum Ausdruck zu bringen, sondern um eine alte Form zu ersetzen"²⁰. In Šklovskijs Formalismus ist die Verschiebung innerhalb der Kunstwerke vom Inhalt zur Form, die Peter Bürger als entscheidenden Schritt hin zur modernen Avantgarde bezeichnet, nur temporärer Art; die Verfremdung versteht sich als Peripetie, als Wendepunkt, an dem die radikalisierten formalen Verfahren einzig und alleine dem Ziel dienen, das ästhetische Verstehen auf die Identifizierung des Signifikats im Signifikanten, das heißt auf die Seite der "Aussage" zurückzuführen. Šklovskij forciert die Form-Inhalt-Dialektik der künstlerischen

Gebilde, bleibt aber in einem gewissen Sinne den Stilprinzipien der Ästhetik verhaftet, jedoch in der Dynamisierung ihrer Herstellungsverfahren. An den inhaltlichen Bestimmungen der Kunst festhaltend, kann Šklovskijs formalistische Ästhetik nur als Vorläufer einer Ästhetik der Nicht-Identität im Sinne von Adorno gelten. Gleichzeitig wird durch ihn sichtbar, dass die Desautomatisierung des ästhetischen Verstehens als erschwerte Signifikantenselektion auf einer neuen Zeitlichkeit und der Prozessualisierung der ästhetischen Verfahren gegründet sein muss; nichts anderes auch ist im aufschiebenden Zaudern zwischen Material und Bedeutung im Sinne von Menke impliziert.

Die Beziehung zwischen dem Verfremdungsverfahren und Menkes Souveränitätspostulat tritt für die Kunst dort deutlich hervor, wo er feststellt: "[...] die Negativität des ästhetischen Verstehensvollzugs besteht in seiner desautomatisierenden Prozessualität"²¹; dieses lässt sich letztendlich, in Bezug auf Šklovskij, als die unaufhaltsame Perpetuierung des Verfremdungsverfahrens verstehen. Sie ist die formale Voraussetzung für die Desautomatisierung, für das Zaudern und das immer wieder aufgeschobene, misslingende "selegierende Identifizieren" als Basis für die kritische Nicht-Identität der ästhetischen Erfahrung. Das Zaudern, das der ästhetische Gegenstand *ist*, ist der Grund für den permanenten Aufschub des gelingenden Funktionierens der nicht-ästhetischen Diskurse, des Abschlusses der außerästhetisch herrschenden Vernunft. Ihr Resultat kann jetzt in einer gewissen Überschüssigkeit an Identifikationsmöglichkeiten des ästhetischen Objektes gesehen werden. Aus der Prozessualität des ästhetischen Verstehensaktes heraus bietet sich dieses vielen Signifizierungsversuchen an, lässt aber keinen davon zum Abschluss kommen. Die Vielbestimmbarkeit und Vieldeutbarkeit resultiert hier aus der desautomatisierenden Prozessualität ihres Verstehens oder Bedeutens, letztendlich sind sie ein Resultat der Negation des automatischen Verstehens. Nur im Ablösen bestimmter Resultate aus dem Prozess, so Menkes, ließe sich ein selegierendes und damit eindeutig identifizierendes Verstehen erzielen. Dieses bedeutete dann, auf das ästhetische Objekt in seiner ursprünglich unentscheidbaren Pluralität und latenten signifikanten Überschüssigkeit zu verzichten.

Es bleibt dabei, dass nach Menke ästhetische Erfahrung die des Scheiterns automatischen Verstehens in der

desautomatisierenden Prozessualität ist, sie ist andererseits zugleich auch die Erfahrung "der gegen jedes Verstehen sich herstellenden Überschüssigkeit des ästhetischen Objekts"²². Um es noch einmal festzuhalten: Der Unterschied zwischen Menke und Šklovskij besteht im endlos hinausgezögerten Verfremdungsverfahren und der misslingenden Signifikantenidentifikation im Prozess des ästhetischen Verstehens. Daher das Negativitätspostulat der Ästhetik bei Menke im Gegensatz zum Festhalten am Rückbezug auf positive Inhalte bei Šklovskij. Des Weiteren lässt sich feststellen, dass Menkes semiologisch reformulierte Negativitätsästhetik unübersehbar, trotz des dezidierten Bezugs auf Derrida, ihre Grundlage in der von Horkheimer und Adorno im Rahmen der *Dialektik der Aufklärung* konstatierten "Intellektualität der Wahrnehmung" hat. Das Konzept einer kritischen Ästhetik wird hier über die Verweigerung eines einerseits konventionalisierten und automatisierten, auf der anderen Seite auch eines rationalen Zeichenverstehens definiert. Die künstlerische Praxis wäre damit nicht nur als eine entideologisierende, sondern ebenso als eine Praxis der Verhinderung vernünftigen Verstehens reduziert, quasi gegen besseres Wissen. Die künstlerische Praxis könnte damit in dem Paradox bestimmt werden, dass ästhetische Kritik zu keiner Zeit den Bereich der Vernunft selbst verlasse, während sie andererseits diese auch nicht zulasse; durch sie schimmert die verhinderte Vernunft als bessere Praxis hindurch.

Bei Menkes semantischer Überdeterminierung ist man an Adolf Loos' Definition der Ornamente als erotische "Überschüssigkeiten" erinnert, die bei Loos jedoch eindeutig nicht semantischer, sondern psychologischer und emotionaler Natur sind. Dabei sind sie von höchst ambivalenter Konstitution; denn als formale Überschüssigkeiten sind sie Resultat der ins Ornament verdrängten Triebe. Die Funktion der Ornamente besteht in dem die Gesellschaft positiv konstituierenden Verdrängungsmechanismus, der gleichzeitig in der Verdrängungspraxis konzeptuell negatorischen Charakters ist. Loos' Idee der kulturellen Evolution und rationalen Organisation von Kultur lässt sich mit dem Begriff der "Konstitution durch Negation" bezeichnen. In einem ähnlich ambivalenten Verhältnis wird man auch Menkes Begriff der "desautomatisierenden Prozessualität" beschreiben müssen, nur dass sie nicht psychologischer, sondern semantischer Natur ist. Mit dem in der Prozessualität

enthaltenen Automatismus wäre dies mit der ambivalenten Formulierung der "Desautomatisierung durch Automatisierung" zu umschreiben. Erstaunlich ist, dass in Menkes Argumentation und Rechtfertigung einer kritischen Ästhetik der Nicht-Identität Affinitäten zum Programm der surrealistischen Ästhetik erkennbar werden. Nichts anderes war mit der "écriture automatique" bezweckt: Entautomatisierung durch Automatisierung des Schreibens. Nur: Die Surrealisten waren sich bewusst, dass als kritische Methode hier nicht die Selbstaufhebung oder Störung des Vollzuges des Funktionierens der vernunftmäßigen Diskurse gemeint sein kann, dass nicht ihre Neutralisierung zur Debatte stand, sondern demgegenüber der erklärte Effekt die Änderung der Bewusstseinssebene war. Die Disziplinierung durch und die Hingabe an den Automatismus waren als "individueller Aufstand des Geistes"²³ gedacht; er soll auf die tiefenpsychologischen Zustände zielen, auf das Hinabsteigen zu den Bereichen der verdrängten Wünsche und Ahnungen. Man könnte hier durchaus von einem *kritisch-performativen* Charakter eines desautomatisierenden Automatismus sprechen. Die "desautomatisierende Prozessualität" Menkes bleibt dagegen ganz im rationalen Modus der semiologischen Rekonstruktion gefangen.

In Die Schrift und die Differenz

machte Derrida darauf aufmerksam, dass "der Begriff des Zeichens von sich aus den Gegensatz von Sinnlichem und Intelligiblem nicht überwinden kann"²⁴. Das zaudernde, die Signifikantenselektion unendlich verzögernde Verfahren ästhetischer Erfahrung bleibt, solange es alleine an den Zeichencharakter gebunden bleibt, in gewissem Maße eine vernunftmäßige Kritik der in ihre eigenen performativen Widersprüche sich verstrickenden Vernunft und verharrt im Modus kognitiver Reflexion. Einen Ausblick darauf, dass sie eine der nicht nur kognitiven, sondern auch sinnlich-emotional möglichen Ebenen der antinomischen Ästhetik der Moderne darstellt, soll im Vergleich mit der konkreten ästhetischen Praxis in der Architektur im Folgenden gegeben werden. Sie erscheint in der Tat als Teil des Prozesses der "Intellektualisierung der Wahrnehmung", dessen andere Hälfte, dessen psychologisches Potenzial noch zu untersuchen wäre, aber in der Parallelität der Techniken der semiologischen Reformulierung und des Surrealismus ihren gemeinsamen Ansatzpunkt offenbaren.

C.3 Adorno, Derrida, Eisenman: Ornament und die Prozessualisierung des ästhetischen Verstehens

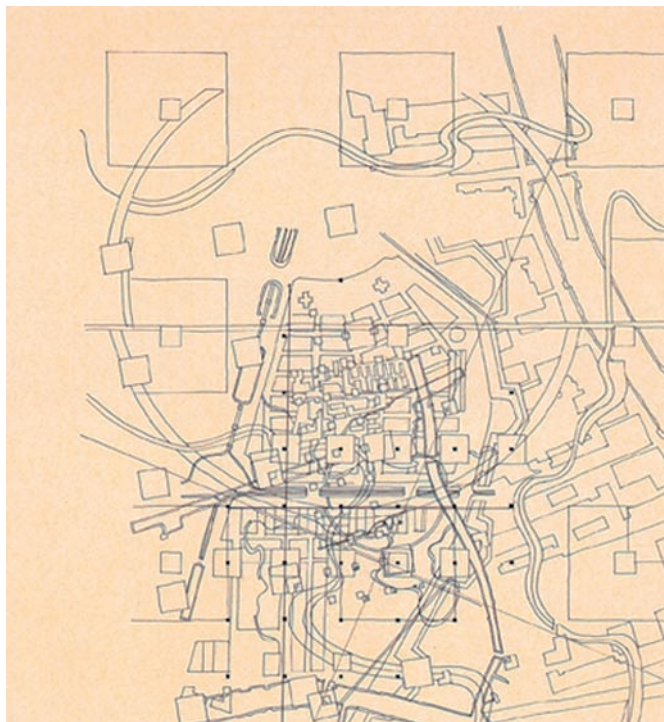
Nach einer Phase intensiver Arbeit an einem gemeinsamen Projekt, dem Chora L Works für den Parc de La Villette in Paris, treten Ende der 80er Jahre der Architekt Peter Eisenman und der Philosoph Jacques Derrida in einen kurzen, aber um so heftigeren Briefwechsel. Der Text *Post/El Cards: eine Antwort an Jacques Derrida*, in dessen Verlauf Eisenman Derrida eine nicht akzeptable Naivität der Architektur und der gestalteten Materie gegenüber vorwirft, liest sich wie ein kraftvoller Befreiungsschlag der Architektur aus der Umstrickung durch den Dekonstruktivismus, gerade zum Zeitpunkt ihrer totalen Vereinnahmung durch ihn im Anschluss an die New Yorker Ausstellung *Deconstructivist Architecture*²⁵.

Seine besondere Bedeutung erhält der Briefwechsel dadurch, dass Eisenmans Architekturtheorie, zumal in der Rekonstruktion ihrer Grundbegriffe deutlich konturierter als in seinen anderen Texten, als Projekt der kritischen Rekonzeptualisierung der Architektur der Moderne hervortritt. Insofern sie sich auf der Basis des Dekonstruktivismus als Projekt ästhetischer Negativität profiliert, scheint ihre Methode geradezu Menkes Verschränkung der Ästhetik der Nicht-Identität Adornos mit der Ästhetik der Supplementarität Derridas entlehnt zu sein. Deutlich wird, dass Eisenmans Architekturtheorie zu den subversiv-operativen Verfahrensweisen des Dekonstruktivismus wohl in "striktem Kontrast" steht, dass aber die Konfrontation mit dem Dekonstruktivismus durchaus zur Klärung von Eisenmans Konzept ästhetischer Negativität führt. Als Explikationsgewinn dieser Methode zeichnet sich ab, dass trotz bestimmter formaler Ähnlichkeiten Eisenmans Architekturtheorie der Ästhetik der Nicht-Identität Adornos näher steht als Derridas Supplementaritätsästhetik.

Angesichts der Tatsache, dass der spezifische Zeichencharakter der Architektur für Eisenman die Grundlage der Neuformulierung der Architektur bildet, wird in der Gegenüberstellung mit Menke Eisenmans Theorie einer kritisch negativen Architekturästhetik als Projekt der "semiologischen Reformulierung der Moderne" erkenntlich, paradoxerweise dadurch, dass er der Architektur aus ihrer eigenen Tradition der Repräsentation, der Zweckmäßigkeit und statischen Standsicherheit heraus – Vitruvs Trias von *venustas*, *utillitas* und *firmitas* – einen ausgesprochenen Sprachcharakter abstreitet.

In seinem Beitrag, der als offene Kritik an der totalen Übernahme der dekonstruktivistischen Modelle aus der Philosophie in die Architektur zu verstehen ist, formuliert Eisenman den generellen Unterschied zwischen Sprache und Architektur. "Im Gegensatz zur Sprache, wo die Zeichen abwesende Objekte repräsentieren", schreibt Eisenman, "sind in der Architektur beide, das Zeichen und das Objekt präsent."²⁶ Die "reale Existenz des Bezeichneten" unterscheidet die Architektur von allen anderen künstlerischen Praktiken wie der Malerei und der Skulptur, besonders aber vom Modell der Sprache. Im Gegensatz zur Architektur und aufgrund der traditionellen Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit können wir, so Eisenman, in der Sprache mit den Worten spielen, während es in der Architektur kein Zeichen einer Säule oder eines Fensters ohne die tatsächliche Anwesenheit einer Säule oder eines Fensters gibt. Aufgrund der spezifischen Materialität und der realen Existenz des Bezeichneten, so Eisenman weiter, ist die Architektur in eine "andere Tradition von Zeichen und Bedeutung"²⁷ gestellt. Sie zeichnet sich durch die Bedingung einer "formalen Interiorität der Architektur"²⁸ aus. In direkter Anspielung auf die subversiv-operative Strategie von Derridas Dekonstruktivismus zeigt Eisenman für das kritisch-negative Projekt der Architektur der Moderne, dass es aufgrund der "faktischen Präsenz"²⁹ und des In-eins-fallens von Zeichen und Bezeichnetem im architektonischen Objekt die subversiven Strategien des Dekonstruktivismus, die Destabilisierung der Sprache durch die Trennung von Signifikat und Signifikant so lange wirkungslos bleiben, wie sie nicht die faktische Präsenz oder die "Interiorität" in Frage stellen.

Eisenman und Menke teilen sich jedoch mehr als nur die Methode. Es macht die spezifisch antinomische Bestimmung der Architektur durch Eisenman aus, dass er die Interiorität und faktische Präsenz des Bezeichneten als konstitutiv für die Architektur erkennt. Mit der Betonung des spezifischen Zeichencharakters konstatiert er einerseits die Autonomie der Architektur gegenüber anderen ästhetischen und außerästhetischen Praktiken, während er andererseits diese augenblicklich wieder zurücknimmt; indem er die Zersetzung der "faktischen Präsenz" von Zeichen und Objekt als das erklärte Ziel der architektonischen Praxis einer nicht traditionellen Architektur sieht, zielt er direkt auf die Sprengung jenes Tatbestandes, der die Architektur als eigenständige gegen die anderen ihr verwandten Disziplinen ausweist. In diesem Sinne wendet Eisenman die traditionelle Unähnlichkeit der Architektur mit der



Peter Eisenman, Chora L Works, Paris 1985-86



Peter Eisenman, Chora L Works, Paris 1985-86

Christoph Menke und die semiologische Reformulierung der Moderne

Sprache kritisch gegen die Architektur selbst und postuliert, dass die Architektur wohl ihrem traditionellen Konzept nach nicht sprachähnlich sei, er aber die Trennung von Signifikat und Signifikant, von Material und Bedeutung jetzt zur Forderung einer kritischen, den Kategorien einer reflexiven Moderne genügenden Theorie der Architektur erhebt – nur so sei die Architektur nicht mehr nur ein Diskurs neben anderen; nur mit der Sprengung der eigenen, zuvor gesetzten Grenzen sei sie fähig, über sich hinaus und in "souveräner Subversion"³⁰ verändernd in die interne Logik anderer Disziplinen und die außerarchitektonischen Diskurse einzugreifen.

So wird ästhetische Erfahrung in der Architektur zur Erfahrung der Nicht-Identität auf zwei verschiedenen Ebenen. Im Verlangen, die faktische Präsenz und damit die interne Logik und Autonomie zu sprengen, zielt Eisenman einmal auf die Nicht-Identität des architektonischen Objekts mit sich selbst; löst sie dadurch die eigene, beschränkte Autonomie auf, wird sie gleichzeitig zur Gefahr für andere, außerarchitektonische Diskurse, in deren Logik sie damit eingreift und unterminiert; so wird die Architektur, im Sinne von Menke, zur "Instanz einer erfahrend vollzogenen Vernunftkritik"³¹. Nach Eisenman folgt daraus, dass die ästhetische Negation in der Architektur nicht an die jeweilige physische Ab- oder Anwesenheit zu binden, sondern alleine in einer Art dritten Figur zu realisieren sei. Sie ist gleichfalls weder Abwesenheit (Absenz) noch Präsenz, weder Form noch Funktion, weder besonderer Gebrauch eines Zeichens noch die rohe Existenz der Wirklichkeit. Im Unterschied zum affirmativen Status des architektonischen Zeichens sowohl in seiner An- wie auch Abwesenheit bezeichnet Eisenman diese Art der Existenzform des architektonischen Zeichencharakters mit dem Begriff der *presentness* oder der *Gegenwärtigkeit*³². Die *presentness* ist deutlich weniger ans Material als an die besondere Bedingung der Zeitlichkeit in der Architektur gebunden. Damit zielt Eisenman auf eine der Architektur immanente Prozessualität des ästhetischen Verstehensvollzuges, der nach Menke als ein die Identifikationsverfahren des Signifikanten permanent unterminierenden Verfremdungsprozess zu verstehen ist.

Presentness oder die Gegenwartigkeit der Architektur steht für die Bedingung zeitlicher Relegation des ästhetischen Verstehensaktes. Sie wird nicht in der Fixierung im "Hier und Jetzt" im

Sinne von Benjamins ornamentaler Verhüllung des auratischen Kunstwerks zu erfahren sein. Anstelle einer aus dem unmittelbaren, auratischen Gegenwartsbezug heraus sich erneuernden Zukunft, die ihr Erneuerungspotenzial alleine aus der rotierenden Bewegung ums "Hier und Jetzt" und dem Rückblick auf ein verdrängtes Vergangenes beziehen kann, tritt bei Eisenman die Idee des "Ereignisses des Gebäudes"³³; womit keineswegs die Festivalisierung der Architektur im Sinne von Frank Gehrys Bilbao Museum oder Disneys Fun-Architektur gemeint ist, sondern eine in der Prozessualität sich bestätigende Zeitlichkeit; diese zielt in der Infinitesimalität der Differenzen auf die Relativierung des Objektcharakters der Architektur.

Vorbereitend für die kommenden Ausführungen, aber für dieses Kapitel abschließend, lässt sich feststellen, dass aus dem besonderen Zeichencharakter der Architektur – der sich durch die reale Existenz des Bezeichneten auszeichnet, wo Signifikat und Material aus der eigenen materiellen Gesetzmäßigkeit der Architektur heraus zusammenfallen – Eisenmans besonderer Avantgardeimpuls resultiert. Um die Architektur der ästhetischen Erfahrung im Sinne kritischer Nicht-Identität zu öffnen, muss sie die Einheit aus Signifikat und Material brechen. Dieses ist verständlicherweise weder in der Negation ihrer materiellen Präsenz zu bewerkstelligen, also nicht in der Dialektik von Ab- und Anwesenheit, noch in der Liquidierung des Signifikats möglich. Beide Male würde es das Ende der Architektur beziehungsweise deren Aufgehen in der Kunst bedeuten. Eisenman dagegen ersetzt die ornamentale Verhüllung – oder ornamentale Umzirkung – bei Benjamin durch einen Prozess permanenter Ver- und Enthüllung. Es drängt sich die zunächst vage Vermutung auf, dass es sich bei Eisenmans Prozessualität um eine andere Art des ornamentalen Verfahrens, das heißt um die Transformation des klassischen Ornamentbegriffes handeln könnte. Die semiologische Reformulierung der Architektur wird zum Projekt der semiologischen Reformulierung des Ornaments, von einem Ort positiver Einheit von Signifikat und Material zu einem Ort ästhetischer Nicht-Identität.

Anmerkungen

1. Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, Frankfurt/M. 1991, S. 9.
2. Ebd.
3. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1993, S. 16.
4. Ebd., S. 26.
5. Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, a. a. O., S. 10.
6. Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974, S. 29.
7. Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, a. a. O., S. 13f.
8. Ebd., S. 14
9. Ebd.
10. Ebd., S. 15.
11. Ebd., S. 14.
12. Vgl. Jacques Derrida, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/M. 1985.
13. Wie Menke, nur um einige Jahre früher, stellt sich Manfred Frank die Aufgabe, die zwei Hauptrichtungen der Philosophie Frankreichs und Deutschlands, den Neostukturalismus und die Hermeneutik bzw. kritische Theorie des Subjekts, besonders im Hinblick auf die Frage nach der Stellung des Subjektes, gegenseitig zu vertiefen. Manfred Frank, Was ist Neostukturalismus? Frankfurt/M. 1984, S. 573.
14. Roman Jakobson, zitiert nach: Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, a. a. O., S. 52.
15. Roland Barthes, Elemente der Semiologie, Frankfurt/M. 1983, S. 40.
16. Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, a. a. O., S. 53.
17. Viktor Šklovskij, Theorie der Prosa, Frankfurt/M. 1966, S. 37.
18. Ders., Literatur und Kinematograph, in: Formalismus, Strukturalismus und Geschichte, hrsg. v. Aleksandar Flaker u. Viktor Zmegac, Kronberg u. Taunus 1974, S. 28.
19. Ders., Kunst als Verfahren, in: Texte der russischen Formalisten, hrsg. v. Jurij Striedter, München 1969, Bd. 1, S. 23.
20. Viktor Šklovskij, Theorie der Prosa, a. a. O., S. 35.
21. Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, a. a. O., S. 52.
22. Ebd., S. 91.
23. Yvonne Duplessis, Der Surrealismus (1950), Berlin 1992, S. 8.
24. Derrida bezieht sich auf eine Bemerkung von Lévi-Strauss in seinem Vorwort zu *Le cru et le cuit*, in dem dieser sich zum Versuch der Aufhebung der Differenz zwischen Sinnlichkeit und Intelligibilität auf der Ebene der Zeichen bekennt. Jacques Derrida, Die Schrift und die Differenz, a. a. O., S. 426.
25. Vgl. Deconstructivist Architecture, hrsg. v. Philip Johnson u. Mark Wigley, Ausstellungskatalog des Museum of Modern Art in New York, 23. Juni–30. August 1988 und Cities of Artificial Excavations, The Work of Peter Eisenman, 1978–1988, hrsg. v. Jean-François Bédard, Ausstellungskatalog des Canadian Centre for Architecture, Montréal, 2. März–29. Mai 1994.
26. Peter Eisenman, miMISes Reading: does not mean A THING, in: ders., Re:Working Eisenman, London 1993, S. 11.
27. Ders., Post/El Cards: Eine Antwort an Jacques Derrida, in: ders., Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur, hrsg. v. Ullrich Schwarz, Wien 1995, S. 180.
28. Ders., Diagram Diaries, New York 1999, S. 48.
29. Ders., Post/El Cards: Eine Antwort an Jacques Derrida, a. a. O., S. 179f.
30. Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, a. a. O., S. 13.
31. Ebd., S. 10.
32. Peter Eisenman, Post/El Cards: Eine Antwort an Jacques Derrida, a. a. O., S. 181.
33. Ebd., S. 183.

5 Moderne und die (post-)strukturalistische Reformulierung des Ornaments

5.1 Derridas Phantom: Die Ästhetik der Supplementarität

Wie Jürgen Habermas in seinem Buch *Der philosophische Diskurs der Moderne* darauf hingewiesen hat, ist die eigentliche Krise der Moderne weniger der Fortschrittsgläubigkeit und dem Glauben an die evolutionäre Entwicklung der menschlichen Vernunft geschuldet als ihrem "performativen Widerspruch"¹. Nach der Ablösung von exemplarischen Vergangenheiten und der Eliminierung aller extraweltlichen Bezugssysteme muss die Moderne als die geschichtliche Epoche begriffen werden, die "ihre orientierenden Maßstäbe nicht mehr Vorbildern einer anderen Epoche entlehnen" kann; "sie muß ihre Normativität aus sich selbst schöpfen". Ohne Möglichkeit der Ausflucht sieht sie sich an sich selbst verwiesen. Das Problem der Begründung der Moderne aus sich selbst wird deutlich, wo im Rückgriff auf ihre verfügbaren Mittel die Moderne sich ihrer eigenen Unzulänglichkeiten überführen muss. Habermas spricht von dem "gegen sich gekehrte[n] identifizierende[n] Denken"² der Moderne, das fortgesetzt zum Selbstdementi genötigt wird. Der daraus resultierende paradoxe Status der Moderne besteht darin, dass im Stadium ihrer Ausdifferenzierung die subjektzentrierte Vernunft sich als entideologisierende Kraft nur unter Rückgriff auf ihre eigenen Mittel ihrer sich selbst absolut setzenden, autoritären Natur und damit ihrer eigenen Insuffizienz überführen kann; wobei das Problem der Begründung aus sich selbst für die Moderne zunächst im Bereich der ästhetischen Kritik zu Bewusstsein kommt. "Die Verheißung, deren eine überlebte philosophische Tradition nicht mehr mächtig ist", beschreibt Jürgen Habermas die gewandelte Rolle, die dabei der Ästhetik zufällt, "hat sich in die Spiegelschrift des esoterischen Kunstwerks zurückgezogen und bedarf der negativistischen Enträtselung."³ Das heißt dann so viel, dass dort, wo das Denken selbst nicht mehr als identifizierende Praxis verstanden werden kann, nur die alle Kräfte gegen sich selbst mobilisierende, radikalisierte ästhetische Reflexion die Verbindung mit der Utopie "einer längst verschollenen, der Vorvergangenheit angehörenden, zwanglos-intuitiven

Erkenntnis“⁴ wahren kann. Nur in der Aneignung in der experimentellen Ästhetik der modernen Avantgarde, so Habermas, ist das Utopische fähig, sich zu artikulieren; mit der Konsequenz, dass die Ästhetik zur Instanz erfahrend vollzogener Vernunftkritik mutiert.

Mit der Vorstellung einer Vernunft, die als utopische nur im Ästhetischen den Verfallsformen des reflexiven Denkens trotzen kann, ist damit in denkbar knappster Form einerseits das Grundprogramm der *Ästhetischen Theorie* Adornos skizziert, andererseits ist mit der nur noch in residualen Bereichen der Ästhetik überlebenden, utopisch gewordenen Vernunft gleichermaßen die Basis von Derridas Dekonstruktivismus umschrieben. Adornos *Negative Dialektik* und Derridas *Dekonstruktion*, so Habermas, lassen sich als verschiedene Antworten auf dasselbe Problem verstehen. Was Adorno in den einleitenden Worten zur *Ästhetischen Theorie* postuliert, mag ebenso für Derridas supplementäre Ästhetik Gültigkeit haben: In der Moderne, so Adorno, sei zur Selbstverständlichkeit geworden, „dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“⁵ Nach Habermas präsentieren sich in der Tat beide Ästhetikentwürfe als unterschiedliche Strategien im Kampf gegen die totalisierende Abgeschlossenheit einer auf sich selbst geworfenen Vernunft, wobei sich beide als treibende Kraft der Entideologisierung der in die rationalen Diskurse sich einschleichenden, idealistisch sich verselbständigenden, rationalen Setzungen verstehen. Insofern Adorno und Derrida den Vorrang des „Allegorischen vor dem Symbolischen, der Metonymie vor der Metapher und des Romantischen vor dem Klassischen“⁶ betonen, stellt Habermas eine Verwandtschaft im Denkgestus beider Positionen fest, wobei beider Kritik an den Ursprüngen, Originalen und Erstheiten einem „gewissen Fanatismus“ entspricht, in allem das „bloß Produzierte, Nachgemachte, Sekundäre nachzuweisen.“⁷

Aber selbst wenn in der Ausrichtung auf die Strategien der Entideologisierung der „falschen Konstitutionszusammenhänge“ und im generellen Misstrauen den Systemen gegenüber eine gewisse Affinität zwischen Adorno und Derrida zu erkennen ist, enthält Derridas Dekonstruktivismus andererseits mehr als nur eine vorsichtige Kritik von Adornos Ästhetik der Nicht-Identität. Sie richtet sich gegen jenen „Rest

paradoxen Vernunftvertrauens“, ohne die das System der destabilisierenden Widersprüchlichkeiten bei Adorno nicht seine kritische Performativität erreichen könnte. Selbst wenn man zu Adornos Diktum „Kunst ist Begriff so wenig wie Anschauung“⁸ in Derridas „Logik der Supplementarität“ eine Entsprechung finden mag und auch dann, wenn in der Unterminierung der „konzeptuellen Herrschaftsverhältnisse“ der subjektzentrierten Vernunftgeschichte und der Sprengung der dogmatischen Gewissheiten traditionsfester Wertegemeinschaften eine weitgehende Affinität zwischen beiden bestände, zielt Derridas subversive Ästhetik der Supplementarität letztendlich doch, im Gegensatz zu Adorno, auf einen totalen Umsturz der Hierarchien zwischen Rede und Schrift, zwischen Innen und Außen und zwischen Intelligiblem und Sinnlichem. Im Gegensatz zu Adorno betreibt Derrida die Inversion der seit Aristoteles etablierten Hierarchien von Logik und Rhetorik und setzt sich in der Favorisierung der Rhetorik über die immanente „Vernunftseligkeit“⁹ – wie dies Habermas persiflierend beschreibt – der negativen Dialektik Adornos hinweg. Vor dem Hintergrund der Favorisierung der Rhetorik vor der Logik durch Derrida, gleichwohl aber auch im Bewusstsein beider Philosophen einer in ihrer neuzeitlichen Totalisierung in ihr Gegenteil, ins Unvernünftige und Irrationale umschlagenden Vernünftigkeit, wird im Folgenden der Statuswandel der Ästhetik in Bezug auf den subversiven Charakter von Derridas Ästhetik der Supplementarität gegen die an der Möglichkeit vernünftigen Handelns festhaltenden Idee einer kritischen Ästhetik der Nicht-Identität Adornos herauszuarbeiten sein.

5.1.1 Derridas stilbildende Figuren des Dekonstruktivismus

Beim Versuch Derridas, auf die begriffliche Prägnanz der Logik zugunsten der rhetorischen Bedeutungsüberschüsse zu verzichten, spielt die die Logik als Regelsystem auflösende Technik der Dezentrierung eine entscheidende Rolle. Derrida zielt darauf, die gegeneinander gesetzten Begriffe in Myriaden von sich ineinander verschränkenden und überlagernden Metaphern aufzulösen und darauf zu setzen, mit den abgezirkelten Geltungsbereichen und Gattungsarten der Texte und ganz allgemein der Kunstwerke zu brechen. Im Sprachgebrauch Derridas

treten die Metaphern als permanente Ersetzungen supplementär an die Stelle der Begriffe. Gegenüber Adornos Ästhetik der Nicht-Identität ist damit Derridas Ästhetik als eine der Supplementarität zu bezeichnen. Derrida folgt hier fast wörtlich Friedrich Nietzsches Text "Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn". Dort beklagt Nietzsche den Verschleiß der philosophischen Metaphern, die durch den ständigen Gebrauch ihrer ursprünglichen Sinnlichkeit verlustig gehen und sich mit der Zeit zu "blutleeren Abstraktionen" wandeln. Was sind sie schon, die Begriffe und ihre Wahrheiten, fragt Nietzsche, als "Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen."¹⁰ Im Gegensatz zu Nietzsche jedoch setzt Derrida den durch den Verschleiß der Metaphern entstehenden falschen, verhärteten, begrifflichen Wahrheiten einen Prozess der Erneuerung und der Transformation ihres Bildcharakters entgegen, der sich nicht als Prozess begrifflicher Verhärtung, sondern als Prozess der Rehierarchisierung ihres metaphorisch-semantischen Potenzials verstanden werden will.

Derrida erkennt im Denken nicht einen die Metaphern verschleißenden, sondern einen ihre interne Ordnung umgruppierenden Prozess supplementärer Neuordnung. Dabei ersetzen die neuen Metaphern nicht die alten, sie repräsentieren diese auch nicht, sondern sie treten zur "kritischen Kennzeichnung" an deren Stelle. Dies bildet dann, wie Heinz Kimmerle zeigt, das konstruktive Moment der Destruktion. "Indem die Metapher ausgewischt wird, zeichnet sie sich aufs Neue ein."¹¹ Derrida ersetzt den Modus der Repräsentation der Kunst durch den der Supplementarität. Das Neue verdrängt das Alte nicht, es tritt auch nicht an dessen Stelle, und es ist auch nicht das, was man als Aktualisierungsprozess im veränderten, zeitgenössischen Kontext verstehen könnte. Das Neue steht nicht für sich, auch nicht für ein Anderes, sondern markiert den Status eines anwesend Abwesenden. So wird die Dekonstruktion zur Erfahrung einer unendlichen Deviation der Zeichen, die in ihrer permanenten Fluktuation sich zu immer neuen, endlos verschlungenen Bilder- und Assoziationsfolgen oder "Ketten von Supplementen"¹² zusammenschließen. Eine Annäherung an Adornos Ästhetik der Nicht-Identität ergibt sich dort, wo durch den repetitiven Charakter der Vollzug des ästhetischen Verstehens der Kunstwerke als ein unendlicher Prozess des "umweghaften Verzögerns", der Retardierung und immer wieder

hinausgeschobenen und daher misslingenden Identifikation erkennbar ist. Gleichwohl besteht der Unterschied zu Adornos Ästhetik der Nicht-Identität darin, dass die umstrukturierte Metapher dem Alten nicht als dessen Antithese eingeschrieben oder dieser entgegengesetzt ist, sondern dass gleichwohl das Neue im Verhältnis der Supplementarität an das Andere im Sinne einer Leerstelle gebunden bleibt. Die Differenz zu Adorno verschärft sich, wo bei Derrida das "kunstvolle ästhetische Zerbröseln des Sinns"¹³ in die vielen Wahrheitsmöglichkeiten der Polysemie zerfällt und die ästhetisch kontrollierte Destruktion des Sinns nur noch ein vielschichtiges, kaleidoskopartiges Wahrheitspotenzial der Kunst im Glanze der polemischen Vielfalt ihrer Polysemie entfaltet. Das Kunstwerk offenbart keine Wahrheiten, in seiner Supplementarität verweist es als deren äußere Spuren lediglich auf unterschiedliche Aspekte möglicher Teilwahrheiten. Indem diese ohne erkennbaren Anfang und Ende ständig ihre Schauplätze wechseln, unterliegen ihre Vergegenwärtigungen einem Prozess quasi wechselseitiger Verzauberung. Das macht auch den latent mythischen, antirationalen Charakter von Derridas Dekonstruktivismus aus, bei dem sich trotz allem keine ursprünglichen Bedeutungen mehr ausmachen lassen, von denen die jeweils folgenden abgeleitet werden könnten. Nichts lässt sich mehr ontologisieren. Die Kunst ist eben nicht mehr Symbol, sondern supplementäres Zeichen. Darin unterscheidet sich Derridas "doktrinäre Besessenheit mit der ‚Unentscheidbarkeit‘"¹⁴ als "fortgesetztes Selbstdementi"¹⁵ vom negativ identifizierenden Denken Adornos.

Habermas' Kritik gilt Derridas hermeneutischem Verfahren, das der Rhetorik Vorrang gegenüber der Logik einräumt, d.h. das die Schrift und den Text aufgrund ihres literarischen Charakters nach Maßstäben des rhetorischen Gelingens und nicht nach denen ihrer logischen Konsistenz¹⁶ bewertet. Habermas' Vorwurf Derrida gegenüber gilt der Tatsache, dass die spezifische Logizität der Rhetorik in den Künsten jetzt über den Aussagegehalt des Textes dominiert und dass die Dekonstruktion, die im weitesten Sinne rhetorisch-poetischer Techniken sich bedient, nicht mehr den Maßstäben problemlösender, kognitiver Unternehmungen gehorcht; sie baut ihre Argumente alleine auf dem Bedeutungsüberschuss der rhetorischen Figuren auf und stellt somit die Form über den Inhalt. Es sind die Figuren der Differenz, die in ihrer

Wiederholungsstruktur des Erlebens sich mit dem "temporalen Sinn des Aufschiebens, des umweghaften Verzögerns, des kalkulierenden Zurückhaltens, des Reservierens, des Hinweisens auf ein später Einzulösendes"¹⁷ verbinden. Aufgrund seiner formal bildhaften Qualität bezeichnet Habermas dieses "Denken in Bildern" – was Sklovskij zurecht als naive Vorstellung der künstlerischen Praxis aus den ästhetischen Theoriekonzepten ausgeschlossen haben wollte – durchaus mit abwertendem Beiklang mit dem Begriff eines Denkens in "stilbildenden Figuren"¹⁸.

