

# **Das Unheimliche in der Stadt**

*Die urbane Vision Ludwig Hilberseimers*

Dissertation zur Erlangung der akademischen Grades

*Doctor philosophiae (Dr. phil.)*

an der Fakultät Architektur

der Bauhaus-Universität Weimar

vorgelegt bei

Prof. Dr. Gerd Zimmerman

von

Kristian Faschingeder

geb. 03. 09. 1968 in Barcelona, Spanien

Weimar, 2010

Gutachter

Prof. Dr. Kari Jormakka, Wien

Tag der Disputation

21. 11. 2011

Kristian Faschingeder

**Das Unheimliche in der Stadt**  
*Die urbane Vision Ludwig Hilberseimers*

Weimar, Dezember 2010

<b>TEIL 1. DAS URBANE UNHEIMLICHE</b>	<b>6</b>
<b>1. Stand der Forschung</b> .....	<b>7</b>
<b>1.1 Vidler und Freud</b> .....	<b>7</b>
<b>1.2 Wigley und Heidegger</b> .....	<b>8</b>
<b>1.3 Hays</b> .....	<b>10</b>
<b>1.4 Pommer</b> .....	<b>11</b>
<b>1.5 Kilian</b> .....	<b>12</b>
<b>1.6 Fazit</b> .....	<b>13</b>
<b>2. Entstehung und Rezeption</b> .....	<b>14</b>
<b>2.1 Organisation und Ästhetik der Großstadt</b> .....	<b>14</b>
<b>2.2 Die Perspektiven der Hochhausstadt</b> .....	<b>18</b>
<b>2.3 Großstadttheorien</b> .....	<b>24</b>
2.3.1 Amerika .....	26
2.3.2 Europa .....	30
<b>3. Die Erweiterung der Ästhetik</b> .....	<b>36</b>
<b>3.1 Erweiterung der Ästhetik; Autonomie</b> .....	<b>37</b>
<b>3.2 Klassische Ästhetik</b> .....	<b>39</b>
<b>3.3 Fragmentierung und Synthese</b> .....	<b>41</b>
 <b>TEIL 2. DAS UNHEIMLICHE</b>	 <b>46</b>
<b>1. Auftakt: Zur Bedeutung des Visuellen im Modernismus</b> .....	<b>46</b>
<b>1.1 Die ›Ablösung der ästhetischen Frage‹</b> .....	<b>46</b>
1.1.1 Die Kluft zwischen Text und Bild .....	46
1.1.2 Die Hinwendung zur Ästhetik .....	47
<b>1.3 Fotografische Fälschung und Täuschung im Modernismus</b> .....	<b>48</b>
1.3.1 Der Barcelona-Pavillon als Tempel .....	48
1.3.2 Der Winarskyhof als Zeilenbau .....	50
1.3.3 Auswahl und Fälschung .....	52
<b>1.4 Die Wiederholung einer Darstellungsform</b> .....	<b>54</b>
<b>2. Paranoia</b> .....	<b>56</b>
<b>2.1 Hays: Paranoia und Posthumanismus</b> .....	<b>56</b>
<b>2.2 Synthese und Paranoia</b> .....	<b>57</b>
<b>3. Das Unheimliche</b> .....	<b>59</b>
<b>3.1 Der unscharfe Begriff</b> .....	<b>59</b>
3.1.1 Das Unheimliche bei Freud .....	60
3.1.2 Der Sandmann .....	62
3.1.3 Die intellektuelle Unsicherheit .....	64
<b>3.2 Das Unheimliche im Sehen</b> .....	<b>64</b>
3.2.1 Das Unheimliche in der Struktur .....	64
3.2.2 Das Taschenperspektiv .....	66
3.2.3 Romantik und Vernunft .....	67
<b>3.3 Phantasie und Realitätsverlust</b> .....	<b>68</b>
3.3.1 Andere Welten .....	68
3.3.2 Das Unheimliche bei Coleridge .....	69
3.3.3 Realitätsverlust und Wiederholung .....	71
<b>3.4 Zum Unheimlichen in der Hochhausstadt</b> .....	<b>72</b>
<b>3.5 Das Unheimliche in der Abstraktion</b> .....	<b>75</b>
3.5.1 The Fall of the House of Usher .....	75
3.5.2 Das Unheimliche im Abstrakten .....	76
3.5.3 Das Unheimliche in den Extremen .....	78
<b>3.6 Die Figuren der Maler</b> .....	<b>80</b>

<b>TEIL 3. EIN VERGLEICH</b>	<b>86</b>
<i>Einleitung</i> .....	86
<b>1. Das Unheimliche und die Architektur</b> .....	<b>88</b>
<b>1.1 Architektur, Schauplatz des Unheimlichen</b> .....	<b>88</b>
<b>1.2 Aspekte des Vergleichs</b> .....	<b>90</b>
<b>1.3 Das Unheimliche im Kontext</b> .....	<b>91</b>
<b>2. Der adäquate Kontext. Architektur und Schema</b> .....	<b>93</b>
<b>2.1 Architektur vs. Darstellung</b> .....	<b>93</b>
<b>2.2 ›Diorama‹ vs. ›Schema‹</b> .....	<b>95</b>
<b>3. »Daß wir über die Ergebnisse Hilberseimers ein wenig erschrecken«</b> .....	<b>98</b>
<b>3.1 Verdrängungen</b> .....	<b>98</b>
<b>3.2 U-topie und Spektakel</b> .....	<b>100</b>
<b>3.3 Was sichtbar wird   Augpunkt + Identifikation</b> .....	<b>102</b>
<b>3.4 Was hervortritt: ein vorläufiger Schluß</b> .....	<b>104</b>
3.4.1 Das Problem von Architektur und ihrer Darstellung.....	104
3.4.2 Das Unheimliche .....	104
3.4.3 ›Von Oben‹ und ›Von Unten‹ .....	106
3.4.4 Zwischenbilanz.....	108
<b>4. Interpretieren</b> .....	<b>110</b>
<b>4.1 Serie und Strukturanalyse</b> .....	<b>110</b>
4.1.1 Einleitung: Damischs ›mise en Série‹.....	110
4.1.2 Einwurf: Panofskys Ikonografische Methode .....	111
4.1.3 Herkunft von Serie und Strukturanalyse.....	114
4.1.4 Reformbedarf der Kunstgeschichte .....	116
4.1.5 Strukturalismus à la Damisch .....	119
4.1.6 Was von Damisch verwendbar ist.....	121
<b>5. Beschreiben</b> .....	<b>123</b>
<b>5.1 Was wird gezeigt?</b> .....	<b>123</b>
5.1.1 Darüber .....	123
5.1.2 Darunter.....	123
5.1.3 Rundherum .....	124
<b>5.2 Wie wird gezeigt?</b> .....	<b>124</b>
Einleitung .....	124
5.2.1 Symmetrie .....	126
5.2.2 Symmetriebruch.....	127
5.2.3 Schatten.....	127
<b>5.3 Die Implikation des Betrachters</b> .....	<b>128</b>
5.3.1 Bildausschnitt.....	128
5.3.2 Die Position des Betrachters .....	129
5.3.3 Dynamik.....	131
5.3.4 Das perspektivische Konstrukt .....	132
<b>6. Das Unheimliche in der Darstellung</b> .....	<b>133</b>
<b>6.0 Einleitung</b> .....	<b>133</b>
<b>6.1 Ikonik und Semiotik</b> .....	<b>134</b>
6.1.1 Ikonik: Visuelle Einheit der Bilder .....	134
6.1.2 Semiotik: der Realismus der Bilder.....	136
6.1.3 ›Dichte‹: Ästhetik.....	138
6.1.4 Hochhausstadt und Ville Contemporaine .....	140
<b>6.2 Korrespondenz und Identifikation</b> .....	<b>142</b>
6.2.1 Die Theorie der Korrespondenz von Wollheim .....	142
6.2.2 Die Positionierung des Betrachters.....	143
6.2.3 Identifikation, Hochhausstadt und Ville Contemporaine.....	146
<b>6.3 Architektur/Bild, Inhalt/Form</b> .....	<b>149</b>
6.3.0 Das Problem der Architektur im Bild .....	149