5.1.2 Derrida und Kant: Parergonalität versus Transzendentalität

Die "stilbildenden Figuren" des Dekonstruktivismus wird man umso mehr als Ornamente bezeichnen müssen, als Habermas bei ihnen an die Tropen der Rhetorik, die Allegorien, Metaphern, Synekdochen und Epitheta ornantia denkt. Daraufhin jedenfalls wird im Folgenden Derridas Buch *Die Wahrheit in der Malerei* zu untersuchen sein, auch wenn Derrida nicht direkt vom Ornament, sondern, orientiert an Kant, allgemeiner vom Parergon, von dem den Werken Beigefügten, Aufgeklatschten oder Schmückenden, also von all dem spricht, was letztendlich doch als Ornament zu bezeichnen ist. In *Die Wahrheit in der Malerei* diskutiert Derrida die Kunst an ihren Rändern oder präziser die Randerscheinungen in der Kunst im Verhältnis zu dem, was als ihre Substanz zu bezeichnen wäre. Ausgangspunkt dafür ist Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* und seine Unterscheidung zwischen Werk und Beiwerk oder zwischen Ergon und Parergon. Mit dem Parergon bringt Derrida alles das in Verbindung, was in dienender Funktion den Werken sich unterordnet. Darunter fallen Passe-Partouts ebenso wie Unterschriften, Bilderrahmen sowie schmückende Verzierungen, Verweise und Fußnoten, aber auch Säulenhallen und hüllende Gewänder; im Kontext des Parergons diskutiert Derrida die Indexikalität der Zeichen und das Verhältnis von Kunst und Kunstmarkt. Letztendlich geht es ihm um die Frage nach der spezifischen Funktionsweise der Parerga, jener Erscheinungen an den Rändern der Werke. Derrida postuliert die Dominanz der Akzidentalität der Ornamente oder Parerga über die ewig währenden Wahrheiten der Werke in ihrem Kern; die Frage

nach dem Verhältnis von Ergon und Parergon, von Akzidentiellem und Substanziellem in der Kunst wird so zum Wendepunkt der *Wahrheit in der Kunst*; hier schlägt die romantisch-idealistische Transzendentalität der Künste, die Idee also, dass im Zentrum der Kunst ästhetische Ideen zum Ausdruck kommen, in das Konzept der "Parergonalität"¹⁹ der Ästhetik um.

Grundlage für Derridas Diskussion der Parergonalität ist Kants *drittes Moment der Geschmacksurteile*. Neben den drei anderen Kategorien der Qualität, der Quantität und der Modalität des Wohlgefallens steht hier die Frage nach der Kunst in Relation zu ihren dienenden Zwecken im Zentrum. Kant benennt allgemein die Schönheit als "Ausdruck ästhetischer Ideen". Die Dichtkunst steht dabei über der bloßen Beredsamkeit, die Malerei und die Plastik über der Architektur. Die dienenden Zwecke verstehen sich in der Dichtkunst dadurch, "dem Verstand spielend Nahrung zu verschaffen"²⁰, indem sie den Begriffen durch die Einbildungskraft "Leben" verleihen, während die Beredsamkeit, statt den Verstand zweckmäßig zu beschäftigen, bloßes Spiel der Einbildungskraft bleibt; in der Architektur dagegen macht die Angemessenheit des Produkts "zu einem gewissen Gebrauche" das Wesentliche eines Bauwerks aus. Gleichwohl bleibt auch die Architektur "Kunst des schönen Spiels der Empfindungen"²¹, die sich allgemein mitteilen lassen müssen; hier wird deutlich, wie Heinz Paetzold²² anmerkt, dass Kant die Künste durch einen Rekurs auf die kommunikative Situation zwischen Kunst und Betrachter gliedert. Paetzold vermutet selbst bei Kant eine geradezu dezidierte Bezugnahme auf die Tradition der klassischen Rhetorik.

Im Rückbezug auf Kant wird die Absicht Derridas deutlich, an der weit in die Ästhetik der Aufklärung zurückgehenden, aktuellen Kunstpraxis anzuknüpfen und die Künste in der Erneuerung ihres rhetorischen Potenzials gegenüber den kognitiven Diskursen der Wissenschaften neu zu positionieren. Dabei ist ein Vorurteil zu berichtigen. Im Gegensatz zu Jean-François Lyotards oder Wolfgang Iffers Rekurs auf eine Ästhetik des Erhabenen, knüpft Derrida nicht an eine auf die Affekte setzende Rhetorik in der Tradition von Edmund Burkes Ästhetik des Erhabenen und Schönen²³ an. Derrida versucht, an die Tradition einer auf die Vernunft und den Sprachcharakter der Kunst vertrauenden, humanistischen Rhetorik anzuknüpfen, so

wie sie die "Verbindung und Harmonie beider Erkenntnisvermögen, der Sinnlichkeit und des Verstandes" zur Grundlage der Kunst machte – "sonst ist es nicht schöne Kunst"²⁴, wie Kant meinte. Über Kants *Kritik der Urteilskraft* nimmt Derridas Konzept der "Vielsinnigkeit der Bedeutung" einer polysemischen Ästhetik bezeichnenderweise die Traditionslinie der Ästhetik der "extensiven Klarheit" auf, so wie sie von Alexander Gottlieb Baumgarten erstmals im 18. Jahrhundert formuliert wurde. Aufgrund dessen wird man Derridas Dekonstruktivismus im Gegensatz zur "intensiven Klarheit" der begrifflichen, wissenschaftlichen Erkenntnis der "Sphäre der sinnlichen Anschaulichkeit"²⁵ und nicht der einer Ästhetik des Erhabenen zuschlagen müssen. Dies wird deutlich, wo Kant mit Bezug auf die Farben alles das, was sich dem Tatbestand der dienenden Funktionalität subsummieren lässt, dem Scheincharakter der Kunst und ihrer rhetorischen Wirkungsabsicht unterordnet. Die Farben sollen als zuletzt Hinzukommendes die Formen "genauer, bestimmter und vollständiger" anschaulich machen. Wenn Kant dann weiter schreibt, dass die Farben "überdem durch ihren Reiz *die Vorstellung beleben, indem sie* die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst erwecken und *erhalten*"²⁶, so wird Kants Prinzip zur Gliederung der Künste im Rekurs auf die kommunikative Situation als "Nachhall der Rhetorik"²⁷ erkennbar. Im Gegensatz zu Derridas vielsinnigen, polysemischen Bedeutungen jedoch – das muss hervorgehoben werden – dienen Kant die Farben und Töne zur formalen Bestimmung der "Einheit eines Mannigfaltigen"²⁸ im Kunstwerk.

In Bezug auf die *Parerga* schreibt Kant dann am Ende desselben Paragraphen: "Selbst was man Zieraten (*parerga*) nennt, d. i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandteil innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form: wie *Einfassungen der Gemälde, oder* Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen angebracht: so heißt er als dann Schmuck, und tut der echten Schönheit Abbruch."²⁹ Kant definiert hier zwei Arten des Zierats oder Schmucks. Man könnte sie unterscheiden als "echtes Parergon" einerseits und, wie von Kant selbst vorgeschlagen, als "äußerlichen Schmuck". Die erste Art vergrößert das

Wohlgefallen des Geschmacks, während die zweite Art, der rein äußerliche Schmuck, der "echten Schönheit" des Werkes nur schadet. Während nach Kant auf das Schmückende als rein Äußerliches verzichtet werden kann, ist das echte Parergon dagegen unzertrennlicher Bestandteil des Werkes. Es soll die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand nicht nur erwecken, sondern auch erhalten, darüber hinaus ist es ein Teil der Vorstellung, wenn auch nicht der ganzen. Hinzuweisen wäre hier auf die formalistisch-materialistische Basis für Kants Ästhetik, die sich darin artikuliert, dass ein nicht zu unterschätzender Aspekt für Kant die formale Funktionsweise des Parergons ist, denn das Parergon "tut dieses [alles] doch auch nur durch seine Form"³⁰. Es bestätigt die "Einheit des Mannigfaltigen" auf rhetorisch-formaler Ebene.

Auch heute noch überzeugend gibt Kant für den reinen Schmuck das Beispiel des goldenen Rahmens um ein Bild. Als äußerst problematisches Beispiel für das "echte Parergon" als unabtrennbares Beiläufiges dienen ihm dagegen die Säulengänge um Prachtgebäude. Kant mag hier an die Tempelmotive gedacht haben, die Palladio seinen Kirchen vorlagerte, vielleicht auch an Bramantes Tempietto in Rom oder den Parthenontempel auf der Akropolis in Athen. Hier wirken die halbdunkeln Säulenhallen in der Tat als Elemente der Grenze, vermittelnd zwischen dem dunkeln, nicht einsichtigen heiligsten Raum, der cella, und der gleißenden Helligkeit der Umgebung. So gesehen müssten sie den Einfassungen von Gemälden gleichen, die selbst aus einer schönen Form bestehen, ohne jedoch autonom sich über den dargestellten Gegenstand zu erheben. Dagegen erhebt Derrida Einspruch. Vielleicht gilt es weniger für die auf die Schaufassade angebrachten Säulenmotive klassizistischer Gebäude, wie zum Beispiele bei Friedrich Schinkels Altem Museum in Berlin oder Ludwig Troosts Haus der Kunst in München, aber für die Rundansichtigkeit des griechischen Tempels ist eines evident: Es ist die Säulenhalle, nicht die cella, die nach außen hin die suggestive Wirkung des Tempels entfaltet und die letztendlich dessen identifizierendes Element schlechthin ausmacht, wo dagegen die cella selbst der Anschauung des Betrachters weitgehend entzogen bleibt. Die ästhetische Erfahrung konzentriert sich hier auf das Parergon, die Säulenhalle, das Hinzugefügte und Vermittelnde. In ihrer strengen Komposition können die Säulen kaum der Forderung der Akzidentalität entsprechen, im Gegenteil, sie scheinen

geradezu das entscheidende Element zum Mythos des Ewigen beizutragen, ja es lässt sich, aus der konventionellen Rezeption der Tempel heraus, an ihnen die Transzendentalität des Tempels festmachen. Daher spricht Derrida in der Verschränkung der Hierarchien von Ergon und Parergon von dem der Kunst zugrunde liegenden Konzept der *Ästhetik der Parergonalität*.

5.1.3 Lucrezia und die Ästhetik der Supplementarität

Voraussetzung für die Parergonalität der Kunst im Sinne Derridas ist die von Kant beobachtete und von Derrida ins Zentrum seiner Theorie des *Passe-Partout* gestellte Nichtablösbarkeit des Parergons vom Ergon. Während nach Kant das Parergon, das dem Werk anhängt, nur ein Teil der Vorstellung des Werkes sein kann und von seinem Gehalt ablösbar ist, stellt Derrida dagegen fest, dass, wenn die natürliche Lage für die Errichtung eines Tempels, also der Ort eines Gebäudes kein Parergon ist, aber die Säule oder die Bekleidung, dass dann die Parerga nicht dadurch sich auszeichnen, dass sie ablösbar sind von den Erga, sondern im Gegenteil, dass sie sich schwierig ablösen lassen, vor allem "weil ohne sie, ohne ihre Quasi-Ablösung, der innerliche Mangel des Werks zum Vorschein käme; beziehungsweise, was bezüglich eines Mangels auf dasselbe hinausläuft, nicht zum Vorschein käme."³¹ Im Gegensatz zu Kant besteht Derrida darauf, dass es keine positive Bindung zwischen Form und Inhalt ist, was das Parergon an das Ergon bindet, sondern eine Mangelerscheinung des Ergons selbst. Was Kant als "Relation der Zwecke" thematisiert, bestätigt Derrida als "internes strukturelles Band", das jedoch keine Positives ist, sondern eine Mangelerscheinung des Ergon sichtbar macht. Was die Parerga zu Parerga macht, "ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Innern des Ergon zusammenschweißt. Und dieser Mangel ist damit konstitutiv für die Einheit selbst des Ergon."³² Wie an der Säulenhalle der Tempel sichtbar, bedarf das Ergon des Parergons, das nicht durch seine Zweckmäßigkeit, sondern als Sublimation des Ergons seine Berechtigung erfährt. Wo Ästhetik nur als "Spannungsfeld" von Sublimierungen³³ möglich scheint, wird dann die Transzendentalität des ästhetischen Objektes in der Tiefe des Ergons durch die Äußerlichkeit der Parergonalität des Kunstwerks abgelöst.

Anschaulich wird die in der Sublimierung der Zwecke aufgehende, parergonale Ästhetik Derridas im Bild *Selbstmord der Lucrezia*³⁴ von Lucas Cranach d. Ä.. Auf den ersten Blick macht es den Eindruck, als ob die Figur der Lucrezia das Ergon des Bildes ausmache. Sie beherrscht immerhin das Bild in seiner ganzen Länge, wobei die Dynamik des elegant doppel-s-förmig geschwungenen Körpers das Hauptaugenmerk auf sich zieht. Drei Dinge sind es, mit denen Lucrezia attributhaft umgeben ist und die die Aufmerksamkeit zusätzlich fesseln: Da ist einmal das mit Edelsteinen besetzte Halsband, das durch eine nicht sehr breite Bahn durchsichtigen Stoffes um die Hüften Lucrezias kontrapunktisch ergänzt wird. Andererseits fällt im Zentrum des Bildes ein spitzer Dolch ins Auge, den Lucrezia sich auf ihr Herz richtet. Muss man nach Kant in den Gewändern parergonale Erscheinungen sehen, so wird man auch den transparenten Schleier, mit dem Lucrezia, in ihrer ganzen Gewundenheit, nur halbherzig ihre Scham bedeckt, mit Sicherheit als ein solches Parergon bezeichnen können. Die Mangelercheinung, die der Schleier zu überdecken hat, wird man dagegen weniger im Körperlichen als in Lucrezias besonderem Schicksal suchen müssen; als tugendhafte Gattin des Lucius Tarquinius Collatius bekannt, wird sie eines Tages vom Sohn des römischen König Tarquinius Superbus verführt. Zur Wiederherstellung ihrer Ehre bleibt ihr nur der Weg des Selbstmordes übrig, womit sich auch der durchsichtige Schleier erklärt, weniger als ein die körperliche, sondern die moralische Blöße der Lucrezia sichtbar machendes Parergon. Ähnliches lässt sich vom Halsband sagen, das auf der einen Seite auf die Lebensumstände der Lucrezia aus reichem Hause aufmerksam macht und gleichzeitig die Enge der gesellschaftlichen Bande stellvertretend verdeutlicht. Im ersten Fall handelt es sich beim Halsband um ein klassisches Attribut, mit dem der Maler repräsentativ auf den reichen Hintergrund des Erzählten aufmerksam machen möchte, im zweiten Fall hat das Halsband dagegen supplementären Charakter, der auf die inhaltliche Leere als eine nicht weiter zu bezeichnende Leerstelle hinweist. Man kann hier beobachten, dass die Geschichte der Lucrezia im eigentlichen Sinne zwischen Ergon und Parergon erzählt wird. Der Maler suggeriert darüber hinaus, dass es eindeutig der Dolch ist, der den Körper der Lucrezia in Schwingungen versetzt. Fast möchte man sagen, dass es sich in den gewundenen, ausweichenden Körperlinien weniger um die Eigenbewegung des Ergons, des Körpers selbst, handelt als um eine Qualität, die vom Parergon, dem Dolch, vor dem der Körper



Lucas Cranach d. Ä., Der Selbstmord der Lucrezia

zurückweicht, hervorgerufen wird. Der Eindruck drängt sich auf, dass die Geschichte der Lucrezia letztendlich vom Dolch, d.h. von Parergon aus erzählt wird. Das ursprünglich zur Verbildlichung des Todes parergonal und beinahe schmückend Hinzugefügte wandelt sich im Werkprozess vom untergeordneten Objekt zum eigentlichen Thema des Bildes, beinahe zum Subjekt des Schmerzes. Es sind in der Tat die in ihrer Sichtbarkeit und Oberflächlichkeit überdeterminierten Parerga, die Durchsichtigkeit des Schleiers, die Kostbarkeit und Enge des Halsbands und die lebensverachtende Schärfe des Dolches, die den rätselhaften Mangel im Inneren des Ergons, also Lucrezias Schmerz und Schicksal bezeichnen. Nur durch sie wird das Ergon, der Körper zu einem geheimnisumwitterten Ort.

Wie jetzt deutlich wurde, ersetzt Derrida die "Relation der Zwecke" bei Kant durch die Vorstellung eines "internen strukturellen Bandes". Es ist ein "innerlicher Mangel" des Systems, der das Parergon und Ergon aneinander bindet. Damit verlagert Derrida das ästhetische Gewicht von den Zwecken auf die Mittel der Handlung, wobei es letztendlich die Leerstellen und die Mangelperscheinungen sind, die den Abschluss des Kunstwerkes in seiner hermeneutischen Fixierung und begrifflichen Präzisierung verhindern. Der Leer- und Freiraum, wie Derrida im Zusammenhang mit Artauds "Theater der Grausamkeit"³⁵ sagt, ist nur das Maß für die "befremdliche Distanz", die uns von der unumgehbaren Notwendigkeit der Präsenz des Werkes trennt. Das Kunstwerk verdankt nach Derrida seine Energie zur permanenten Umordnung und Fähigkeit zur Umwandlung von fixierten Symbolen zu frei fluktuierenden Zeichen und zur Textualität der nicht zu überbrückenden Distanz und der Grausamkeit der fortwährend in den Parerga sich auftuenden Leerstellen. Die Ornamente im Bild der Lucrezia sind jetzt konsequenterweise als Supplemente für das abwesende Ergon zu bezeichnen, deren Repräsentationen sie nicht sind, allenfalls deren Spuren. Das Kunstwerk entsteht als freier und "dynamischer Verweisungszusammenhang"³⁶, wo mit jeder Verschiebung jedes Parergon natürlicherweise zum Ergon des jeweils folgenden wird. Der Prozess des ästhetischen Verstehens wird zum ornamentalen Randgang entlang den Marginalien des Kunstwerks. Man kann hier von einem Prozess der unendlichen Deviation der Zeichen sprechen, die, wie Nietzsche beschreibt, "umherirren und die Schauplätze wechseln und wechselseitig ohne Anfang und ohne Ende ihre Vergegenwärtigung verzaubern."³⁷

5.2 Die subversive Operativität des Ornaments

5.2.1 Zwischen Ruine und Labyrinth: Die groteske Modernität des Dekonstruktivismus

Insofern in seiner Supplementarität das Parergon eine Leerstelle bezeichnet, entspricht es nach Christoph Menke der Grunderfahrung des ästhetischen Verstehensaktes in der Moderne. Dieser besteht nach Menke darin, dass im Kunstwerk der "Signifikant ästhetisch verstehend nie endgültig identifiziert werden kann."³⁸ Menke bezieht sich hier auf die Semiotik Roman Jakobsons, nach dem das ästhetische Verstehen in der Sprache als ein Vorgang des immer währenden Prozesses eines unaufschiebbaren "Zaudern[s] zwischen Laut und Bedeutung"³⁹ verstanden werden muss, das in der Architektur als Prozess des misslingenden Verknüpfens der geformten Materialität und der intendierten Bedeutung zu verstehen wäre. Der Vorgang des bedeutungsverbürgenden Verknüpfens von Signans und Signatum muss misslingen, so Menke, weil schon das "selegierende Identifizieren von Signifikaten"⁴⁰ nicht gelingen kann. Besteht die eine Seite der Antinomie des Ästhetischen bei Adorno als identifizierender mimetischer Impuls, wie weiter oben diskutiert, so setzt Menke diesem das ästhetische Verstehen als misslingende Signifikantenbildung entgegen.

Will man Menke in seiner Argumentation folgen, dass das ästhetisch Bedeutende in besonderer Weise an die materielle Schicht seiner Darstellung gebunden ist, weil umgekehrt die Signifikanten immer schon das "Ergebnis einer Strukturierung von Material zu Zwecken der Darstellung eines Signifikats"⁴¹ sind, so wäre die Frage nach dem Verhältnis der Ästhetik der Parergonalität in Bezug auf die misslingende Signifikantenselektion zu stellen. Die Vermutung liegt nahe, dass mit dem ästhetischen Verstehen als ein aufschiebendes Zaudern zwischen Laut und Bedeutung im Kunstwerk die Transzendentalität der Bedeutungsinhalte zugunsten einer Verschiebung zur Textualität hin aufgehoben wird. Aufgrund der aufschiebenden Signifikantenselektion befindet sich das ästhetische Objekt immer im Werden, im Prozess, das heißt "im Vollzug"⁴², nie aber am Punkte des Abschlusses. Es ist damit nicht mehr ganz so abwäglich, die Nichtidentifizierbarkeit des Werkes in der supplementären Zeichenverschiebung zwischen der Zentralität des Ergon und der Tangentialität des Parergons zu vermuten. Das künstlerische

Werk befindet sich unaufhörlich im Übergang zwischen seinen Polen. Im ästhetischen Verstehen als Akt der misslingenden Signifikantenbildung wird man einen der Auslöser für den Statuswandel des Ornaments im Kontext der semiologischen Reformulierung der Moderne erkennen müssen.

In Bezug auf die Frage der Materialität des ästhetischen Zeichens ist jedoch alles andere beabsichtigt, als die Frage nach der "Übersetzung der Dekonstruktion" in die Architektur zu stellen, wie dies Mark Wigley zum Thema seines Buches *Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom* machte. Sicherlich, die Versuchung ist groß, die Architektur gerade wegen ihrer Strukturalität und Materialität zu einem Präzedenzfall für die Frage nach dem ästhetischen Verstehen als misslingende Signifikantenselektion zu machen. Dass Derrida methodische Fragestellungen der Dekonstruktion "gewöhnlich mit architektonischen Begriffen"⁴³ erklärt, wie Wigley feststellt, mag jedoch kaum zur Annahme hinreichen, Philosophie und Architektur seien Produkte desselben metaphorischen "Austauschprozesses"⁴⁴, dass sie also immer schon ineinander wirkten. In der Praxis stellt sich dagegen die Übertragung der Dekonstruktion in die Architekturpraxis als ein recht vages Unternehmen dar. Dieses lässt sich Derridas Ausführungen zur Architektur in seinem Text *Labyrinth und Archi/Textur* entnehmen; er spricht dort von der "Modellierung eines Architekten durch einen Philosophen". Dabei stellt Derrida nicht die Frage nach der Konstruktivität oder Strukturalität der Architektur, sondern allein danach, wie der Philosoph sich der Architektur als eines "rhetorischen Hilfsmittels"⁴⁵ oder Sprachmodells bedienen könne. In *Maintenant l'architecture*⁴⁶, einem Vortragsskript für eine Konferenz in Trento im Jahre 1985, wird von ihm die rhetorische Funktion und damit der Sprachcharakter der Architektur am Beispiel des Turms von Babel präzisiert: "Der Turm zu Babel interessiert mich hier nicht für seinen architektonischen Wert, seine Vertikalität, seine Maßstabslosigkeit, jedoch für die Geschichte der Namen und Eigennamen, die sich hier entwickelt."⁴⁷ Offensichtlich denkt Derrida hier nicht an die Übertragung der Dekonstruktion in die Architektur. Auch im Text *Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur*, den er der Architektur von Bernhard Tschumi widmete, geht es ihm vor allem um die "Architektur als Metapher"⁴⁸, oder, in den Worten Derridas, um die "Architektur der Architektur", um die "zur Architektur gehörende Semantik"⁴⁹.

Die Kritik an Wigners

Versuchen der Übertragung der Dekonstruktion in die Architektur vorwegnehmend, führt Derrida aus, dass er bei der Erörterung der Architektur eine leichtfertige Hypothese habe abwenden müssen: "Daß der Rekurs auf die Sprache der Dekonstruktion, auf das, was sich in ihm kodieren konnte [...] nur eine *analoge* Übertragung, ja sogar eine Applikation der Architektur sei."⁵⁰ Derrida zieht in Zweifel, dass das, was vordergründig den dekonstruktiven Strategien in der Architektur sich anbiete, deren struktureles Prinzip sei. Er verweist auf die Inkompatibilität der Architektur mit der Methode des Dekonstruktivismus: Der Unterschied liege in dem von der Sprache selbst grundsätzlich zu unterscheidenden Sprach- und Zeichencharakter der Architektur. Es ist Peter Eisenman, der in seinem Briefwechsel mit Derrida⁵¹ deutlich machte, dass im Gegensatz zur Sprache in der Architektur die Zeichen und das Bezeichnete gleichermaßen präsent sind; das unterscheidet sie nach Eisenman vom Spiel der Anwesenheiten und Abwesenheiten in der Sprache, in der das Zeichen nie das Bezeichnete selbst ist. Gegenüber der Sprache, wo die Zeichen immer für anderes stehen, sei dies in der Architektur aufgrund ihres Materialcharakters, der Stabilität und Zweckmäßigkeit anders. Durch seine formal-materielle Substanz steht, nach Eisenman, das architektonische Zeichen generell im Konflikt zwischen der Anwesenheit und Abwesenheit des Bedeuteten, zwischen Funktion und Bedeutung und zwischen einer immanenten, faktischen und einer von außen aus dem kulturellen Kontext an sie herangetragenen fiktiven Bedeutung. Das ästhetische Verstehen in der Architektur stellt sich hier als ein permanentes Oszillieren des ästhetischen Verstehensaktes zwischen diesen beiden Polen dar, d. h. zwischen einem immanenten und einem externen Gehalt bzw. zwischen dem Ergon und dem Parergon in der Architektur.

In Derridas Ausführungen zur Architektur als Metapher fallen in der Tat neben der linguistischen Ebene zwei architektonische Konzepte auf, die im architektonischen Zeichen einen ästhetischen Verstehensvollzug signalisieren, der mit Menkes Konzept einer misslingenden Signifikantenselektion Ansatzpunkte für eine Ästhetik gleichermaßen der Parergonalität wie der Nicht-Identität erkennen lassen: Es sind die mit dem Turmbau zu Babel sich verbindende Figur des Labyrinths und die zum Labyrinth "aufgetürmte Ruine"⁵². Man wird dies als Hinweis verstehen müssen auf die

besondere Bedingung des Sprachcharakters der Architektur, die mehr als in anderen Disziplinen das Zeichenverstehen an ein architekturimmanentes Konzept der spezifischen Geschichtlichkeit der Disziplin knüpft. Der entscheidende Hinweis auf den ornamentalen Charakter der Ruine erhält man, wie weiter oben schon ausgeführt, aus Walter Benjamins *Trauerspielbuch*, auf das sich Derrida im oben erwähnten Briefwechsel mit Eisenman beruft, wenn auch in seiner Negation. Benjamin schreibt im Zusammenhang mit dem allegorischen Aufbau des barocken Trauerspiels: "Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge. Daher denn der barocke Kultus der Ruine."⁵³ Gerade wegen des fragmentarischen Charakters der Ruinen sei in ihnen das Potenzial enthalten, "historische Sachgehalte, wie sie jedem bedeutenden Werk zugrunde liegen, zu philosophischen Wahrheitsgehalten zu machen."⁵⁴ Denn im Übergang zum Ruinenstatus fließt nach Benjamin von den Dingen alles Nebensächliche, Ephemere und der Zeit modisch Anhängende ab, sodass übrig bleibt, was als Allgemeines über die Zeit Bestand hat und so zum Grund einer Neugeburt werden kann.

Unter der Vorgabe einer etwas naiven Vorstellung, dass nur dasjenige die Zeiten überleben könne, was solide, fest und daher den Kerngehalt der Dinge ausmache, tritt für Benjamin im "hochbedeutende[n] Fragment"⁵⁵ der Ruine die Essenz der Dinge ans Licht. Benjamins Position ist damit der Derridas in der Tat diametral entgegengesetzt, während Derrida andererseits das Konzept der Allegorie zur Grundlage der Erweiterung des Ruinenkonzeptes in eine Ästhetik der Parergonalität in der Architektur dient. So ist zu beobachten, dass nach Derrida in den Ruinen die Architektur sich gerade von all dem befreit, was ihr aus ihrem materiellen und funktionalen Charakter heraus essenziell ist; das ist ihre funktionale Zweckbindung und Konstruktivität bzw. ihr struktureles Prinzip. In der Ruine bleibt nach Derrida übrig, was ihr parergonal und nicht als Essenz anhängt, ihr rein metaphorischer Zeichencharakter, "ohne Vorstellung eines Zwecks"⁵⁶, um hier eine Formulierung Kants zu benützen. Es ist dann letztendlich die in ihnen hervortretende funktionale und strukturelle Mangelerscheinung, die die Architektur der Ruine und des Labyrinths zur Figur reiner Parergonalität wandelt. Die architektonische Ruinenfigur ist damit weder transzendente Schönheit noch benjaminsche Allegorie des Essenziellen. In ihrer Form der Parergonalität als Kombination reiner

Nebensächlichkeiten, "das Fremdeste paarend und das Nächste trennend"⁵⁷, sind die Ruinen für Derrida nicht bedeutungsvolle Figuren einer – wie bei Benjamin – über sie sich zukunftsorientiert anzueignenden Vergangenheit, sondern ständig zu Figuren sich umgruppierende Metaphern und Bilder, die mehr durch ihren permanenten verschobenen Sinn oder Un-Sinn auffallen. Wie deutlich wird, ist hier der Punkt bezeichnet, an dem in Derridas Ästhetik der Supplementarität die Figur der Allegorie von der benjaminschen Transzendentalität in die Parergonalität und Textualität der "Grotexpte"⁵⁸ um.

In der Tat muss man in den grotesken Wandmalereien, die Fragmente menschlicher und tierischer Körper frei kombinieren und gegen Ende des 15. Jahrhunderts in der domus aurea, dem luxuriös labyrinthischen Palast des Kaisers Nero in Rom entdeckt wurden, den Prototyp einer Ästhetik der Parergonalität im Sinne von Derrida erkennen. In der immer von neuem und unvorhergesehen sich auftuenden, supplementären Kombinatorik existieren ihre irrealen, ironisch-witzigen, aber auch grotesk-abscheulichen Gebilde am Rande der Erklärbarkeit, irgendwo zwischen dem rational Logischen und dem physiologisch-körperlich Sinnlichen. Die Grotesken sind wie Nietzsches Heer der Metonymien und Metaphern im ständigen Auf- und Abbau begriffen. Sie bestehen nur als eine immer währende Abfolge strukturaler Ersetzungen, was André Chastel zu der Beobachtung führte, dass man sehr wohl "ihre Lebenskraft" konstatieren müsse, "aber indem man darauf verzichtet, sie zu erklären." Die Grotesken wie die Metaphern sind nicht auf den Begriff zu bringen, man hat sie – und man wird das auf Derridas Ästhetik der Parergonalität in ihrem oberflächlich spielerischen Charakter übertragen müssen – als "ornamento senza nome"⁵⁹, als "namenlose Ornamente" bezeichnet, als Ornamente, die in ihrer Namenlosigkeit auf eine Leerstelle verweisen. Analog zu den grotesken Malereien und in Abwandlung der Worte von Giorgio Vasari wird man jetzt auch für Derridas Ruinenmetaphern feststellen müssen, dass sie "una spezie di architettura licenziose e ridicole molto"⁶⁰ sind, also eine Art freizügige und lustige, mithin lächerliche und vor allem nebensächliche, ornamentale Architektur. Mit der spezifischen Oberflächlichkeit der Parergonalität stellt sich Derrida gegen den Gestus der Tiefe in der allegorischen Ausrichtung der Ruine bei Benjamin. Mit der Vorstellung von der Ruine als Ort des frei fluktuierenden Umbaus der Metaphern und damit in ihrer

Gegenwärtigkeit als äußere Spur, die auf viele verschiedene und mögliche Wahrheiten verweist, steht Derridas Idee der Ruine der Benjamins diametral entgegen. Für Derrida ist die Ruine eines gerade nicht: historischer Wendepunkt und singuläres Ereignis, an dem die "historischen Sachgehalte" in "philosophische Wahrheitsgehalte" zukunftsorientiert umgewandelt, das heißt zum "Grund einer Neugeburt"⁶¹ werden, sondern groteske Gebilde, die sich, ihres Ergons verlustig, ganz der parergonalen Uneindeutigkeit hingeben.

Damit lässt sich zweierlei feststellen: Im Unterschied zur Ruine als Figur des Umbaus oder als Wendepunkt treffen hier unversöhnlich Derridas Parergonalität und Benjamins Transzendentalität aufeinander; ein Gegensatz, der sich auch als Unterschied zwischen den grotesken und allegorischen Verfahren artikulieren lässt, durch den Derridas Distanz zu Benjamins geschichtsphilosophischem Theorem pausibel wird. Andererseits, wo die Ruine nach Derrida "kein Gegenstand mehr ist"⁶², löst er die Architektur aus ihrem spezifisch außerästhetischen, alltäglich funktionalen Kontext heraus und überführt sie in einen quasi autonomen Status freier Assoziativität. Das legt den Schluss nahe, dass Derridas Ästhetik der Supplementarität wohl mit den internen Normativitäten und den idealistischen Wahrheitsansprüchen der Architektur bricht, jedoch unter vorheriger Ausklammerung ihrer materiellen, funktionalen und ethischen Parameter. Sie entspräche somit den ersten zwei Momenten in Kants Systematik des Schönen, wo das Schöne "ohne alles Interesse"⁶³ und "ohne Begriff allgemein"⁶⁴ gefällt. Das Geschmacksurteil ist nach Kant eben "kein Erkenntnisurteil, und daher auch nicht auf Begriffe gegründet, oder auf solche abgezweckt."⁶⁵

In der wörtlichen Übertragung der Ruinenmetapher auf die Architektur, das heißt unter Ausschluss all ihrer außerästhetischen Parameter, besonders dort, wo der Ruine ihre lebensalltäglichen, funktionalen und sozialen Bezüge abhanden gekommen sind, stellt sich jedoch die Frage, ob es sich im Falle von Derridas Ästhetik der Supplementarität nicht doch nur um eine weitere Variante des Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts handelt. Weder scheint eine Architektur möglich, die unter Vernachlässigung des architekturimmanenten Selbstbezugs nur metaphorisch auf ein außerhalb ihrer selbst liegendes Bedeutetes verweisen könnte, ebenso wie keine ausschließlich auf

sich selbst bezogene Architektur, die alle außerästhetischen Bezüge und Funktionen negiert, vorstellbar wäre. Aus dieser Sicht scheint Derridas metaphorischer Architekturbegriff eine unzulässige Verengung des Architekturbegriffes aufs rein Kunstgeschichtlich-Semantische. Wenn es jedoch stimmt, dass der Zeichencharakter der Architektur, anders als der der Sprache, auf ein immanent und materiell Anwesendes, gleichzeitig aber auch auf ein Abwesendes sich bezieht, so wäre letztlich daraus zu folgern, dass mit der supplementären Zeichenverschiebung auch die materielle und funktionale Substanz der Architektur mit betroffen sein müsste. Die hier etwas verkürzt präsentierte Formel eines doppelten Supplementaritätsprinzips lautete dann, dass es keine Supplementarität der Zeichen ohne Supplementarität der außerästhetischen Funktionen in der Architektur geben kann. Damit würde dann doch noch eine besondere Affinität oder vielleicht Privilegierung der Architektur durch den Dekonstruktivismus erkennbar. Denn dieses würde nichts anderes bedeuten, als dass die Verfahren der Supplementarität nicht nur in den Zeichencharakter, sondern auch in das Funktionieren der außerästhetischen, hier funktionalen und materialen Bedingungen der Architektur und ihrer Vernünftigkeit eingreifen müssten. Derridas supplementäre Parergonalität wird so als ein Verfahren der heteronomen Verletzung des immanenten wie auch institutionalisierten Rahmens der Architektur ersichtlich. In seiner Ungerichtetheit, Flüchtigkeit und Alleatorik wäre sie nicht nur als ein Verfahren ästhetischer Subversion zu bezeichnen, sondern, um mit Menke zu sprechen, "ein autonomer Diskurs neben anderen und zugleich eine souveräne Subversion der Vernunft aller Diskurse."⁶⁶

5.2.2 Ausblick auf eine semiologisch reformulierte Moderne I: Das subversiv-operative Ornament

In der Figur der Ruine stehen sich jetzt zwei Modelle der Erneuerung der Architektur gegenüber. Die erste versteht die Ruine nach Benjamins Vorbild als Ausgangspunkt für eine "Neugeburt" durch einen Prozess allegorischer Komposition, in dem historische Fragmente, die im geschichtlichen Prozess bis auf ihr Wesentliches reduziert sind, zukunftsorientiert im Sinne einer "rettenden Kritik" affirmativ und collageartig neu kombiniert werden. Ob es sich dabei um verzierte

Kapitelle, elegant kannelierte und bunt bemalte Säulen, weiße Mauern oder ornamentlose Tonnengewölbe handelt, ob hoch aufragende Kuppeln oder gotische Kathedralen – ausschlaggebend ist allein der Glaube an den im Vergangenen und seinen auf uns überkommenen Fragmenten enthaltenen Horizont unerfüllter Erwartungen und deren zukunftsorientierte Aneignung im gegenwärtigen Handeln. Dem gegenüber steht Derridas groteskes Modell der Ruine. Dieses erhält seine Impulse aus der Parergonalität in ihrer Fokussierung auf die Randerscheinungen in der Architektur. Vor dem Hintergrund, dass die parergonale Ästhetik das Gewicht radikal vom Ergon auf das Parergon, von der Essenz zur Akzidenz verschiebt, stellt sich die Frage nach dem Status des Ornaments beziehungsweise nach dessen Wandel. Dieser wäre jetzt im Kontext zweier sich komplementierender, ästhetischer Verfahrensweisen zu thematisieren: der Subversivität und der Operativität.

In der freien Kombinatorik und Ungerichtetheit der frei fluktuierenden Metaphern handelt es sich in Derridas Ruinenmetapher um Verfahren der Subversion, wo in den permanenten Bedeutungsverschiebungen höchst effektiv jedes neu sich herausbildende Ergon oder jedes neu sich etablierende System von Hierarchien augenblicklich wieder unterwandert wird. Derridas Supplementaritätsprinzip ist darauf ausgelegt, die System- und Genrengrenzen zu sprengen und in einem weiteren Schritt Setzungen neuer Ordnungsmodelle zu verhindern. Darin muss man einerseits den Kerngedanken der Logik der Supplementarität erkennen. Andererseits ist dieses auch die Stelle, an der Habermas seine Kritik an Derrida festmacht. In Derridas Supplementaritätsprinzip habe jeder einzelne Text, jede besondere Gattung ihre Autonomie an einen „alles verschlingenden Kontext und ans unkontrollierbare Geschehen spontaner Texterzeugung schon verloren.“⁶⁷ Den Befürchtungen Habermas‘ vor der Auflösung jeglicher Begrifflichkeit und Möglichkeit identifizierender Differenz in der unterschiedslosen Homogenisierung steht auf der anderen Seite mit Menke eine Beurteilung von Derridas parergonaler Ästhetik gegenüber, die in den implizierten subversiven Techniken ein Verfahren von weitreichender Tragweite erkennt: eine die Autonomie der ausdifferenzierten Diskurse sprengende ästhetische Praxis, für die Menke den Begriff der Souveränität in die Ästhetik einführte. Von einem Akt ästhetischer Souveränität ist im Sinne eines Aktes ästhetischen Verstehensvollzugs zu sprechen, der in der Praxis der

permanent aufgeschobenen Signifikantenidentifikation zur Sprengung autonomer, hermetisch geschlossener ästhetischer Verfahrensweisen führt und damit zu Eingriffen in die außerästhetisch herrschende Vernünftigkeit. Grundlage für die Souveränität der Kunst sind nach Menke die Verfahren der Desautomatisierung des ästhetischen Verstehens im Sinne der permanent misslingenden Signifikantenselektion.

Als operativ wäre die Parergonalität und mit ihr der Statuswandel des Ornaments zu bezeichnen, insofern es sich in den fluktuierenden Metaphern um ein in der gegenseitigen Subversion reproduktives System der Metaphernbildung handelte. In der Architekturtheorie tritt der Begriff der Operativität in Zusammenhang mit Manfredo Tafuris Kritik an den Positionen von Nikolaus Pevsner, Reyner Banham, aber auch Sigfried Giedion erstmals in Erscheinung. Tafuri sieht in den genannten Historikern das vertreten, was er mit dem Begriff der "operativen Kritik" belegt. In Bezug auf das Konzept der operativen Kritik schreibt Tafuri: "Was üblicherweise unter der operativen Kritik gemeint ist, ist die Analyse der Architektur (oder der Künste im allgemeinen), die anstelle abstrakter Untersuchungen die Planung von klar definierten poetischen Tendenzen zum Ziel hat, die in ihrer Struktur angelegt und aus der historischen Analyse heraus programmatisch verfremdet und festgelegt werden."⁶⁸ Nach Tafuri sieht Giedion in der Geschichte ewig wiederkehrende und ewig gültige Vorbilder im Sinne einer aktualisierenden Architekturpraxis angelegt. Giedion selbst charakterisiert den sich wiederholenden, poetischen Bildcharakter in der Architektur mit dem Begriff der "constituent facts"⁶⁹. Konstituierende Tatsachen sind nach Giedion in der Architektur all die Elemente, die von der Geschichte nicht unterdrückt werden können oder die, sobald sie unterdrückt werden, jederzeit wieder zurückkehren, schreibt Giedion. Das eher simple Geschichtsmodell Giedions sieht vor, dass es immer wieder dieselben Elemente sind, die periodisch in die Architekturpraxis zurückkehren und dabei die Fähigkeit in sich tragen, eine neue Tradition zu begründen. "Konstituierende Tatsachen in der Architektur sind zum Beispiel ondulierende Wände, die Gegenüberstellung von Natur und menschlicher Wohnung, oder das offene Erdgeschoss. Konstituierende Tatsachen im neunzehnten Jahrhundert waren die neuen Möglichkeiten der Konstruktion, der Gebrauch der Massenproduktion in der Industrie, die gewandelte soziale Organisation der Gesellschaft. Den anderen Tatsachen [...] fehlt die Substanz zur

Dauer, ihnen gelingt es nicht, sich neuer Traditionen zu bemächtigen.“⁷⁰ Dem wäre mit Freud entgegenzuhalten, dass das im Kulturprozess Verdrängte nie in derselben positiven Form wieder auftaucht, als das es verdrängt wurde; in diesem Sinne auch gilt in besonderem Maße Tafuris Vorwurf den affirmativen Techniken der Wiederverwendung historischen Materials und ihrer, trotz geänderter Produktions- und Gesellschaftsformen, ”operativen” Zusammensetzung zu mehr oder weniger bekannten Bildern und Metaphern. Im Sinne von Niklas Luhmanns Systemtheorie könnte man hier von einem System ”operativer Schließung [...] einer auf sich selbst bezogenen künstlerischen Produktion“⁷¹ sprechen, also, im Gegensatz zu Derridas Logik der Supplementarität, um das Entstehen gegeneinander abgegrenzter, autopoietischer künstlerischer Systeme und um die ”Erklärung von Strukturwandel oder Differenzierung der Arten bei einem gegebenen Reproduktionstypus.”

Wo mit Giedions ”constituent facts” die Architektur zu einem endlosen und unreflektierten Spiel der Selektion und operativen Neukombination von bestehendem Material wird, wird man von einem zweifellos metaphorischen Verfahren in der Moderne bzw. von einer metaphorischen Moderne schlechthin sprechen müssen. In der Operativität wird man dann in gewissem Sinne sogar eine Affinität des Dekonstruktivismus zu einer in ihren Bildverfahren als ”metaphorisch” zu bezeichnenden klassischen Moderne erkennen müssen, wenn auch in klarer Absetzung des operativ-affirmativen vom subversiven Gestus des allegorisch-metaphorischen Verfahren des Supplementaritätsprinzips. Im Gegensatz zu den operativ-metaphorischen Verfahren von Giedions Moderne ist es in der Supplementaritätsästhetik eine quasi permanente Gereiztheit den Institutionen und ihren ästhetischen Verfahren gegenüber, die in eine Vorliebe für das Abseitige, Abweichende und Ungewöhnliche und, in subversiver Absicht, in die groteske Neukombination vor- oder wiedergefundener Elemente führt. Kein Unterschied besteht jedoch, wo der Dekonstruktivismus nach Terry Eagleton wohl auf der einen Seite misstrauisch gegenüber der ”einen Geschichte”, dagegen im Allgemeinen enthusiastisch gegenüber der ”Geschichte im kleinen Maßstab“⁷² der Differenz und der Verschiebungen ist.

Damit ist, vorläufig nur, aber absehbar, ein Punkt erreicht, an dem sich beiläufig eine neue Systematik

der Architektur der Moderne am Leitfaden des Ornaments abzeichnet. Ihre groben Eckpunkte können jetzt in aller Provisorität abgesteckt werden. Es gilt, drei ineinander spielende Modi einer semiologischen Reformulierung der Architektur der Moderne auf der Basis einer Neuformulierung der Funktionsweise des Ornaments zu unterscheiden. Es gilt, eine allegorisch affirmative Moderne, die sich am Allegoriebegriff Benjamins orientiert und zu der auch die architektonische Postmoderne hinzuzuzählen wäre, von einer operativ-subversiven Moderne mit dem Leitbild der parergonalen Supplementarität einerseits zu unterscheiden. Beide wären, wie im weiteren Verlauf des Textes zu explizieren ist, gegen eine performativ-kritische Moderne abzusetzen. Die Implikationen dieser Systematik für die Theorie der Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts zeichnen sich dort ab, wo die lange mit Emphase gehegte, an den Stilfragen dominierte Dichotomie von Moderne und Postmoderne bzw. Dekonstruktivismus augenblicklich irrelevant erscheint. Eine Reformulierung der Systematik der Architektur des 20. Jahrhunderts hätte sich auf der Basis des allgemeinen metaphorischen Grundcharakters der Architektur weniger an der formalen Erscheinung, als an ihrem jeweiligen Verfahrenscharakter und der damit implizierten operativen, subversiven oder kritisch-reflexiven kulturellen Grundhaltung und ihrer gesellschaftlichen Implikationen auszurichten.

5.2.3 Bernhard Tschumi: „Des Dekonstruktivismus eigene Säulenordnungen“

Will man an diesem Punkte doch noch die Frage nach der Übersetzung der Dekonstruktion in die Architektur stellen, nach dem Übergang von den hermeneutischen Verfahren der Dekonstruktion zu den konstruktiv-materiellen Verfahren in der Architektur, will man also das oben Gesagte an Beispielen gebauter Architektur überprüfen, so soll dies an Bernhard Tschumis Projekt für den Parc de La Villette⁷³ geschehen. Die Wahl fällt auf Tschumi nicht ganz zufällig. Tschumi lud für die Realisierung dieses Projektes verschiedene Architekten ein, unter anderem Peter Eisenman, der zusammen mit Jacques Derrida einen der versenkten Gärten innerhalb des Parc de La Villette entwarf.

Das auffallendste am Projekt für den Parc de La Villette sind ohne Zweifel die roten Pavillons, die Tschumi als

”Folies”, also als kleine ”Verrücktheiten” bezeichnet. Auf sie wäre sich im Zusammenhang mit der Frage nach einer supplementären Ästhetik in der Architektur zu konzentrieren. Die Folies, die gleichmäßig im Raster wie Bäume einer Plantage über den Park verteilt sind, setzen sich einerseits in freier Kombinatorik aus unterschiedlichsten Versatzstücken einer fiktiven Industriearchitektur zusammen, aus Fragmenten von Fördertürmen, Kranbahnen, Hochregallagern und Sheddächern; andererseits bewegen sie sich gleichsam streng im Formenkanon der Moderne. Tschumi schreibt dazu: ”In der Ersetzung von ”Kultur” durch ”Natur” stehen die Folies für die Mutationsprozesse in der letzteren und nehmen zugleich den repetitiven Charakter und die Künstlichkeit der Maschine zu ihrem Vorbild.”⁷⁴ Wie deutlich zu erkennen, postuliert Tschumi für seinen Parkentwurf – durchaus in provokatorischer Absicht – als formal-ästhetische Vorlage weder eine direkte Bezugnahme auf die Natur noch die Kultur, sondern eine Kombination der Prozessualität in der Natur mit dem kulturellen Kontext der Industrialisierung, besonders den Industrieanlagen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, also im konstruktivistischen Formenrepertoire großer Maschinen und ihrer mechanischen Beweglichkeit.

Tschumis Pavillons scheinen in der Tat in auffallender formaler Nähe zu den Entwürfen der russischen Konstruktivisten zu stehen und damit eher Bezug auf die 20er Jahre zu nehmen als auf die Artikulationsformen seiner eigenen Zeit, die 80er Jahre. Neben den überwiegend nicht realisierten, großen Wettbewerbsentwürfen spielte tatsächlich unmittelbar nach der Revolution 1919 die temporäre, funktional wenig definierte Bauaufgaben, die Pavillons, eine nicht zu unterschätzende Rolle als Kristallisationspunkte für die gesellschaftlichen Transformationsprozesse. In ihnen hypostasiert sich wohl am eindringlichsten der Wille zum Aufbruch in eine neue Zeit und ihre ästhetische Sublimierung. Aufgrund seines weit reichenden Einflusses auf die Architektur des 20. Jahrhunderts wäre hier der Pavillon auf der ersten allrussischen Landwirtschafts- und Gewerbeausstellung von V. Gladkov und A. Èkster von 1919 zu nennen, aber auch Wladimir Tatlins Denkmal für die Dritte Internationale aus demselben Jahr und El Lissitzkys Rednertribüne für Lenin von 1924. In ihrer provisorischen Ausführung – sie sind aus Mangel an Stahl in Holz ausgeführt – werden die Pavillons zu Symbolen des gesellschaftlichen Aufbruchs und stehen für das Ideal der totalen Industrialisierung und Mechanisierung. Wegen

ihrer metaphorisch-mimetischen Bildersprache dagegen gehören in diese Reihe der pavillonähnlichen "Verrücktheiten" auch die Entwürfe für Bühnendispositive, wie zum Beispiel die von Alexander Vesnin oder Ljubow Popowa. Gerade in Popowas Bühnenmaschine ist die Metapher der Maschine besonders präsent; aus Versatzstücken von Industrieanlagen wie Zahnrädern, Transmissionsriemen und Fachwerkträgern bestehend, ist Popowas Bühnenentwurf vom Versuch geleitet, die gesellschaftliche Realität der Industrialisierung bildhaft-mimetisch im Theater widerzuspiegeln.

Tschumis Folies nehmen, wie jetzt deutlich wurde, formal direkte Anleihe am maschinenhaft-metaphorischen Bildgehalt des russischen Konstruktivismus. Ein Unterschied wäre alleine in ihrem symbolischen Gehalt zu erkennen. Während die Maschinenmetaphern der russischen Konstruktivisten die Hoffnungen der jungen Sowjetunion in eine schnelle Industrialisierung zeichenhaft und im Sinne der Verschränkung der Gesellschaft mit ihren Produktionsmitteln widerspiegeln, wirkt dagegen im Zeitalter fortschreitender Digitalisierung die mimetische Reproduktion von analogen Maschinenteilen von Tschumis Folies kaum mehr als nostalgisch. Sind die Technikmetaphern Teil des versuchten Programmes der Versöhnung des Menschen mit der Maschine in der mimetischen Annäherung beider, so scheinen Tschumis Folies ornamentalen Charakters zu sein. Im Sinne von Adornos ornamentaler Reihe, in der das technisch Avancierte erst zum Symbol seiner Zeit, dann veraltet, d.h. zum nostalgischen Ornament wird, bis es irgendwann abschaffbar ist, scheinen die Folies in der Tat Versatzstücke einer überkommenen Industrieform, die im aktuellen kulturellen Kontext ihres Symbolgehaltes entfremdet ist. Die Bedeutung dessen, wird besonders im Vergleich mit der Architektur des unter den russischen Konstruktivisten als Außenseiter firmierenden Jakow Tschernichow deutlich. Dessen Sonderstellung lässt sich dadurch erahnen, dass er 1931, schon zur Zeit der Wende zum sozialistischen Realismus, ein Buch mit dem Titel *Konstruktion der Architektur und Maschinenform* herausgab; zu einem Zeitpunkt also, als selbst Melnikow, einer der zentralen Figuren des russischen Konstruktivismus, vom metaphorisch-metonymischen zum symbolischen Gebrauch von Industriezitate überging, wie zum Beispiel in seinem Projekt für das Volkskommissariat für Schwerindustrie von 1934. Tschernichow bezeichnete sein Buch als *Lehrbuch der*

Grundlagen einer modernen Architektur, die sich nicht mehr an der Ordnung der Natur, sondern allein an den Maschinen mimetisch orientieren sollte. Die Idee von Tschumis Folies ins Gigantische steigernd, enthält Tschernichows Buch großartige Zeichnungen von Gebäudeentwürfen in Form überdimensionaler Maschinen, die trotz oder gerade wegen ihrer Technizität dramatisch-erhabene Poetizität ausstrahlen. Tschernichows Ziel ist die Synthese des Technisch-Konstruktiven mit der symbolisch-poetischen Kraft der Architektur, was in den Versuch mündet, Gesetze zu formulieren, die zur "exakten Kombination" der architektonischen Elemente und zu den "Melodien des Konstruktivismus"⁷⁵ leiten sollen; erreicht sei dies, wenn sich ein neues Bedürfnis nach "dekorativer Ausgestaltung" einstelle; in den Worten von Leonid Demjanow geht es Tschernichow um "die dem Konstruktivismus eigenen ‚Säulenordnungen‘"⁷⁶, oder wie M. J. Ginsburg zuvor schon für den Konstruktivismus zum Ziel erklärte, dass "konstruktiv" den Begriff "dekorativ" in sich aufheben müsse. Tschernichow sucht die Übertragung der hierarchisierten, klassischen Ordnungssysteme in die Maschinenästhetik des Konstruktivismus; er sucht in der konstruktivistisch-anorganischen Architektur und ihrer mimetischen Angleichung an die Maschine das Äquivalent zum symbolisch-ornamentalen Gehalt einer in mimetischer Angleichung an die Natur ausgerichteten klassizistischen Architektur.

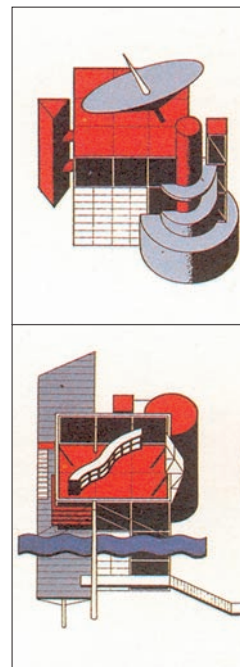
Gegen die Kontinuität und Harmonisierung in der allegorischen Sinnsetzung bei Tschernichow wird jetzt die Frage nach der Parergonalität der Folies und ihrer enthierarchisierenden Differenzialität zu stellen sein. Tschumi ist, so wird deutlich, eben nicht einfach ein anderer Konstruktivist; trotz der freien Kombinatorik der Bilder und ihres figurativ-referenziellen Bezugs auf die Metaphern der Industrialisierung spricht ihnen Derrida – wie festgestellt werden muss, zu Recht – den Status als "allegorische Hypostase[n]"⁷⁷ ab. Sie sind nach Derrida keine Metonymien oder Bilderübertragungen, die sich selbst mitreißen. Evident wird dies an den von Tschumi hier applizierten neuen Entwurfstechniken. Was sich auf der funktionalen Ebene der Architektur in den Techniken des "programming", "crossprogramming" oder "transprogramming"⁷⁸ niederschlägt, erhält bei Tschumi auf der formal-ästhetischen Ebene des architektonischen Zeichencharakters sein Pendant in einem speziellen Verfahrenscharakter des Entwurfes, in dem, was Tschumi als



Jakow Tschernichow, Konstruktivistisches Bühnenmodell, Leningrad 1931



Bernhard Tschumi, Parc de La Villette, Folies, Paris 1982-93



”Kombinatorik”, ”Superposition” und ”Cinematographie” bezeichnet. Tatsächlich liegt der Unterschied der Folies zur allegorischen Maschinenästhetik der russischen Konstruktivisten im iterativen Entwurfsverfahren der ”Cinematographie”, des ”programming” oder der ”Kombinatorik”. Tschumi verwendet ein Verfahren wiederholender Substitution, mit dem die an sich zeitneutralen und ahistorischen Maschinenmetaphern in einen neuen Zeithorizont eingereiht werden. Im direkten Vergleich mit den Manhattan Transcripts, den seriellen Bildinstallationen, mit denen Tschumi noch in den 70er Jahren auf die Medialisierungsprozesse reagierte, können die Folies auch als verräumlichte Bilder eines cinematographischen Storyboards gelesen werden. Tschumis rote ”Verrücktheiten” sind nicht repräsentativ, sondern zeichnen sich durch eine Art kontinuierliche, cinematographische Supplementarität aus, bei der jedes Entwurfsstadium auf das vorhergehende verweist. Tschumi nennt dieses für die Folies als ”disjunction” und übernimmt damit eine Technik, die er für die Manhattan Transcripts als ”eine Reihe von Unterbrechungen [...] zwischen Bedeutung und Sein, Bewegung und Raum, Mann und Objekt [...]”⁷⁹ bezeichnet. Besser beschrieben wäre dies hier mit dem Begriff einer ”differenziellen Gleichzeitigkeit”. Die Folies lesen sich weniger als an einem Ort angehäuften Fragmente von Industriemetaphern, als dass sie aus einem kontinuierlichen Prozess der Differenz auseinander hervorgegangen zu sein scheinen.

In den Folies lassen sich jetzt die Zeichen weniger als Stellvertretendes lesen denn als Verweis auf ein jeweils unbestimmbar Vorausgegangenes, gleichzeitig aber auch als etwas, das einem Anderen, Späteren mindestens ebenso undeterminierbar vorausgeht. So kann man hier, im Gegensatz zur Gleichzeitigkeit der Existenz von Derridas Ruinen und Labyrinth, im Falle der Folies von einer Art doppelten Leerstelle sprechen; damit wäre das benannt, was weiter oben als Bedingung der doppelten Supplementarität für die Architektur eingefordert wurde. Die Folies, im Gegensatz zu den Ruinen, bewegen sich weniger im Zeitgefälle einer historischen Zeit als in der Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit. Auf ein jeweils Folgendes wie auch Vergangenes verweisend, tritt in ihren Verweischarakter die für die supplementäre Ästhetik in der Architektur so entscheidende Indexikalität ihres Zeichencharakters überdeutlich hervor. In ihrer ästhetischen Erscheinung sind der Park und seine

Architektur so gesehen nur Indizes, selbst nur Supplemente eines Abwesenden. In der Prozessualität seines Bildflusses basiert Tschumis cinematographisch-supplementäres Verfahren auf weichen Metaphern, im Gegensatz zu den verhärteten Metaphern einer "Stil"-Architektur. In Verbindung zu bringen wäre dies mit Gianni Vattimos Begriff des *pensiero debole* oder des "indebolimento dell'essere"⁸⁰. Damit ist auch der Grund für das Scheitern der meisten Versuche einer "dekonstruktivistischen" Architektur genannt: Dass sie sich mit dem abstrakten Spiel der Destabilisierung des strukturalen Prinzips der Architektur, von "System, Architektonik, Struktur, Fundierung, Konstruktion etc."⁸¹ begnügt – im Gegensatz zu Tschumis Projekt, das auf eine Technik der doppelten supplementären "Schwächung" zielt: sowohl des Zeichencharakters als auch der funktionalen, außerästhetischen Bezugsebene der Architektur.

5.3 Die allegorische Moderne

5.3.1 Derrida und Benjamin: Ornament und die Semantik des Glases

Die eigentliche Provokation Derridas besteht nicht so sehr in der suggerierten Nähe der zeitgenössischen Architektur zur Ruinenmetapher noch im Konzept ihrer strukturellen Destabilisierung mit dem Ziel einer "schwachen Architektur"⁸². Subversiv und provokant ist – und trotz allem weithin übersehen –, dass Derrida im oben erwähnten Briefwechsel mit Eisenman das Thema "Ruine und Destruktion"⁸³ in eine beinahe infame Nähe zu *dem* Material bringt, das paradigmatisch für die Ephemerität der klassischen Moderne steht: das Glas und seine Transparenz. Provozierend muss wirken, dass für Derrida das Glas für eine neue "Erfahrung der Armut" und Illusionslosigkeit steht, während er die kompromisslose Klarheit, Transparenz und Scharfkantigkeit des Glases direkt mit der figurativ-parergonalen Supplementaritätsästhetik, d.h. mit der Idee der Ruine in Verbindung bringt. Er unterstellt der Moderne damit von vorn herein einen latent ornamentalen Charakter und relegiert diesen direkt an das neue Material, das Glas.

"Glas ist nicht umsonst ein so hartes und glattes Material, an dem sich nichts festsetzt. Auch ein kaltes und nüchternes"⁸⁴, zitiert Derrida Benjamin, an dessen Aufbäumen gegen den

ästhetischen Verfall in der Moderne er antithetisch anknüpft. In der Tat, nicht nur in seinem für die darin entwickelte Filmtheorie bekannten Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, sondern auch in den Texten *Der destruktive Charakter* und *Erfahrung und Armut* stellt Benjamin immer wieder eine direkte Verbindung von Ornament und Glas her. Mit dem Glas, das ungeeignet sei als Ruine, da es keine Trümmer, sondern nur Splitter kennt, geht nach Benjamin die Zeit der "ornamentalen Umzirkung", der Futterale und allgemein des "Etui-Menschen" des 19. Jahrhunderts zu Ende; mit ihm gehe die wie "mit Samt ausgeschlagene Spur"⁸⁵ des Inneren der Gehäuse, die Opazität der Dinge und die in ihrer tief durchfurchten Oberflächlichkeit sich verhüllende, historische Wahrheit verloren. Das Glas steht für den Ausverkauf des Tafelsilbers des Menschheitserbes, jenem Tafelsilber, das in der Moderne oft genug, wie Benjamin beklagt, um ein Hundertstel des Wertes wie im Leihhaus hingegeben werde, um im Tausch mit dem Glas "die kleine Münze des ‚Aktuellen‘ dafür vorgestreckt zu bekommen."⁸⁶ An der Gläsernheit der Dinge fließe das Leben ab, an dessen kalter Leere sich die europäische Krankheit, der Nihilismus enthülle. Im Schein des elektrischen Lichtes kurz aufleuchtend, bleiben die Gegenstände als tote übrig. Ihre Wiederbelebung durch den Allegoriker, in dessen Hand die abgestorbenen Dinge, wie Benjamin am barocken Trauerspiel zeigt, "zum Bereiche verborgenen Wissens"⁸⁷ werden, ist beim Glas vergebens.

Die Dinge aus Glas haben keine "Aura"; Benjamin beklagt ihre "Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung"⁸⁸; Glas ist überhaupt der "Feind des Geheimnisses". Die ehemals organischen Bilder gehen in verhärtete Metaphern über, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, wie in Nietzsches Beispiel die Münzen, die "ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen."⁸⁹ Das Paradox ist nach Benjamin, dass mit den technischen Reproduktionsmitteln wohl ein Übergang von der taktilen zur optischen Rezeption stattfinde, dass dieses aber nicht zu der zu erwartenden Verschiebung von der gefühlsmäßigen Versenkung und Einfühlung ins Kunstwerk zur kognitiven Reflexion der Kunstwerke führe, also nicht zur Emanzipation des Publikums vor dem Kunstwerk. Im Gegenteil, wie Benjamin an der Entwicklung des neuen Mediums Film festmacht, verkommt das Publikum dagegen zum bloßen "Examinator". Es nimmt als solches die Kunstwerke

nur noch oberflächlich wahr, sodass die optische Rezeption in Gewohnheit und Zerstreuung über- und in einem eher "beiläufigen Bemerkens" untergeht.

Gerade diese neue "Beiläufigkeit" der ästhetischen Erfahrung ist es, die Derrida zum Ansatzpunkt seiner auf das 20. Jahrhundert als Ganzes erweiterten supplementären Ästhetik macht. Anhand ihrer bildhaften Parergonalität, in Kombination mit der ihr angemessenen Beiläufigkeit des Bemerkens, will Derrida die Moderne ihres Mythos des Kognitiven überführen. Was Benjamin noch aus den "tiefsten schlummernden Schichten" des Unterbewusstseins der Geschichte zu heben verhoffte, drängt sich Derrida in die neue Gegenwärtigkeit und Oberflächlichkeit der neuen Materialien. In ihnen will der das Äquivalent zu den "Rätsel- und Vexierbildern des Traumes" erkennen. Während für Benjamin nur der Traum geheimnisvoll rätselhaft "versteckt" hält, was durch die weiten Maschen der Semiotik⁹⁰, also durch das Raster der wissenschaftlichen Begrifflichkeit und Rationalität hindurchfällt, fängt Derrida – um beim Bild zu bleiben – gerade dieses im Konzept der parergonalen Ästhetik des Glases auf und macht es zum Grundstock der semiologischen Reformulierung der Ästhetik.

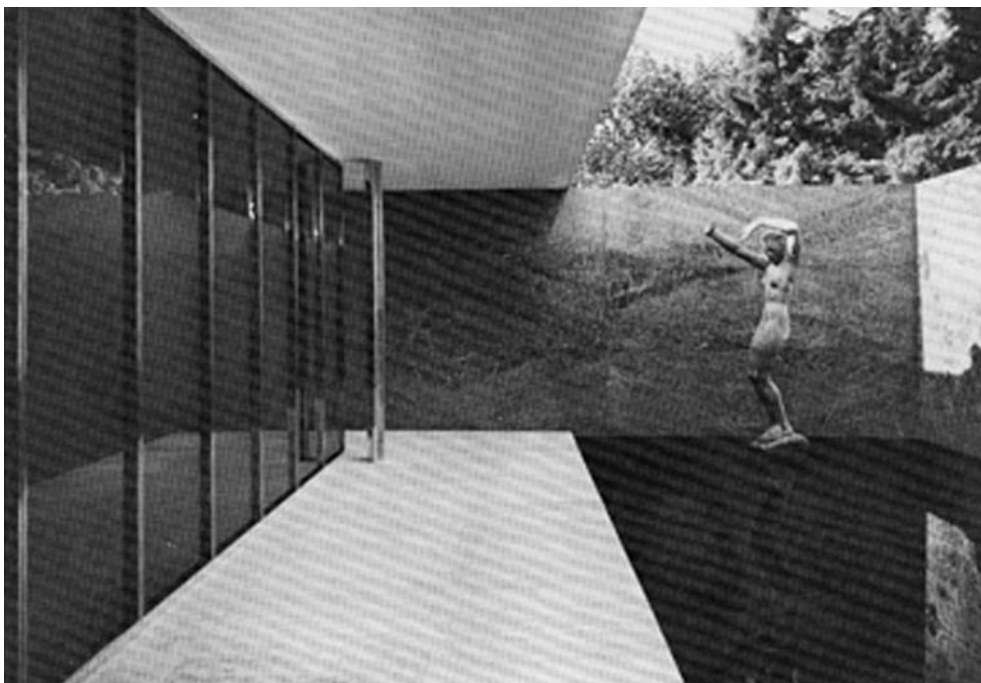
Tatsache ist, dass die Aneignung der Bildqualität des Glases in der Avantgarde der architektonischen Moderne nicht ohne die Prozesse der formalen Minimalisierung der Architektur stattfindet. Nur um einige Beispiele zu erwähnen, könnte hier der Barcelona Pavillon von Mies van der Rohe oder auch die materiell und formal minimalisierte Fassade der Faguswerke von Walter Gropius angeführt werden. Man könnte behaupten, dass die architektonische Avantgarde sich das neue Material Glas durch formale Essenzialisierung ihrer Gesetzmäßigkeit und die Suche nach einem Wesenhaften in der Architektur aneignet. Daher wäre weiter festzustellen, dass die architektonische Avantgarde sich in ihrem Geschichtsverständnis dadurch von dem Benjamins unterscheidet, dass sie die Erneuerung nicht im historisch-semantischen Rückbezug, sondern die Erneuerung in einem Prozess der Minimalisierung und Essenzialisierung im Sinne einer formal-ästhetischen Ontologisierung der Architektur sucht.

Und doch sind die beiden Verfahren der benjaminschen Allegorie und des avantgardistischen Minimalismus in der Konzeption ihres Zeitverständnisses ähnlicher, als dies erscheinen mag. Die

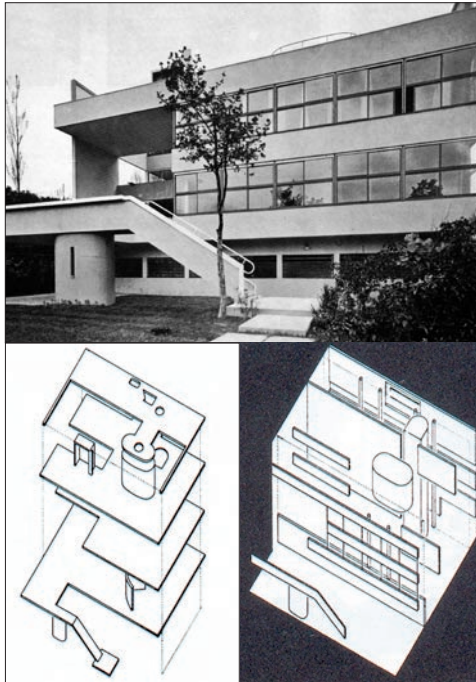
Formel lautet für beide: Überwindung der Gegenwart in der zukunftsorientierten Wiederaneignung eines vermeintlich oder tatsächlich im historischen Prozess unterdrückten Vergangenen. Wie in den Glastreppenhäusern der Modellfabrik von Adolf Meyer und Walter Gropius auf der Werkbundausststellung von 1914 oder auch an den von Mies van der Rohe verwandten Glaszylindern wie im Haus Tugendhat, vor allem aber an Bruno Tauts "Kristallarchitektur" erkenntlich ist, wird das Glas zum Medium einer metonymisch-allegorischen Resemantisierung der Architektur in der Moderne. Manfredo Tafuri und Francesco Dal Co zeigen besonders eindrücklich an Mies' Haus Hubbe, dass Mies' Anwendung von Glas nicht technisch-funktionalen Prämissen folgt und sich selbst die Raumkomposition letztendlich aus der Organisation von Bildern durch die großen Glasscheiben heraus ergibt. Eines der auffälligsten Phänomene bei Mies' Barcelona-Pavillon ist, dass die Transparenz der großen Glaswände gar nicht so sehr die Grenzen des Hauses sprengt, dass es hier nicht um das Ineinanderfließen des Innen- in den Außenraum geht, sondern dass hinter den Glaswänden die Natur zur optischen Illusion und zum Objekt des Sehens entrückt wird; nicht Verräumlichung, wie man konventionellerweise erwarten könnte, ist ihr Effekt, sondern Reduzierung des Außenraumes und der Natur zu einer Art Bildcharakter. In der Distanzierung durch das Glas erfährt die Natur einen Prozess der Domestizierung und Kulturalisierung. Auf der Seite der Architektur korrespondiert dem Minimalisierungsprozess der Materialien, der Liquidierung der Ornamente, dem Verlust der Einfühlungsqualität und der Unnahbarkeit der modernen Einrichtungsobjekte im Bereich des Außenraumes eine Inversion der Natur zu einem reinen Kontemplationsobjekt. Der Blick nach außen, auf die Natur, könnte jederzeit ohne Weiteres "durch eine Fotomontage ersetzt und [dadurch] zu einem reinen Kontemplationsobjekt"⁹¹ werden. Die Natur wird in Mies' negativer Dialektik zu einem durch das Glas hindurch "aus unantastbarer Ferne"⁹² begeisternden Schauspiel, das in seiner Abstraktion nur noch dem Intellekt zugänglich erscheint. Andererseits entspricht im Barcelona-Pavillon der surreal verfremdeten, im Stile Henri Rousseaus Urwaldbildern oder Caspar David Friedrichs Landschaftsbildern gespenstisch abstrakten Natur ein nicht minder rätselhafter Innenraum. In Mies' Innenräumen verwandeln sich die Räume in eine Art Stillleben von nicht minder rätselhaft aphoristischem minimalisiertem Zuschnitt.



Caspar David Friedrich, Gedächtnisbild für Johann Emanuel Bremer 1817



Mies van der Rohe, Barcelona Pavillon 1929

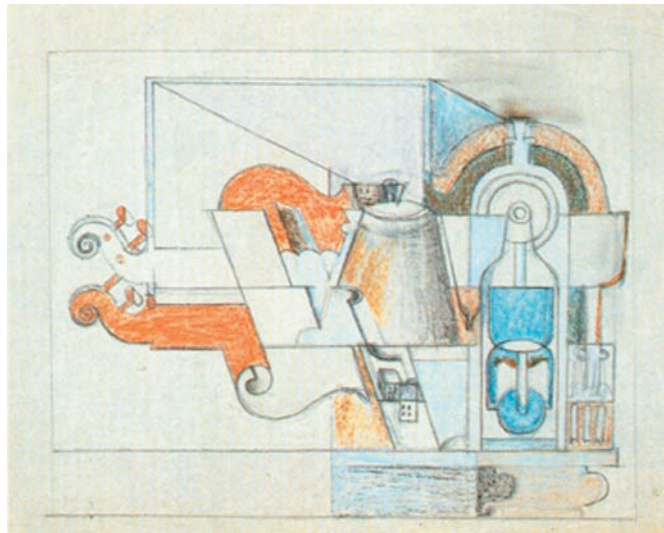


Le Corbusier, Villa in Garches 1927

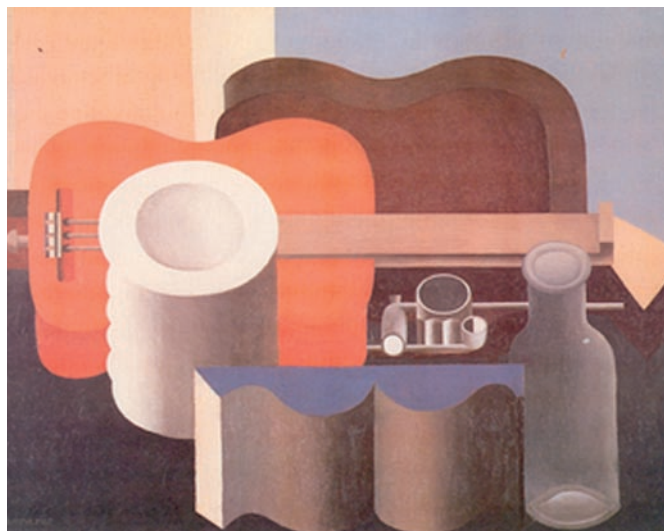


Walter Gropius, Bauhaus Dessau 1926

Moderne und die (post)-strukturalistische Reformulierung des Ornaments



Le Corbusier, Etude pour nature morte puriste avec violon, cafetière, bouteilles, dés 1922



Le Corbusier, Nature morte à la pile d'assiettes et au livre 1920



Oskar Schlemmer, Bauhaustreppe 1932

Moderne und die (post)-strukturalistische Reformulierung des Ornaments

Durch den Einsatz von Glas erhält die Moderne ihren spezifischen Bildcharakter. Sie zeigt sich darüber hinaus als Transformationsprozess von der Tiefe der Geschichtlichkeit des Ornaments zur räumlichen Tiefe der Visualität in der reinen Gegenwärtigkeit. Nirgends als in Mies' Domestizierung des Blickes artikuliert sich schärfer, dass die Moderne durch den Einsatz des neuen Materials Glas im Übergang von der mystischen Opazität von Benjamins Oberflächen zur optischen Rezeption selbst vom Objekt der Kontemplation zum Objekt kognitiver Reflexion transformiert. Im Glas vollzieht die Moderne ihren entscheidenden Wandel: vom metaphorisch-historischen, rückbezüglichen Ornament zur metonymisch-reflexiven Gegenwärtigkeit der Bilderwelten des Glases, und in einem zweiten Schritt den Wandel bis hin zur wirkungsästhetisch, rhetorisch ausgerichteten Medialisierung, die in der allegorisch vielfältigen Bilderflut der postindustrialistischen Konsumgesellschaft heute ihren vorläufigen Höhepunkt hat. Man kann jetzt selbst von einer parergonalen Resemantisierung der Architektur durch das Glas sprechen, die jedoch selbst nur ein Übergangsphänomen darstellt – wie weiter unten noch zu zeigen ist – von der metaphorisch-symbolischen Bilderwelt des Ornaments zur medialen Reformulierung der Moderne. Die im historischen Modell des Ornaments allegorisch befangenen Rätsel- und Vexierbilder schlagen mit dem Glas und seinem dem unmittelbaren Zeitgeschehen verhafteten Oberflächencharakter in die Gleichzeitigkeit medialisierter Erfahrung um. Die Vermutung besteht, dass die Neue Sachlichkeit in der Architektur der zwanziger Jahre vielleicht kaum weniger rätsel- und vexierbildhaft, traumartig-allegorisch ist als ihre historistischen Vorgänger.

Man kann jetzt nicht mehr von einem Zufall sprechen, wenn die Abschaffung des klassischen Ornaments sich nicht mit dem Aufkommen des neuen Baumaterials Stahl zu Beginn des 19. Jahrhunderts verbindet. Interessanterweise wird bis ins 20. Jahrhundert hinein in den gusseisernen Konstruktionen, seinen Stützen und Trägern der beklagte, bildhaft metaphorische Mangel des Materials mimetisch den Idealen der klassischen Säulenordnungen mit Kapitellen und Kanelluren angepasst. Dagegen wäre hier zu postulieren, dass es kein Zufall ist, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Zurückdrängen des Ornaments direkt mit der Möglichkeit zur großflächigen

Anwendung des neuen Materials Glas zusammenfällt. Die Moderne kann so gesehen nicht als Prozess der Entsemantisierung, sondern muss als Prozess der semiologischen Reformulierung der Architektur, das heißt der Reformulierung ihrer Zeichenhaftigkeit im neuen Material Glas verstanden werden. Wollte man dies zuspitzen, so wäre eine direkte genealogische Linie von der Ikonographie des klassischen Ornaments zur Transparenz des Glases und seiner Bildhaftigkeit zu ziehen. In der Moderne, so die noch vorsichtige Formulierung hier, tritt das Glas die Tradition des Ornaments an. Einerseits führt die Verwendung von Glas und Stahl zur formalen Minimalisierung und zu einer Bewegung der Essenzialisierung der Architektur. Andererseits ist es das Glas, das das klassische Ornament in seiner Bildqualität und damit als Träger semantischer Zeichenfunktion beerbt.