6.3.1 Gemälde.....	153
6.3.2 Architektonische Darstellungen.....	154
6.3.3 Dargestellte Architektur.....	156
<b>6.4 Architektur und Abstraktion.....</b>	<b>160</b>
6.4.1 Hausen und Wohnen.....	161
6.4.2 Bilder und Karten.....	165
6.4.3 Diagrammatische Architektur.....	167
6.4.4 Intelligible Architektur.....	171
<b>7. Schluss.....</b>	<b>174</b>
7.1 <i>Das Unheimliche der Hochhausstadt</i> .....	174
7.2 <i>Ausblick</i> .....	176
<b>TEIL 4. DIE SACHE MIT DEM SCHEMA.....</b>	<b>179</b>
<b>Einleitung.....</b>	<b>179</b>
<i>Die Ambivalenz des Projekts</i> .....	179
<i>Vorgehensweise</i> .....	181
<b>1. Was ist ein Schema?.....</b>	<b>182</b>
<b>1.1 Relativismus.....</b>	<b>184</b>
1.1.1. Konstruierte Wirklichkeit.....	184
1.1.2 Relativer Realismus.....	186
1.1.3. Konstruierte Bilder.....	187
<b>1.2 Bilder und Diagramme   Goodman.....</b>	<b>189</b>
1.2.1 Symboltheorie: Notation, Denotation, Exemplifikation.....	189
1.2.2 ›Dichte‹ und ›artikulierte‹ Schemata: Bilder und Diagramme.....	191
1.2.3 Kritik: Exemplifikation, Denotation und Ästhetik.....	193
<b>1.3 Architektonische Darstellungen.....</b>	<b>203</b>
1.3.1 Goodman und architektonische Darstellungen.....	203
1.3.2 Die zusammengesetzte Bedeutung in der architektonischen Darstellung.....	204
1.3.3 Architektonische Darstellungen als Mischformen.....	206
1.3.4 Kunstwerke und architektonische Darstellungen.....	209
1.3.5 Das Problem mit den Darstellungen der Hochhausstadt.....	212
<b>1.4 Kritik am Relativismus: Gombrich.....</b>	<b>215</b>
1.4.1 Alternative Positionen.....	215
1.4.2 Allmähliche Modifizierung.....	217
<b>2. Schema und Experiment.....</b>	<b>218</b>
<b>2.1 Schema und Hypothese   Gombrich und Popper.....</b>	<b>218</b>
<b>2.2 Spekulationen.....</b>	<b>221</b>
<b>2.2 Modernistische Versuchs-Anordnungen   Hilberseimer.....</b>	<b>223</b>
<b>2.3 »Une Étude théorique«   Le Corbusier.....</b>	<b>225</b>
<b>2.4 Sachlichkeit   Behne.....</b>	<b>227</b>
<b>3. ›Abstraktion‹ versus ›Konkretheit‹.....</b>	<b>229</b>
<b>3.1 Hilberseimers Konflikt.....</b>	<b>230</b>
<b>3.2 Erzählstruktur.....</b>	<b>231</b>
<b>3.3 Reduktion und Form.....</b>	<b>233</b>
<b>3.4 Chaos und Ordnung.....</b>	<b>234</b>
<b>3.5 Axonometrie: Das Subjekt ohne Ort.....</b>	<b>237</b>
<b>3.6 Elementare Form.....</b>	<b>239</b>
<b>3.7 Der Wille des Architekten.....</b>	<b>243</b>
<b>4. Umriß eines Bedeutungswandels der ›Neuen Sachlichkeit‹.....</b>	<b>247</b>
<b>4.1 Kurze Pause, knappe Sprache.....</b>	<b>247</b>
<b>4.1 Die ›Sachlichkeit‹ wird wiederbelebt.....</b>	<b>249</b>
<b>4.2 Der ›Wiener Kreis‹ am Bauhaus.....</b>	<b>251</b>
<b>4.3 Zurück zum Essentialismus.....</b>	<b>253</b>