5.3.2 Rowe und Slutzky: Vom Ornament zur Textualität

Dass im Fetischismus um das Material Glas und den Transparenzbegriff in der Moderne etwas enthalten sein könnte, das konstitutiv dem Ornamentbegriff verpflichtet ist, lässt sich an einem der Schlüsseltexte zur Architekturtheorie der Moderne, an Colin Rowes und Robert Slutzkys *Transparency: Literal and Phenomenal* von 1964 exemplarisch zeigen. In direkter Anlehnung an Heinrich Wölfflins kunstgeschichtliche Grundbegriffe führen Rowe und Slutzky in ihrem Text das Gegensatzpaar von "wörtlicher Transparenz" und "Transparenz im übertragenen Sinne" in das Vokabular der Architekturtheorie ein. Keineswegs zufällig knüpfen sie dabei an Wölfflins Theorie der Ästhetik und der Künste an. Wie für Wölfflin in Bezug auf die Kunstgeschichte, nur einige Jahrzehnte später, ist es ihr Ziel, mit den begrifflichen Gegensatzpaaren die letztendlich rein deskriptiven und stilistischen Techniken zur Beschreibung von Architektur durch eine jenseits der Stil Kategorien objektivierende, dialektische Methode zu ersetzen. Dazu übernehmen Rowe und Slutzky die Gegensatzpaare von Fläche–Tiefe, geschlossene Form–offene Form, Vielheit–Einheit und Klarheit–Unklarheit⁹³, um diese um die Gegensatzpaare von Grundriss–Aufriss, Faktizität–Virtualität und schließlich um das Gegensatzpaar von wörtlicher Transparenz–phänomenaler Transparenz zu erweitern. Ihr Argument kulminiert in der Gegenüberstellung der ihrer Meinung

nach blanken Faktizität der Verwendung des Glases durch das Bauhaus mit der malerisch-poetischen Virtualität der Glases in Le Corbusiers Villa in Garches.

Die methodische Grundlage für Rowes und Slutzkys Analyse des Transparenzphänomens in der Architektur der modernen Avantgarde bildet der direkte Vergleich mit dem schichtweise sich entfaltenden Bildraum der kubistischen Malerei George Braques und Pablo Picassos⁹⁴. Ausgangspunkt hierfür sind die im Buch *The Language of Vision* von Gyorgy Kepes für den Kubismus vertretene These von der "Durchdringung ohne optische Zerstörung", wie auch die von Henry-Russell Hitchcock schon 1948 in *Painting Toward Architecture*⁹⁵ vertretene Meinung, dass die formalen Gesetze der architektonischen Avantgarde in der abstrakten Malerei vorformuliert und experimentell erprobt wurden; dass, mit anderen Worten, "die Formerscheinungen der ‚Neuen Architektur‘ – deren entscheidende Entstehungsimpulse aus neuen technischen Methoden und einem neuen Bewußtsein sozialer Verantwortung hervorgingen – sich erst dank der katalytischen Wirkung der modernen Kunst auskristallisieren konnten."⁹⁶ Interessanterweise sind es aber gerade diese, die technischen und sozialen Verflechtungen der Architektur, die Rowe und Slutzky in ihrer rein formalen Analyse von Le Corbusiers Villa in Garches wie auch Gropius' Bauhausgebäude in Dessau aus blenden. Während Bernhard Hoesli in seinem Kommentar zur ersten deutschen Übersetzung bagatellisierend von einem bloßen "Stimmungsunterschied"⁹⁷ spricht, hatte Manfredo Tafuri die Tragweite dessen mit bisher nicht überbotener Brillanz erkannt. Die Abwesenheit aller sozialen, ökonomischen und technischen Bezugsgrößen, so Tafuris Kritik, führt direkt in die Selbstreferenzialität der Architektur, quasi zurück in einen Status künstlerischer Autonomie; Rowe und Slutzky konterkarieren damit den gerade bei Le Corbusier manifesten Avantgardeimpuls, der nach Peter Bürger in der Rückführung der Künste in die Lebenswelt, aus dem l'art pour l'art zurück in den Alltag besteht.

Pointiert jedoch setzen Rowe und Slutzky die phänomenale Transparenz von Le Corbusiers Villa in Garches in Kontrast zur "Materialästhetik" oder wörtlichen Transparenz des Bauhausgebäudes von Walter Gropius in Dessau. Der von ihnen als geheimnislos nüchtern bezeichneten und die Architektur aufs Faktische reduzierenden Durchsichtigkeit der großen Glasfassade von Gropius halten sie den Kunstcharakter und die aus der Schichtung der Wandelemente heraus sich entwickelnde Tiefen- und Bildwirkung

der Architektur Le Corbusiers entgegen. Le Corbusier bediene sich, so die Autoren, der "flächigen Qualität des Glases". Aus seinem malerischen, kubistischen Interesse heraus entwickle er mit der Technik der Hintereinanderschaltung von parallelen, fragmentierten und dadurch in die Tiefe wirkenden Raumschichten ein Modell übertragener, phänomenaler Transparenz des Raumes. Gropius dagegen leihe der reinen Lichtdurchlässigkeit, also der wörtlichen Transparenz seine Aufmerksamkeit, mit dem Effekt, dass die Glasfassade des Bauhausgebäudes den Anschein erlaube, "eher schlaff von einem Gesimse zu hängen"⁹⁸. Rowe und Slutzky konfrontieren die ihrer Meinung nach spannungslose Wörtlichkeit bei Gropius – man darf hier durchaus ein von ihnen mit intendiertes "unästhetisch" ergänzen – mit dem malerischen Illusionismus Le Corbusiers.

Die übliche Lesart ist, Rowes und Slutzkys Anliegen im Kontext des "linguistic turn" als Verschiebung des Zeichencharakters in der Architektur von der symbolisch-semantischen zur syntaktischen Funktion zu interpretieren. Die übertragene oder phänomenale Transparenz bezeichnet demnach den Übergang von der auf dem Ornament basierenden, klassischen Ikonographie zur Textualität der Architektur. In ihren formalistischen Architekturanalysen der Villa in Garches sprechen Rowe und Slutzky in der Tat wiederholt vom Textcharakter, vom "Ablesen des Bildes"⁹⁹, während in Gropius' wörtlicher Transparenz der Verzicht aufs Ornament zur Erstarrung der Architektur in spannungsloser Wörtlichkeit führe. Bei Le Corbusier dagegen sei der Ornamentverzicht gekoppelt mit der Transformation der Wörtlichkeit in die vielschichtige, zu immer neuen Figuren sich ergänzenden Bildhaftigkeit der phänomenalen Transparenz. Insofern sie im Glas nichts als die reine, banale Transparenz erkennen können, schließen sich Rowe und Slutzky dem Urteil Benjamins an und erkennen in der fragmentierten, allegorisch-collageartigen phänomenalen Transparenz die dem klassischen Ornament äquivalente, moderne Ausdrucksform. Die Bedeutungs- und Geisthaltigkeit des klassischen Ornaments findet nach Rowe und Slutzky ihre Fortsetzung in den "ununterbrochene[n] Veränderung[en] der Interpretationen" der Fassade in Garches und den "zerebralen Finessen"¹⁰⁰ ihres Formalismus.

Kritiker dagegen wie Rosalind Krauss haben auf das Scheitern des formal-syntaktischen Modells bei Rowe und

Slutzky hingewiesen. Krauss hält der Argumentation von Rowe und Slutzky entgegen, dass sie mit der Entlehnung ihrer Analyseverfahren aus der Kunstgeschichte die Architektur zu zweidimensionalen Bildern reduzierten und damit genau das negierten, was die Architektur gegenüber der Malerei auszeichne: ihre Existenz im dreidimensionalen Raum. Die Rückführung in die Zweidimensionalität, so Krauss, führe zur Beschränkung der freien Bezüglichkeit und Fluktuation der architektonischen Zeichen. "In der analogen Lesart von Gebäude und Gemälde transformiert Rowe das, was physisch existent an den Gebäuden ist – dass sie im dreidimensionalen Raum existieren und daher in der Zeit erfahren werden – und macht er es zu einer Serie von Bildern, indem der die zeitliche Erfahrung in eine Abfolge von statischen Bildeinheiten fixiert."¹⁰¹ Durch die Reduzierung der Architektur auf die Zweidimensionalität der Bilderwelt wird sie letztendlich in die Repräsentationsfunktion architekturfremder Inhalte zurückgezwungen. Krauss spricht von der Rückkehr des "hermeneutischen Phantoms" in die Architektur. In der Tat lässt die genauere Lektüre des Textes die Leser mit dem Eindruck zurück, als ob es Rowe und Slutzky beim Konzept der phänomenalen Transparenz insgeheim um ganz anderes gegangen wäre, weit weniger um die Syntaktisierung und Formalisierung der Architektur in der ihr immanenten Bildlogik als paradoxerweise um die Rettung ihres semantischen Gehaltes vor der drohenden Reifikation in der mimetischen Angleichung an die Industrialisierungsprozesse und die neue Materialität von Glas und Stahl. Es geht ihnen um den klassischen Kunstwerkcharakter der Architektur und um das Programm einer wenn auch noch so versteckten Retranszendentalisierung der Architektur.

Die phänomenale Transparenz wird jetzt weniger als Prozess der Syntaktisierung, Textualisierung und Entornamentalisierung der Architektur der Moderne verstanden werden müssen, denn als notwendige Durchgangsstation auf dem Wege zu ihrer semiologischen Reformulierung. Dies wird auch durch die Lektüre von Rowes späterem Buch *Collage City*¹⁰² bestätigt. Hier wird die Idee der phänomenalen Transparenz im Kontext des Städtebaues zur Idee der Collage und Bricolage erweitert. Rowes und Slutzkys Ansatz erscheint jetzt überdeutlich: Mit dem Konzept der phänomenalen Transparenz geht es ihnen mit dem der Allegorie verwandten Collageprinzip nicht um die Textualisierung oder Syntaktisierung als Endziel, sondern um eine

Zwischenstufe auf dem Wege zur Allegorisierung der Architektur. Man kann jetzt fast nicht mehr anders, als in Rowe und Slutzky, die sich nie anders als der Moderne verpflichtet fühlten, die vielleicht ersten Theoretiker der Postmoderne zu erkennen, noch vor Charles Jencks. Damit bestätigt sich jene Einsicht Andreas Huysens, dass jede Stellungnahme zum Postmoderne-Fetisch der achtziger Jahre, "von den Entstehungsbedingungen der Postmoderne im Amerika der fünfziger und sechziger Jahre auszugehen"¹⁰³ habe.

Die Frage nach dem Stellenwert der phänomenalen Transparenz, der Syntaktisierung und Textualisierung in ihrem Verhältnis zum Ornament, lässt sich präzisieren, wo Rowe und Slutzky eine "ununterbrochene Dialektik zwischen Tatsache und Andeutung" als in der phänomenalen Transparenz impliziert erkennen. "Die Wirklichkeit des tiefen Raumes wird fortwährend in Gegensatz zu Andeutungen eines untiefen Raumes gebracht", schreiben sie in Bezug auf die Villa Garches. "[...] durch die resultierende Spannung wird Lesart um Lesart erzwungen. Die fünf Raumschichten, die das Gebäude in der Vertikalen wie in der Horizontalen schneiden, beanspruchen alle von Zeit zu Zeit die Aufmerksamkeit; und diese Rasterung des Raumes resultiert in ununterbrochener Veränderung der Interpretation."¹⁰⁴ Hier wird jetzt der schichtweise Aufbau, die Rasterung der Architektur und ihrer Elemente, also ihr hierarchieloser Aufbau erkennbar. Dies wird zur Voraussetzung für den textuellen Grundcharakter der phänomenalen Transparenz. Wo "Lesart auf Lesart" folgt, kann das Hinterste nach vorn treten und das Unterste nach oben. Die Hierarchien zwischen innen und außen, Grundriss und Fassade, Glas oder opaken Wände werden ineinander verschränkt und tendenziell aufgelöst. Doch trägt der Schein, wenn man die Fassade als Komposition in freier Kombinatorik der architektonischen Zeichen wie Fenster- und Türöffnungen, Brüstungen, Vordächer und Stützen interpretieren will. Der eigentliche Impuls, von dem die These der phänomenalen Transparenz getragen ist, wird tatsächlich erst in Rowes und Slutzkys Analyse der kubistisch geschichteten Fassaden von Le Corbusiers Projekt für den Völkerbundpalast sichtbar. Ähnlich wie in Garches, nur in der Masse weit dramatischer, analysieren die Autoren eine Reihe "positiver und negativer Andeutungen", die durch die Tiefe der Anlage und ihre Querverbindungen zu einer "Art monumentalen Debatte" gesteigert wird. Wo sich in der phänomenalen Transparenz ein "Argument zwischen realem und idealem Raum"¹⁰⁵

auskristallisiert, wird es dann eindeutig: Rowe und Slutzky verlassen hier die Faktizität der fragmentierten Raumschichten, das formale Spiel der unmotivierten Zeichen in ihrer reinen Sichtbarkeit, ihrer freien Kombinatorik und Aleatorik. Selbst im permanenten Spiel der Fassaden vom "realen zum idealen" Raum wird quasi als letzte Schicht der phänomenalen Transparenz die Idee einer Autonomie der transzendentalen Schönen in Le Corbusiers Architekturästhetik sichtbar .

Dass die reine Textualisierung der Architektur nie Rowes Anliegen war, wird wiederum erst eigentlich evident in *Collage City*. Hier wird das Verfahren der phänomenalen Transparenz zur Collagetechnik im städtebaulichen Rahmen erweitert, bei der historische und zeitgenössische Fragmente mit ihrem allegorischen Gehalt vielfältig überlagert werden. "Transparenz entsteht immer dort, wo es im Raume Stellen gibt, die zwei oder mehreren Bezugssystemen zugeordnet werden können"¹⁰⁶, kommentiert Hoesli. An die Stelle der Selbstbezüglichkeit der fragmentierten Fassade Le Corbusiers treten jetzt historische Versatzstücke, die als Schichtenmodell die Stadt konfigurieren. Bezeichnenderweise stellt Rowe dem Buch das kubistische Gemälde *Nature morte à la chaise cannée* von Picasso voran, nicht ohne es, ganz nach Wölfflins Art, einem der geometrisch-ornamentalen Idealstadtgrundrisse von Francesco di Giorgio Martini gegenüberzustellen. Tatsächlich wäre der Kubismus falsch verstanden als Verfahren der Syntaktisierung der Kunst, denn er folgt eher der Idee der Verfremdung als "Verfahren der erschwerten Form" und nach Sklovskij einem Verfahren, "das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert [...]"¹⁰⁷ Die Collage setzt wie das Verfremdungsverfahren nicht auf Entsemantisierung. Im Sinne von Sklovskijs frühem, formalistischem Ansatz sucht sie in der Verfremdung und Desautomatisierung des Sehens lediglich einen Neuzugang zu den im Kern gleich bleibenden Ideen der Dinge. Damit besteht der Unterschied zwischen der Collagetechnik und der phänomenalen Transparenz darin, dass Rowe dem Buch *Collage City* Picassos kubistisches Bild voranstellt, in dem, wohl zum ersten Mal und noch zögernd, Materialien aus dem außerästhetischen Alltag, wie ein Seil und Teile des Sitzes eines Stuhles, Eingang in das Kunstwerk finden. Picasso sprengt hier die Autonomie der Kunst und macht sie für Alltagserfahrungen durchlässig, was andererseits von der Villa in Garches in der Interpretation von Rowe und Slutzky nicht behauptet werden kann; sie halten strikt an der Idee einer autonomen Ästhetik fest.

Trotzdem, der Vergleich mit *Collage City* ist für die phänomenale Transparenz erhellend: Die phänomenale Transparenz muss jetzt, trotz ihrer Konstruktivität und Selbstbezüglichkeit, als ein Verfahren der Allegorisierung der abstrakten Moderne angesehen werden. Dieses bestätigt sich, wo Rowe und Slutzky tatsächlich weniger am reinen Fragmentcharakter des Kubismus interessiert sind als an den Schichtungen des Raumes und seinem Rätselcharakter. Dabei steht keineswegs der Durchsichtigkeit und Klarheit der wörtlichen Transparenz die Undurchdringlichkeit und Opazität der Schichtungen der phänomenalen Transparenz entgegen; im Gegenteil, die phänomenale Transparenz zielt auf die interpretatorisch-hermeneutische Anstrengung des Betrachters, der, durch die Opazität der räumlichen Schichtungen hindurch, mit denen das Haus sich selbst einhüllt, die ideale Einheit des Objektes, d.h. seinen transzendentalen Gehalt entziffern soll. Tatsächlich trägt Rowes und Slutzkys phänomenale Transparenz alle Merkmale einer "planned obscurity"¹⁰⁸, wie Rowe dies selbst beschreibt, oder der Allegorie im Sinne von Benjamins "ornamentaler Umzirkung". Dass sie zukunftsorientiert ist, lässt sich an den allseits bekannten polemisch-utopischen Schriften Le Corbusiers erfahren. Auf der anderen Seite fällt auf, dass es im Falle der Villa in Garches keinen Kern, kein Ergon mehr zu geben scheint. Das Haus mit seinen fünf hintereinander geschichteten Ebenen besteht allein als ornamentale "Stilhülse ohne Kern", um Werner Oechslins Buchtitel¹⁰⁹ zu paraphrasieren; die Villa in Garches erscheint als nichts anderes als ein selbstbezügliches Ornament. Sie entspricht eher dem Gegenteil der Erwartungen an die Moderne, wo man sich mit der Absage ans Ornament das Heraustreten eines "gesunden Kerns" erhoffte.

Trotzdem ist mit der Opazität der phänomenalen Transparenz als Hüllendes Le Corbusiers weiße und "kubistische" Architektur als in einer Genealogie stehend mit Sempers Bekleidungstheorie erkennbar. Nicht zu Unrecht spricht Mark Wigley von der "polemischen Weißheit"¹¹⁰ der Moderne im Allgemeinen. Von einer anderen Seite her kommend, bestätigt sich Wigleys Vermutung, die er in seinem Buch "White Walls, Designer Dresses" ausführte, dass nämlich die Weißheit der Moderne nur zum Teil als "Form der Reinheit" und der körperlichen wie geistigen Hygiene interpretiert werden kann, sondern dass ihre andere Realität immer die der Maskierung, der Bekleidung ohne Bekleidendes, immer ornamentale Verhüllung

war. Was für Semper die Nähte als verbindend-ornamentales Element sind, sind bei Le Corbusier die Zwischenräume zwischen den einzelnen Schichten, denn erst durch die Stratifizierung der Wandschichten ergibt sich die Möglichkeit zur Textualität, d.h. zu ihrer Lesbarkeit als Allegorie in der phänomenalen Transparenz.

5.3.3 Ausblick auf eine semiologisch reformulierte Moderne II: Moderne zwischen Bildergalerie und Medialisierung

Es ist nicht möglich, Le Corbusiers Villa in Garches auf eine der beiden Seiten der "conflicting strategies"¹¹¹ einer allegorisch-affirmativen oder einer subversiv-operativen Moderne zu fixieren. Gegen das subversiv-operative Modell spricht die in der Fassadenanalyse hervortretende harmonische Ordnung und die darin zu erkennende Intention zu ihrer Idealisierung.¹¹² Demgegenüber lassen sich die Grundrissfiguren in ihrer Superposition nicht als einheitliche Figur konstruieren. Ihre ineinander verschobenen Flächen, abgewinkelten Wände und asymmetrischen Öffnungen fügen sich ständig zu neuen, zwischen verschiedenen Polen oszillierenden, vexierbildhaften Figuren. "Es gibt in Garches eine ständige Spannung [...] zwischen dem Organisierten und dem offensichtlich Zufälligen,"¹¹³ schreibt Rowe in *The Mathematics of the Ideal Villa*. Konzeptuell sei alles eindeutig und klar, während auf der Ebene der Sinnlichkeit dagegen alles zutiefst "vielverworren" sei¹¹⁴. Dass alle Elemente im Grundriss sich immer gleich periphär zu einander verhalten, macht ihren parergonalen Charakter aus.

Mit der Beschränkung Le Corbusiers auf die Technik einer phänomenalen Transparenz und eine "malerische" Qualität unterschlägt Rowe dagegen das "szenographische" Interesse Le Corbusiers. Beatrice Colomina zeigt in *Privacy and Publicity*, dass Le Corbusier spätestens mit dem Entwurf der Villa in Garches das Auge des kubistischen Malers partiell mit dem des Fotografen eintauschte. Das Maß nehmende Auge des Architekten verschwindet hinter dem Objektiv des Fotoapparats und später, im Film *L'Architecture d'aujourd'hui* (1929), verschwindet es hinter der Filmkamera. Im Gegensatz zu Rowes und Slutzkys Spekulation über die phänomenale Transparenz im Werk Le Corbusiers ist es hier die wörtliche Transparenz der alle Blicke rahmenden Fenster- und Wandöffnungen, die den entscheidenden Impuls für den Wandel von der modernistischen Objektproduktion zur Bildperzeption und weiter

zur Medialisierung der Architektur geben. Selbst die *promenade architecturale*, die Le Corbusier in der Villa in Poissy in Form einer quer durchs Haus führenden Rampe so souverän in die Moderne einführte und mit der er das zuvor im System des maison domino kanonisch definierte "Prinzip der horizontalen Ausdehnung" erlebbar machte, zeigt dagegen, dass es Le Corbusier nicht um die Transzendentalisierung eines Idealplanes ging. Es ist in der Tat auffällig, dass durch die diagonale Bewegung auf der Rampe alle Beziehungen der Dinge untereinander permanent relativiert werden, alles wird unter der ständig wechselnden Perspektivität optisch umgruppiert und dynamisiert. Le Corbusier ersetzt, wie Colomina zeigt, den als Theaterbühne inszenierten bürgerlichen Salon durch den Raum als potenziellen Filmdrehort. Er ersetzt die auf Subjektivierung zielende Perspektivität des bürgerlichen Raumes durch die Multiperspektivität des Filmsets, das die Einheit der Objekte wie der im Raum agierenden Subjekte gleichermaßen in Frage stellt.

Sei es, dass auf dem Foto des Dachgartens der Wohnung von Charles Bestegui die Stühle und Kissen so arrangiert sind, dass sie aussehen, als ob sie gerade verlassen worden wären; seien es Hut und Mantel auf der Ablage im Eingang der Villa Savoye oder ein aufgeschnittener Brotlaib, eine Kaffeekanne oder ein roher Fisch, Brille und Zigarettenschachtel im Foto der Dachterrasse der Villa Savoye: Es ist nicht mehr das distanzierte, analytische Auge des Kunsthistorikers, sondern die abwesende Anwesenheit des voyeuristischen Kameraauges, durch das die Dinge und die Architektur betrachtet werden. Obwohl Loos der Meinung war, dass seine Räume nicht fotografiert werden könnten, besteht der Unterschied zu Le Corbusier eher darin, dass Loos' Räume den Eindruck vermitteln, dass jederzeit jemand hereintreten könnte, während "in Le Corbusiers [Räumen] der Eindruck besteht, als ob jemand gerade da gewesen wäre"¹¹⁵. In Le Corbusiers Fotos sind die Objekte zu Platzhaltern verwandelt, zu Supplementen, die stellvertretend für ein abwesendes Subjekt stehen. Und das Subjekt selbst vollzieht in Le Corbusiers Werk den von Benjamin beklagten Wandel vom Theaterschauspieler zum "Filmschauspieler"¹¹⁶. Letzteren bezeichnete Pirandello, in der Überlieferung Benjamins, als "exiliert nicht nur von seinem Publikum, sondern von seiner eigenen Person"¹¹⁷. Nicht anders als den supplementär für anderes stehenden Objekten geht es den Subjekten bei Le Corbusier: Sie sind Schauspieler und als solches nur Ersatzgötter, eben

Supplemente. Selbst der Schöpfer der supplementären Ästhetik, der moderne Architekt, entgeht diesem Schicksal nicht. Als gottähnlicher Schöpfer einer perfekten Ordnung unter dem Paradigma der Moderne muss er, seinem göttlichen Vorbild gleich, sich über die Ordnung, die er schafft, erheben und muss sich aus ihr selbst ausklinken. Abwesenheit ist Voraussetzung für Heroisierung und Idealisierung. "Hommage an einen großen Stadtplaner. Dieser Despot hat sich große Projekte ausgedacht und realisiert"¹¹⁸, heißt es Le Corbusier in *Urbanism*. In Reverenz vor der übermenschlichen Leistung Ludwig des XV. und Baron Haussmanns fordert Le Corbusier für sich eine nicht minder gottähnliche Stellung als großer Städteplaner ein. Nachdem er die Architektur in der Demokratie nur im Niedergang sieht, gibt es nur eine Lösung dafür: "Die Autorität muss jetzt die Sache in die Hand nehmen, Patriarchalismus, die Autorität eines um seine Kinder sich sorgenden Vaters. – Halten wir uns all die Skeptiker und Spötter vom Leib! Wir haben genug von ihrem so zivilisierten Materialismus und seinen großartigen Resultaten: Arbeitslosigkeit, Ruin, Hunger, Verzweiflung und Revolution."¹¹⁹ Für Le Corbusier resultiert die Entfremdung des modernen Menschen nicht aus der Verdinglichung seiner Lebenswelt durch die Maschinenproduktion, sondern aus der mangelhaften gottgleichen Stellung des modernen technischen Menschen. Und trotzdem muss die Abwesenheit immer auch eine Anwesenheit sein, weil alles sich immer nur im Visuellen abspielt – "alles ist nur in der Sichtbarkeit".

Das Mittel für diesen Schritt in Richtung einer Medialisierung der Architektur ist die wörtliche Transparenz des "fenêtre à longeur". An ihm vollzieht sich der Übergang vom analytischen zum voyeuristischen Blick, von der kubistisch geschichteten Raumkomposition der Fassade hin zur Dynamisierung und Serialisierung der Bilder durch die vertikalen Fenstersprossen. Die virtuelle Tiefe der als kubistisches Tafelbild konzipierten Fassade löst sich in der Horizontalität und filmischen Sequentialität der Fensterbänder. Wie Le Corbusier selbst bekannte: "Die Fassaden sind nichts weiter als dünne Membranen"¹²⁰, die in ihrer Transparenz alles zu Bildern rahmen. Orientiert am Vorbild der Massenmedien, der Fotografie und dem Film wird die Architektur selbst zur Produktionsmaschinerie von Bildsequenzen, wo die *promenade architecturale* und die Bandfenster zu Filmstrips werden. Im Haus seiner Mutter gibt das fenêtre à longeur einen Panoramablick auf den Genfer See frei, in der vertikalen Fensterunterteilung wird die Aussicht, wie Le Corbusier auf

einer Skizze anschaulich macht, in vier mehr oder weniger unabhängige Blicke auf den See unterteilt. Colomina schreibt dazu: "Die Anordnung von Vorhängen auf der Seite, die Le Corbusier auch in seinen Skizzen hervorhob, verstärkt die Vierteilung des Fensters. Das Panorama, das am Fensterglas "haftet", ist überlagert mit einem rhythmischen Raster, das den Eindruck von nebeneinander aufgereihten Photographien entstehen lässt oder vielleicht von einer Serie Standfotos eines Filmes."¹²¹ Auch die Ersetzung der Drehfenster durch Schiebefenster trägt zum Eindruck des Sequenziellen bei, während die links und rechts zur Seite geschobenen Vorhänge das Fenster als Kinoleinwand interpretieren lassen. Die Gefahr einer Überinterpretation besteht kaum, da Le Corbusier selbst zur Villa Meyer in Paris oder Villa Guiette in Anvers eine Serie von perspektivischen Zeichnungen anfertigte, in denen deutlich wird, dass der Architekt sich nicht nur als Regisseur gut platzierter räumlicher Effekte versteht, sondern die Architektur von Anfang an als Filmskript entwirft. Lange vor Tschumis Manhattan Transcripts wandelt sich unter Le Corbusiers Regie die Skizze des Architekten zum storyboard, "each of the images a still"¹²².

Le Corbusiers "fernes Schauspiel" und "optische Illusion" der Natur durch die Bandfenster hindurch, die dem Besucher immer neue, stumme und unnahbare Panoramen wie Filme darbieten, unterscheiden sich von Mies' Fotocollagen und organisierten Ausblicken. Entgegen dem Massenmediencharakter von Le Corbusiers "film stills" bleibt Mies mit den rahmenlosen, wie unter Glas konservierten Ausblicken selbst dort, wo er in den Entwurf seiner Convention Hall eine Masse begeisterter Demokraten collagiert, der Idee der Bildergalerie des neunzehnten Jahrhunderts verhaftet. In der durch das Glas halluzinatorisch gesteigerten Klarheit werden, wie weiter oben schon näher beschrieben, Mies' Landschaften zu surrealistischen Bildkompositionen, die selbst wiederum zu Rahmen werden für die in den Gärten aufgestellten, wie "gespenstische klassische Fundstücke"¹²³ wirkenden Skulpturen. Demgegenüber verhalten sich Mies' Räume wie Aphorismen, die mehr durch ihre pointierte Schärfe und Wortlosigkeit überzeugen. Sie stellen die kleinstmöglichen Ausdrucksformen für den in den Worten des "beinahe nichts" überlieferten Nihilismus Mies' dar. Im Kontrast zu ihnen steht Le Corbusiers spielerische Exuberanz und Sentimentalisierung der Landschaft; sie ist jedoch weniger einer Biedermeiertradition verpflichtet, als dass in ihnen die Kulturindustrie mit ihrem

Paradies der Moden, der heilen Welt der Werbung und der Medien widerspiegelnd sich ankündigt. Der Raumbildung aus distinkten, gegeneinander abgesetzten Objekten bei Mies steht die Serialisierung und Prozessualisierung des Blickes bei Le Corbusier entgegen. Der in die Tiefe vordringende Kunstcharakter in der phänomenalen Transparenz der Villa in Garches schlägt um in die Beiläufigkeit und die nicht einmal vor der Supplementarität des Subjektes mehr einhaltende Medialisierung der Architektur.

Anmerkungen

1. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/M. 1993, S. 219.
2. Ebd.
3. Ebd., S. 220.
4. Ebd.
5. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1993, S. 9.
6. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, a. a. O., S. 220f.
7. Ebd., S. 221.
8. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 148.
9. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, a. a. O., S. 222.
10. Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*, in: ders., *Werke in drei Bänden*, hrsg. v. Karl Schlechta, Darmstadt 1997, Bd. 3, S. 314.
11. Heinz Kimmmerle, *Derrida zur Einführung*, Hamburg 1988, S. 84.
12. Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1983, S. 264.
13. Hauke Brunkhorst, *Kritik der Theorie – Adornos experimentelles Freiheitsverständnis*, in: *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*, hrsg. v. Gerhard Schweppenhäuser u. Mirko Wischke, Hamburg u. Berlin 1995, S. 131.
14. Terry Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart u. Weimar 1994, S. 133.
15. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, a. a. O., S. 219.
16. Ebd., S. 222. Mit denselben Worten kritisiert Habermas Nietzsches Schriften in ihrem literarischen Charakter. Während jedoch Habermas in dieser Passage seine Kritik an Derridas Vernunftkritik gegenüber Adornos Ästhetik der Nicht-Identität zu schärfen versucht – er weist dabei durchaus auch auf Parallelen in den Ästhetikversuchen beider hin – bleibt der Einfluss Nietzsches auf beide Philosophen zum Nachteil der Diskussion hier ausgeblendet.
17. Ebd., S. 209.
18. Ebd., S. 222.
19. Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 94.
20. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Im Folgenden zitiert als K.d.U.), § 51.
21. Ebd.
22. Heinz Paetzold, *Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant*, in: *Kritische Theorie des Ornaments*, hrsg. v. Gérard Raulet u. Burghart Schmidt, Wien u. a. 1993, S. 40.
23. Vgl. Edmund Burke, *Vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989; Wolfgang Iser, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1995; Jean-François Lyotard, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986 und ders., *Apathie in der Theorie*, Berlin 1979.
24. Immanuel Kant, K.d.U., § 51.

25. Heinz Paetzold, Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant, a. a. O., S. 31.
26. Immanuel Kant, K.d.U., § 14.
27. Heinz Paetzold, Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant, a. a. O., S. 40.
28. Immanuel Kant, K.d.U., § 14.
29. Ebd.
30. Ebd.
31. Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, a. a. O., S. 80.
32. Ebd.
33. Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, in: ders., Gesammelte Schriften, Darmstadt 1998, Bd. 10.1, S. 378.
34. Der Selbstmord der Lucrezia war in der Renaissance ein beliebtes Motiv. Wobei eine bemerkenswerte Verschiebung des Interesses über die Zeit stattfand: vom Inhalt auf die Form, vom Ergon zum Parergon oder vom Motiv der tugendhaften Lucrezia hin zum Vorwand für die Darstellung eines Frauenaktes. Nicht zufällig wurde die im Besitz des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern befindliche Variante der Lucrezia von Lucas Cranach d. Ä. auf das Geheiß des Kurfürsten hin übermalt. Heute restauriert und in seinen Originalzustand versetzt, befindet sich das Bild in der Alten Pinakothek in München (Inv. Nr. 691).
35. Jacques Derrida, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/M. 1985, S. 351-379.
36. Heinz Kimmerle, Derrida zur Einführung, a. a. O., S. 117.
37. Jacques Derrida, Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt/M. 1979, S. 164f.
38. Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, Frankfurt/M. 1991, S. 55.
39. Roman Jakobson zitiert nach Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, a. a. O., S. 52.
40. Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, a. a. O., S. 55.
41. Ebd., S. 53.
42. Ebd., S. 65.
43. Mark Wigley, Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom, Basel u. a. 1994, S. 47.
44. Interessant ist der Punkt, an dem Wigley in seinem mutwillig sophistischen Sprachduktus das Paradox formuliert, dass "nur unter Verwendung der architektonischen Metapher [...] Philosophie einen Teil ihrer selbst als nicht metaphorisch definieren" kann. Was damit gesagt sein könnte ist, dass über die Grenze der zwei Disziplinen hinweg ein Transformationsprozess von den bildhaften Metaphern zur Begrifflichkeit der Philosophie stattfinden könnte. Wigley äußert dieses nicht, es würde auch dem Supplementaritätsprinzip Derridas widersprechen. Mark Wigley, Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom, a. a. O., S. 47.
45. Labyrinth und Archi/Textur. Ein Gespräch mit Jacques Derrida, Text im Besitz des Autors.
46. Eine erweiterte Fassung dieses Textes ist Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur, er ist dem Projekt für den Parc de La Villette von Bernhard Tschumi gewidmet. Jacques Derrida, Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur, in: Wege aus der Moderne, hrsg. v. Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 215–232.
47. "La torre di Babele non mi interessa certamente qui per il suo valore architettonico, la sua verticalità, la dismisura dell'uomo, ma per la storia dei nomi e dei nomi propri che vi si svolge." Jacques Derrida, Maintenant l'architecture, in: La città e le forme, hrsg. v. Gabriella Belli u. Franco Rella, Milano 1987, S. 99.
48. Dieses ist der Titel eines Buches, in dem der japanische Philosoph Kojin Karatani den "Willen zur Architektur" als den Willen zur Konstruktion zur Grundlage des westlichen Denkens erklärt. Vgl. Kojin Karatani, Architecture as Metaphor, Cambridge Mass. u. London 1995.
49. Jacques Derrida, Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur, a. a. O., S. 218.
50. Ebd., S. 226.
51. Ders., Ein Brief an Peter Eisenman, und Peter Eisenman, Post/El Cards: Eine

Antwort an Jacques Derrida, beide in: Peter Eisenman, *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik in der Architektur*, hrsg. v. Ulrich Schwarz, Wien 1995.

52. Mark Wigley, *Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom*, a. a. O., S. 34.
53. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, Bd. I.1, S. 354.
54. Ebd.
55. Ebd.
56. Immanuel Kant, *K.d.U.*, § 17.
57. Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*, a. a. O., S. 321.
58. Vgl. Peter Eisenman, *En Terror Firma: Auf den Spuren des Grotexes (Grottesken)*, in: ders., *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, a. a. O., S. 137-144.
59. André Chastel, *La grottesca*, Torino 1989, S. 3.
60. Im Original heißt es über die Grottesken richtig: "[...] una spezie di pittura licenziose e ridicole molto, fatte dagl'antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria [...]" Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori architetti italiani*, zitiert nach André Chastel, *La grottesca*, a. a. O., S. 21.
61. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, a. a. O., S. 358.
62. Jacques Derrida, *Ein Brief an Peter Eisenman und Peter Eisenman*, *Post/El Cards: Eine Antwort an Jacques Derrida*, a. a. O., S. 171.
63. Immanuel Kant, *K.d.U.*, § 5.
64. Immanuel Kant, *K.d.U.*, § 9
65. Immanuel Kant, *K.d.U.*, § 5.
66. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst*, a. a. O., S. 13.
67. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, a. a. O., S. 224.
68. "What is normally meant by operative criticism is an analysis of architecture (or of the arts in general) that, instead of an abstract survey, has as its objective the planning of a precise poetical tendency, anticipated in its structures and derived from historical analyses programmatically distorted and finalized." Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, New York 1980, S. 141.
69. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge Mass. 1952, S. 18.
70. "Constituent facts in architecture, for example, are the undulating of the wall, the juxtaposition of nature and the human dwelling, the open ground plan. Constituent facts in the nineteenth century are the new potentialities in construction, the use of mass production in industry, the changed organization of society. Facts of the other sort [...] lack the stuff of permanence and fail to attach themselves to a new tradition." Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, a. a. O., S. 18.
71. Niklas Luhmann, *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bern 1994, S. 9.
72. Terry Eagleton, *Die Illusionen der Postmoderne*, Stuttgart u. Weimar 1997, S. 44.
73. Bernhard Tschumi, *Entwurf geht auf einen Wettbewerb in den Jahre 1982-83 zurück. Der Parc de La Villette ist einer der Grands Projects der Ära Mitterand.*
74. "En substituant 'culture' à 'nature', les Folies représentent la mutation de cette dernière, et prennent pour modèle, à la fois les capacités répétitives et l'artificialité de la machine." Bernhard Tschumi, *Cinéma Folie. Le Parc de La Villette*, Seyssel 1987 u. ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass. u. London 1994, S. 17.
75. Jakow Tschernichow, *Konstruktion der Architektur und Maschinenform (1931)*, hrsg. v. Leonid Demjanow, Basel u. a. 1991, S. VIII.
76. Ebd.
77. Jacques Derrida, *Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur*, a. a. O., S. 217.
78. Bernhard Tschumi, *Manhattan Transcripts*, London 1994, S. 9.
79. "a set of disjunctions [...] between meaning and being, movement and space, man and object [...]" Ebd., S. 7.

80. Vgl. *Il pensiero debole*, hrsg. v. Gianni Vattimo u. P. A. Rovatti, Milano 1983 und Gianni Vattimo, *Das Ende der Moderne*, Stuttgart 1990.
81. Jacques Derrida, *Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur*, a. a. O., S. 226.
82. "Weak architecture" ist das Schlagwort, das Peter Eisenman äquivalent zu Gianni Vattimos "pensiero debole" oder "schwachen Gedanken" in den Architekturdiskurs einführte. Peter Eisenman, *Strong Form, Weak Form*, in: ders., *Re:Working Eisenman*, London u. Berlin 1993, S. 51ff und Gianni Vattimo, *Das Ende der Moderne*, a.a.O.
83. Jacques Derrida, *Ein Brief an Peter Eisenman*, a. a. O., S. 171.
84. Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, Bd. II.1, S. 217.
85. Ders., *Der destruktive Charakter*, in: ders., *Illuminationen*, Frankfurt/M. 1977, S. 290.
86. Ders., *Erfahrung und Armut*, a. a. O., S. 219.
87. Ders., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, a. a. O., S. 359.
88. Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1977, S. 37f.
89. Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*, a. a. O., S. 314.
90. Rolf Tiedemann, *Einleitung des Herausgebers*, in: Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1983, Bd. 1, S. 19.
91. Ebd.
92. Manfredo Tafuri u. Francesco Dal Co, *Architektur der Gegenwart*, Stuttgart 1977, S. 154.
93. Vgl. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915), Darmstadt 1960 und ders., *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* (1899), Darmstadt 1953; aber auch Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997.
94. Die Verbindung von Le Corbusiers architektonischem Purismus mit dem malerischen Kubismus liegt näher, als Rowe und Slutzky in ihrem Buch *Transparenz* dem Leser mitteilen wollen. Hinweise auf Le Corbusiers kubistische Malerei finden sich in *Transparenz* auf mysteriöse Weise nur im Anhang von Bernhard Hoesli. Stanislaus von Moos dagegen streicht die plastische Identität der Bilder Le Corbusiers heraus. Er sieht in ihnen den eigentlichen Hintergrund, vor dem Le Corbusier seine Architektursprache entwickelte. Vgl. Stanislaus von Moos, *Le Corbusier as Painter*, in: *Le Corbusier, Pittore e Scultore*, hrsg. v. Maria Cristina Poma, Milano 1986.
95. Vgl. Gyorgy Kepes, *The Language of Vision*, Chicago 1944 und Henry-Russell Hitchcock, *Painting Towards Architecture*, New York 1948.
96. Bernhard Hoesli, *Kommentar*, in: Colin Rowe u. Robert Slutzky, *Transparenz*, Basel u. a. 1989, S. 46.
97. Ebd.
98. Colin Rowe u. Robert Slutzky, *Transparenz*, a. a. O., S. 24.
99. Ebd., S. 15.
100. Ebd., S. 29.
101. "Rowe, in analogizing the reading of buildings to the reading of paintings, transforms what is physically true of buildings – that they exist in three-dimensional space and are therefore experienced through time – and makes them instead a series of pictures, framing temporal experience as a set of static images." Rosalind Krauss, *Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman*, in: Peter Eisenman, *Special Issue, A+U*, 80:01, S. 195.
102. Colin Rowe u. Fred Koetter, *Collage City*, Basel u. a. 1984.
103. Andreas Huyssen, *Postmoderne – eine amerikanische Internationale?* In: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, hrsg. v. Andreas Huyssen u. Klaus R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 13.

104. Colin Rowe u. Robert Slutzky, *Transparenz*, a. a. O., S. 29.
105. Ebd., S. 38.
106. Bernhard Hoesli, *Kommentar*, a. a. O., S. 49.
107. Viktor Sklovskij, *Kunst als Verfahren*, in: *Texte der russischen Formalisten*, hrsg. v. Jurij Striedter, München 1969, Bd. 1, S. 15.
108. Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, in: ders., *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge Mass. u. London 1988, S. 8.
109. Vgl. Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich 1994.
110. Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge Mass. u. London 1995, S. 3.
111. Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, a. a. O., S. 12.
112. Interessanterweise zeigt Le Corbusier im ersten Band seines Gesamtwerkes alle Grundrisse, aber keine Schnitte der Villa in Garches, während ihm dagegen nichts wichtiger zu sein scheint, als anhand von zwei Analyseskizzen die Proportionen des Fassadenaufbaus entsprechend des goldenen Schnitts und damit die Klassizität der Hauptfassaden zu beweisen. Nicht ganz ohne Berechnung verzichten Rowe und Slutzky in ihrem Buch über die *Transparenz* auf diese Darstellung.
113. "There is at Garches a permanent tension [...] between the organized and the apparently fortuitous", Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, a. a. O., S. 12.
114. Die zentrale These ist, dass die Moderne nach Le Corbusier sich vom Manierismus Palladios nicht grundsätzlich, sondern durch eine Inversion der Freiheitsgrade unterscheidet. Während Palladio die Kompositionsfreiheit in der Fassade durch eine gewisse Statik der Grundrissfigur, einem "plan paralysé" sich sichert, wird in der Villa Garches der "plan libre" durch die Geometrisierung der Fassade erkaufte, oder anders herum, "if Le Corbusier's facades are for him the primary demonstrations of the virtues of a mathematical discipline, with Palladio it would seem that the ultimate proof of his theory lies in his plan [...] in other words, free plan is exchanged for free section." Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, a. a. O., S. 14.
115. "[...] in Le Corbusier's [rooms] the impression is that somebody was just there", Beatrice Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge Mass. u. London 1996, S. 283 u. 289.
116. Ebd., S. 329.
117. Luigi Pirandello zitiert nach Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a. a. O., S. 25.
118. "Homage to a great town-planner. This despot conceived great projects and realized them", Le Corbusier zitiert nach Kari Jormakka, *No Doubt. Fictions of Technological Reason*, in: *Als ob. As if*, hrsg. v. Gerd Zimmermann, Weimar 1996, S. 169.
119. "Authority must now step in, patriarchal authority, the authority of a father concerned for his children. – Let all skeptics and snickerers keep away! We have had enough of their so civilized materialism and its pretty results: unemployment, ruin, famine, despair and revolution." Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, Paris 1964, S. 152.
120. "Les façades ne sont plus que des membranes légères", Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Oeuvre complète 1910-1929*, Zürich 1984, Bd. 1, S. 128.
121. "The grouping of curtains in the side post, also stressed in Le Corbusier's sketches, reinforces the division of this window into four. The panorama 'sticking' to the window glass is superimposed on a rhythmic grid that suggests a series of photographs placed next to each other in a row, or perhaps a series of stills from a movie." Beatrice Colomina, *Privacy and Publicity*, a. a. O., S. 139.
122. Ebd., S. 312.
123. Manfredo Tafuri u. Francesco Dal Co, *Architektur der Gegenwart*, a. a. O., S. 154.

6 Moderne und die kritische Rekonstruktion des Ornaments

6.1 Die Prozessualisierung der Architektur

Am Rande der Ausstellung *Deconstructivist Architecture* diskutierten 1988 K. Michael Hays und Mark Wigley unter dem Titel *The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview* den Status der Architektur zwischen "Ideologie und Ästhetik"¹. In diesem Gespräch, dessen Anlass Peter Eisenmans Entwurf für das Biozentrum in Frankfurt war, versucht Wigley – auf der Basis von Derridas Supplementaritätsästhetik – den Bruch zwischen Struktur und Ornament als zentrales Anliegen der subversiven Strategie des architektonischen Dekonstruktivismus herauszuarbeiten. Grundlage seines Arguments ist die Definition des Ornaments in der Dichotomie zwischen Ornament und Struktur, wobei Wigley das Ornament als ein der Struktur Untergeordnetes, als etwas, das "lediglich zum Grundmodul hinzuaddiert"² ist, bezeichnet.

Das Interview wäre weitestgehend belanglos, wollte man sich nur auf Wigleys Thesen zur subversiven Unterminierung der Strukturalität der Architektur und damit der "Deplatzierung ihres Objektcharakters" beschränken; dieses wäre kaum von Interesse, nachdem es, wie schon weiter oben gezeigt, der parergonalen Ästhetik Derridas um anderes als um einen Angriff auf die Struktur, sondern um die doppelte Supplementarität und den doppelten Zeichencharakter der Architektur geht. Dagegen stellt Hays – im Gegensatz zu Wigley – die Möglichkeit der Deplatzierung des Objektcharakters generell in Frage. Er setzt ihr eine Strategie der Unterminierung der Präsenz in der Architektur entgegen. Hays nennt dies ein Verfahren der "Unterminierung der Präsenz zugunsten von Prozess und der Kontemplation zugunsten von Aktion"³. Damit verschiebt er das Interesse der Theorie vom Paradigma des 19. Jahrhunderts d.h. vom Objektcharakter und Raum hin zu dem in der Architektur bisher peripheren Phänomen der Zeit. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, resultiert dies im Statuswandel des Ornaments von einer den Objektcharakter deplatzierenden Strategie räumlich-operativer Subversivität zur Strategie kritisch-performativer Prozessualität in der Architektur.

6.1.1 Wigley und Hays: Ästhetisches Objekt versus theoretischer Text

Alles nimmt seinen Ausgang von Hays' geschickt platzierter Eingangsbemerkung, in der er zwischen "der Architektur als Objekt, in all ihrer ästhetischen Präsenz und Fülle" und der Definition der Theorie als "Kommentar zu diesem Objekt"⁴ unterscheidet. Selbst in den rigorosesten, theoretischsten Werken der Architektur – wie in Eisenmans Architekturentwürfen – wahrt, so Hays, die Ästhetik eine gewisse unüberwindbare Distanz zur Theorie. Für Hays ist die Offenbarung, das Sichtbarmachen, ja die Radikalisierung dieser Differenz zwischen architektonischem Objekt und theoretischem Text die unhintergehbare Grundlage für eine kritische Praxis in der Architektur heute, im Gegensatz zu Wigley, für den umgekehrt gerade die Überwindung der Trennung von ästhetischem Objekt und theoretischem Text das kritische Potenzial enthält. In beiden Ansätzen spielt dabei das Ornament die entscheidende Rolle als Instanz der Subversion, wenn auch auf unterschiedlichen Seiten der zuvor konstatierten Dichotomie von Ästhetik und Theorie; während für Wigley das Ornament auf der Seite der Theorie und der Ideologie steht, erhält es in der weit radikaleren Perspektive Hays, seinen Platz auf der pragmatischen Seite und damit auf der der Ästhetik.

Übereinstimmung zwischen Wigley und Hays besteht alleine darin, das Ornament als Zeichen der "explication, valuation, or justification"⁵ oder der "Bewertung", des "Ausdrucks" und der "Rechtfertigung" des architektonischen Objekts zu verstehen. Dabei versteht Wigley das Ornament als nachgeordneten Kommentar zur Strukturalität des Objektes. Er übernimmt somit das Klischee von Hülle und Kern, Ergon und Parergon, während Hays das Ornament in Verbindung mit der Präsenz und damit mit der Existenz der Architektur in der Zeit bringt. Hays argumentiert, dass dort, wo die Architektur nicht mehr in der klassischen Repräsentationsfunktion aufgeht, sondern in der Textualität und der ihr inhärenten Prozessualität, dass dort die Differenz zwischen theoretischem Text und ästhetischem Objekt, also zwischen dem kognitiven und dem sinnlichen Gehalt offen zum Vorschein kommt. Wo der theoretische Text als kritischer Kommentar gleichsam im sinnlich-affektiven Potenzial der Architektur zur Erscheinung drängt, zeichnet sich dann, wie gezeigt werden soll, nach Hays der Statuswandel des Ornaments von der Affirmation zur

Kritik und, aufgrund seines spezifischen Zeitcharakters, der Übergang von der Prozessualität zur kritisch-ornamentalen Performativität ab.

Daher auch ist es nicht verwunderlich, dass unter der intellektuellen Rigorosität Hays' das Gespräch sich geradezu kontrapunktisch zu Wigleys These vom subversiv-operativen Ornament entwickelt. "Architektur hat sich immer schon darin erschöpft, das Ornament zu einer Phantasieform über die Struktur zu machen"⁶, wirft Wigley ein; womit für Wigley der grundsätzlich fiktive Charakter des Ornaments, aber auch der nicht minder ideologische Grundcharakter der Architektur beschrieben ist. Es bedarf jedoch nach Wigley neben dem Ornament als Repräsentationsform der Struktur immer auch einer "Zähmung des Ornaments"⁷, weil das Ornament als Phantasieform einer außerarchitektonischen Idee nicht frei ist. Es ist immer schon in einen vorgegebenen, idealisierenden Kontext eingespannt. Subversiven Charakter erhält es nur dort, wo es quasi als ein die Strukturalität der Architektur überwucherndes und von ihr Besitz ergreifendes, ornamentales Gestaltungsprinzip mit dem klassischen Konzept der Dialektik von Idealität und Struktur oder Ornament und Struktur bricht. Dies ist nach Wigley ganz fundamental an ein Element des Chaos, der Übertreibung und des Exzesses der Fiktionalität des Ornaments geknüpft.

Man kann Wigley in seiner Argumentation insoweit folgen, wie er das Ornament in seinem Zeichencharakter als ein vermittelndes, kommunikatives Element zwischen der Architektur als Idee und ihrer funktionalen, materiellen oder auch strukturellen Gründung sieht. Fraglich bleibt jedoch die Verengung auf die Dialektik von Struktur und Ornament und die Definition des Ornaments als der Struktur hinzuaddiert oder ein bloß Beigefügtes. Ein Blick zurück in die Geschichte könnte hier klärend wirken. Denn mit Gottfried Semper und Adolf Loos müsste geradezu das Gegenteil behauptet werden. Nach Sempers konstruktivistischer Definition ist die zum Ornament erweiterte Naht, die die einzelnen Teile eines Materialkomplexes zusammenfasst, gleichzeitig ein strukturbildendes sowie ornamentales Element. Auch in Loos' psychologischer Definition ist es die Bildung des Ornaments aus den psychologischen "Überschüssigkeiten" des Menschen, was Voraussetzung für die Strukturierung von Gesellschaft und die Idee kultureller Evolution ist. In beiden

Fälle ist das Ornament an die Idee der Strukturalität gebunden, aber nicht als Hinzuaddiertes, sondern als etwas, das im Verbund und damit aus dem Verfahren der Konstruktion heraus entsteht. Mit Semper und Loos entwickelt sich das Ornament aus einem Prozess der Rationalität oder der Verrationalisierung im konstruktivistischen oder psychologischen Kontext der Kultur heraus, damit quasi immer am Punkt der äußersten Steigerung der konstruktivistischen Rationalität, dort, wo diese am Punkte ihrer Übersteigerung ins Ornamentale umschlägt. Wigley dagegen versucht, die Prozessualität in der Architektur von der Konstruktion zum Ornament umzukehren, damit gleichzeitig zu konventionalisieren. Für ihn scheint das subversive Potenzial der Architektur nur im unmittelbaren Zustand des ornamentalen Chaos, des Exzesses des Ornaments und damit in der Umkehrung der Hierarchien von Struktur und Ornament möglich. Umgekehrt ist es im Falle von Loos und Semper nicht der Exzess oder das Affektive selbst, sondern immer die prozessuale, konstruktivistische Logizität der Verfahren an den Rändern und damit am Punkte des Exzesses der Rationalität, die aus der Rationalität heraus und über sie hinaus zum Ornament führt.

6.1.2 Peter Eisenman: amor intellectualis diaboli oder die Defetischisierung der Präsenz

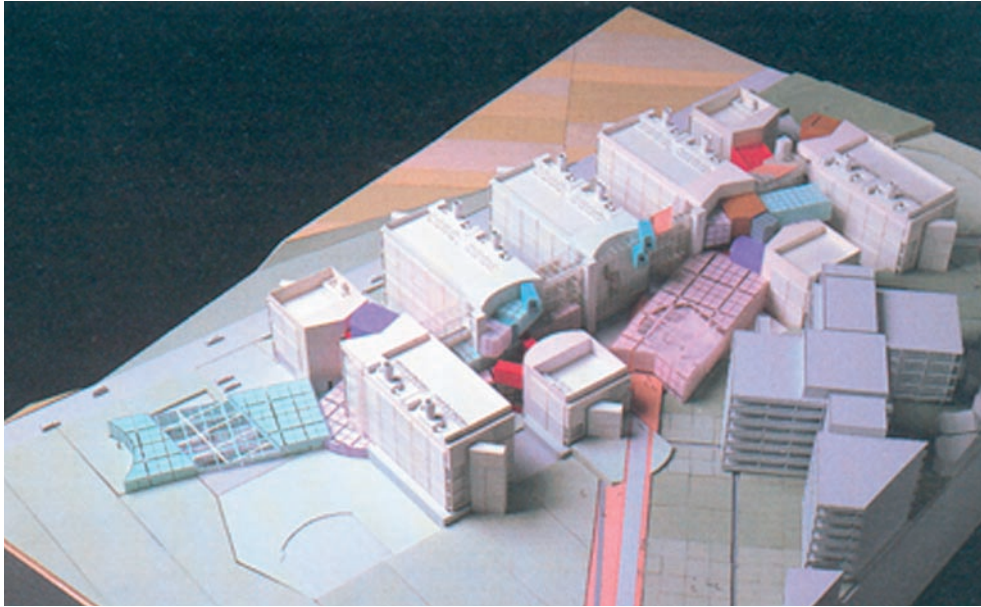
Ausgangspunkt für die Diskussion zwischen Hays und Wigley ist Eisenmans Beitrag zur Ausstellung *Deconstructivist Architecture* im Museum of Modern Art, das Projekt für das Biozentrum in Frankfurt am Main. In seiner Grundhaltung bezeichnet Wigley das Projekt als funktionalistisch und modernistisch. "Das Projekt steht in der Tradition der Ästhetik der Moderne, einer funktionalistischen Ästhetik [...] es ist ein äußerst funktionales Projekt"⁸, gesteht Wigley ein. Doch ist es die Auflösung der Dichotomie zwischen Struktur und Ornament durch das darüber wuchernde, "ornamentale" Chaos, die für Wigley den kritischen Charakter des Projektes auszeichnet.

Das Projekt ist in der Tat Eisenmans erstes, für das er auf ein wissenschaftlich-rationales Modell, in diesem Falle auf die Doppelhelix einer DNS, als Ausgangspunkt für den Entwurfsprozess zurückgreift. Es sind die sich nur leicht gegeneinander unterscheidenden Symbole,

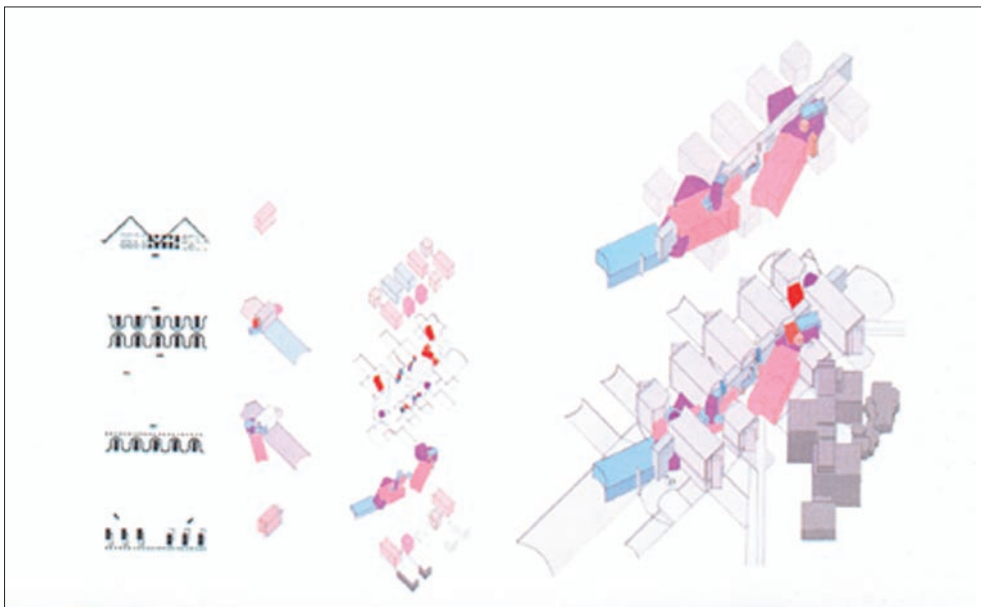
die die Biologen für die Adenin-, Thymin-, Guanin- und Zytosinnukleotide verwenden, und die drei wichtigsten Prozesse der Formierung der Basenpaare: der Replikation, Transkription und Duplizierung der DNS, denen Eisenman seine Entwurfsstrategie in mimetischer Angleichung unterwirft. Die Symbole der Basenpaare werden im Projekt entlang eines axialen Verbindungsgangs paarweise aufgereiht und mit dem entsprechenden Maßstab ausgestattet als Laborgebäude uminterpretiert. Sie geben die formal dominante Grundfigur des Projekts ab und definieren dessen Maßstab. Nach Wigley stellen sie die "Grundeinheiten" der funktionalistisch-modernistischen Komposition dar, die im Sinne von Derridas supplementärer Ästhetik als Ergon des Entwurfs oder als dessen "Rückgrat" gelesen werden kann.

Eisenman selbst schreibt dazu:

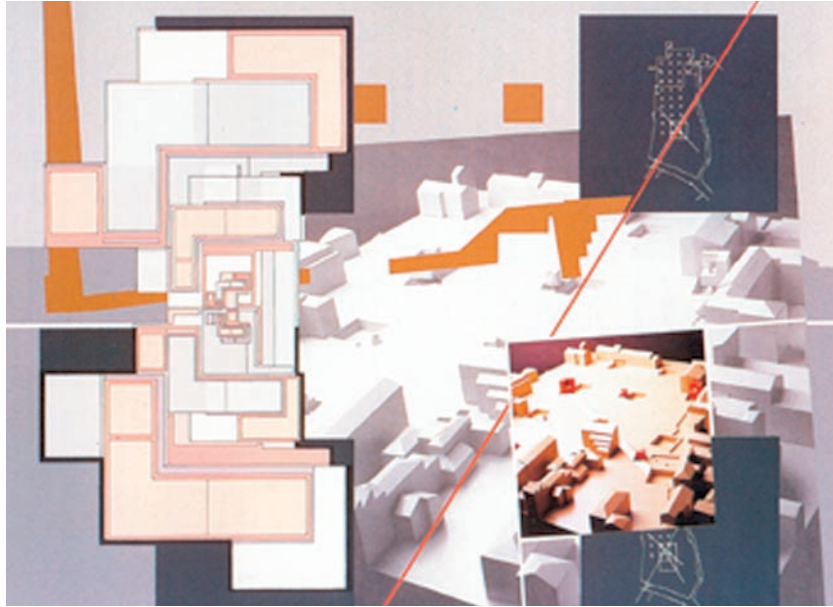
"Aufgrund der Analogie zwischen biologischer und architektonischer Konstruktion, kann diese [DNS-]Kette so in die architektonische Form übersetzt werden, dass eine Architektur entsteht, in der die Disziplin, die sie behaust, vollständig aufgeht."⁹ Gäbe es nicht eine Vielzahl von Volumen, die – farbig anders kodiert und in unterschiedlichen Maßstäben – in immer neuen Konstellationen mit den "Grundeinheiten" zu immer neuen, zwischen verschiedenen Lesarten oszillierenden Figurationen sich verbinden würden, so machten die zur Architektur gewandelten Basenpaare in der Tat den Eindruck von abstrakt-funktionalistischen, modernistischen Zeilenbauten; wie etwa in unmittelbarer Nähe des Projekts die Siedlung Westhausen von Ferdinand Kramer. Sei es, dass es sich hier um ein Verfahren mimetischer Angleichung oder eine *architecture parlante* handelt, Wigley erkennt in den kleineren Volumen, die zur Grundfigur hinzuaddierten, alles überwuchernden, ornamentalen Figuren, ein "chaotic jumble" oder ein chaotisches Durcheinander. "Bei einem Blick von außen fällt auf, dass das Projekt eindeutig aus einigen Grundeinheiten besteht, zu denen zu einem bestimmten Zeitpunkt andere Teile hinzu addiert wurden. Aber je genauer man sich das anschaut [...] entdeckt man, dass genau dieselbe Logik die Grundmodule wie auch das "Hinzugefügte" erzeugt hat, so dass das Hinzugefügte nicht mehr einfach als Hinzufügung verstanden werden kann; es ist kein Ornament mehr; es ist Teil der selben Logik"¹⁰, so Wigley. Es ist die formale Homologie von "Grundeinheit" und "Hinzufügung", gleichzeitig aber auch die äquivalente funktionale Determinierung beider



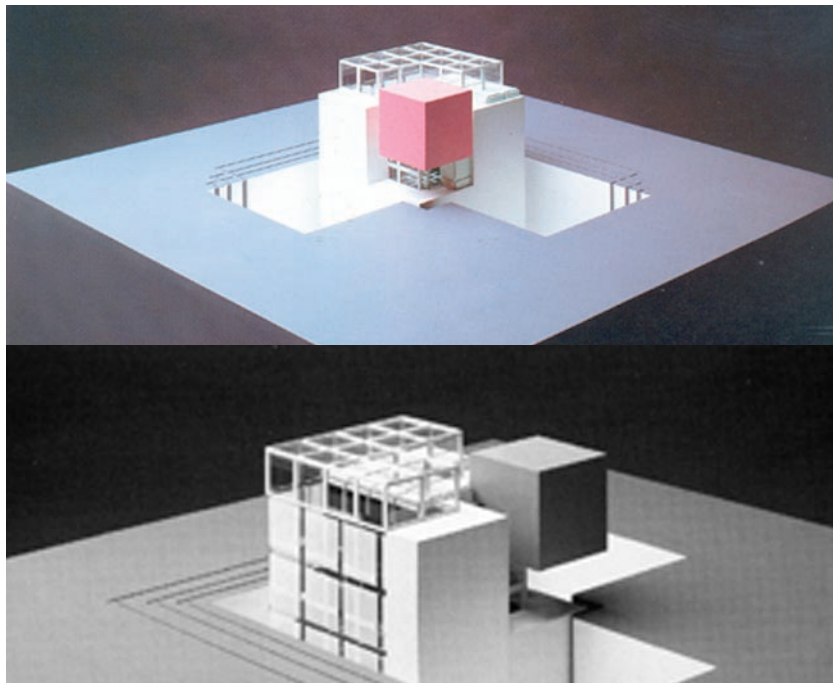
Peter Eisenman, Biozentrum für die Johann-Wolfgang-von-Goethe-Universität Frankfurt am Main 1987



Peter Eisenman, Biozentrum für die Johann-Wolfgang-von-Goethe-Universität Frankfurt am Main 1987



Peter Eisenman, House XI, Collage 1978



Peter Eisenman, Fin d'Ou T Hou S 1983

Moderne und die kritische Rekonstruktion des Ornaments

Strukturen, was nach Wigley, im chaotischen Durcheinander der kleineren, ornamentalen, zur Grundstruktur hinzuaddierten Volumen, zur Auflösung der Dichotomie von Ornament und Struktur, zur Unterminierung der bisher geltenden Hierarchien in der Architektur und damit letztendlich mit der wuchernden, ornamentalen Figur zur Auflösung ihres Objektcharakter führt. Dabei handelt es sich nach Wigley nicht um einen "revolutionären Umsturz der klassischen oder modernen Tradition", es geht auch nicht um einen die äußere Form betreffenden Wandel der stilistischen Kategorien, sondern um einen Prozess der Dissimulation von Struktur und Ornament im Exzess des Ornaments.

Grundlegend für die Argumentation Wigleys ist, dass das Frankfurter Projekt eine "Wandlung im Denken" der Architektur markiere: In der Selbstähnlichkeit der Objekte, die sich immer wieder in verschiedenen Maßstäben und sich selbst bestätigenden Figuren überlagern, löst sich nach Wigley nicht nur die Unterscheidung zwischen der Grundstruktur und dem in ornamental er Praxis "Hinzugefügten" auf, sondern auch die eigentlich kommunikative Struktur des Werks und damit das, was das Projekt an die außerhalb seiner selbst existierende Theorie bindet. In der Selbstbezüglichkeit aller Volumen löst die Idee der Selbstreferenzialität die der Transzendentalität der Architektur ab. Die einzelnen Volumen sind, wie auch Eisenman betont, sich "selbst ähnlich", sie offerieren als solche keine neue Lesart, keine Synthese und damit keine außerhalb ihrer selbst liegende neue Textebene. Man kann jetzt vom Übergang vom kognitiven Gehalt – als der ursprünglichen Transzendentalität des "Theorie"-Gehaltes des Ornaments – oder der Rationalität der Struktur zur sinnlich-räumlichen Figuration der sich gegenseitig relativierenden, oszillierenden Bildlichkeit der Gesamtfigur sprechen. Übrig bleibt eine Art sinnliches Ereignis, das nicht mehr im Objektcharakter sondern in der Verräumlichung in den Spalten, Schnittflächen, Zwischenräumen und den differenziellen Figuren "dazwischen" zum Vorschein kommt. Erst in der perspektivischen Ansicht, so Philip Johnson, bekomme man einen Eindruck von der Bedeutung dieses Raumes. Für Johnson steht Eisenmans Projekt in einer genealogischen Tradition zum russischen Konstruktivismus – "Der russische Konstruktivismus ist räumlich in demselben Sinne."¹¹

Es ist nicht uninteressant, dass Wigleys und Johnsons Auslegungsversuche gleichermaßen das Projekt unter dem

Aspekt der Subversion des Objektcharakters und unter dem Paradigma des Raumes interpretieren. Das geht so weit, dass Johnson den so entstandenen, fragmentierten Raum, der sich nicht mehr einfach beschreiben lässt, mit dem deutschen Wort "reißen" zu konzeptualisieren versucht. "Was Eisenmans Frankfurter Projekt macht, ist auseinanderreißen. "Reißen", er [Eisenman] mag das deutsche Wort für das englische "to tear", jedoch nicht dass er wüsste, was es bedeutet"¹², schreibt Johnson in seinem Kommentar zum Projekt. Auch Arie Graafland folgt der von Johnson im Konzept des "Reißens" verbildlichten Strategie eines fragmentierenden Verfahrens der Verräumlichung; weniger jedoch, um Johnson zu bestätigen, als den Begriff des "Reißens" zum Ausgangspunkt für die in Eisenmans Projekt enthaltene "gewisse Form des "Sadismus" zu nehmen. "Der Schlüssel zur Interpretation des Biocenters ist nach Graafland "Reißen" [...] Zerreißen und Trennen, die grundlegendsten aller Lebensformen"¹³. Es wäre jedoch ein Irrtum, alleine im chaotischen, die Konventionen sprengenden Gehalt ein in Eisenmans Entwurfsstrategie sich artikulierendes, vordergründig auf eine neue Sinnlichkeit zielendes, architektonisches Verfahren erkennen zu wollen. Dies würde bedeuten, Wignalls Argument anzuerkennen, dass das "ornamentale Chaos" aus der Sinnlichkeit heraus – aus der reinen Lust an der Entwurfsstrategie des "Reißens" – die Rationalität der modernistischen Ordnung und deren Strukturalität subversiv unterwandere. Dagegen zielt Graafland auf eine andere Interpretation. Das Konzept der Lust, so Graafland, sei immer mit gewissen mentalen, rationalen Ideen verbunden; er lenkt damit das Augenmerk auf das im Sadismus als dessen Voraussetzung mitschwingende kognitive Element einer aufgeklärten Rationalität. Horkheimer und Adorno hatten dazu – in der *Dialektik der Aufklärung* und in Bezug auf Juliette, der Protagonistin von Marquis de Sades Roman *Histoire de Juliette* – schon angemerkt, dass der Sadismus Juliettes, psychologisch ausgedrückt "weder unsublimierte noch regredierte libido [verkörpere], sondern intellektuelle Freude an der Regression, amor intellectualis diaboli, die Lust, Zivilisation mit ihren eigenen Waffen zu schlagen"¹⁴.

Horkheimer und Adorno bekräftigen, dass es bei den "sexuellen teams der Juliette" und allgemein bei den "Turnerpyramiden der Sadeschen Orgien"¹⁵ weniger auf den Genuss, eine ungebrochene oder durch nichts sich beschränkende Sinnlichkeit ankomme, als auf die Organisation und den Verfahrenscharakter selbst; das heißt, dass es mehr auf

den geschäftigen Betrieb als auf die inhaltlichen Ziele ankomme, oder anders ausgedrückt, dass dem Tabubruch eine rational motivierte Forderung nach radikaler Emanzipation aus den gesellschaftlichen Konventionen zugrunde liegt. Auf der gleichen Ebene argumentiert Bernhard Tschumi, wenn er über das Lustprinzip in der Architektur anmerkt: "Die äußerste Freude an der Architektur ist dieser unmögliche Moment, wenn ein architektonischer Akt, am Punkte des Exzesses, sowohl die Spuren der Vernunft wie auch die unmittelbare [rein somatische] Erfahrung des Raumes enthüllt."¹⁶ Damit ist die Raumerfahrung selbst dort, wo sie alleine aus einer sinnlich-affektiven Motivation heraus entstanden zu sein scheint, wo sie den Eindruck erweckt, ganz den somatisch-körperlichen Reizen des ornamentalen Chaos anheim gefallen zu sein, an die Erfahrung einer Vernünftigkeit gebunden, die die Aufmerksamkeit weg vom destruktiven Gehalt des "Reißens" und hin zu der in ihm als Basiserfahrung enthaltenen Rationalität lenkt. Sollte tatsächlich so etwas wie die Subversion von Struktur und Ornament, Ästhetik und Theorie, Objekt und Text im Exzess des ornamentalen Chaos stattfinden, so basiert ihr Exzesscharakter nicht im sinnlich Expressiven, sondern hätte seine Voraussetzung allein in der Exzessivität der Vernünftigkeit der architektonischen Verfahren, die in den Repetitions-, Replikations- und Duplizierungsverfahren der DNS und ihrer Umsetzung in die Architektur vorgegeben ist. Grundlage ist der repetitive Charakter des Entwurfsprozesses, seine in der konstruktiven Rationalität sich wiederholenden Verfahren, die jedoch nicht in erster Linie auf eine Strategie der Deplatzierung des Objektcharakters mit dem Ziel der Verräumlichung zielen, als in dem hier manifest werdenden Verfahrenscharakter auf die "Defetischisierung der Präsenz"¹⁷ und damit auf ein Konzept der Verzeitlichung der Architektur.

6.1.3 Prozessualisierung: Architektur als "flow-producing machine"1

Höchst aufschlussreich für die Frage nach einer kritisch-ornamentalen Performativität in der Architektur ist der Vergleich, mit dem Hays Eisenmans Frankfurter Projekt in Beziehung setzt zu Hannes Meyers Projekt für den Völkerbundpalast. Meyer, so Hays, betreibt in der Serialisierung, Elementierung und Enthistorisierung des durchrationalisierten Projektes die kompromisslose

Ausrichtung der Architektur auf das produktivistische Paradigma der Moderne und verfolge damit die Unterminierung des bürgerlichen Subjektes noch ganz aus der Logik des historischen und dialektischen Materialismus heraus. Hays zitiert hierzu Karl Marx aus den *Grundrissen* und stellt mit Bezug auf die Architektur fest: "[...] den Kapitalismus zu analysieren bedeutet, ihn nicht als einen Zustand [...] sondern als ein ständiges Werden aufzufassen, das heißt, die Präsenz zugunsten des Prozesses zu unterlaufen."¹⁹ Er fährt dann fort: "Dieses findet in einem entscheidenden Moment der Geschichte statt, wo das Unterwandern des Objektes gleichzeitig das Unterwandern des klassischen, bürgerlichen Subjektes bedeutet, das im autonomen Objekt ein Abbild seines eigenen, stabilen, autonomen Selbst sucht; das im Objekt einen Anlass und eine Metapher für das transzendente Subjektes sieht."²⁰ Gegenüber "Meyers unnachgiebiger Praxis der Negation"²¹ wird deutlich, dass Eisenmans Projekt, selbst dort, wo es ebenso auf die Unterminierung des Subjektes zielt, kaum die von Hays bei Meyer beobachtete klassenspezifische, historische oder materialistische Ausrichtung haben kann. Trotz der Verfahren der Repetition, gibt es hier keine Anzeichen einer mimetischen Anlehnung an die mechanistischen, produktivistischen Verfahrensweisen der Industrialisierung wie etwa bei Meyer. Eisenmans Serialisierung entspringt nicht dem mechanistischen Modus der frühen Moderne sondern verdankt sich – auf der Grundlage der semiologischen Verknüpfung ihrer Zeichen – einer Art serialisierten Bildtechnik. In der Serialisierung immer gleicher Entwurfsschritte, in immer neuen Kombinationen und Maßstäben, führt dies jedoch nicht in einen Zustand zunehmender Perfektionierung oder platonisch-utopischer Idealität, sondern in eine im Exzess der Wiederholungen sich verdichtenden Gesamtfigur. Hier gibt es dann keine Möglichkeit zur Widerspiegelung der Einheit des Subjektes. Vordergründig nur ästhetisierend, unterscheidet dies Eisenmans von Meyers Nihilismus: dass die Subversion des Subjektes bei Eisenman nicht klassenspezifisch und auch nicht historisch ist, sondern, wie zu zeigen wäre, auf rationaler Ausgangsbasis individualistisch und psychologisch.