<b>5. Schlußbemerkungen: Der Konflikt, nachgeladen</b> .....	<b>255</b>
<b>TEIL 5. VOM ERHABENEN ZUM ORGANISCHEN</b>	<b>259</b>
<b>Einleitung</b> .....	<b>259</b>
<i>Das Erhabene</i> .....	259
<i>Die Neuinterpretation der organischen Einheit</i> .....	260
<b>1. Die Darstellung des Erhabenen</b> .....	<b>264</b>
<b>1.1 Endlose Wiederholung</b> .....	<b>264</b>
1.1.1 <i>Die Wiederholung des Gleichen</i> .....	264
1.1.2 <i>Labyrinth</i> .....	265
1.1.3 <i>Bildausschnitt</i> .....	266
<b>1.2 Unermeßliche Größe</b> .....	<b>267</b>
1.2.1 <i>Das Sublime und das Erhabene</i> .....	267
1.2.2 <i>›Ausdehnungskunst‹</i> .....	268
1.2.3 <i>Natur und ›Charakter‹</i> .....	269
1.2.4 <i>Die Natur am Werk</i> .....	270
1.2.5 <i>Dauer und Trauer</i> .....	272
<b>1.3 Fazit</b> .....	<b>273</b>
<b>2. Das Erhabene, das Schöne und das Häßliche</b> .....	<b>274</b>
<b>Einleitung: Die Suche nach dem Faden</b> .....	<b>274</b>
<b>2.1 Das Erhabene bei Schiller</b> .....	<b>275</b>
2.1.1 <i>Das Erhabene als Erweiterung</i> .....	275
2.1.2 <i>Das Unendliche und die Einheit</i> .....	278
<b>2.2 Schönheit bei den Griechen</b> .....	<b>281</b>
2.2.1 <i>Schönheit ist Begrenzung</i> .....	281
2.2.2 <i>Das Schöne und das Gute</i> .....	284
2.2.3 <i>Die Welt ist häßlich und unermeßlich</i> .....	286
<b>2.3 Endlose Wiederholung, wiederholt</b> .....	<b>289</b>
2.3.1 <i>Die Wiederholung bei den Vorsokratikern</i> .....	289
2.3.2 <i>Nicht ähnlich, nicht gleich, sondern dasselbe</i> .....	290
<b>2.4 Die Unstadt</b> .....	<b>292</b>
2.4.1 <i>Monotonie</i> .....	292
2.4.2 <i>Ortlosigkeit</i> .....	294
<b>3. Das Monströse und das Ungeheure</b> .....	<b>296</b>
<b>3.1 Das Problem der künstlichen Schöpfung</b> .....	<b>296</b>
3.1.1 <i>Die monströse Stadt</i> .....	296
3.1.2 <i>Tot und lebendig</i> .....	297
3.1.3 <i>Der gemischte Organismus</i> .....	299
<b>3.2 Schlußbemerkungen</b> .....	<b>301</b>
3.2.1 <i>Kafkas Schloß</i> .....	301
3.2.2 <i>Das Monströse und das Ungeheure</i> .....	303
3.2.3 <i>Letzte Anmerkungen zum Erhabenen</i> .....	304
<b>TEIL 6. ORGANISMUS UND MONTAGE</b>	<b>309</b>
<b>Die Opposition von Modernismus und Avantgarde</b> .....	<b>309</b>
<b>1. Die große Synthese</b> .....	<b>317</b>
<b>1.1 Versuch und Demontage einer Festlegung</b> .....	<b>317</b>
1.1.1 <i>Sammlung</i> .....	318
1.1.2 <i>Reduktion</i> .....	320
1.1.3 <i>Konstruktion</i> .....	321
<b>1.2 Montage und Synthese</b> .....	<b>323</b>
1.2.1 <i>Unbewußter Determinismus</i> .....	323
1.2.2 <i>Durchdringung und Simultaneität</i> .....	325

1.2.3 Synthese und neue Einheit .....	327
<b>1.3 Gegenpositionen im Modernismus .....</b>	<b>329</b>
1.3.1. Historiker des Modernismus .....	329
1.3.2 Das Beispiel Wiener Modernismus .....	330
1.3.3 Überleitung .....	334
<b>2 Krisen und Brüche .....</b>	<b>335</b>
<b>2.1 Neue Synthese und unheilbarer Bruch .....</b>	<b>335</b>
<b>2.2 Das Bild der Moderne bei Loos .....</b>	<b>337</b>
2.2.1 Die gebrochene Tradition .....	337
2.2.2 Architektur .....	338
<b>2.3 Benjamin und die kreative Zerstörung .....</b>	<b>340</b>
2.3.1 Erlebnis und Erfahrung .....	341
2.3.2 Barbarentum .....	343
2.3.3 Symbol und Allegorie .....	344
2.3.4 Zerstörung .....	346
2.3.5 Spurlosigkeit .....	347
<b>2.4 Bloch und der Hohlraum .....</b>	<b>349</b>
2.4.1 Sachlichkeit .....	349
2.4.2 Montage .....	351
<b>3. Zu einer neuen Ästhetik .....</b>	<b>352</b>
<b>3.1 Modernismus und Montage .....</b>	<b>352</b>
3.1.1 Modernismus und Montage in der Architektur, ein Beispiel .....	352
3.1.2 Definitionen, Demarkationen .....	355
3.1.3 Zwischen Autonomie und Engagement .....	359
<b>3.2 Das Kunstwerk der Avantgarde .....</b>	<b>362</b>
3.2.1 Nicht-organisches Kunstwerk und Rezeption .....	362
3.2.2 Das organische bei Lukács und Adorno .....	365
3.2.3 Kunst als Gegenform des Verstehens .....	368
<b>3.3 Architektonische Ästhetik .....</b>	<b>371</b>
3.3.1 Spaltung statt Einheit .....	371
3.3.2 Das Engagement der Architektur .....	373
<b>4 Conclusion .....</b>	<b>379</b>
4.2.1 Die Unbestimmbarkeit der Hochhausstadt .....	379
4.2.2 Übersetzung und Interpretation .....	382
4.2.3 Zu einer kritischen (Architektur-) Theorie .....	385

## Das Unheimliche in der Stadt

*Die urbane Vision Ludwig Hilberseimers*

*Hilberseimer buried the true modernity of the city, its uncontrollable lability and endless conflicts, in the modernist tombstones of his Zeilenbau graveyard*

Richard Pommer

### TEIL 1. DAS URBANE UNHEIMLICHE

»Unter den beispielhaften Illustrationen der Schrecken des modernen Wohnbaus und der Stadtplanung«, schreibt Richard Pommer, „haben die Zeichnungen einer *Hochhausstadt* von Ludwig Hilberseimer nach wie vor die Macht, einen erschauern zu lassen.«<sup>1</sup> Obgleich Hilberseimer ein aktives Mitglied des Berliner ›Ring‹ war, am Dessauer Bauhaus und später am IIT in Chicago unterrichtete und etliche Bücher herausgegeben hat, diskutieren Historiker für gewöhnlich nur jene beiden denkwürdigen Perspektiven, die er 1924 zum ersten Mal publizierte. Sollten sie ursprünglich die Verheißungen des Städtebaus des Modernismus offenbaren, so werden sie heute stets als Beweis seines Scheiterns zitiert.<sup>2</sup> Joseph Rykwert behauptete gar, daß »seine öden, düster dräuenden Zeichnungen [...] eine straßenlose Stadt [verhießen] – schlimmer noch,

---

<sup>1</sup> »Among the standard illustrations of the horrors of modern housing and city planning [...] the drawings by Ludwig Hilberseimer of a Highrise City, or *Hochhausstadt*, still have the power to bring on a shudder« Richard POMMER, ›More a Necropolis than a Metropolis‹, in: R. Pommer, David A. Spaeth, Kevin Harrington, *In the Shadow of Mies. Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator, and Urban Planner*, Chicago 1988, S. 16–53, hier S. 17.