Wenn Wigley in Eisenmans Frankfurter Projekt einen "Wandel im Denken" über die Architektur erkennt, bezieht er sich nicht nur auf den bei Loos sich andeutenden Paradigmenwechsel vom Materialismus zum Psychologismus, sondern auf einen Wandel in Eisenmans

Werk selbst. Wigley thematisiert die ihm "suspekte Analogie zwischen dem Objekt und dem Wort"²² und die dahinter sich verbergenden Strategien des entleerten Zeichens oder der Abwesenheit, die Eisenmans frühe, formal-geometrischen Projekte charakterisieren. In der Tat verfolgt Eisenman in Analogie zur Sprache in seinen frühen Hausserien von House I bis Fin d'Ou T Hou S die Verschiebung der Architektur, wie er dies selbst beschreibt, "vom Objekt zur Relation"²³. Er versteht dies als Verschiebung von der Ikonographie des klassischerweise bedeutungsvollen, ornamentalen Objekts zum entleerten Zeichen. In der Terminologie der Semiotik versteht sich dies als Übergang vom semantischen zum syntaktischen Zeichenmodell und der reinen Grammatikalität. In beinahe endlosen Serien von Diagrammen versucht Eisenman die Übertragung des linguistischen Modells Naom Chomskys auf die Architektur. Indem jedes Stadium als logische Konsequenz des vorhergehenden erscheint und dabei selbst zum Ausgangspunkt für die nächste Transformation wird, resultiert dies in der totalen Formalisierung und Prozessualisierung der Entwurfsverfahren. Dies führt zu einem architektonischen Objekt als Resultat eines logischen, in all seinen Schritten kontrollierten und ausschließlich den sowohl rationalen wie auch formalen Gesetzmäßigkeiten architektonischer Form folgenden Entwurfsprozesses. Mit der Rückführung auf die reine Logizität einer formalen Grammatik der Zeichen betreibt Eisenman einerseits die Entideologisierung der Architektur von ihren tradierten, konventionellen Bedeutungssystemen, wobei er, diese gleichsam radikalisiert und kaum übersehbar, in der langen Tradition der Intellektualisierung der Wahrnehmung seit der Aufklärung steht.

Dem Verfahren der Reduzierung der Architektur auf eine vermeintlich reine Syntax gilt die Kritik Manfredo Tafuri, der auf die "ungewollte Semantik"²⁴ und "versteckte Ikonographie"²⁵ im Werk Eisenmans hinweist. Tafuri, einer der verständigsten Kenner und gleichzeitig schärfster Kritiker Eisenmans, wirft auf der einen Seite gegen Eisenmans Verfahren ein, dass selbst bei den konsequentesten Verfahren der Entleerung der Zeichen in der Syntaktisierung der Architektur Bedeutungszusammenhänge sich einstellen, die der Intention des auf die reine Relationalität reduzierten Verfahrens widersprechen müssen. Zu Recht kommt Tafuri immer wieder auf die zu seiner Zeit nicht mehr ganz neue Erkenntnis zu sprechen, dass sprachliche Zeichen immer nur als Hybrid

ihrer syntaktischen, semantischen und pragmatistischen Zeichenfunktionen existieren, dass also die reine Grammatikalität des Zeichengebrauchs immer überlagert ist von ihren hermeneutischen und wirkungsästhetischen Funktionen. Dies erstaunt umso mehr, als Tafuri im Gegensatz zu den meisten Kritikern in Eisenmans Besessenheit mit der Prozessualität der Entwurfsverfahren eine neue Qualität ahnt, die den Rahmen des rein Rationalen sprengt. Zu Eisenmans Versuchen der Entleerung der architektonischen Zeichen in seinen Hausserien stellt Tafuri, mehr ahnend als wissend, fest: "Diese künstliche Entleerung ist tatsächlich perverse."²⁶ Was bisher als disqualifizierende Bemerkung verstanden werden musste, bekommt unter der Fragestellung des Statuswandels des Ornaments, der ungewollten Ikonographie und der von Hays thematisierten Dichotomie von ästhetischem Objekt und theoretischem Text eine ungeahnte Brisanz. Eisenmans Idee der Prozessualität kann unter diesem Blickwinkel nicht mehr nur als ein linearer, an jeder Stelle zu unterbrechender oder auch jederzeit beliebig fortsetzbarer, evolutionärer Vorgang gesehen werden, sondern als Verfahren der Eskalation und letztendlich der Unterminierung der Rationalität am Punkt des Exzesses der Rationalität. Eisenman treibt die Entwurfsprozesse mit ihren endlosen, analytischen Diagrammen bis an den Punkt, an dem die Rationalität des Verfahrens in die Unterwanderung ihrer eigenen Gesetzlichkeit umschlägt. Dort ist es, und durchaus im Sinne von Freud, dass an den Rändern der Logik die Rationalität umschlägt ins Sinnlich-Psychologische. Der Punkt der Inversion ist dort zu bestimmen, wo die "versteckte Ikonographie" durch die Rationalität der syntaktischen Ordnung durchbricht – diese dabei quasi pervertierend – und die abstrakten Verfahren der Serialisierung in eine, hier im Weiteren noch näher zu bestimmende, ornamentale Figur umschlagen.

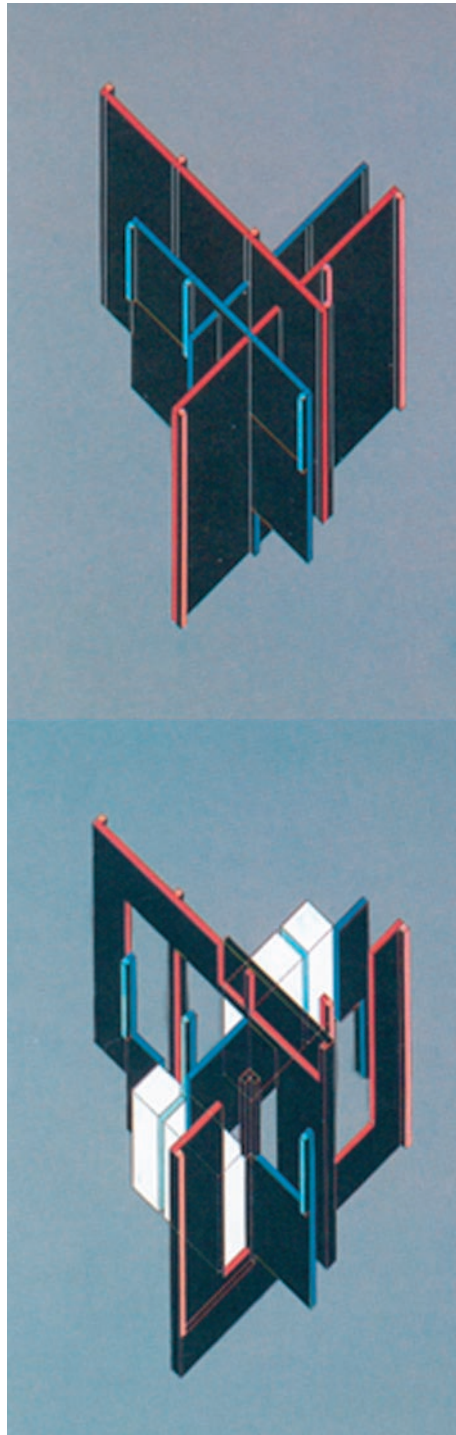
Dies lässt sich an Eisenmans House VI verdeutlichen, das als Ikone²⁷ der Architektur der Moderne unter dem von Richard Rorty verkündeten "linguistic turn" gelten kann. House VI ist Teil einer Reihe von Entwürfen, die zusammen, obwohl sie alles andere als homogen sind, zur Serie von Eisenmans *Cardboard architecture* gehören und die zwischen 1967 und 1983 unter dem Einfluss von Colin Rowes formalistischer Architekturanalyse entstanden. Während sich Rowe auf analytischer Ebene an den kunstgeschichtlichen Grundbegriffen von Heinrich Wölfflin und ihren

Gegensatzpaaren orientierte, so erweiterte Eisenman diesen Ansatz auf der entwerferischen Ebene, indem er die Konzeptkunst von Sol Lewitt, Robert Morris oder Donald Judd zum Ausgangspunkt macht. Die Radikalität von Eisenmans Ansatz zeigt sich dort, wo seine Versuche zur Konzeptualisierung der Architektur 1970 in den *Notes on Conceptual Architecture*²⁸ kulminieren. In ihnen verweigert sich Eisenman der Darstellung sowohl jeglicher Architektur und jeglichen Textes. Auf vier weißen Blättern sind insgesamt fünfzehn Zahlen frei verteilt. Diese verweisen auf Fußnoten, in denen Eisenman Literaturangaben zum Thema des Minimalismus, der Konzeptkunst, der Linguistik Chomskys oder auch Erwin Panofskys Ikonologie gibt. Die *Notes on Conceptual Architecture* stellen das Ideal und den Extrempunkt einer von aller Materialität und Diskursivität völlig befreiten, indexikalischen Architektur dar. Dem Text in seiner Abwesenheit korrespondiert dessen um so rigorosere Einbindung in einen theoretischen Rahmen. Tafuri hat darauf hingewiesen, dass die "Abwesenheit jedes architektonischen Diskurses und die asketische Rigorosität, am Rande des Fanatismus"²⁹ weitestgehend mit Eisenmans intellektuellen und künstlerischen Ambitionen übereinstimmen.

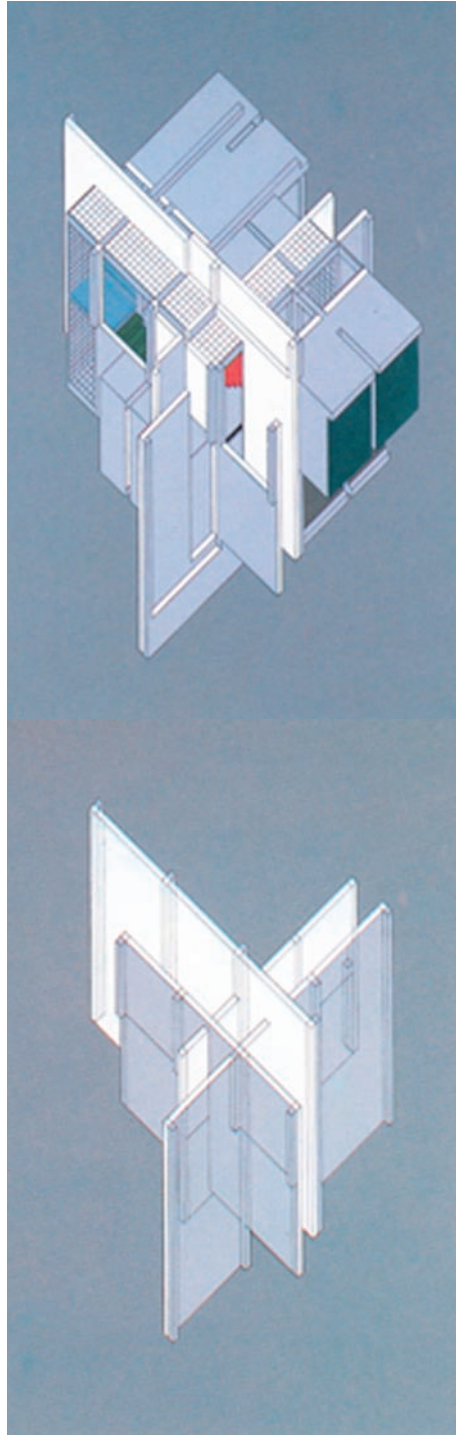
Entsprechend gehen im House VI die strukturellen wie auch funktionalen Elemente ununterscheidbar in den konzeptualisierten Prozess der einzelnen Entwurfsschritte und in ihren Diagrammcharakter ein. Jede Wand, jede Stütze und jedes funktionale Element erscheint zuerst integriert in ein komplexes System konzeptueller Beziehungen. Eisenman ist davon überzeugt, dass "es zur Konzeptualisierung der Architektur nötig sei, die pragmatischen und funktionalen Aspekte in eine konzeptuelle Matrix einzuspannen, in der deren primäre Existenz nicht mehr von ihrer physischen Erscheinung her als zum Beispiel Badezimmer oder Toilette interpretiert werden kann, sondern die funktionalen Aspekte in Relation zu denen der Notation im konzeptuellen Kontext zweitrangig erscheinen."³⁰ House VI, das sich aus drei distinkten flächigen, volumenhaften und rasterförmigen Verfahren entwickelt, wird zu einem homogenen, dreidimensional differenzierten Raum, in dem ein System aus An- und Abwesenheiten, Spuren, negativen Eindrücken und Auslassungen in komplexer Weise aufeinander bezogen sind. Es handelt sich hierbei weniger um einen Prozess der Unterminierung des Objektcharakters in der Selbstbezüglichkeit der einzelnen Entwurfsschritte, als dass das Haus vollständig von einer Art neuen

Temporalität beherrscht wird. Eisenman spricht von einem "deferred moment"³¹ oder von einem "Moment des Aufschubes" in der Architektur; an anderer Stelle bezeichnet er dies als Zustand der "inbetween-ness" und "presentness", das heißt als "Zwischenzustand" und "Gegenwärtigkeit". Der Übergang vom "Objekt zur Relation" vollzieht sich vor einem neu in der Architektur aufgespannten Zeithorizont; er zeichnet sich dadurch aus, dass die Architektur jetzt weniger "historisch als logisch" ist. Mit der Prozessualisierung und Linearisierung des Entwurfsprozesses geht es nicht nur um den Übergang vom Objekt zur Objektpräsenz, sondern mit den Auslassungen, Spuren und Einkerbungen um ein Verfahren der spurenhafte Abwesenheiten, der "absence of presence" oder der Abwesenheit des Anwesenden.

Die spezifische Qualität der Prozessualität kann jetzt nicht mehr allein in ihrer unerbittlich logischen Stringenz gesehen werden, wo jedes Zeichen auf ein übersichtlich geordnetes und sondiertes Set von anderen Zeichen verweist. Schaut man sich die Diagramme in ihren letzten Stadien an, so erscheint der Prozess nicht als unendlich verlängerbar, sondern als ein terminaler Vorgang im Sinne eines negativen Chiasmus. Wo der Entwurfsprozess zu Ende kommt, hat sich nichts aufgeklärt; im Gegenteil, das Ende des Verfahrens offenbart sich als ein ebenso traumatischer wie auch skandalöser Punkt, an dem Eisenmans "Freimaurertum des Intellects"³² sein "grausames Spiel" offenlegen muss. Der Zweck dieser Prozesse scheint gerade nicht mehr, dass sie sich unendlich fortschreiben, wie D. H. Lawrence schreibt, sondern deren unabänderlicher Abschluss – "the completion thereof."³³ Das "Netzwerk der Beziehungen", der abstrakten und "strikten Zeichen", löst sich in der synoptischen Gleichzeitigkeit in ein unentzifferbares Dickicht von sich schneidenden Linien, gegenseitig sich durchdringenden Flächen und Volumen. Die rationalen, syntaktischen Zeichenprozesse münden in die unüberschaubare Vielbezüglichkeit der jetzt eher "frivolen" Zeichenbeziehungen. Was dieses konkret bedeutet, zeigt die umgekehrte, rote Treppe im House VI, die nicht begehbar ist, aber die Kategorien der Funktionalität und der Konventionen von oben und unten in Frage stellt. Eines der "Voids", der Leerstellen, spaltet das Schlafzimmer und dort das Ehebett der Bauherren und greift damit nicht nur formal, sondern als unerhörte Provokation direkt in das Privatleben der Bauherren ein³⁴. In House VI endet der



Peter Eisenman, House VI 1972-75



Peter Eisenman, House VI 1972-75

Moderne und die kritische Rekonstruktion des Ornaments



Peter Eisenman, Groningen Video Pavillon 1990



Peter Eisenman, Koizumi Gebäude 1988-90

Moderne und die kritische Rekonstruktion des Ornaments



Peter Eisenman, House VI 1972-75



Peter Eisenman, House III 1969-71

Moderne und die kritische Rekonstruktion des Ornaments

maßvoll in Szene gesetzte kognitive Prozess der distinkten Zeichen in der labyrinthischen Vielbezüglichkeit der kaleidoskopartig ineinander spielenden grotesken Raumfiguren; der rationale Prozess schlägt um ins Physiologische und Psychologische. Wo alles so scheinbar naiv und banal, im Glauben an die reine Relationalität und Möglichkeit vollständiger Kontrolle begann, offenbart sich in der Implosion in der labyrinthischen "Vielverworrenheit" die "versteckte Ikonographie".

6.2 Kritische Performativität

6.2.1 Ausblick auf eine semiologisch reformulierte Moderne III: Das kritisch-performative Ornament

Eisenmans Prozessualität der vernunftmäßig kalkulierten Entwurfsschritte, sein Rückzug auf die reine Grammatikalität und formale Syntax eskaliert in der babylonisch-labyrinthischen Verwirrung der Zeichen. Ihre Formel ist die der "Desautomatisierung durch Automatisierung", mit der in der Eskalation der Vernünftigkeit die Verknüpfung der Zeichen, das Band zwischen Signum und Signans, Signifikat und Signifikant gesprengt wird. Mit ihr reiht sich Eisenman in die Ästhetiktradition der Moderne ein, die am Anfang des 20. Jahrhunderts mit Sklovskijs "Kunst als Verfahren der Verfremdung" ihren Ausgangspunkt hat, als "desautomatisierende Prozessualität" Eingang in die Kulturtheorie Paul Valérys findet und mit Roman Jakobsons und Christoph Menkes "Zaudern zwischen Laut und Bedeutung"³⁵ zum unhintergehbaren Verfahren von ästhetischer Erfahrung in der Moderne schlechthin avanciert. Während jedoch bei Sklovskij das Verfremdungsverfahren in der Kunst das Ziel hat, durch Schock auf die positiven, unverrückbaren Inhalte der Kunst hinzuweisen, erscheint mit Menke am Ende des Jahrhunderts ästhetische Erfahrung nur noch als misslingendes Zeichenverstehen möglich. Ästhetische Erfahrung, im Gegensatz zu außer-ästhetischer Erfahrung, zeichnet sich mit Menke durch die Erfahrung der immer wieder aufgeschobenen Identifikation aus, oder was Eisenman als "deferred moment" bezeichnet. Ist bei Sklovskij das Schockerlebnis ein singuläres Ereignis, punktuell und momentan, so ist das ästhetische Verstehen im Sinne Menkes an die Idee eines prozessualen

Verstehensvollzugs gebunden, der hier als ästhetische Performativität bezeichnet werden soll. Als performativ³⁶ lassen sich demnach alle diejenigen ästhetischen Verfahren bezeichnen, die als aufgeschobener Verstehensakt aus dessen Prozessualisierung heraus direkt zum Scheitern des ästhetischen Verstehens führen.

Zum Verständnis dessen, was hier als Statuswandel hin zu einem als kritisch-performativ zu bezeichnenden Ornament in der Moderne sich abzeichnet und in der Person von Eisenman sicherlich nicht den einzigen, aber exponiertesten Vertreter hat, bedarf es Klarheit darüber, dass ästhetischen Charakter die Objekte nicht gewinnen "durch Abweichung von den Normen der Zeichenverwendung"³⁷, sondern im spezifischen Verfahrenscharakter allein aus dem "desautomatisierenden Zeichenverstehen" heraus oder, in Menkes Sprache formuliert, "[...] als ästhetische konstituieren sich Objekte mithin, weil ihr Verstehen nicht-automatisch"³⁸ ist, das heißt, dass an ihnen jeder Versuch automatischen Verstehens scheitert. "Ästhetische Gegenstände bzw. Zeichen sind solche, deren Verstehen nicht automatisches Wiedererkennen, sondern unaufhebbar prozessualer Vollzug eben der Leistungen ist, die sich im automatischen Verstehen im zeitlosen Kurzschluss von Konvention und Ereignis verstecken."³⁹ Als Schlussfolgerung aus der verstehensnegierenden Prozessualität, der Desautomatisierung des Verstehensvollzugs muss das ästhetische Verstehen als Teil eines Aktes der verhinderten Identifizierung, der permanent aufgeschobenen Nicht-Identität und Negativität verstanden werden. Die "Negativität des ästhetischen Verstehens" ist es, die nicht nur die außer-ästhetische Vernünftigkeit der Prozesse und ihre Logizität sprengt, sondern umgekehrt ästhetische Erfahrung zur "Instanz der erfahrend vollzogenen Vernunftkritik" macht.

Entgegen der üblichen Versuche, eine besondere Alleanz zwischen Derrida und Eisenman zu konstruieren, wird gerade an diesem Punkt Eisenmans besondere Affinität zur *Ästhetischen Theorie* Adornos sichtbar, die sich nicht nur am Festhalten am Begriff der Avantgarde und der Idee einer "elitären" Ästhetik festmachen lässt, sondern sich am Kreuzungspunkt von Adornos kritisch-negativer Ästhetik mit Eisenmans kritischer, architektonischer Praxis ergeben. Wenn Adorno festhält: "Die Kunst ist vernunftkritisch nicht durch ihren Gehalt, sondern ihre Wirkung"⁴⁰, so ist dies mit Blick auf Eisenmans Begriff einer kritischen Architektur zu erweitern, denn kritisch

ist die Architektur aufgrund einer *besonderen* Wirkung: als Ekstatisches oder am Punkt des Exzesses der Prozessualität. Die Architektur existiert nur "im Vollzug". Man könnte dies insofern erweitern, als die Architektur kritisch nur am Punkte des Exzesses der Rationalität ist, wo jeder Schritt weiter zum Kollaps des Systems, zum Umschlagen der prozessualen Logik ins Labyrinthisch-Groteske, ins Physiologisch-Psychologische führt, was als der Punkt des kritischen Rückbezugs der Rationalität auf die Körperlichkeit zu verstehen wäre. An jenem Umschlagpunkt wird letztlich das Denken zum Organ⁴¹, wie Horkheimer formuliert, es findet die von Karl Mannheim geforderte radikale Verschmelzung "geistiger und leiblicher Erregtheit"⁴² statt.

Umgekehrt ist hier auch der Punkt, wo mit Nelson Goodman "die Emotionen in der ästhetischen Erfahrung eine kognitive Funktion"⁴³ übernehmen und Sinnlichkeit rückgebunden ist an die ihr vorläufige, rationale Prozessualität. Der Begriff der Performativität bezeichnet also die Lösung der klassischen Ästhetik aus ihrer Fixierung auf das Dualitätsprinzip von Kognitivem und Sinnlichem. In ihrer Dynamisierung erscheint die Ästhetik nicht mehr als analogon rationis vis-a-vis der technisch-rationalen Wissenschaftlichkeit. "Gab es bisher Gründe dafür, die Kunst als eine Art Gegenentwurf zum technischen Universum zu verstehen", merkt Gérard Raulet dazu an, "so gibt es heute gute Gründe, sie nicht mehr davon zu trennen."⁴⁴ Performativität meint mit der Dynamisierung des Dualitätsprinzips auch den Übergang zum Wiederholungsprinzip. Darüber hinaus ist Performativität immer als kritische Performativität zu verstehen; insofern ein entscheidender Teil im Übergang von den begrifflich-distinkten zur Mehrdeutigkeit der figürlichen, labyrinthischen, grotesken und arabesken Zeichen besteht, muss hier von einem ornamental-performativen Prozess oder umgekehrt von einem kritisch-performativen Ornament gesprochen werden.

"Ich bin nicht interessiert in Schönheit. Mich interessiert der Terror"⁴⁵, erläutert Eisenman seine psychologische Strategie einer exzessiven Architektur, mit der er dem in den Verrationalisierungsprozessen Verdrängten, jetzt "Schreckhaften, Angst- und Grauererregenden"⁴⁶ aus den untersten, im Alltagsleben unterdrückten Schichten der Psyche ans Tageslicht verhelfen will. In diesem Sinn, mit ihrer Deklination ins Pathologische, aber auch der in der Performativität enthaltenen Repetitivität

verstehen Gilles Deleuze die Architektur als einer "Maschine der Begierde"⁴⁷. "Die Produktion von Begierde ist eine Produktion der Produktion", schreibt Deleuze, "so wie jede Maschine eine mit anderen Maschinen verknüpfte Maschine ist. Wir können nicht die Kategorie des Idealismus, die "Expression" als eine zufriedenstellende und hinreichende Erklärung für dieses Phänomen akzeptieren. Wir können nicht, wir dürfen nicht versuchen, das schizophrene Objekt ohne Bezug auf den Prozess der Produktion zu beschreiben."⁴⁸ Es ist jetzt kein anderer als Manfredo Tafuri, der das epistemologische Potenzial des ästhetischen Terrors Eisenmans erkannte. Es ist gerade diese Art der Erfahrung der Grenze, das heißt der Exzess der Erfahrung, was Tafuri interessiert: "Der Exzess ist immer Träger von Bewusstsein."⁴⁹ Gegen das um die Mitte des 19. Jahrhunderts von Isidore-Lucien Ducasse schon bedauerte "dichterische Gewinsel dieses Jahrhunderts"⁵⁰ bricht mit Eisenman hier die lange in der Architektur der Moderne unterbewertete "ekstatische Komponente"⁵¹ durch, die nach Rowe und Koetter in den Historisierungs- und Theoretisierungsversuchen der Moderne bisher völlig unzureichende Aufmerksamkeit gefunden hatte.

Aufgrund der in der Rezeption eines Kunstwerkes sich manifestierenden ästhetischen Negation wird man jetzt die kritische Performativität Eisenmans gegen Derridas subversive Supplementarität klar abzusetzen haben; Derrida selbst liefert den Schlüssel dazu: "Die Dekonstruktionen wären schwach, wenn sie negativ wären,"⁵² heißt es. Und Charles Jencks spricht offen von einer "bejahende[n] Dekonstruktion"⁵³. Der Unterschied zu Eisenmans kritischer architektonischer Praxis besteht nicht darin, dass in Derridas Sprachspielen die klar definierten Begriffe der Sprache in viel bedeutende Bilder sich auflösen, in flüchtige Metonymien oder nach Paul de Man in "verführerische Metaphern, die eine Vielfalt unwiderstehlicher Dinge ins Spiel bringen"⁵⁴. Der besteht darin, dass – im Gegensatz zu Eisenmans kritischer Performativität – in Derridas unaufhaltsamen, metonymischen Verschiebungen die Bilder und Wortfiguren nicht mehr auf ihren begrifflichen Ursprung kritisch zurückbezogen werden sollen, wo Derridas supplementäre Logik auf eine perpetuierende Praxis subversiver Unterwanderung der Begriffssysteme zielt. Daher ist sie als operativ zu bezeichnen, weil sie aus ungerichteten und trotzdem "jasagenden" Metonymisierungs- und Metaphorisierungsprozessen besteht.

Der Unterschied zu Eisenmans Performativität besteht jetzt in Eisenmans "Rücknahme von imaginativen zugunsten performativer Impulse"⁵⁵, was – im Unterschied zur supplementären Ästhetik – in der Rücknahme des allegorischen Charakters der figurativ-ornamentalen Performativität zugunsten des Psychologischen resultiert. Hier lässt sich die performative Praxis Eisenmans an die des russischen Formalismus zurückbinden. Jurij Tynjanow stellte schon 1924 im Zusammenhang mit der Theorie der Verfremdung für die ästhetische Praxis im 20. Jahrhundert fest: "Der Psychologismus löst die Allegorien ab."⁵⁶ Darin wäre auch das "Drama der Architektur" heute zu sehen. Nach Tafuri ist die Architektur am Ende des 20. Jahrhunderts auf der einen Seite dazu gezwungen, zur "reinen Architektur zurückzukehren, zur Form ohne Utopie"⁵⁷. Sodass an den Grenzen der – surrealistischen – Avantgarde sich die Einsicht bildet, "dass die Kunst nicht eine utopische Überwindung, sondern eine Krise für die Vernunft"⁵⁸ sei. In den gelungensten und daher selteneren Fällen jedoch führt dies nach Tafuri – nicht ohne dabei auf Eisenman zu verweisen – zur Form einer "erhabenen Nutzlosigkeit",⁵⁹ wo das Erhabene nicht nur einen notwendigen Bezug zur Selbsterhaltung aufweist, wo es sich aber auch nicht nur auf einen "Gefühlsstau" oder eine "Spannung der Nerven" bezieht, sondern in der Exzessivität der Performativität und im Psychologismus einen Bezug auf die Erkenntnisfähigkeit des Menschen hat. Noch einmal: "L'eccesso è sempre portatore di conoscenza" – "der Exzess ist immer Träger von Bewusstsein"⁶⁰. Es ist hier nur noch zu ergänzen, dass der Exzess in der Performativität immer Träger von "kritischem Bewusstsein" ist.

6.2.2 Performativität zwischen Sachlichkeit und Surrealismus

Das Beispiel der Prozessualität von Eisenmans Entwurfsverfahren scheint nahe zu legen, dass mit dem Verfahren der "Desautomatisierung durch Automatisierung" als Grundtechnik der ästhetischen Praxis in der Moderne die radikalste befreiende Kritik an der Vernunft nur durch die konsequenteste Vernünftigkeit möglich scheint. Mit dem Paradox der Subversion der Vernünftigkeit durch die Vernunft ist nichts anderes beschrieben als die Technik der "écriture

automatique” der Surrealisten. Wenn in den prozessualisierten Entwurfsmethoden Eisenmans und den automatischen ”surrealistischen Spiele” wie dem *Jeu de Marseille* oder *Cadavre exquis* gleichermaßen das surreale Grotteske aus dem Vernünftigen folgt, tritt hier nicht nur eine bisher wenig beachtete Affinität zwischen Eisenman und den Surrealisten hervor, sondern darüber hinaus eine die Moderne nicht nur nebensächlich konstituierende Komplementarität von ”Neue[r] Sachlichkeit und Surrealismus”⁶¹; dieses umso mehr, als der Begründer des Surrealismus, André Breton, erst in der Neuauflage seines Schlüsselromans ”Nadja” die Worte ”automatique” und ”automatisme” der ersten Ausgabe durch ”surréalisme” und ”surréaliste”⁶² ersetzen ließ. Noch im ersten Surrealistischen Manifest benutzte er beide Wörter in der gleichen Bedeutung nebeneinander: ”Surréalisme, n. m. Automatisme psychique [...]”⁶³

Die mit der Technik der automatisierten Schreibverfahren der ”écriture automatique” entstehenden Bilder der Surrealisten lassen sich als Ausdruck intensivierter subjektiver Freiheit im Stande ihrer objektiven Unfreiheit beschreiben; sodass Adorno von den ”Kinderbildern der Moderne” sprechen konnte. Paradoxerweise ist es die Technik der Automatisierung der künstlerischen Verfahren, die aus den Versenkungen der modernen menschlichen Psyche hervorholt, ”was die Sachlichkeit mit einem Tabu zudeckt”, wie Adorno schreibt, ”weil es sie an ihr eigenes dinghaftes Wesen gemahnt und daran, dass sie nicht damit fertig wird, dass ihre Rationalität irrational bleibt.”⁶⁴ Eines steht fest: Die Beziehung von Sachlichkeit und Surrealismus hätte nicht entdeckt werden müssen. Dass sie aus derselben Quelle entstehen, lässt sich an der Entwicklung der Malerei der modernen Avantgarde ersehen. Exemplarisch dafür steht Lyonel Feininger, Maler am Weimarer Bauhaus und Bahnbrecher für die Avantgarde der Moderne. Feininger kommt schon 1887 aus seiner amerikanischen Heimat erst nach Berlin, geht dann nach Paris und malt, bevor er sich der modernen Malerei zuwendet, so genannte ”Mummenschanz-Grotesken”⁶⁵. Er ist Karikaturist für den Chicago Tribune, für den er unter anderem die Comicserien ”The Kin-der-Kids” und später ”Wee Eillie Winkie” zeichnet. Sie orientieren sich an den zu ihrer Zeit spektakulären Comicstrips von Winsor McCay oder Bud Fisher. Als direkte Vorbilder für Feininger können die zwischen 1904 und 1911 entstandenen Serien des ”Dream of the Rarebit Fiend”⁶⁶ von McCay und Bud Fishers Comic ”Mutt and

Jeff" gelten. Besonders Windsor McCays Comics zeichnen sich durch eine geradezu penetrant wirkende Logik der Bildverknüpfung aus, man könnte durchaus von einer Art automatisiertem Erzähl- und Zeichenstil sprechen. Wie Eisenmans Diagrammserien beginnen die Geschichten harmlos-naiv, ja geradezu banal. Doch eskalieren die Erzählungen nach kurzer Zeit nicht nur in ihrer formalen Erzähltechnik; zum Ende hin wandeln sich die Geschichten – jedoch nie ihre einmal gesetzte Logik verlassend – zu fast unausstehlicher, obsessiver Alptraumhaftigkeit. In ihrer Atmosphäre sexueller Unruhe stellen sie eine Art Brevier der Hysterie des modernen Menschen dar, der im täglichen Leben hinter der Blasémentalität und Fassadenhaftigkeit seines Gesichtsausdruckes, wie dies Simmel beschreibt, den traumatisch empfundenen Verlust der Identität in den Metropolen kompensiert. Feiningers Bilder "Karneval" von 1908 und "Straße in Paris" von 1909, aber auch die der Dorfkirche von Gelmeroda bei Weimar tragen bis zuletzt die grotesken Spuren ihrer Geburt aus der Karikatur und dem Comic, als Sachlichkeit und Surrealismus noch eins und nicht getrennt waren. Es ist Marcel Duchamp, der 1917 in Anspielung auf Fishers Comic "Mutt and Jeff" sein mit Abstand populärstes, surrealistisches Werk, das Urinal, mit dem Pseudonym R. Mutt signierte.

Die Verbindung von Sachlichkeit und Surrealismus bildet, so könnte man jetzt argumentieren, den Ausgangspunkt für die Moderne schlechthin. Man wird in Friedrich Nietzsche denjenigen sehen müssen, der das in diesem Sinne erste und einzige surrealistische Architekturprogramm⁶⁷ und damit nicht nur die Idee der Performativität der Architektur, sondern ebenso die Definition des labyrinthischen, performativ-kritischen Ornaments vorformuliert hatte. In seinem frühen Text *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* bewundert Nietzsche erst den Menschen als ein "gewaltiges Baugenie", dem alleine "auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser das Auftürmen eines unendlich komplizierten Begriffsdomes"⁶⁸ gelänge. Diese Fähigkeit, "Metaphern zu einem Schema zu verflüchtigen"⁶⁹, Bilder in Begriffe und in architektonisch-konstruktiver Kühnheit zu Begriffsdomen zu verwandeln, das unterscheidet nach Nietzsche den Menschen vom Tier. Doch sind die Begriffsdome als architektonische Meisterleistung zutiefst widersprüchliche Konstrukte, denn "jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben

hangelt, ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegenen Kunststücke.“⁷⁰ Gegen die darin sich manifestierende Idee eines normativen Konstruktivismus muss sich nach Nietzsche der frei gewordene Intellekt zur Wehr setzen. So muss er permanent den Begriffsdom zerschlagen, alles durcheinanderwerfen und anschließend wieder ”ironisch” zusammensetzen; ”das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, dass er jene Notbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht und dass er jetzt nicht von Begriffen, sondern von Intuitionen geleitet wird.“⁷¹

Nietzsche praktiziert hier das, was André Breton ein halbes Jahrhundert später mit dem Begriff des *hasard objectif* oder dem objektiven Zufall zur zentralen surrealistischen Verfahrensweise machte, ”zwei Elemente zu vereinigen, die so verschiedenen Kategorien der Wirklichkeit entstammen, dass die Vernunft sich weigern würde, sie einander in Beziehung zu setzen“⁷². Nietzsche war dies als Technik der Katachrese oder Anakoluthie aus der Tradition der klassischen Rhetorik vertraut. Nichts anderes praktiziert nach Nietzsche der ”freigewordene Intellekt”, wenn er alles durcheinander wirft und anschließend wieder ironisch zusammen baut, das ”Fremdeste Paarend und das Nächste trennend”. Doch auch wenn Nietzsche die Technik des *hasard objectif* beherrschte, die bei Isidore-Lucien Ducasses' *Les Chants de Maldoror*⁷³ – dem geheimen Gründungsmanifest des Surrealismus – zur ”unvermuteten Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“⁷⁴ führten, wird man aus Nietzsche keinen Surrealisten machen können. Nietzsche setzt mit der Insistenz auf die ”Intuition” des Intellekts zu eindeutig noch seine Hoffnungen auf das den Surrealisten verhasste Künstlergenie. Auf der anderen Seite gründen sich Nietzsches ”Intuitionen” auf einem Prozess logischer Begriffsbildung und Verknüpfung, einer ”Experimental-Philosophie”. Sie zeigen damit eine gewisse Nähe zu Bretons assoziativem, surrealistischem Verfahren und der *écriture automatique*. So mutet Nietzsches Aufforderung zum Experiment durchaus surrealistisch an: ”Wir dürfen mit uns selber experimentieren. Ja, die Menschheit darf es mit sich!“⁷⁵ Und in der Genealogie der Moral fortfahrend: ”[...] wir experimentieren mit uns, wie wir es uns mit keinem Thiere erlauben würden, und schlitzen uns vergnügt und neugierig die Seele bei lebendigem Leibe auf [...]“⁷⁶. Seinen grotesken Widerhall fand dies in Maldorors Selbstexperiment: ”Ich wollte

lachen, wie die anderen. Ich nahm ein Messer mit scharfer Schneide und schnitt hinein ins Fleisch, dort, wo die Lippen sich vereinigen. Eine Sekunde lang glaubte ich mein Ziel erreicht. In einem Spiegel betrachtete ich diesen freiwillig verletzten Mund. Es war ein Irrtum! Das reichlich fließende Blut [...] hinderte mich übrigens zu erkennen, ob dies wirklich das Lachen der anderen sei. Aber nach kurzen Vergleichen sah ich genau, dass mein Lachen dem der Menschen nicht glich [...]"⁷⁷

Es ist erstaunlich, mit welcher Radikalität Nietzsche für die ansonsten äußerst schwerfällige, den konstruktiven, funktionalen und gesellschaftlichen Normativitäten erliegende Architektur Verfahrensweisen vorsieht, die mit den Collage- und Montagetechniken und der *écriture automatique* der Surrealisten korrespondieren, die diese jedoch nur auf die Malerei, Theater oder Literatur übertrugen, während sie vor der Verankerung der Architektur in der Alltagskultur und ihrer daraus resultierenden Konventionalität kapitulierten. Weitgehend unverständlich bleibt, dass die Surrealisten immer wieder den Jugendstil mit seinen subjektivistischen Linienornamenten, seinen verschlungenen Formen und Rundungen als das architektonische Äquivalent zu ihren surrealistischen Aktionen verstanden. Für Salvador Dalí zum Beispiel stellt der Jugendstil den "Triumph des Unbestimmten" und des "Komplizierten" dar, dessen Fassaden "über die Architektur hinaus wahre Verwirklichungen verfestigter Wünsche bilden". Dalí schrieb in der Zeitschrift "Minotaure", dass die "erschreckende und wohlschmeckende" Schönheit des Jugendstils ihm als "wahre Verwirklichung" von Traumgestalten erschien⁷⁸. Er stellte unter anderem eine Fotomontage mit weiblichen Körpern her, welche die vier Türme von Gaudís Kirche La Sagrada Familia versinnbildlichen sollten. Die Deutung der Architektur als libidinöse Traumgestalt verrät nach Yvonne Duplessis "das Bedürfnis nach Flucht in eine ideale Welt."⁷⁹ Sofern sie Träume "abbildend" ist, bleibt dagegen für Dalí die Architektur mit der Idee wortwörtlich zu nehmender Darstellungen von Traumgebilden im klassischen Modus der Repräsentation gefangen.