<sup>2</sup> Dietrich Neumann bezeichnet sie als »schockierend genaue Prognosen der schlechtesten Varianten des Nachkriegsstädtebaus«. (In: Dietrich NEUMANN, *Die Wolkenkratzer kommen! Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Debatten, Projekte, Bauten*. Braunschweig 1995, S. 138.) Für George Collins produzierte Hilberseimer »one of the most overbearing projects we have ever seen with his *Hochhausstadt* (Skyscraper City).« (In: George COLLINS, ›Visionary Drawings of Architecture and Planning: 20th Century through the 1960s‹, in: *Art Journal* (Bd. 38, Nr. 4, Sommer 1979), S. 244–256, hier S. 248.) Fritz Neumeyer u. Francesca Rogier wieder um behaupten, daß »Hilberseimer's high-rise city [...] belongs among the standard illustrations of the horrors of modern urban planning«. (In: Fritz NEUMEYER, Francesca ROGIER, ›OMA's Berlin: The Polemic Island in the City‹, in: *Assemblage* (Nr. 11, April 1990), S. 36–53, hier S. 48.) Thomas Brockelman schreibt: »In his proposal for a *Hochhausstadt* of late 1924, Hilberseimer projects a world of such stark placelessness that he himself, in later years, feels compelled to distance himself from it—decrying its bleakness as more like a ›necropolis‹ than a ›metropolis.‹« (In: Thomas BROCKELMAN, ›Review Essay: Getting Back into No Place: On Casey, Deconstruction and the Architecture of Modernity‹, in: *Human Studies* (Bd. 19, Nr. 4, Okt. 1996), S. 441–458, hier S. 441.) Edward S. Casey, der auf die an ihn gerichtete Kritik Brockelmans antwortet, sagt: »Citing Hilberseimer's *Hochhausstadt* project of 1924 (and contrasting it instructively with Le Corbusier's scheme for "the city of three million inhabitants"), my critic discerns an impetus toward the creation of a site that in effect offers no place to be—that deconstructs the very idea of place by its alienated, empty, and desolate structure.« (In: Edward S. CASEY, ›Embracing Lococentrism. A Response to Thomas Brockelman's Critique‹, in: *Human Studies* (Bd. 19, Nr. 4, Okt. 1996), S. 459–465, hier S. 459.)



wenn überhaupt, als das, was tatsächlich eingetroffen ist«. <sup>3</sup> Es sind jedoch nicht nur die wenig geneigten Kritiker, die die *Hochhausstadt* dergestalt aburteilen. In seinem Buch *Entfaltung einer Planungsidee*, 1963 veröffentlicht, stand Hilberseimer selbst seinem vier Jahrzehnte alten Projekt bemerkenswert kritisch gegenüber:

»Als Ganzes gesehen, war das Konzept dieser Hochhausstadt bereits als Gedanke falsch. Das Resultat war mehr eine Nekropolis als eine Metropolis, eine sterile Landschaft von Asphalt und Zement, unmenschlich in jeder Hinsicht.«<sup>4</sup>

Ausgehend von der nahezu einhelligen Verurteilung von Hilberseimers ungewöhnlichem Projekt versucht die vorliegende Untersuchung jene Frage zu beantworten, die einer seiner Studenten und Freunde, der amerikanische Architekt Dirk Lohan, stellte:<sup>5</sup> »Wie konnte 'Hilbs' – wie er unter allen seinen Studenten hieß – dieser liebenswürdige und umsorgliche Mann, solche abscheulichen Träume geträumt haben?«<sup>6</sup> Hilberseimer hat bestimmt nicht den Anspruch erhoben, unheimliche Architektur zu machen. Es soll sich hier aber nicht um eine psychologische oder biografische Untersuchung Hilberseimers handeln. Vielmehr möchte ich jene Bedingungen herausarbeiten, die seine Kritiker (wie auch den Schöpfer selbst) dazu gebracht haben, die *Hochhausstadt* als »karg, trübselig, bedrohlich«, als »abscheulichen Traum« zu bezeichnen, der einen »nach wie vor erschauern läßt«. Mit anderen Worten möchte die vorliegende Arbeit die beiden Perspektiven der *Hochhausstadt* von Hilberseimer genauer betrachten – als Beispiel für das Unheimliche in der Stadt. Der Begriff des Unheimlichen bietet die Möglichkeit, Hilberseimer und den Modernismus gegen den Strich zu bürsten, also abseits traditioneller Betrachtungsweisen wie Vorläufer und Nachläufer bzw. einer ausschließlich historischen Kontextualisierung zu betrachten. In diesem Zusammenhang werde ich eine Reihe angrenzender Fragen berühren, hinsichtlich des Begriffs des Unheimlichen bei Sigmund Freud, der Verbindungen des Unheimlichen mit der Idee des Erhabenen und des Schönen, der Bedeutung des visuellen im Modernismus und des gedanklichen Umfelds, aus dem Hilberseimer seine Ideen bezogen hat.

## 1. Stand der Forschung

### 1.1 Vidler und Freud

Die vorliegende Untersuchung baut auf der Arbeit Anthony Vidlers auf, der mit seinem Buch *The Architectural Uncanny* (1992) die Problematik der *Unheimlichkeit* in den architektonischen Diskurs eingeführt hat. Vidler stellt fest, daß sich zuletzt zahlreiche Vertreter der dekonstruktivistischen Bewegung in der Architektur, wie Bernhard Tschumi, Peter Eisenman oder Daniel Libeskind, zum Teil ausdrücklich auf das Konzept des Unheimlichen in ihren Projekten bezogen haben, um damit ein Gefühl des Unbehagens und der Beklemmung zu evozieren. Seither

---

<sup>3</sup> Joseph RYKWERT, »Die Stadt unter dem Strich: eine Bilanz«, in: *Modelle für eine Stadt*, Bd. 1, Berlin: Schriftenreihe zur Internationalen Bauausstellung Berlin 1986, S. 118–128, hier S. 126. (Vgl. Richard POMMER, »More a Necropolis than a Metropolis«, S. 17: »His barren, gloomy, menacing drawings prophesy a city without streets, even worse, if that's possible, than that which has actually been realized«.)

<sup>4</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Entfaltung einer Planungsidee*, Berlin; Frankfurt a. M.; Wien 1963, S. 22.

<sup>5</sup> Dirk Lohan ist ein Enkel Mies van der Rohe. Er war zeitweise dessen Mitarbeiter und pflegt in seinen Projekten das modernistische Erbe.

<sup>6</sup> »How could 'Hilbs' – as he was known to all his students – that gentle and caring man, have dreamed such abhorrent dreams?« Dirk LOHAN, »Mies Re-Reconsidered«, in: *Inland Architekt* (Bd. 30, H. 6, Nov.–Dez. 1986), S. 4–7, hier S. 4. (Zit. nach: Richard POMMER, »More a Necropolis than a Metropolis«, S. 17.)

blieb die Diskussion des Unheimlichen in der Architektur nicht nur eng mit der dekonstruktivistischen Bewegung verbunden; mit dem Niedergang des einen verschwand großteils das Interesse am anderen. Andere, zur selben Zeit erscheinende Publikationen, wie K. Michael Hays' *Modernism and the posthumanist subject* (1992) und Mark Wigleys *The Architecture of Deconstruction: Derridas haunt* (1993), legen Zeugnis von dem zeitweise sehr regen Interesse ab.