Nimmt man dagegen Nietzsches Gleichnis vom "Begriffsdom" ernst, so ist die Architektur keineswegs nur statisch in der monumentalen Schichtung klar bestimmter Begriffe, also als Resultat eines durch und durch rationalisierten Prozesses des "großen Stils" definiert. Zur Architektur wird sie erst dort, wo auf der Seite der Begriffsschichtung

der konstruktivistische Impuls in die Performativität des in ein Heer von Metaphern und Metonymien sich auflösenden Begriffsdoms übergeht. Architektur steht für den Prozess der Schichtung der Begriffe zu Begriffsdomen, so lange, bis sich die Begriffe in ihrer "Vielverworrenheit"⁸⁰ wieder in ebenso viele Bilder auflösen. "Nichts Geronnenes, Erstarrtes"⁸¹ ist die Architektur, wie Nietzsche feststellt. Sie ist ständig in das Geschäft der permanenten Bildung und Umbildung von Metaphern verwickelt, an dessen Extrempunkt alles im Flusse ist und der Wille zur Konstruktion vexierbildhaft umschlägt in eine Myriade von ständig in Umstellung begriffenen Bildern. Nietzsches Bild der Architektur ist vom Turmbau zu Babel bestimmt, so dass sich seine Idealarchitektur im grotesken Bild des Labyrinths wiederfindet, das nicht von einem "ursprünglichen Bewegungstrieb der Moderne – Fortschritt durch Kritik"⁸² getrieben zu sein scheint, sondern, ähnlich zu Eisenmans Entwurfsstrategien, unter dem Motiv des "Objekt-als-performative-Produktion" im Gegensatz zum "Objekt-als-Repräsentation"⁸³ zu stehen scheint. Sie ist nicht auf der Suche nach dem absolut Anderen, sondern nur unter dem "Vorwand des Fortschrittes"⁸⁴, wie André Breton in seinem Manifest des Surrealismus 1924 schreibt, auf der Suche nach den "Korrelationsbegriffen" für das Wirkliche. Durchaus vergleichbar mit Schönbergs Kammersymphonie stürzen sich die Werke Eisenmans aus ihrer diagrammartigen Prozessualität heraus hinein in die Surrealität der auf der Stelle tretenden, grotesken und labyrinthischen Komplexität. Sie erinnern nicht nur nebenbei an die spektakuläre Ausweglosigkeit der Comicstrips von Winsor McCay.

6.2.3 Von der Dualitätshypothese zum Wiederholungszwang

Favorisiert die Ästhetik die Präsenz des Objektes, so findet mit der Performativität und der Defetischisierung der Präsenz – was sich mit Eisenmans Begriff der "absence of presence" beschreiben lässt – eine Verschiebung vom Ästhetischen zum Rhetorischen, von der Ästhetik des Objektes zur Rhetorik der Zeitlichkeit statt oder von der *ars aestetica* zur *ars retorica*. Deutlicher als in Eisenmans Hausserien bricht die Dichotomie von Ästhetik und Rhetorik in Eisenmans Projekten der *Artificial Excavations* auf. Neben den Projekten für Venedig, Berlin und Long Beach gehört dazu auch das Projekt Chora L Works von

1986, das in seiner gewundenen, zirkulären Linearität des Entwurfsprozesses und den metonymischen Bildverschiebungen exemplarisch für die Performativität in der Architektur stehen kann. Das Projekt Chora L Works ist einer der Themengärten des Parc de La Villette, den Eisenman – auf Einladung Tschumis – zusammen mit Jacques Derrida entwarf.

Der Entwurf ist aus drei verschiedenen architektonischen Figuren zusammengesetzt: Die erste Ebene bildet die Geschichte des konkreten Ortes, des Stadtteils La Villette im Norden von Paris mit seinem historischen Bestand aus Kanälen, Befestigungsanlagen und Schlachthäusern; die zweite Ebene besteht in Bezug auf Tschumis zeitgleichen Entwurf für den Parc de La Villette, während für die dritte Schicht Eisenman auf sein Projekt für Cannareggio in Venedig zurückgreift. Dieses wiederum besteht ebenfalls aus drei Ebenen, dem konkreten Ort in Venedig, dem fiktiven Modulsystem des von Le Corbusier für Venedig geplanten, aber nicht ausgeführten Krankenhauses und wiederum einem selbstreferenziellen Bezug, aus Eisenmans Entwurf für sein Haus 11a. Im Entwurf für den Themengarten werden dann die verschiedenen formalen Bezugssysteme anhand von sich anbietenden Analogien zwischen den Figuren in verschiedenen Maßstäben überlagert. Eisenman benennt dieses Verfahren mit dem Begriff des "scaling" und bezeichnet die Technik der Überlagerung als "Superposition". Eine analoge Beziehung ergibt sich zum Beispiel zwischen dem Hof-Raster des Krankenhauses, der quadratischen Grundrissfigur des in sich vervielfachten House 11a und Tschumis auf quadratischem Grundraster verteilten roten Folies.

Im Zusammenhang mit der Technik der Superposition spricht Eisenman selbst vom rhetorischen Verfahren der Katachrese; das heißt, dass es um einen Prozess von Überlagerung von an sich nicht zusammengehörenden Figuren geht, an dessen Ende in der gegenseitigen Durchdringung der Figuren sich die ursprünglichen Hierarchien und figuralen Ordnungen gegenseitig aufheben. Dass die dominanten Figuren von den sekundären "Texten" durchdrungen und relativiert werden und dabei sich ständig zu neuen Lesarten formieren, das macht letztendlich ihre Textualität aus. "Diese Superpositionen bringen analoge Verhältnisse an die Oberfläche, die zuvor verdeckt und in ihrer Bedeutung unterdrückt waren"⁸⁵, schreibt dazu Fredric Jameson. Er spricht in diesem Zusammenhang von immer wieder neuen Konstellation von

Figuren oder Figurenfragmenten, die aufgrund der gegenseitigen Durchdringungen die Zeitachse der tatsächlichen historischen Ereignisse sowie die Linearität des Entwurfsprozesses unterlaufen und letztendlich unkenntlich machen. Und doch kommt es, obwohl alle Figuren in völliger Gleichzeitigkeit neben- und ineinander verschränkt existieren, zu einer Art "Rückkehr der Geschichte" durch die Diskontinuitäten selbst. Wie Jameson feststellt, entwickeln die verschiedenen Ebenen eine eigene Geschichte als "Gespenster aus Vergangenen, Gegenwärtigem und Zukünftigem, die in der Tat alternative Welten darstellen, deren Spannungen und Unvereinbarkeiten alle durch eine höhere, abwesende Kausalität, durch das, was Geschichte selbst ist, vermittelt sind."⁸⁶ Jameson verbindet dies mit dem Zustand des "always-already", dem konzeptuellen Nebeneinander der Figuren.

Interessanter in diesem Falle ist jedoch die Interpretation von Hays, der im Versinken und Wiederauftauchen der Figuren in immer neuen Konstellationen innerhalb einer Dialektik von Progression und Regression im Sinne von Freuds frühkindlichem Fort-Da-Schema und dem aus dem Todestrieb heraus motivierten "Wiederholungszwang" spricht. "Es scheint mir, dass Freuds Ausbalancieren des Gleichgewichts zwischen den zwei Entwicklungszwängen einer progressiven Fortbildung (vor dem Lustprinzip) und regressiven Rückbildung (jenseits des Lustprinzips) strukturell [...] Eisenmans Verknüpfung der Lust an der Wiederholung einer 'bequemen Lesepraxis' mit der lustvollen Auferlegung eines 'Zustandes des Verlustes' entspricht [...] Fort-Da. Autorität wird entzogen, dann wiedereingesetzt."⁸⁷ Zwischen der Dichotomie von "Progression/Lust" und "Regression/Unlust" verknüpft sich in Eisenmans Fort-Da-Schema – der oszillierenden Anwesenheiten und Abwesenheiten der fragmentierten und vielfältig sich überlagernden Figuren – das, was Hays als "die sinnbildliche Wiederholung des Verlustes im Benjaminschen Sinne" bezeichnete. Hays erkennt in Eisenman eine Art modernen Allegoriker, der die Architektur in ihrer eigenen, opaken Geschichtlichkeit zu Tropen und Figuren, quasi zu künstlichen Ruinen entwertet, um sie dann in einem rationalen, streng analogen Prozess neu zu kombinieren und zu neuen transparenten Allegorien zu schichten. "Die Allegorie erscheint so als ein Ersatz oder Kompensation für eine sich verlierende und unwiederbringliche Vergangenheit [...]"⁸⁸

Dabei handelt es sich im Falle von Eisenman weniger um eine metaphorische als um eine metonymische Technik

der Bilderassemblage und um ein allegorisches Verfahren, das in der permanenten Verschiebung der Bedeutung, des "deferred moment", in der Repetition und der eskalierenden Wiederholung eher den "strukturellen Aspekt der Allegorie" als den "semantischen" oder "inhaltlichen" in den Vordergrund stellt. Bei Eisenman wird die semantische Entleerung der Allegorie gerade durch *den* Prozess in Gang gesetzt, dem sie ihre Existenz verdankt. Wenn Hays in diesem Zusammenhang von "der Wandlung des architektonischen Zeichens hin zu einer visuellen Ware"⁸⁹ spricht, so ist mit der Verdinglichung des architektonischen Zeichens zur visuellen Ware nicht nur ein Wandel im Allegoriebegriff nach Benjamin, sondern auch dessen Ende bezeichnet: Wo es aufgrund der Reifizierung der Zeichen von vornherein keine Synthese der einzelnen Fragmente zu einem sinnvollen Ganzen mehr geben kann, wo auch aufgrund der Momentanität der katachretischen Verfahren sowohl die historische Tiefe als auch die utopische Kraft verloren gehen, ergibt sich im Falle Eisenmans Technik der Superposition in Bezug auf Benjamins Allegoriebegriff eine dramatische Wandlung: Im Übergang vom Dualitätsprinzip der klassischen Ästhetik, der auch noch Benjamins Allegorie und Ruinenmetapher verpflichtet ist, zum Wiederholungsprinzip zwischen Progression und Regression wandelt sich der Typus des Allegorikers vom modernen Melancholiker bei Benjamin zum (post-)modernen Ironiker. Das bei Benjamin schon fragmentierte Hoffnungsprinzip in der zukunftsorientierten Synthese des fragmentierten Kunstwerkes schlägt um in die kritische Ironie des Collage- und Montageprinzips und des Pastiche⁹⁰. Die Verwandtschaft ergibt sich trotz allem dort, wo bei Eisenman wie bei Benjamin und bei aller Differenz die "Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung diskontinuierlich ist und ein äußeres Prinzip vorausgesetzt wird, welches bestimmt, wo und wie die Fäden der Beziehung zusammenzuknüpfen sind."⁹¹ War das Prinzip bei Benjamin noch die messianische Hoffnung auf eine transzendente Einheit gerichtet, so tritt bei Eisenman an deren Stelle die Lust am Grauen und am Unterdrückten, die Lust an der Obsessivität und der Wiederholung, die Lust an all dem, was aus den psychologischen Tiefen, aus den Brüchen, den Kollisionen und Abgründen ausgeht. "Dicht neben dem Stolze des modernen Menschen steht seine Ironie über sich selbst,"⁹² könnte man mit Nietzsche anmerken, der gleichzeitig auch die davon ausgehende Gefahr benennt, dass diejenigen, die "es nicht in der Ironie aushalten" können, in das "Wohlgefühl" des Zynismus flüchten müssen. Nach de Sade sind weder die Kultur noch ihre Zerstörung, weder das Geordnete

oder das Ungeordnete lustvoll und erregend; ”erst die Kluft zwischen beiden wird es”⁹³. Nur der ironisch-surrealen Distanz bleibt es vorbehalten, die sich im Statuswandel des Ästhetischen auftuende Kluft in der ästhetischen Erfahrung als Erfahrung der Nicht-Identität und den Wandel vom versöhnend rückbezüglichen Ornament zur kritischen Performativität zu überbrücken.

Anmerkungen

1. Mark Wigley, The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview, in: *Assemblage* 5, 1988, S. 52.
2. ”merely added to the base block”; ebd., S. 52.
3. ”undermining of presence in favor of process, and of contemplation in favor of action”, ebd., S. 54.
4. ”architecture as an object, in all its aesthetic presence and plentitude” und ”commentary on that object”, ebd., S. 51.
5. Ebd.
6. ”Architectural theory devoted itself to making ornament conform to a fantasy about structure”, ebd., S. 53.
7. Ebd., S. 52.
8. ”The project employs the aesthetic of modernism, the aesthetic of function [...] it is an extremely functional project”, ebd., S. 51.
9. ”Using an analogy between biological construction and architectural construction, this chain can be transposed into architectural form in such a way that it produces an architecture which becomes complicit with the discipline which it houses.” Eisenman/Robertson Architects, Biocenter for the University of Frankfurt, In: *A+U* 2/1988, S. 41.
10. ”The grossest symptom is that, from the outside, the project clearly consists of some base units to which has been added, at some time, some extra piece. But the closer you look [...] you discover that the very same logic has generated the base unit and the ”additon”, so that the additon no longer seems to be simply an additon; it is no longer an ornament; it is part of the same logic.” Mark Wigley, The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview, a. a. O., S. 52.
11. ”Russian Constructivism is spatial in that sense”, Philip Johnson, Interview: Biocenter for the University of Frankfurt, in: *A+U* 2/1988, S. 31.
12. ”What Eisenman’s Frankfurt project does is to tear apart. ’Reißen‘, he likes the German word to tear, not that he knows what it means.” Philip Johnson, Interview: Biocenter for the University of Frankfurt, a. a. O., S. 31.
13. ”The key for the interpretation of the Biocenter is indeed ”reißen” [...] Tearing apart and separation, the basics of all forms of life”, Arie Graafland, Peter Eisenman: Architecture in absentia, in: *Recente Projecten. Peter Eisenman. Recent Projects*, hrsg. v. Arie Graafland, Nijmegen 1989, S. 111.
14. Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, *Juliette oder Aufklärung und Moral*, in: ders., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1996, S. 102.
15. Ebd., S. 92.
16. ”The ultimate pleasure of architectural experience is that impossible moment when an architectural act, brought to excess, reveals both the traces of reason and the immediate experience of space.” Bernhard Tschumi, *The Pleasure of Architecture*, in: *Architectural Design*, 1977, Nr. 3, S. 217.
17. K. Michael Hays in: Mark Wigley, The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview, a. a. O., S. 54.

18. Gilles Deleuze u. Félix Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 1990, S. 5.
19. "[...]to analyze capitalism is to understand it not as being [...] but as a constant becoming, that is, to undermine presence in favor of process." K. Michael Hays in: Mark Wigley, *The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview*, a. a. O., S. 54.
20. "It takes place at a crucial moment in history, when the undermining of the object is simultaneously an undermining of the classical, bourgeois subject, who seeks to see in the autonomous object an image of a stable, autonomous self; who sees the object as an inducement to, and a metaphor of, a transcendental subject." K. Michael Hays in: Mark Wigley, *The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview*, a. a. O., S. 54.
21. "[...] the relentlessness of Meyer's practice of negation [...]" K. Michael Hays, *Modernism and The Posthumanist Subject*, Cambridge Mass. u. London 1992, S. 172.
22. Wigley spricht hier von "suspect analogy between objects and words", in: Mark Wigley, *The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview*, a. a. O., S. 54.
23. "[...] from object to relationship [...]", Peter Eisenman, *Dall'oggetto alla relazionalità: La Casa del Fascio di Terragni*, in: Casabella 344/1970, S. 38.
24. Manfredo Tafuri, Peter Eisenman: *The Meditations of Icarus*, in: Peter Eisenman, *Houses of Cards*, New York u. Oxford 1987, S. 175.
25. Peter Eisenman, *Houses of Cards*, a. a. O., S. 167.
26. "This artificial emptying is actually perverse." Manfredo Tafuri, Peter Eisenman: *The Meditations of Icarus*, a. a. O., S. 175.
27. John Hejduk gab diesem Ausdruck, indem er House VI als "second canonical De Stijl house" bezeichnete; eine zweifelhafte Ehrung, wenn man die diametral entgegengesetzten ästhetischen und konzeptuellen Intentionen von Rietveld und Eisenman in Betracht zieht.
28. Peter Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture. Towards a Definition*, Institute of Architecture and Urban Studies, New York 1970.
29. "Assenza di »discorso« architettonico e rigidità ascetica, al limite del fanatismo [...]" Manfredo Tafuri, *Les bijoux indiscrets*, in: *Five architects N. Y.*, Katalog der VII Mostra di Architettura, Istituto di Analisi Architettonica della Facoltà di Architettura di Napoli 1981, S. 13.
30. "To make something conceptual in architecture would require taking the pragmatic and functional aspects and place them in a conceptual matrix, where their primary existence is no longer interpreted from the physical fact of being a bathroom or a closet, but rather the functional aspects bathroom or closet become[s] secondary to some primary reading as a notation in a conceptual context." Peter Eisenman zitiert nach: Peter Eisenman's *House VI. The Client's Response*, hrsg. v. Suzanne Frank, New York 1994, S. 31.
31. Peter Eisenman, *The Author's Affect: Passion and the Moment of Architecture*, in: *Anyone*, hrsg. v. Cynthia C. Davidson, New York 1991, S. 208.
32. Manfredo Tafuri, Peter Eisenman: *The Meditations of Icarus*, in: Peter Eisenman, *Houses of Cards*, a. a. O., S. 187.
33. D. H. Lawrence, *Aaron's Rod*, New York 1976, S. 200f.
34. Es war eine der ersten Maßnahmen der Bauherren, diesen Spalt, so weit es ging, zu neutralisieren. Bei der ersten anstehenden Sanierung des Hauses Anfang der 90er Jahre verschwand der Spalt unter einer Glasscheibe. Suzanne Frank in: Peter Eisenman's *House VI. The Client's Response*, a. a. O., S. 49–75.
35. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst*, Frankfurt/M. 1991, S. 91.
36. Der Begriff der Performativität wurde von K. Michael Hays, ohne dies direkt an die Frage nach dem Bilderfluss zu knüpfen, in die Architekturtheorie eingeführt. Dieser ist der im Buch "How to Do Things with Words" (New York, 1962) dargelegten Sprechakt- und Kommunikationstheorie von J. L. Austins entlehnt. K. Michael Hays, *Allegory unto Death: An Etiology of Eisenman's Repetition*, in: *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman, 1978–1988*, hrsg. v. Jean-François Bédard, Montréal 1994, S. 104–117.
37. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst*, a. a. O., S. 51
38. Ebd.

39. Ebd., S. 50f.
40. Ebd., S. 15.
41. Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, a. a. O., S. 94.
42. Karl Mannheim zitiert nach: Colin Rowe u. Fred Koetter, *Collage City*, Basel u.a. 1984, S. 20.
43. Nelson Goodman, *Kunst und Erkenntnis*, in: *Theorien der Kunst*, hrsg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser, Frankfurt/M. 1993, S. 569.
44. Gérard Raulet, *Natur und Ornament. Zur Erzeugung von Heimat*, Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 127.
45. "I'm not interested in beauty. I'm interested in terror." Peter Eisenman in *Vanity Fair*, Januar 1991, S. 126.
46. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/M. 1966, S. 229.
47. "[...] desiring-machine [...]"; Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia*, a. a. O., S. 1.
48. "[...] desiring-production is production of production, just as every machine is a machine connected to another machine. We cannot accept the idealist category of "expression" as a satisfactory or sufficient explanation of this phenomenon. We cannot, we must not attempt to describe the schizophrenic object without relating it to the process of production." Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia*, a. a. O., S. 6.
49. "[...] l'eccesso è sempre portatore di conoscenza." Manfredo Tafuri, "Les bijoux indiscrets", in: ders., *Five Architects N.Y.*, Rom 1983, S. 10.
50. Comte de Lautréamont, *Gesamtwerk*, hrsg. v. Ré Soupault, Heidelberg 1954, S. 290.
51. Colin Rowe u. Fred Koetter, *Collage City*, Basel u. a. 1984, S. 19.
52. Jacques Derrida, *Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur*, in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. v. Wolfgang Welsch, Darmstadt 1988, S. 226.
53. Charles Jencks in *Moderne, Postmoderne und Dekonstruktion. Ein Gespräch mit Charles Jencks*, in: Peter Eisenman, *Aura und Exzeß*, hrsg. v. Ullrich Schwarz, Wien 1995, S. 259.
54. Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M. 1988, S. 44.
55. Dietmar Voss, *Metamorphosen des Imaginären – nachmoderne Blicke auf Ästhetik, Poesie und Gesellschaft*, in: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, hrsg. v. Andreas Huyssen u. Klaus R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 236.
56. Jurij Tynjanow, *Das literarische Faktum*, in: *Texte der russischen Formalisten*, hrsg. v. Jurij Striedter, München 1969, Bd. 1, S. 419.
57. Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, Cambridge Mass. u. London 1990, S. ix.
58. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst*, a. a. O., S. 15.
59. Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, a. a. O., S. ix.
60. Manfredo Tafuri, "Les bijoux indiscrets", a. a. O., S. 10.
61. "Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz 1915–1940" ist der Titel eines Buches von Rudolf Koella zur Kunst der 20er und 30er Jahre in der Schweiz. Koella stellt den "Magischen Realismus" als Bindeglied zwischen den beiden Strömungen dar, und dass "das Magische überhaupt der gemeinsame Nenner ist, unter dem sich die beiden Strömungen subsumieren lassen." Dabei hätten doch gerade Paul Klee durch seine Stellung am Bauhaus oder auch Le Corbusier durch sein frühes Bild "Le bol rouge" Anlass genug geben können, dem Verhältnis von Surrealismus und Neue Sachlichkeit nachzugehen. *Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz 1915–1940*, hrsg. v. Rudolf Koella, Bern, o.J.
62. Dieser Hinweis verdankt sich dem Buch von Regina Mundel, *Bildspur des Wahnsinns. Surrealismus und Postmoderne*, Hamburg 1997, S. 109, Anmerkung 20.
63. "Surréalisme, n. m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la

pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale." André Breton, Manifestes du surréalisme, Paris 1963, S. 44.

64. Theodor W. Adorno, Rückblickend auf den Surrealismus, in: ders., Gesammelte Schriften, Darmstadt 1998, Bd. 11, S. 105.

65. Christoph Vitali, in: Lyonel Feininger. Von Gelmeroda nach Manhattan, hrsg. v. Roland Merz, Berlin 1998, S. 9.

66. "Der Traum des Käseschnittensüchtigen"; vgl. Krik Varnedoe u. Adam Gopnik, High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur, München 1990.

67. Nietzsche war 1868 mit seinem Freund Erwin Rohde auf dem Weg nach Paris, als er zum Professor an der Universität Basel berufen wurde. Andernfalls hätte er in Paris mit größter Wahrscheinlichkeit den um nur zwei Jahre jüngeren Literaten Isidore-Lucien Ducasse getroffen, der unter dem Pseudonym Comte de Leautréamont das Buch "Les Chants de Maldoror" herausgegeben hatte, das seit seiner Wiederentdeckung quasi zum Gründungsmanifest der Surrealisten gehört. Das im 6. Gesang des Maldoror enthaltene berühmte Gleichnis der "unvermuteten Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch" verdeutlicht eine nicht zu verleugnende Affinität des Surrealismus zu Nietzsche. Zur möglichen Verbindung von Nietzsche mit Ducasse siehe: Stefan Dietzsch, Nietzsche und die Gesänge des Maldoror, in: Nietzsches Labyrinth, hrsg. v. Gerhard Schweppenhäuser u. Jörg H. Gleiter, Weimar 2001, S. 60–77.

68. Friedrich Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn, in: ders., Werke in drei Bänden, hrsg. v. Karl Schlechta, Darmstadt 1997, Bd. 3, S. 315f.

69. Ebd., 314.

70. Ebd., 321.

71. Ebd.

72. André Breton, Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 130.

73. André Gide schrieb 1905 in sein Tagebuch: "Das ist nun etwas, was mich bis zur Raserei begeistert. Mit einem Sprung geht er da vom Abscheulichen zum Hervorragenden über. Großartig der Briefwechsel zwischen Maldoror und Mervyn [...] Welche Fülle in der 'Voreingenommenheit' dieser Zeilen. [...] Die Lektüre [...] des sechsten Chant de Maldoror macht, daß ich mich meiner Werke schäme und mich alles ekelt, was nur ein Ergebnis der Kultur ist." André Gide, Tagebucheintrag vom 23. November bzw. vom 28. November 1905, in: André Gide, Gesammelte Werke, hrsg. v. Helmut Hinterhäuser, Stuttgart 1990, Bd. II. 2 (Tagebuch 1903-1922), S. 83 u. 85f.

74. Comte de Lautréamont, Gesamtwerk, a. a. O., S. 250.

75. Friedrich Nietzsche, Morgenröthe, in: ders., Kritische Studienausgabe, (im Folgenden zitiert als KSA, Band, Seite) hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 3, 5. Buch, 501, S. 294.

76. Friedrich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, in: KSA 5, 3. Abhandlung, 9, S. 357.

77. Comte de Lautréamont, Gesamtwerk, a. a. O., S. 13.

78. Aus dem selben Motiv heraus begeisterte sich auch André Breton für die "herrliche, ganz aus Gewächsen und Schalentieren bestehende Kirche von Barcelona", ebenso wie für den vom Briefträger Ferdinand Cheval ohne jegliche architektonische Grundkenntnisse erbauten phantastischen "idealen Palast", einem Haus, das er aus Steinen, die er täglich von seinen Botengängen mitbrachte, erbaute. Ákos Moravánszky, Antoni Gaudí, Berlin 1985, S. 31.

79. Yvonne Duplessis, Der Surrealismus (1950), Berlin 1992, S. 72f.

80. Über den Begriff der "Vielverworrenheit" lassen sich bei Nietzsche die Spuren der aufklärerischen Ästhetik von Baumgarten und Moses Mendelsohn ganz unmittelbar noch erkennen. Vgl. Heinz Paetzold, Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant, in: Kritische Theorie des Ornaments, hrsg. v. Gérard Raulet u. Burghart Schmidt, Wien u. a. 1993.

81. Friedrich Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn, a. a. O., S. 319.

82. "[...] primal motive drive of modernism – advancement by critique", Arata Isozaki, Take Two Every Four Hours, in: Cities of Artificial Excavation, a. a. O., S. 230.

83. "[...] object-as-performative-production" versus "object-as-representation", K. Michael Hays, *Allegory unto Death: An Etiology of Eisenman's Repetition*, in: *Cities of Artificial Excavation*, a. a. O., S. 106.
84. André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, a. a. O., S. 15.
85. Fredric Jameson, *Modernity versus Postmodernity*, in: *Cities of Artificial Excavation*, a. a. O., S. 33.
86. "[...] ghosts of various pasts, presents, and futures which may in fact be alternate worlds, but whose tensions and incompatibilities are all mediated through some larger absent cause which is History itself." Fredric Jameson, *Modernity versus Postmodernity*, a. a. O., S. 34.
87. "It seems to me that Freud's equilibration between the developmental forces of progressive evolution (prior to the pleasure principle) and regressive involution (beyond the pleasure principle) is structurally congruent with [...] Eisenman's conjunction of the pleasure of repeating 'a comfortable practice of reading' with the bliss of imposing 'a state of loss' [...]Fort-Da. Authority is removed, then reconstituted", K. Michael Hays, *Allegory unto Death: An Etiology of Eisenman's Repetition*, in: *Cities of Artificial Excavation*, a. a. O., S. 115.
88. "Allegory appears, then, as a displacement of or compensation for a disappearing and irretrievable past [...]" K. Michael Hays, *Allegory unto Death: An Etiology of Eisenman's Repetition*, a. a. O., S. 108.
89. "[...] the journey of the architectural sign to a visual commodity", K. Michael Hays, *Allegory unto Death: An Etiology of Eisenman's Repetition*, a. a. O., S. 111.
90. Fredric Jameson, *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, hrsg. v. Andreas Huyssen u. Klaus R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 61–63.
91. Paul de Man, *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. v. Christoph Menke, Frankfurt/M. 1993, S. 106.
92. Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1974), in: ders., *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Frankfurt/M. 1981, S. 162.
93. Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt/M. 1974, S. 13.

Epilog

Apocalipsis cum figuris: Loos und Eisenman

Es ist die Stelle, um abubrechen; doch nicht, ohne einige Worte kritischer Besinnung anzuschließen und darin Freud in seiner Skepsis am Ende seiner Ausführungen zu *Jenseits des Lustprinzips* zu folgen. "Man kann sich doch einem Gedankengang [also den Ausschweifungen, dem Exzess des Gedankens] hingeben, ihn verfolgen, soweit er führt, nur aus wissenschaftlicher Neugierde oder, wenn man will, als *advocatus diaboli*, der sich darum doch nicht dem Teufel selbst verschreibt"¹, bis der Augenblick gekommen ist, wie Jean-François Lyotard ergänzt, "um den Terror der Theorie zu unterbrechen"², um in die Schemata der Wiederholungen an eben jenem Punkt einzugreifen, an dem der Wunsch nach Wahrem, wie er sich unmerklich in die Sprache einschleicht, zum Nährboden für den intellektuellen Terrorismus wird; es ist jener Punkt, an dem die Intention, das Wahre zu sagen, in Vulgarität versinkt, an dem durch den Lärm des Ornaments hindurch der Grad der Erschöpfung erreicht ist, um sich abschließend der "Apathie der Theorie" hinzugeben.

Freuds Zweifel und skeptisches Misstrauen gegen die in die Probleme der Wissenschaft und des Lebens sich einschleichenden, "innerlich tief begründeten Vorlieben"³ wird man im Zusammenhang der hier vorgetragenen Vorüberlegungen zu einer kritischen Theorie des Ornaments nicht ignorieren können; nicht nur, dass die hier formulierten Grundthesen sich auf das Dualitäts- und Wiederholungsprinzip Freuds stützen, also jenen Theorien, denen Freuds größte Zweifel galten, sondern auch deswegen, weil es hier um den Versuch geht, eine das 20. Jahrhundert umgreifende Architekturpraxis und -debatte in die Formel vom Statuswandel des Ornaments zu synthetisieren und diese dann auch noch an den extremen Positionen von Loos und Eisenman festzumachen. Denn welche Art von Sicherheit könnte hier schon von der Beobachtung ausgehen, dass es zwischen Loos und Eisenman – jenem unvergleichlichen Paar diesseits und jenseits von Theorie und Praxis – eine Entsprechung im Sinne der von Freud beschriebenen, zunehmend tragischen Stellung des Individuums in der Moderne gibt. Innerhalb Freuds Kulturtheorie – nur

mit ihr findet Freud hier Eingang in die Erörterungen – wird die Kongruenz zwischen Loos und Eisenman durch die zwei sich ausschließenden Positionen markiert: von der wissenschaftlichen Euphorie Freuds gegenüber der Theorie der Verdrängung in der *Traumdeutung* von 1900 und seinem Skeptizismus in *Das Unbehagen in der Kultur* von 1930, der der Technik der fortschreitenden Verdrängung des Verdrängten als Basis der Kultur im Stande ihrer höchsten Entwicklung galt. Loos wäre der Position des frühen, Eisenman der des späten, kulturkritischen Freud zuzuordnen.

Dass es sich hier zwischen der Intellektualisierung der Wahrnehmung und ihrer Psychologisierung nicht um einen schlecht konstruierten Analogieschluss zwischen Loos und Eisenman handelt und dabei noch in der Übertragung der philosophischen Ästhetik auf eine so praktische Disziplin wie die Architektur, wird deutlich, wo für beide – Loos wie Eisenman – Kultur in besonderem Maße, wie es bei Freud selbst heißt, die "Nichtbefriedigung von mächtigen Trieben zur Voraussetzung"⁴ hat. In Bezug auf die Ornamentproblematik ergibt sich die Verbindung von Psychologie und Ästhetik folgendermaßen: Für Loos ist das Ornament Objekt der Triebverdrängung oder -sublimierung im menschlichen Vergesellschaftungsprozess, bis es selbst zum Objekt der Verdrängung wird; während Eisenman in den labyrinthisch-grotesken Figuren die Wiederkehr des Ornaments feiert, das als ein ehemals Unterdrücktes jedoch nicht als ein Bekanntes, sondern nach Freud nur als Unheimliches, Groteskes zurück ins Sichtbare drängt. Dabei folgen beide, Loos wie Eisenman, Freuds Verständnis der Kultur als einem "Prozess im Dienste des Eros"⁵, der, obwohl gleichermaßen Prozess der Entzauberung, entgegengesetzten Prinzipien gehorcht: Er ist repressiv-evolutionär bei Loos, regressiv dagegen bei Eisenman. So folgt Loos, im Glauben an die Konstitution von Kultur in der Verdrängung der triebhaften "Überschüssigkeiten" dem Optimismus von Freuds Traumdeutung; unter der Maskenhaftigkeit der nach außen ornamentlosen Architektur dient die Triebsublimierung ins Ornament im Inneren der Häuser dem Ziel der Vermehrung der Vernünftigkeit und Entmythologisierung der Kultur in ihrer öffentlichen Erscheinungsform. Wie Loos sieht auch Eisenman die Vernünftigkeit in direktem Verhältnis zur Repression der Triebe stehen; er folgt jedoch der in *Das Unbehagen in der Kultur* von Freud geäußerten kritisch-pessimistischen Position, dass in hoch

entwickelten Kulturen durch die Verdrängung des Verdrängten Triebkontrolle in Aggressionstrieb umschlägt. Die Wirkung des Triebverzichts geht quasi ins Leere, zumal "im Seelenleben nichts, was einmal gebildet wurde, untergehen kann"⁶.

Loos ist jedoch nicht ein dialektisch Anderes zu Eisenman. Im Nihilismus der Fassaden zeigt sich, dass Loos nicht mehr mit einer "Lehre des Schönen", der Vordergründigkeit der "positiven Gefühlsarten", sondern mit dem latent Unheimlichen als movens der modernen Ästhetik rechnet, wenn auch mit dem Ziel der Kontrolle in der Repression und Verdrängung. Wo die Evolution der Kultur gleichbedeutend ist mit dem "Entfernen des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand"⁷, folgt hier Loos, wie Eisenman, beinahe wörtlich Freud, der mit einer Ästhetik brechen will, "die sich überhaupt lieber mit den schönen, großartigen, anziehenden, also mit den positiven Gefühlsarten, ihren Bedingungen und den Gegenständen, die sie hervorrufen, als mit den gegensätzlichen, abstoßenden, peinlichen beschäftigt"⁸. In der Maskenhaftigkeit der Fassaden, in der die Ästhetik des Schönen in eine nihilistisch-negative Ästhetik umschlägt, handeln Loos wie auch Eisenman nicht als Ästheteten, sondern als Psychologen, die sich für ein bestimmtes, gewöhnlich "abseits liegendes, von der ästhetischen Fachliteratur vernachlässigtes"⁹ Gebiet interessieren. Dabei kann der trotz allem repressive Charakter der Loos'schen negativen Ästhetik nicht verborgen bleiben, wo sie auf "Ausgeglichenheit des inneren und äußeren Menschen" abzielt und diese allein nur durch ein "vernünftiges Denken und Handeln verbürgt"¹⁰ werden kann.

Wo Loos mit dem Ziel der Vernünftigkeit auf Ausgleich setzt, Eisenman dagegen auf die Radikalisierung der Vernünftigkeit bis an ihre Grenzen aus ist, ist der Punkt des Unbehagens in der Kultur berührt. Eisenman provoziert die Eskalation der Vernünftigkeit in der semiologischen Reformulierung der Architektur durch Syntaktisierung, d.h. Verrationalisierung ihres Zeichencharakters "[...] bis zum Umgekehrten hindurch [...]"¹¹, also bis zum Punkte der Selbstnegierung der Vernunft, wo der Prozess der Abstraktion, wie an den Hausserien von Eisenman gezeigt wurde, ins grotesk-figurativ Ornamentale und in die Figur der Wiederkehr eines unheimlichen Verdrängten umschlägt. Während Loos in der Maskenhaftigkeit, in der Trennung von öffentlich und privat, innen und außen, zwischen Repression und Regression

noch ganz dem Dualitätsprinzip von Kultur folgt, führt Eisenman die Architektur im radikalen Rückzug auf die Syntax in die Radikalisierung ihrer Vernünftigkeit. Er favorisiert in der Automatisierung und Prozessualisierung des Entwurfsprozesses die Wiederholungs- gegen die Dualitätshypothese der Kultur; in der Wiederkehr des Ornaments am Endpunkt der performativen Prozessualität, das heißt dem kritisch-ornamentalen End- und Umschlagpunkt der Rationalität ins Groteske und Labyrinthische führt Eisenman gleichsam die Architektur an ihre pathologischen Grenzen.

Um abzuschließen, um sich der Apathie der Theorie letztlich doch zu ergeben, wäre darauf hinzuweisen, dass ohne Nietzsche, der die "Grundempfindung des Unheimlich-Erhabenen" und die "Physiologie der Kunst"¹² erstmals benannte, weder Eisenman noch Loos in ihrem Ansatz einer Pathologie der Architektur denkbar sind, selbst Freud nicht. "Schönheit milderte höchstens das Grauen, — aber dieses Grauen war überall die Voraussetzung"¹³, schrieb Nietzsche in Hinblick auf die "Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit", die um die klassischen Gebäude und ihre ornamentierten Fassaden "gleich einem zauberhaften Schleier"¹⁴ lag. Wenn Nietzsche lapidar feststellte: "[...] wir verkleiden die besten Dinge,"¹⁵ so sind diese als authentische nicht an ihrer Schönheit, sondern dem, was sie maskieren, zu erkennen; dass dieses nur als Neurose und verdrängtes Bekanntes wieder Oberhand gewinnen kann, erkennt Nietzsche vor Freud. Hier schlägt dann der ästhetisch-rationale Überbau der klassischen Ästhetik ins Schauerlich-Erhabene und Groteske um, es schlägt das Schöne ins Physiologische oder in die "Physiologie der Kunst" um. Das Labyrinth beerbt das klassische Schönheitsideal in seiner Umwertung ins Physiologische, das alleine und im Gegensatz zur reinen Ästhetik, die für Freud wie für Nietzsche gleichermaßen nur Illusion, quasi nur virtuell sein konnte, auch unsere Leiblichkeit erschüttert.