Für Vidler ist der Ursprungsort des Unheimlichen das bürgerliche Heim des 19. Jahrhunderts. Dieses ist Angelpunkt eines Sicherheitsgefühls, für das die Differenzierung von Privatheit und Öffentlichkeit wesentlich ist. Vidler zeichnet nach, wie sich dieses Gefühl allmählich vom Heim über die Stadt, die Metropole, ausbreitet. Höhepunkt und Konzeptualisierung dieses Prozesses des *fin-de-siècle* bildet für ihn Freuds Essay ›Das Unheimliche‹ von 1919.<sup>7</sup> Freud führt das Unheimliche auf die Entfremdung vom Heimlichen zurück. Das Unheimliche ist nicht außerhalb des Heims gegenwärtig, sondern vielmehr innerhalb, in dessen Zentrum. Sinngemäß wendet sich das Heimliche in das nicht (mehr/länger) Heimliche, ins Fremde. Das Unheimliche bei Freud beruht auf einem umfassenden Gefühl der Entfremdung, auch bedingt durch die allgemeine Verängstigung, die die verheerenden Ereignisse des Ersten Weltkriegs und die nachfolgenden chaotischen Verhältnisse mit sich gebracht haben: Die Welt wird nicht länger als Heimat wahrgenommen.<sup>8</sup> In diesem Zusammenhang ist das Unheimliche unmittelbar mit Unsicherheit und Ungewißheit verknüpft. Ist es bei Freud der Zusammenbruch der alten Weltordnung, der politisch und wirtschaftlich unsichere Status der jungen Republik, soziale Unruhen, Wohnungsnot, Geldentwertung und die schwierige Versorgungslage, so bilden bei Hilberseimer das Chaos und die Ungewißheiten der kapitalistischen ›Grossstadt‹ der Weimarer Republik den Hintergrund seiner Arbeit.

## 1.2 Wigley und Heidegger

Eine andere Tradition des Unheimlichen stammt von Martin Heidegger. Wie Freud situiert Heidegger das Unheimliche nicht außerhalb oder jenseits des Heimes, sondern vielmehr in dessen Mittelpunkt.<sup>9</sup> Dennoch ist der Status des Unheimlichen bei Heidegger grundlegend anders als bei Freud beschaffen. Freud macht das Unheimliche in einigen Phänomenen des realen Lebens, mehr jedoch in bestimmten Motiven der Kunst, besonders der phantastischen Literatur aus. Das Unheimliche ist bei ihm eine spezifische, milde Form der Angst, die er gleich zu Beginn als ästhetische Empfindung charakterisiert, was die Subjektivität seiner Wahrnehmung erklärt. Für Heidegger stellt das Unheimliche eine unmittelbare Begleiterscheinung der Angst dar, die selbst wiederum ein ontologischer, nicht ein psychologischer Zustand ist. Die Angst ist die Vergegenwärtigung des Nichts. Sie bringt das Seiende zum Entgleiten und offenbart das reine ›Dasein‹: »Darin liegt, daß wir selbst — diese seienden Menschen — inmitten des seienden uns mitentgleiten. Daher ist im Grunde nicht ›dir‹ und ›mir‹ unheimlich, sondern ›einem‹ ist es so.«<sup>10</sup> Nach Edward S. Casey verbindet Heidegger in *Sein und Zeit* das Unheimliche mit dem Verlust der

---

<sup>7</sup> Vgl. Paul RABINOW, ›The Architectural Uncanny. 1992. By Anthony Vidler‹, in: *Visual Anthropology Review* (Bd. 9, Nr. 2, Herbst 1993), S. 141–152, hier S. 141.

<sup>8</sup> Vgl. Anthony VIDLER, *The architectural uncanny. Essays in the modern unhomey*, Cambridge/MS, London 1992, S. 6f.

<sup>9</sup> »Im nächsten Umkreis des Seienden glauben wir uns heimisch. Das Seiende ist vertraut, verlässlich, geheuer. Gleichwohl zieht durch die Lichtung ein ständiges Verbergen in der Doppelgestalt des Versagens und des Verstellens. Das Geheure ist im Grunde nicht geheuer; es ist un-geheuer.« Martin HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1978, S. 52f. Vgl. Thomas BROCKELMAN, ›Review Essay. Getting Back Into No Place. On Casey, Deconstruction and the Architecture of Modernity‹, S. 447f.

<sup>10</sup> Vgl. Martin HEIDEGGER, *Was ist Metaphysik?* Frankfurt a.M. 2007 [1943], S. 32f.

Heimatwelt in Form eines unvermeidlichen ›nicht zu Hause seins‹ (un-heim-lich) des Daseins in der Welt. Das Unheimliche ist dabei nicht nur *nichts*, sondern auch *nirgends*: Es repräsentiert die radikale Abwesenheit eines besonderen Ortes oder Gebietes. Verängstigt durch die Aussicht auf eine solche Atopie, wendet sich das Dasein Entitäten der Welt zu (etwa alltäglichen Beschäftigungen, wahllosem Reden oder auch der reinen Theorie) und geht in diesen auf. Aber in dieser Flucht vor dem Nichts und dem Nirgends flieht das Dasein weder die Angst noch das Unheimliche als solche, sondern das, was beide begründet, nämlich die Welt (und damit sein eigenes in-der-Welt-sein). Das Unheimliche ist also keineswegs nur eine milde Form der Angst; es offenbart vielmehr einen Blick in die Abgründe, über denen das Dasein schwebt, wenn dieses erst einmal seiner verlässlichen Umwelt entzogen ist.<sup>11</sup> Ausgehend von der Auffassung des Unheimlichen als etwas, das durch die Negation des Ortes gekennzeichnet ist, bemerkt Thomas Brockelman, daß Hilberseimer die Negation des Ortes, die implizit bereits im Werk von Le Corbusier vorhanden ist, noch radikalisiert. Das Ergebnis ist ein ›hermetisches‹ räumliches System, ohne Zentrum noch Grenze.<sup>12</sup>

Weniger auf diese Abgründigkeit als auf den Aspekt der Fremdheit wird sich Mark Wigley beziehen, wenn er in *Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom* auf das Unheimliche im Zusammenhang mit dem Haus zu sprechen kommt. Wigley untersucht die Rolle der Architektur im Werk von Jacques Derrida, das »bereits von einem bestimmten Denken über Architektur ab[hing], was in dem bloßen Wort ›Dekonstruktion‹ sichtbar wird.«<sup>13</sup> Derridas Werk scheint die Architektur komplexer, umgreifender, instabiler, brutaler, aber auch unheimlicher zu machen. Derrida greift dabei häufig auf Heidegger zurück, »dem vielleicht strengsten Denker über das Verhältnis von Philosophie und Architektur«.<sup>14</sup> Dabei bezieht er sich speziell auf das Bild des Hauses, das als Paradigma der Interiorität für die Philosophie unentbehrlich und bei Derrida deutlich von Heideggers Überlegungen geprägt ist, die er jedoch zu unterminieren versucht.<sup>15</sup> Für Wigley kritisiert Heidegger besonders die Verhehlung des Unheimlichen, weil damit das Vertraute zu einer Erscheinungsform des Unheimlichen wird. Sie ist die eigentliche Ursache für die Entfremdung des modernen Lebens,<sup>16</sup> als gerade durch seine Verhehlung das Unheimliche in der »scheinbaren Unschuld des Vertrauten« an Bedeutung gewinnt. Auf diese Weise werden wir selbst vom Vertrauten entfremdet, weil eine viel grundlegendere Entfremdung maskiert wird. Somit stellt das vertraute Haus eine Gefahr dar, die es zu hinterfragen gilt. Diese »unheimliche Gefahr« wird »innerhalb der Behaglichkeit der Wohnung selbst« ermittelt: »Das Geheure ist im Grunde nicht geheuer; es ist un-geheuer.«<sup>17</sup> Indem das Haus das Unheimliche verhehlt, kann es kein authentisches Wohnen geben; vielmehr ist das Haus, das Heim, jener Ort, »wo das Wesen der Heimstätte am stärksten verhehlt« ist.<sup>18</sup> Letztlich ist das Wohnen fremd, weil das Heim ein unhintergehbare Geheimnis besitzt. Im Anschluß an Heidegger lokalisiert auch Derrida das Unheimliche innerhalb des Hauses. Das Unheimliche bei Derrida sinnvoll zu diskutieren, würde den Rahmen dieser kurzen Betrachtung sprengen und liegt auch nicht im Untersuchungsgebiet dieser Arbeit; interessant ist jedoch, daß Wigley, der auch das Unheimliche bei Freud (im Kontext von Derridas diesbezüglicher Betrachtung) erwähnt, keine Verbindung zwischen Freud und