Aufgrund seiner eskalierenden Dynamik muss die Architektur im Umschlag vom Objekt- zum Verfahrenscharakter ohne identifizierendes Ende bleiben; dort findet auch der Umschlag vom Begrifflichen ins Figurative, vom kognitiven ins ästhetische Verstehen als misslingender Verstehensvollzug statt; womit die ornamentalen, rational-performativen Verfahren am Umschlagpunkt ins Physiologisch-Sinnliche zur

Instanz der Kritik avancieren. Die Ästhetik der Moderne wird letztendlich als Randerscheinung und Umschlagpunkt erkennbar: zwischen dem Kognitiv-Rationalen und Sinnlich-Physiologischen, zwischen Gesellschaft und Individuum, Konstruktion und Mimesis, Identität und Nicht-Identität, Raum und Zeit, Material und Zeichen; hier, an den Rändern ihrer immanenten, konstruktiv-strukturellen, aber auch funktionalen Rationalität, zwischen der Intellektualität der Wahrnehmung und ihrer Psychologisierung im performativ-somatischen und ornamentalen Verfahrenscharakter, zwischen Begriff und Figur verlangt die Architektur der Moderne nach der von Adorno für die Moderne eingeforderten "verfemten ästhetischen Reflexion"¹⁶.

Anmerkungen

1. Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips, in: ders., Studienausgabe, Frankfurt/M. 2000, Bd. 3, S. 267.
2. Jean-François Lyotard, Apathie in der Theorie, Berlin 1979, S. 73.
3. Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips, a. a. O., S. 268.
4. Ders., Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur, Frankfurt/M. 1992, S. 92.
5. Ebd., S. 110.
6. Ebd., S. 69.
7. Adolf Loos, Architektur, in: ders., Über Architektur, hrsg. v. Adolf Opel, Wien 1995, S. 77.
8. Sigmund Freud, Das Unheimliche, in: ders., Gesammelte Werke, Frankfurt/M. 1966, Bd. 12, S. 230.
9. Ebd., S. 229.
10. Adolf Loos, Architektur, a. a. O., S. 76.
11. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente Frühjahr-Sommer 1888, 16 [32], in: KSA 13, S. 492. Vgl. auch Jörg H. Gleiter, "...bis zum Umgekehrten hindurch ..." Nietzsches "Experimental-Ästhetik" und die Architektur, in: Nietzsches Labyrinth. Perspektiven zur Ästhetik, Ethik und Kulturphilosophie, hrsg. v. Gerhard Schweppenhäuser u. Jörg H. Gleiter, Weimar 2001, S. 34–59.
12. Ders., Nachgelassene Fragmente 1885–1887, in: KSA 12, S. 285.
13. Ders., Menschliches, Allzumenschliches I, in: KSA 2, S. 218.
14. Ebd., S. 218
15. Ders., Kommentar zu Band 1-13, 511, in: KSA 14, S. 225.
16. Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, in: ders., Gesammelte Schriften, Darmstadt 1998, Bd. 10.1, S. 394.

Bibliographie

- Adorno, Th. W.:** Ästhetische Theorie, hrsg. v. Gretel Adorno u. R. Tiedemann, Frankfurt/M. 1993
 – Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/M. 1994.
 – Funktionalismus heute, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. 10.1, Darmstadt 1998
 – Philosophie der neuen Musik, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 12, Darmstadt 1998
 – Rückblickend auf den Surrealismus, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 11, Darmstadt 1998
 – Versuch über Wagner, München u. Zürich 1964
- Alexander, C.:** Eine Pattern Language, in: Arch+ 73, 1984
- Antonowa, I. u. J. Merkert (Hg.):** Berlin Moskau 1900-1950, München u. New York 1995
- Avantgarde I, 1900-1923.** Russisch-sowjetische Architektur, Ausstellungskatalog der Kunsthalle Tübingen u. Kunsthalle Rostock, Stuttgart 1991
- Baltrusaitis, J.:** Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien, Giessen 1996
- Banham, R.:** Theory and Design in the First Machine Age, Cambridge Mass. 1994
- Barthes, R.:** Die Lust am Text, Frankfurt/M. 1974
 – Elemente der Semiologie, Frankfurt/M. 1983
- Bau und Wohnung,** hrsg. v. Deutscher Werkbund, Stuttgart 1927
- Baudelaire, C.:** Der Maler des modernen Lebens (1863), in: ders., Werke in deutscher Ausgabe, Zur Ästhetik der Malerei und bildenden Kunst, Bd. 4, hrsg./übers. v. M. Bruns, Minden in Westfalen 1906
- Bauer, K.-J.:** Minima Aesthetica, Weimar 1997
- Baumgarten, A. G.:** Aesthetica (1750), Hildesheim 1986
 – Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes, hrsg./übers. v. H. Paetzold, Hamburg 1983
- Bédard, J.-F. (Hg.):** Cities of Artificial Excavations. The Work of Peter Eisenman 1978-1988, Ausstellungskatalog des Canadian Centre for Architecture, Montréal 1994
- Benhabib, S.:** Kulturelle Vielfalt und demokratische Gleichheit, Frankfurt/M. 1999
- Benjamin, W.:** Illuminationen, Frankfurt/M. 1977
 – Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1977
 – Gesammelte Schriften, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991
 – Angelus Novus, Ausgewählte Schriften, Bd. 2, Frankfurt/M. 1988
 – Über Haschisch, Frankfurt/M. 1972
- Bergson, H.:** Materie und Gedächtnis, Hamburg 1991
 – Zeit und Freiheit, Hamburg 1994
- Bloch, E.:** Erzeugung des Ornaments, in: ders., Gesamtausgabe, Geist der Utopie, Bd. 3, Frankfurt/M. 1985
 – Grundrisse einer besseren Welt. Bauten, die eine bessere Welt abbilden, architektonische Utopien, in: ders., Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt/M. 1959
- Boetticher, C.:** Die Tektonik der Hellenen, Berlin 1881
- Böhringer, H.:** Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst, Berlin 1985
- Brendel, A.:** Musik beim Wort genommen, München 1992
- Breton, A.:** Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1986
 – Manifestes du surréalisme, Paris 1963
- Brunkhorst, H.:** Kritik statt Theorie – Adornos experimentelles Freiheitsverständnis, in: Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno, hrsg. v. G. Schweppenhäuser u. M. Wischke, Hamburg u. Berlin 1995
- Buddensieg, T.:** Verlorenes ersetzen, in: Bauwelt 18/19, 1999

- Bürger, P.:** Der Französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur, Frankfurt/M. 1971
 – Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974
 – Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt/M. 1983
- Burg, P.:** Jan Mukarovsky. Genese und System der tschechischen strukturalen Ästhetik, Neuried 1985
- Burke, E.:** Vom Erhabenen und Schönen, Hamburg 1989.
- Busch, W.:** Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985
- Cacciari, M.:** Architecture and Nihilism, New Haven/London 1993.
- Cellini, B.:** Leben des Benvenuto Cellini florentinischen Goldschmieds und Bildhauers von ihm selbst geschrieben, übers. v. J. W. v. Goethe, Frankfurt/M. 1965
- Chastel, A.:** Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei, Berlin 1997
 – La Grottesca, Torino 1989
- Colomina, B.:** Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media, Cambridge Mass. u. London 1996
 – Intimacy and Spectacle. The Interior of Loos, in: Strategies in Architectural Thinking, Cambridge Mass. 1992
- Comte de Lautréamont:** Gesamtwerk, hrsg. v. R. Soupault, Heidelberg 1954
- Conrads, U. (Hg.):** Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Braunschweig u. Wiesbaden 1981
- Czech, H. u. Mistelbauer W.:** Das Looshaus, Wien 1968
- Da Costa Meyer, E.:** La donna è mobile, in: Assemblage 28, 1996
- Davidson, D.:** Was Metaphern bedeuten, in: Die paradoxe Metapher, hrsg. v. A. Haverkamp, Frankfurt/M. 1998
- Deleuze, G. u. F. Guattari:** Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia, Minneapolis 1990
- De Man, P.:** Allegorien des Lesens, Frankfurt/M. 1988
 – Die Ideologie des Ästhetischen, hrsg. v. C. Menke, Frankfurt/M. 1993
- De Marivaux, P. C.:** Der philosophische Vagabund (1727), in: ders., Betrachtende Prosa, Frankfurt/M. 1988
- Derrida, J.:** Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur, in: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, hrsg. v. W. Welsch, Darmstadt 1988
 – Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/M. 1985
 – Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt/M. 1979
 – Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992
 – Ein Brief an Peter Eisenman, in: P. Eisenman, Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik in der Architektur, hrsg. v. U. Schwarz, Wien 1995
 – Grammatologie, Frankfurt/M. 1983
 – L'archéologie du frivole, Anvers-sur-Oise 1973
 – Maintenant l'architecture, in: La città e le forme, hrsg. v. G. Belli u. F. Rella, Milano 1987
- Dewey, J.:** Kunst als Erfahrung (1934), Frankfurt/M. 1995
- Dietzsch, S.:** Nietzsche und die Gesänge des Maldoror, in: Nietzsches Labyrinth, hrsg. v. G. Schweppenhäuser u. J. H. Gleiter, Weimar 2001
- Dockhorn, K.:** Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne, Bad Homburg v. d. H. u. a. 1968
- Dröge, F. u. M. Müller:** Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur, Hamburg 1995
- Düver, L.:** Theodor W. Adorno. Der Wissenschaftsbegriff der Kritischen Theorie, Bonn 1978
- Duplessis, Y.:** Der Surrealismus (1950), Berlin 1992
- Eagleton, T.:** Die Illusionen der Postmoderne, Stuttgart u. Weimar 1997
 – Einführung in die Literaturtheorie, Stuttgart u. Weimar 1994
 – The Ideology of the Aesthetic, Oxford/Cambridge Mass. 1991
- Eisenman, P.:** Cardboard Architecture, in: Casabella 374, 1971
 – Dall'oggetto alla relazionalità: La Casa del Fascio di Terragni, in: Casabella 344, 1970

- Diagram Diaries, New York 1999
- Houses of Cards, New York u. Oxford 1987
- Interview with Peter Eisenman, in: Vanity Fair 1/1991
- miMISes Reading: does not mean A THING, in: ders., Re:Working Eisenman, London 1993
- Aura und Exzeß, Zur Überwindung der Metaphysik in der Architektur, hrsg. v. U. Schwarz, Wien 1995
- Notes on Conceptual Architecture. Towards a Definition, New York 1970
- Re:Working Eisenman, London u. Berlin 1993
- The Author's Affect: Passion and the Moment of Architecture, in: Anyone, hrsg. v. C. C. Davidson, New York 1991
- Eisenman/Robertson Architects:** Biocenter for the University of Frankfurt, A+U 2/1988
- Enzensberger, H. M.:** Die Aporien der Avantgarde, in: ders., Einzelheiten II. Poesie und Politik (ed. suhrkamp, 87), Frankfurt/M. o.J.
- Fiedler, K.:** Schriften zur Kunst, hrsg. v. G. Boehm, München 1991
- Fischer, Volker u. Anne Hamilton (Hg.):** Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design, Bd. 1, Frankfurt/M. 1999
- Fontane, Th.:** Effi Briest, München 1995
- Fosso, M. u. a.:** Konstantin S. Mel'nikov and the Construction of Moscow, Milano 2000
- Foster, H.:** The Return of the Real, Cambridge Mass. u. London 1996
- Foucault, M.:** Space, Knowledge and Power, in: The Foucault Reader, hrsg. v. P. Rabinow, New York 1984
- Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, Frankfurt/M. u. a. 1985
- Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M. 1994
- Frampton, K.:** Adolf Loos – Der Architekt als Baumeister, in: Adolf Loos, Architektur, hrsg. v. R. Schezen, Salzburg u. Wien 1996
- Frank, M.:** Was ist Neostukturalismus? Frankfurt/M. 1984
- Weltgeschichte aus der Sage. Wagners Widerruf der "Neuen Mythologie", in: Programmbuch der Bayreuther Festspiele 1994
- Frank, S.:** Peter Eisenman's House VI. The Client's Response, New York 1994
- Franke, U.:** Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgartens, Wiesbaden 1972
- Franke, U. u. H. Paetzold (Hg.):** Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne, Bonn 1996
- Freud, S.:** Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur, Frankfurt/M. 1992
- Das Unheimliche, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 12, Frankfurt/M. 1966
- Der Dichter und das Phantasieren, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 7, Frankfurt/M. 1966
- Die Traumdeutung, Frankfurt/M. 1984.
- Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es, in: ders., Gesammelte Werke, hrsg. v. A. Freud, Bd. 13, Frankfurt/M. 1976
- Totem und Tabu, Frankfurt/M. 1991
- Friedrich, T.:** Bewußtseinsleistung und Struktur, Würzburg 1999
- Friedrich, H.:** Die Struktur der modernen Lyrik, Frankfurt/M. 1967
- Fürnkäs, J.:** Allegorie und Experiment. Zur Form von Karl Philipp Moritz' "Andreas Hartknopf" in: Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne, hrsg. v. U. Franke u. H. Paetzold, Bonn 1996
- Fuld, W.:** Walter Benjamin. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 1990
- Gide, A.:** Gesammelte Werke, hrsg. v. H. Hinterhäuser, Bd. II.2 (Tagebuch 1903-1922), Stuttgart 1990
- Giedion, S.:** Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton, Leipzig u. Berlin 1928
- Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte (1948), Frankfurt/M. 1982
- Space, Time and Architecture, Cambridge Mass. 1952

Bibliographie

- Giese, F.:** Girlkultur, Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl, München 1925.
- Gleiter, J. H.:** "... bis zum Umgekehrten hindurch ..." Nietzsches "Experimental-Ästhetik" und die Architektur, in: Nietzsches Labyrinth. Perspektiven zur Ästhetik, Ethik und Kulturphilosophie, hrsg. v. G. Schweppenhäuser u. J. H. Gleiter, Weimar 2001
- Goethe, J. W. v.:** Von Arabesken, in: ders., Schriften zur Kunst. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hrsg. v. E. Beutler, Bd. 13, Zürich 1954
– Italienische Reise, hrsg. v. Christoph Michel, Frankfurt/M. 1976
- Götttert, K.-H.:** Einführung in die Rhetorik, München 1991
- Gombrich, E. H.:** Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982
- Goodman, N.:** Die Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt/M. 1997
– Kunst und Erkenntnis, in: Theorien der Kunst, hrsg. v. D. Henrich/W. Iser, Frankfurt/M. 1993
- Graafland, A.:** Peter Eisenman: Architecture in absentia, in: Recente Projecten. Peter Eisenman. Recent Projects, hrsg. v. A. Graafland, Nijmegen 1989
- Grassi, E.:** Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1962
- Gravagnuolo, B.:** Adolf Loos, Theory and Works, Mailand 1982
- Gropius, W.:** Apollo in der Demokratie, hrsg. v. H. M. Wiegler, Mainz 1967
- Habermas, J.:** Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt/M. 1993
– Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, in: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, hrsg. v. W. Welsch, Darmstadt 1988
– Zur Logik der Sozialwissenschaften, Sonderheft der Philosophischen Rundschau, Beiheft 5, Februar 1967
- Haiko, P.:** Das Ornament im Spannungsfeld von Technik und Repräsentation. Das neue, moderne und zeitgemäße Ornament bei Otto Wagner, in: Kritische Theorie des Ornaments, hrsg. v. G. Raulet u. B. Schmidt, Wien u. a. 1993.
- Haiko, P. u. M. Reissberger:** Ornamentlosigkeit als neuer Zwang, in: Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, hrsg. v. A. Pfabigan, Wien 1995
- Hansen-Löve, A. A.:** Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978
- Harrison, C. u. P. Wood:** Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 1998
- Hartmann, K.:** trotzdem modern. Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919-1933, Braunschweig u. Wiesbaden 1994
- Haug, W. F.:** Kritik der Warenästhetik, Frankfurt/M. 1976
- Haverkamp, A. (Hg.):** Theorie der Metapher, Darmstadt 1983.
- Hays, K. M.:** Abstraction's Appearances (in Mies, Adorno, and some others), in: Critical Landscape, hrsg. v. A. Graafland u. J. de Haan, Rotterdam 1996
– Allegory unto Death: An Etiology of Eisenman's Repetition, in: Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman 1978-1988, hrsg. v. J.-F. Bédard, Montréal 1994
– Modernism and The Posthumanist Subject, Cambridge Mass. u. London 1992
- Hegel, G. W. F.:** Vorlesungen über die Ästhetik, in: ders., Werke, Bd. 13, Frankfurt/M. 1983
- Heynen, H.:** Architecture and Modernity. A Critique, Cambridge Mass. u. London 1999
- Hielscher, K.:** Was Meyerhold machte, in: Theater heute, 10/1977
- Hitchcock, H.-R.:** Painting Towards Architecture, New York 1948
- Hitchcock, H.-R. u. P. Johnson:** The International Style. Architecture since 1922, New York 1932
- Hoffmann-Axthelm, D.:** Der Blick von Westen, in: Bauwelt 18/19, 1999
- Hollenstein, E.:** Einführung: Semiotica universalis, in: R. Jakobson, Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982, Frankfurt/M. 1988
- Horkheimer, M.:** Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, hrsg. v. A. Schmidt, Frankfurt/M. 1985
- Horkheimer, M. u. Th. W. Adorno:** Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/M. 1996
- Horn, E. u. M. Weinberg (Hg.):** Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre, Opladen u. Wiesbaden 1998.

- Hübsch, H.:** In welchem Style sollen wir bauen? in: In What Style Should We Build? The German Debate On Architectural Style, eingel. u. übers. v. W. Herrmann, hrsg. v. H. F. Mallgrave, Santa Monica 1992
- Irmischer, G.:** Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900), Darmstadt 1984
- Isozaki, A.:** Take Two Every Four Hours, in: Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman 1978-1988, hrsg. v. J.-F. Bédard, Montréal 1994
- Jakobson, R.:** Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen, München 1974
– Über den Realismus in der Kunst, in: Texte der Russischen Formalisten, hrsg. v. J. Striedter, München 1969
- Jameson, F.:** Modernity versus Postmodernity, in: Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman 1978-1988, hrsg. v. J.-F. Bédard, Montréal 1994
– Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, hrsg. v. A. Huyssen u. K. R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1993
- Jauss, H. R.:** Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt/M. 1991
– Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/M. 1970
- Jencks, C.:** Die Sprache der postmodernen Architektur, Stuttgart 197
– Moderne, Postmoderne und Dekonstruktion. Ein Gespräch mit Charles Jencks, in: Peter Eisenman, Aura und Exzeß, hrsg. v. U. Schwarz, Wien 1995
- Jens, W.:** Nachdenken über Finali, In: Philharmonische Programmhefte des Berliner Philharmonischen Orchesters zum Sonderkonzert am 30. Dezember 1999, Berlin 1999
- Jesberg, P.:** Struktur und Ornament, in: DBZ 5/76
- Johnson, P.:** Interview: Biocenter for the University of Frankfurt, in: A+U 2/1988
- Johnson, P. u. M. Wigley, (Hg.):** Deconstructivist Architecture, Ausstellungskatalog, The Museum of Modern Art, New York 1988
- Jones, O.:** Grammatik der Ornamente, Köln 1995
- Jung, W.:** Georg Simmel zur Einführung, Hamburg 1990
- Kähler, G.:** Architektur als Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst, Braunschweig u. Wiesbaden 1981
- Kamper, D.:** Nach der Moderne, in: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, hrsg. v. W. Welsch, Darmstadt 1988
- Kamper, D. u. W. van Reijen (Hg.):** Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne, Frankfurt/M. 1987
- Kant, I.:** Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. W. Weischedel, Frankfurt/M. 1996
- Karatani, K.:** Architecture as Metaphor. Language, Number, Money; Cambridge Mass. u. London 1995.
- Kentgens-Craig, M. (Hg.):** Das Bauhausgebäude in Dessau 1926-1999, Basel u. a. 1998
- Kepes, G.:** The Language of Vision, Chicago 1944
- Kimmerle, H.:** Derrida zur Einführung, Hamburg 1988
- Klotz, H.:** Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart, Braunschweig u. Wiesbaden 1984
- Knobloch, H.:** Sprache und Kunst. Über die Sprachkritik der neueren Kunsttheorie, Aachen 1988
- Koella, R. (Hg.):** Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz 1915-1940, Bern o.J.
- Konersmann, R.:** Kulturphilosophie, Leipzig 1996
– Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts, Frankfurt/M. 1991
- Kracauer, S.:** Das Ornament der Masse, Frankfurt/M. 1977
– Straßen in Berlin und anderswo, Berlin 1987
- Krauss, R.:** Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman, in: Peter Eisenman. Special Issue, A+U 80:01
- Kroll, F.-L.:** Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, Hildesheim u. a. 1987
- Kühnel, E.:** Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments, Graz 1977
- Kuhn, T.:** Die Struktur wissenschaftlicher Revolution, Frankfurt/M. 1993
- Kurz, R.:** MARX 2000. Der Stellenwert einer totesagten Theorie für das 21. Jahrhundert, in: Zeitschrift für kritische Theorie 7/1998.

Bibliographie

- Labyrinth** und Archi/Textur. Ein Gespräch mit Jacques Derrida (Manuskript im Besitz des Autors)
- Laugier, M.-A.:** Das Manifest des Klassizismus (Essai sur l'architecture, 1753),
Zürich u. München 1989
- Lawrence, D.H.:** Aaron's Rod, New York 1976
- Le Corbusier:** Ausblick auf eine Architektur (Vers une architecture, 1922), Berlin 1966
– Die Technik als Grundlage des Lyrismus eröffnet eine neue Epoche der Architektur,
in: ders., 1929. Feststellungen, Braunschweig 1987
– Kommende Baukunst, hrsg./übers. v. H. Hildebrandt, Stuttgart u. a. 1926
– La Ville Radieuse, Paris 1964
– Städtebau (1926), hrsg. v. H. Hildebrandt, Stuttgart u. a. 1929
– The Decorative Art of Today, übers. v. James I. Dunnett, London 1987
- Le Corbusier u. P. Jeanneret:** Oeuvre complète 1910-1929, Vol. 1, Zürich 1984
- Liessmann, K.-P.:** Ohne Mitleid, Wien 1991
- Loos, A.:** Über Architektur. Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte, hrsg. v. A. Opel, Wien 1995
– Architektur, hrsg. v. Roberto Schezen, Salzburg u. Wien 1996
– Sämtliche Schriften, hrsg. v. F. Glück, Wien u. München 1962
– Die potemkinsche Stadt, hrsg. v. A. Opel, Wien 1983
– Ins Leere gesprochen 1897-1900, Paris u. Zürich 1921
– Trotzdem, Wien 1982
- Luhmann, N.:** Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Bern 1994
- Lukács, G.:** Eigenart des Ästhetischen, in: ders., Werke, Ästhetik Teil I, Bd. 11,
Neuwied u. Berlin 1963
– Probleme der Ästhetik, in: Georg Lukács Werke, Neuwied u. Berlin, Bd. 10, 1969.
– Wider den mißverstandenen Realismus, Hamburg 1958
- Liotard, J.-F.:** Apathie in der Theorie, Berlin 1979
– Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986
- McCracken, H. (Hg.):** George Catlin and the Old Frontier, New York 1959
- Mahnkopf, C.-S.:** Ästhetische Modernität und kompositorische Kritik. Adornos Musikphilosophie,
in: Zeitschrift für kritische Theorie 9/1999
- Malewitsch, K.:** Die gegenstandslose Welt, hrsg. v. S. v. Wiese, Mainz u. Berlin 1980
- Marcuse, H.:** Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: ders., Kultur und Gesellschaft I,
Frankfurt/M. 1965
- Marx, K.:** Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, Frankfurt/M. 1953
- Mathy, D.:** Poesie und Chaos. Zur anarchistischen Komponente der frühromantischen Ästhetik,
München 1984
- Menke, Ch.:** Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida,
Frankfurt/M. 1991
- Mertins, D. (Hg.):** The Presence of Mies, Princeton 1994
- Meyerhold, W.:** Theaterarbeit 1917-1930, hrsg. v. R. Tietze, München 1974
- Mies van der Rohe, L.:** Zum neuen Jahrgang, in: "Die Form". Stimme des Deutschen
Werkbundes 1925-1934, hrsg. v. U. Conrads, Güterloh 1969
- Moos, S. v.:** Le Corbusier as Painter, in: Le Corbusier, Pittore e Scultore, hrsg. v. M. C. Poma,
Milano 1986
- Moravánszky, Á.:** Antoni Gaudí, Berlin 1985
- Moritz, K. P.:** Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente, Faksimile-Neudruck der Ausgabe
von 1793, hrsg. v. H.-W. Krufft, Nördlingen 1986
- Morris, Ch. W.:** Ästhetik und Zeichentheorie, in: Theorien der Kunst, hrsg. v. D. Henrich u. W.
Iser, Frankfurt/M. 1993
- Müller, M.:** Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis,
Frankfurt/M. 1977
– Schöner Schein. Eine Architekturkritik, Frankfurt/M. 1987
- Münz, L. u. G. Künstler:** Der Architekt Adolf Loos, Wien u. München 1964
- Mukarovsky, J.:** Kunst, Poetik, Semiotik, hrsg. v. K. Chvatik, Frankfurt/M. 1989
- Mundel, R.:** Bildspur des Wahnsinns. Surrealismus und Postmoderne, Hamburg 1997

- Nagl, L.:** Pragmatismus, Frankfurt/M. 1998
- Nakov, A. B.:** "Also habe ich die Welt von der Sünde gereinigt!" in: Malewitsch – Mondrian und ihre Kreise, Ausstellungskatalog des Kölnischen Kunstvereins, Köln 1976
- Nassehi, A.:** Keine Zeit für Utopien. Über das Verschwinden utopischer Gehalte aus modernen Zeitsemantiken, in: Utopie und Moderne, hrsg. v. R. Eickelpasch u. A. Nassehi, Frankfurt/M. 1996
- Neumeyer, F.:** Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort, Berlin 1986
- Neumeyer, F. (Hg.):** Ludwig Mies van der Rohe. Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße. Dokumentation des Mies-van-der-Rohe Symposiums in der Neuen Nationalgalerie, Berlin/Tübingen u. Berlin 1993
- Nietzsche, F.:** Werke in drei Bänden, hrsg. v. K. Schlechta, Darmstadt 1997
– Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. M. Montinari u. G. Colli, München 1999
– Unzeitgemässe Betrachtungen, Frankfurt/M. 1981
- Nissen, G.:** Ein Meister der Nachkriegsmoderne, Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs, hrsg. v. H. Frank u. U. Schwarz, Hamburg 1995
- Oechslin, W.:** Stilhülle und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur, Zürich 1994
- Opel, A. u. M. Valdez (Hg.):** "Alle Architekten sind Verbrecher". Adolf Loos und die Folgen, Wien 1990
- Ottlinger, E. B.:** Adolf Loos. Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg u. Wien 1994
- Paetzold, H.:** Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1990
– Ästhetik des deutschen Idealismus, Wiesbaden 1983
– Profile der Ästhetik, Wien 1990
- Petsch, J.:** Architektur und Gesellschaft. Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert, Köln u. Wien 1973
- Pfabigan, A. (Hg.):** Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985
- Piel, F.:** Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance, Berlin 1962
- Pistorius, E. (Hg.):** Der Architekturstreit nach der Revolution. Zeitgenössische Texte. Russland 1925-1932, Basel u. a. 1992
- Pollio, M. Vitruvius:** Zehn Bücher über Architektur, übers. v. J. Prestel, Baden-Baden 1974
- Pothast, U.:** Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett, Frankfurt/M. 1982
- Quintilianus, M. F.:** Ausbildung des Redners, 2 Bde., übers. v. H. Rahn, Darmstadt 1975
- Rademacher, C.:** Vexierbild der Hoffnung. Zur Aporie utopischen Denkens bei Adorno, in: Utopie und Moderne, hrsg. v. R. Eickelpasch u. A. Nassehi, Frankfurt/M. 1996
- Raulet, G.:** Natur und Ornament. Zur Erzeugung von Heimat, Darmstadt u. Neuwied 1987
– Ornament und Geschichte. Strukturwandel der repräsentativen Öffentlichkeit und Statuswandel des Ornaments in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, in: Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne, hrsg. v. U. Franke u. H. Paetzold, Bonn 1996
– Von der Allegorie zur Geschichte. Säkularisierung und Ornament im 18. Jahrhundert, in: Kritische Theorie des Ornaments, hrsg. v. G. Raulet u. B. Schmidt, Wien u. a. 1993
- Raulet, G. u. B. Schmidt, (Hg.):** Kritische Theorie des Ornaments, Wien u. a. 1993
- Raumkonzepte.** Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910-1930, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt/M. 1986
- Reissberger, M.:** Ornament und Geschichte – Ornament als Geschichte. Das Experiment Berndorf, in: Kritische Theorie des Ornaments, hrsg. v. G. Raulet u. B. Schmidt, Wien u. a. 1993.
- Riegl, A.:** Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893.
- Risselada, M. (Hg.):** Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930, New York 1991
- Ritter, H.:** Die Fassaden am East River, Frankfurt/M. 2000
- Rosenkranz, K.:** Ästhetik des Häßlichen, Leipzig 1996

Bibliographie

- Roth, F.:** Adolf Loos und die Idee des Ökonomischen, Wien 1995
- Rowe, C.:** The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, Cambridge Mass. u. London 1988
- Rowe, C. u. F. Koetter:** Collage City, Basel u. a. 1984
- Rowe, C. u. R. Slutzky:** Transparenz, hrsg. v. B. Hoesli, Basel u. a. 1989
- Sandgruber, R.:** Wiener Alltag um 1900, in: Ornament und Askese, hrsg. v. A. Pfabigan, Wien 1985
- Schlegel, F.:** Schriften und Fragmente, hrsg. v. E. Behler, Stuttgart 1956
– Seine prosaischen Jugendschriften, Wien 1882
- Schmidt, D. W.:** Expressionismus versus Klassizismus, in: Avantgarde I 1900-1923. Russische-sowjetische Architektur, Stuttgart 1991
- Schmidt, J.-K. (Hg.):** ABR. Ornament und Versprechen, Stuttgart 2001
- Schnädelbach, H.:** Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie, in: Kulturphilosophie, hrsg. v. R. Konersmann, Frankfurt/M. 1996
- Schütte, U.:** Ordnung und Verzierung. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, Braunschweig u. Wiesbaden 1986
- Schuster, Peter-Klaus (Hg.):** George Grosz, Berlin – New York, Berlin 1994
- Schwarz, U.:** Das Alte und das Neue, das Eigene und das Andere – Architektonische Antworten auf die Globalisierung, in: Paradoxien der Globalisierung, hrsg. v. G. Schweppenhäuser u. J. H. Gleiter, Weimar 1999
- Sedlmayr, H.:** Gefahren und Hoffnung des technischen Zeitalters, Salzburg 1970
– Verlust der Mitte, Frankfurt/M. u. a. 1985
- Semper, G.:** Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik (1863), Mittenwald 1977
– Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht, hrsg. v. H. W. Wiegler, Mainz u. Berlin 1966
- Shusterman, R.:** Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus, Frankfurt/M. 1994
- Simmel, G.:** Das Problem des Stils, in: ders., Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. II, Frankfurt/M. 1997
– Die Großstadt und das Geistesleben, in: ders., Gesamtausgabe, 1901-1908, hrsg. v. R. Kramme u. a., Bd. 1, Frankfurt/M. 1995
- Sklovskij, V.:** Denkmal zur Erinnerung an einen wissenschaftlichen Irrtum (1930), in: Formalismus, Strukturalismus und Geschichte, hrsg. v. A. Flaker u. V. Zmegac, Kronberg/T. 1974
– Kunst als Verfahren, in: Texte der russischen Formalisten, hrsg. v. J. Striedter, Bd. 1, München 1969
– Literatur und Kinematograph, in: Formalismus, Strukturalismus und Geschichte, hrsg. v. A. Flaker u. V. Zmegac, Kronberg/T. 1974
– Theorie der Prosa, Frankfurt/M. 1966
- Sloterdijk, P.:** Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung, Frankfurt/M. 1987
- Solms, F.:** Disciplina aesthetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder, Stuttgart 1990
- Speltz, A.:** Der Ornamentstil, Leipzig 1912.
- Tafuri, M.:** Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development, Cambridge Mass. u. London 1990
– L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language, in: Oppositions Reader, hrsg. v. K. M. Hays, New York 1998
– Les bijoux indiscrets, in: Five architects N.Y., Katalog der VII. Mostra di Architettura, Istituto di Analisi Architettonica della Facoltà di Architettura di Napoli 1981
– Peter Eisenman: The Meditations of Icarus, in: P. Eisenman, Houses of Cards, New York u. Oxford 1987
– Theories and History of Architecture, New York 1980
- Tafuri, M. u. F. Dal Co:** Architektur der Gegenwart, Stuttgart 1977
- Teige, K.:** Liquidierung der Kunst. Analysen, Manifeste, Frankfurt/M. 1968.
- Thyen, A.:** Negative Dialektik und Erfahrung, Frankfurt/M. 1989
- Tschernichow, J.:** Konstruktion der Architektur und Maschinenform (1931), hrsg. v. L. Demjanow, Basel u. a. 1991

- Tschumi, B.:** Architecture and Disjunction, Cambridge Mass. u. London 1994
 – Cinégramme Folie. Le Parc de La Villette, Seyssel 1987
 – Manhattan Transcripts, London 1994
 – The Pleasure of Architecture, in: Architectural Design, 3/1977
- Türcke, Ch.:** Befreiung der Philosophie von der Gesellschaft, in: Hamburger Adorno-Symposium, hrsg. v. M. Löbig u. G. Schweppenhäuser, Lüneburg 1984
- Turnovsky, J.:** Die Poetik eines Mauervorsprungs. Essays, Braunschweig 1987
- Tynjanow, J.:** Das literarische Faktum, in: Texte der russischen Formalisten, hrsg. v. J. Strieder, Bd. 1, München 1969
- Ueding, G.:** Imitatio – Perfectio – Ornatus, in: Kritische Theorie des Ornaments, hrsg. v. G. Raulet u. B. Schmidt, Wien u. a. 1993
 – Klassische Rhetorik, München 1996
- Van de Velde, H.:** Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, Berlin 1901
- Varnedoe, K. u. A. Gopnik:** High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur, München 1990
- Vasari, G.:** Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, hrsg. v. A. Gottschewski u. G. Gronau, Strassburg 1908
- Vattimo, G.:** Das Ende der Moderne, Stuttgart 1990
- Vattimo, G. u. P. A. Rovatti (Hg.):** Il pensiero debole, Milano 1983
- Voss, D.:** Metamorphosen des Imaginären – nachmoderne Blicke auf Ästhetik, Poesie und Gesellschaft, in: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, hrsg. v. A. Huysen u. K. R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1986
- Wege nach Weimar.** Auf der Suche nach der Einheit von Kunst und Politik. Ausstellungskatalog, Weimar 1999
- Wellmer, A.:** Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt/M. 1993
- Welsch, W.:** Ästhetisches Denken, Stuttgart 1995
- Wiesing, L.:** Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, Reinbek bei Hamburg 1997
- Wigley, M.:** Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom, Basel u. a. 1994
 – White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture, Cambridge Mass. u. London 1995
 – The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview, in: Assemblage 5, 1988
- Wijdeveld, P.:** Ludwig Wittgenstein. Architekt, Amsterdam u. a. 1993
- Winckelmann, J. J.:** Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei (1754), Stuttgart 1995
 – Kunsttheoretische Schriften IV. Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst (1766), Baden-Baden u. Strasbourg 1964
- Wittgenstein, L.:** Tractatus logico-philosophicus, Werkausgabe, Bd. 1, Frankfurt/M. 1995
- Wölfflin, H.:** Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance (1899), Darmstadt 1953
 – Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (1915), Darmstadt 1960
- Wolf, N.:** Giovanni Battista Piranesi. Der Römische Circus. Die Arena als Weltsymbol, Frankfurt/M. 1997
- Worringer, W.:** Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1908), Leipzig u. Weimar 1981
- Wyss, B. (Hg.):** Bildfaelle. Die Moderne im Zwielficht, Zürich u. München 1990
- Zhadova, L. A. (Hg.):** Tatlin, New York 1988
- Zimmermann, G. (Hg.):** Als ob. As if, Weimar 1996

Lebenslauf

Dipl.-Ing. Jörg H. Gleiter M.S.

geboren am 12. Juli 1960 in Stuttgart
verheiratet seit 1989 mit Yoko Jumi-Gleiter

I. Akademischer Werdegang

1967-1971 Grundschule in Stuttgart-Zuffenhausen
1971-1980 Gymnasium Stuttgart-Zuffenhausen (Abitur)
1981-1982 Universität Tübingen, Studium der Naturwissenschaften

seit 1982 Architekturstudium an folgenden Universitäten:

1982-1985 Technische Universität Berlin
1985-1987 IUAV, Istituto Universitario di Architettura di Venezia
1987-1989 Technische Universität Berlin, (Dipl.-Ing.)
1991-1992 Columbia University in the City of New York (Master of Science, M.S.)

1995-2000 Bauhaus-Universität Weimar, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl
Entwerfen und Architekturtheorie Prof. Dr.-Ing. Gerd Zimmermann
1999-2002 Special lecturer Waseda-Bauhaus-School, Japan
2001- Universität Karlsruhe, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut
Grundlagen der Gestaltung
2002 Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart, Lehrauftrag für
Semiotik und Wahrnehmungspsychologie

II. Beruflicher Werdegang

1982-1985 Praktika in verschiedenen Handwerksbetrieben, Ingenieur- und
Architekturbüros in Stuttgart und Berlin
1987-1988 Architekturbüro J.P.Kleihues, Berlin
1989-1991 Architekturbüro Eisenman Architects, New York
1991-1992 Architekturbüro Leeser Architecture, New York
1992 Architekturbüro R. Rizzi, Rovereto/Italien
1993-1994 PAS Jourdan und Müller, Frankfurt/Main
1994-1995 Arbeitsgemeinschaft Johannisthal-Adlershof, Berlin

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Arbeit von mir selbständig ohne andere als die in der Arbeit angegebene Literatur und Hilfsmittel angefertigt wurde.

Berlin, 23. Mai 2001

Jörg H. Gleiter