---

<sup>11</sup> Vgl. Edward S. CASEY, *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley/CA 1997, S. 254f.

<sup>12</sup> Vgl. Thomas BROCKELMAN, ›Review Essay. Getting Back into No Place: On Casey, Deconstruction and the Architecture of Modernity‹, S. 444.

<sup>13</sup> Mark WIGLEY, *Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom*. Basel u. a. 1994, S. 15.

<sup>14</sup> Mark WIGLEY, *Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom*, S. 15.

<sup>15</sup> Vgl. Mark WIGLEY, *Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom*, S. 97, 101, 103f.

<sup>16</sup> Vgl. Mark WIGLEY, *Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom*, S. 100.

<sup>17</sup> Martin HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerks*, S. 52f.

<sup>18</sup> Mark WIGLEY, *Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom*, S. 102.

Heidegger herstellt. Schließlich hat auch bei Freud das Unheimliche damit zu tun, daß das, was vertraut schien, irgendwie fremd geworden ist. Auch wenn sich Heidegger deutlich von der Psychologie distanziert, weil er sie als Wissenschaft auffasst und die Philosophie als außerhalb der Wissenschaft stehend,<sup>19</sup> so beschäftigt er sich doch mit dem Phänomen der Unbestimmtheit der Angst. Sprachlich tut er dies, wie Holm Tetens feststellt, auf eine Weise, die weniger mit einer logischen Beschreibung zu tun hat als mit einem Gespräch bei einem Therapeuten, dessen Klient mit der sprachlichen Erfassung der Unbestimmtheit und Radikalität dieser Angst ringt.<sup>20</sup>

### 1.3 Hays

Während die Literatur zum Unheimlichen in der Architektur recht spärlich ist, sind Untersuchungen zur Architektur von Ludwig Hilberseimer kaum umfangreicher. Unter diesen sticht jedoch Hays' *Modernism and the posthumanist subject* (1992) heraus. Während die vorliegende Arbeit vom Unheimlichen ausgeht, ortet Hays in Hilberseimers Hang zur Totalisierung eine Paranoia. In Hilberseimer und Hannes Meyer identifiziert er zwei Architekten, die in ihren Arbeiten dieselben Einflüsse verarbeitet haben wie die Philosophen der Frankfurter Schule. Gleichzeitig ortet Hays in diesen beiden Architekten Vorläufer einer ›Dekonstruktion der Subjektivität‹, wie sie später von manchen Poststrukturalisten praktiziert wurde. Hilberseimer und Meyer sind für ihn die wichtigsten Protagonisten einer modernistischen Haltung, die sich weitgehend dadurch auszeichnet, daß das autonome Subjekt allmählich aus dem architekturtheoretischen Blickfeld verdrängt wird; beide gelten ihm als »Posthumanisten«. Wenn Hays von Paranoia spricht, dann geht es letztlich um eine ›professionelle‹ Einstellung, die Hilberseimer, und letztlich die Architekturgeschichte innerhalb der ›Kritischen Theorie‹ der Frankfurter Schule situiert.

Einer ideellen Verbindung zwischen der Frankfurter Schule und Hilberseimer würde Hilde Heynen hingegen nicht zustimmen. Diese wundert sich vielmehr, daß trotz der zeitgleichen Entstehung von Frankfurter Schule und modernistischer Architektur — immerhin waren Ernst May und Theodor Adorno zur selben Zeit in derselben Stadt tätig —, keinerlei Austausch stattfand. Für Heynen haben kritische Theorien wie die der Frankfurter Schule einen komplexen Diskurs zur Modernität geschaffen, der, mit wenigen Ausnahmen, keinerlei Auswirkung auf die Geschichte und Theorie der Architektur des Modernismus hatte: Ausgehend von Autoren wie Hermann Bahr, Georg Simmel, Adolf Loos und Ernst Bloch bis hin zu Walter Benjamin, Theodor Adorno und Manfredo Tafuri zeichnet Heynen in ihrem *Architecture and Modernity* (1999) eine Genealogie alternativer, modernismuskritischer Positionen. Während für Hays Sigfried Giedion ein zentrales Leitbild ist, ist er bei Heynen der Hauptprotagonist, wenn darum geht, die Positionen der Modernisten freizulegen. Besonders in der Person Giedions vereinnahmt die modernistische Architektur Positionen der Avantgarde in Kunst und Literatur, ohne sich dabei von traditionellen architektonischen Vorstellungen wie Harmonie und Dauerhaftigkeit zu verabschieden. Auf die weithin diagnostizierte Krise in der europäischen Kultur antwortet die modernistische Strömung mit der Forderung nach Vereinheitlichung und Typisierung, während die Gegenseite die Ansicht vertritt, daß es in der zeitgenössischen Gesellschaft unmöglich geworden ist, eine harmonische Kultur zu schaffen. Hier trifft Heynen den wundesten Punkt der Argumentation von Hays: Hilberseimer gehört eben dieser Hauptströmung des Modernismus an, und es ist fraglich, ob sein Streben nach einer totalen, organischen Gestaltung von Möbeln, Wohnung, Stadt und Welt tatsächlich mit einer ›kritischen‹ oder ›posthumanistischen‹ Theorie vereinbar ist.

---

<sup>19</sup> Martin HEIDEGGER, *Was heißt Denken? Vorlesung Wintersemester 1951/52*. Stuttgart 1992, S. 25.

<sup>20</sup> Vgl. Holm TETENS, *Philosophisches Argumentieren. Eine Einführung*. München 2004, S. 206f.

Hays hält sich letztlich an einen Sprachgebrauch, in dem es üblich ist, Avantgarde und Modernismus als Synonyme zu behandeln. Dem entgegen steht die Argumentation Peter Bürgers, daß eine zentrale Aufgabe für eine Theorie der (historischen) Avantgarde die Entwicklung eines Begriffs des ›nicht-organischen‹ Kunstwerks war. Die Vertreter der ›organischen‹ Kunst, zu denen auch die modernistischen Architekten zu zählen sind, verfolgten oft ein politisches Programm, und hofften auf eine Auflösung bestehender Widersprüche und Brüche in einer neuen Gesellschaft. Ihre Kritiker hingegen warfen dieser Kunst vor, nur den Schein einer Versöhnung zu erzeugen; einen Schein, den das nicht-organische Kunstwerk ablehne, weil es die Realität als fragmentiert voraussetze.<sup>21</sup>

#### **1.4 Pommer**

Mit einer Situierung innerhalb des historischen Kontextes wird auch das Problem angesprochen, daß Hays kaum Referenzen zu den Projekten und Texten liefert. Hays' Analyse ist weitgehend auf eine Untersuchung angewiesen, die Richard Pommer 1988 im Rahmen einer Publikation zu Hilberseimer veröffentlicht hat, ›More a Necropolis than a Metropolis‹. Pommer geht von einer unheimlichen Wahrnehmung der beiden Perspektiven aus und situiert sie in ihrem historischen Kontext. Er stellt die Frage, wie diese »entsetzlichen Visionen« überhaupt entstehen konnten (zumal Hilberseimer als bescheidener und liebenswürdiger Lehrer bekannt war) und dafür noch anerkennende Kritiken erteten. Pommer beantwortet zwar die Frage, was das Unheimliche der beiden Perspektive ausmacht, nicht erschöpfend, doch geht er von einer soliden kunsthistorischen Betrachtungsweise aus, die darin besteht, ein dichtes Netz von Vorläufern, einflußreichen Lehrern und Zeitgenossen zu weben, die als Ursachen für die Entstehung und Anerkennung dieser *Hochhausstadt* infrage kommen. Pommer schließt von Anfang als Motiv aus, daß der modernistische Städtebau grundsätzlich utopisch war und darüber hinaus häufig sozialistische Interessen vertrat.<sup>22</sup> Hilberseimer besaß eine ungewöhnlich gründliche Ausbildung zur deutschen Städtebau-Tradition und hatte sich schon in den Jahren vor der *Großstadtarchitektur* intensiv mit den Problemen der modernen Metropole auseinandergesetzt.<sup>23</sup> Der Grund, warum Hilberseimer dieselben Gebäudeformen wählte, wie sie in den neusachlichen Gemälden der frühen 20er-Jahre auftauchten, hat für Pommer sehr viel damit zu tun, daß Hilberseimer, wie viele seiner Landsleute, die moderne, unkontrollierbare Großstadt einfach ablehnte. Folglich versuchte er, sie »für immer in Stein und Beton« zu fixieren.<sup>24</sup>

Pommer weist auf einen fundamentalen Konflikt im Denken Hilberseimers hin: Die *Großstadtarchitektur* zeichnet sich dadurch aus, daß Hilberseimer mit einer sozialen und technischen Definition der Stadt beginnt, um auf bemerkenswerte Weise zu einer rein formalen Vision am Schluß überzuleiten. Hilberseimer nimmt an, daß die Stadt durch ihre wirtschaftlichen und materiellen Rahmenbedingungen geformt würde, während er zugleich davon ausgeht, daß ihre Form durch die künstlerische Intention des Architekten diktiert werden könne. Dieser Widerspruch wird dadurch verwischt, daß Hilberseimer offensichtlich annimmt, ein etwaiger ›Zeitwille‹ würde sich sowohl in den sozioökonomischen Bedingungen als auch im Geist des Künstlers ausdrücken.<sup>25</sup> Letzten Endes interessierte sich Hilberseimer weniger für die Realitäten des Städtebaus als für die perfekte Form und die Darstellung von absoluten Typen, ganz gleich, ob es sich dabei um eine Trabantenstadt oder um ein autarkes Stadtzentrum handelt. Wie Pommer feststellt, war diese

---

<sup>21</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 98.

<sup>22</sup> Richard POMMER, ›More a Necropolis than a Metropolis‹, S. 18.

<sup>23</sup> Richard POMMER, ›More a Necropolis than a Metropolis‹, S. 20.

<sup>24</sup> Richard POMMER, ›More a Necropolis than a Metropolis‹, S. 36.

<sup>25</sup> Richard POMMER, ›More a Necropolis than a Metropolis‹, S. 27.

neoplatonische Herangehensweise keine Eigenart von Hilberseimer, sondern unter seinen Zeitgenossen so verbreitet, daß auch der Widerspruch zwischen der *Hochhausstadt* und seinen gleichzeitigen Plänen für Gartenvorstädte und Einfamilienhäuser – deren Verschwinden er indes forderte – nicht weiter auffiel.<sup>26</sup> Seine ganze Karriere hindurch dominierten formale Erwägungen seine städtebaulichen Konzepte: Selbst als er mit Mies van der Rohe in Chicago zusammenarbeitete, behielt er im Grunde denselben Zugang bei. Auch wenn der Asphalt nun durch ein Übermaß an Natur ausgewechselt wurde, so blieb der Mensch weiterhin ausgeklammert.

Während Hays einen vorwiegend analytischen Zugang zu Hilberseimers Werk verfolgt, so ist bei Pommer die Frage nach dem Unheimlichen der beiden Perspektiven Anlaß und rahmendes Argument für eine weitgehend biographische Betrachtung. Während Hays eine spannende theoretische Position vertritt, die er mit dem Preis eines mangelhaften Nachweises durch Quellen quittiert, kann Pommer mit seinem wesentlich fundierteren Zugang das Phänomen des Unheimlichen bei Hilberseimer nicht ausreichend begründen: die Methode der Kunstgeschichte, das Objekt der Betrachtung dadurch zu erklären, daß bestimmte Aspekte herausgenommen und in Vorläufern nachgewiesen werden, konstruiert zwar genealogische Abstammungen; sie birgt jedoch die Gefahr einer Negation gerade jener Eigenarten, die das Objekt der Betrachtung zu etwas Besonderem macht und eigentlich erklärt werden sollte. Das ist vor allem dann der Fall, wenn die relevanten Vergleichsbeispiele in einem zeitlichen und diskursiven Zusammenhang mit dem zu beschreibenden Gegenstand stehen müssen. Pommer scheitert gewissermaßen an einem methodologischen Problem. Das Unheimliche ist kein Thema der modernistischen Architektur am Beginn des 20. Jahrhunderts. Demgegenüber ist zu bedenken, daß der zeitliche Abstand zwischen Freuds Text und der ersten Veröffentlichung der *Hochhausstadt* gerade einmal fünf Jahre beträgt, während abermals fünf Jahre vergehen, bis Heidegger seine Antrittsvorlesung ›Was ist Metaphysik‹ hält.

### 1.5 Kilian

Markus Kilian schließlich kritisiert, daß sämtliche bisherige Betrachtungen der Projekte Hilberseimers nur deren ästhetische Wirkung und Wahrnehmung behandelt haben. Es sollte jedoch nicht mehr darum gehen, Hilberseimer von einem wahrnehmungsästhetischen Standpunkt, sondern im Zusammenhang mit seiner (urbanistischen) Planungsmethodik und seinen Schriften zu untersuchen, also gleichsam die Intention des Autors freizulegen, indem scharf zwischen kunsttheoretischen bzw. funktionalistischen Aspekten der frühen Arbeiten und den späteren Stadt- und regionalplanerischen Arbeiten getrennt wird. Diese Abgrenzung macht nur dann Sinn, wenn man Pommers Schlußfeststellung, Hilberseimer wäre Zeit seines Lebens nicht von seiner formalistischen Auffassung abgewichen, keinesfalls teilt. Es ist allerdings fraglich, ob Kilian diesen Standpunkt tatsächlich bis zum Ende durchhält. In seiner Dissertation *Großstadtarchitektur und New City; eine planungsmethodische Untersuchung der Stadtplanungsmodelle Ludwig Hilberseimers* (2002) begründet er den besonderen Stellenwert der *Hochhausstadt* darin, daß sie inhaltlich wie methodisch einen radikalen Wendepunkt in Hilberseimers Konzeption einer Großstadtarchitektur markiert, da sich dort die beiden gegensätzlichen Tendenzen – ästhetische/architektonische versus planerische/urbanistische Interessen – überlagern. Kilian kritisiert dabei, daß die Freilegung der Widersprüche in Hilberseimers *Hochhausstadt* von Pommer nicht einmal ansatzweise unternommen wurde (wiewohl dieser gleich mehrfach auf deren Vorhandensein hinweist). Für Kilian ›überlagern‹ sich in der *Hochhausstadt* die widersprüchlichen Interessen, die folglich zum Ausgangspunkt einer Analyse werden. Kilian stellt eine Gegensätzlichkeit von schematischer Absicht und illusionistischer Darstellung fest, die er durch

---

<sup>26</sup> Richard POMMER, ›More a Necropolis than a Metropolis‹, S. 39.

eine gründliche Lektüre von Hilberseimers Texten aufzulösen bzw. zu erklären versucht und an Nietzsches Diktion vom ›Großen Stil‹ festmacht. Kilian zeichnet sich dadurch aus, zahlreiche schwer zugängliche Zitate Hilberseimers erörtert und eine vollständige, systematische Bibliographie Hilberseimers zusammengestellt zu haben. Schließlich wird auch bei Kilian deutlich, daß die *Hochhausstadt* künstlerischen und formalistischen Gesichtspunkten verpflichtet ist, und daß ihre Diskussion unter einem wahrnehmungsästhetischen Standpunkt durchaus Sinnvoll ist. Es ist auch nicht ganz einzusehen, warum die *New City* nur mehr mit Stadtplanung und nichts mit Ästhetik und Architekturgeschichte zu tun haben sollte, sind die beiden doch historisch aufs engste miteinander verbunden.<sup>27</sup> Die postulierte Trennung von Architektur (ästhetisch) und Städtebau (planungsmethodisch) schafft nicht nur eine klare Argumentationsstruktur mit der *Hochhausstadt* als Wendepunkt, sie nimmt auch die Ergebnisse vorweg.

### 1.6 Fazit

Es ist also schon einiges zu den beiden Perspektiven gesagt worden. Besonders geben die anfangs zitierten Bemerkungen eine Basis, um im Unheimlichen der *Hochhausstadt* einen relevanten Aspekt dieses Entwurfs zu sehen. Es bleibt jedoch offen, woran dieses Unheimliche festzumachen ist. Vor diesem Hintergrund setzt sich die vorliegende Arbeit das Ziel, mehr und genauer zu schauen. Dies betrifft auch die Zugangsweise: Es ist bemerkenswert, daß sich jede Behandlung dieses Themas auf einen signifikanten Betrachtungswinkel beschränkt, wenn auch mit gewissem Recht: Eine der grundlegenden Voraussetzungen wissenschaftlichen Schreibens ist schließlich, sich auf einen spezifischen Ausschnitt zu beschränken, in dem Antwort und Erklärung gefunden werden. Es hängt also alles von der Ausgangslage und Problemstellung ab. Der damit verbundenen Festlegung versucht die vorliegende Untersuchung zu entkommen, indem die beiden Perspektiven von sehr unterschiedlichen Ansätzen aus betrachtet werden. Denn wenn auch jeder neue Ansatz Erkenntnisse bringt, so läuft die Suche nach Antworten doch jedesmal in eine Sackgasse hinein – eine Sackgasse, die freilich grenzenlos ist, da sich jede Betrachtungsweise ins Unendliche fortsetzen läßt. Jede Interpretation generiert ein ganzes Spektrum weiterer Interpretationsmöglichkeiten.

Interessant wird dieses Spiel der Interpretationen aber im Zusammenhang mit dem Unheimlichen. Einerseits sind einige maßgebliche Aspekte bislang nicht diskutiert worden; beispielsweise, inwiefern es es überhaupt möglich ist, vom Unheimlichen zu sprechen. Unter welchen Voraussetzungen kann vom Unheimlichen bei den Perspektiven gesprochen werden? Kilian etwa, der keinesfalls mit Kritik spart, interpretiert die *Hochhausstadt* anhand der Lektüre von Hilberseimers Schriften. Er kommt dabei ohne den Begriff des Unheimlichen aus, während sich das Wort ›Unmenschlich‹ nur im Rahmen von Hilberseimers eigenem Urteil wiederfindet. Fast scheint es, als wären Begriffe wie diese zu vage, zu unwissenschaftlich, um zu sinnvollen Aussagen zu gelangen. Tatsächlich ist der Begriff des Unheimlichen denn auch schwer zu erfassen. Freud charakterisiert das Unheimliche außerdem als ästhetische Erfahrung, die ausgesprochen subjektiv ist. Damit ist nicht jeder für diese Erfahrung gleichermaßen zugänglich. In Literatur und Film hängt es etwa von der Behandlung des Materials ab, ob ein Motiv überhaupt unheimlich wirken kann oder nicht. Auch wenn die Geschichte seiner Konzeptualisierung klar nachgezeichnet werden kann, so steht das Unheimliche mittlerweile stellvertretend für das Problem oder gar die Unmöglichkeit klar definierter Konzepte.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City. Eine planungsmethodische Untersuchung der Stadtplanungsmodelle Ludwig Hilberseimers*. TU Karlsruhe: Dissertation 2002, S. 11, 15.

<sup>28</sup> Vgl. Anneleen MASSCHELEIN, ›A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture‹, in: *Image & Narrative. The Uncanny*, (H. 5, Jän. 2003).

<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/uncanny.htm> (Zugr. 13.01.2006).

In der vorliegenden Untersuchung wird nun keine Darstellung unternommen, die, in welcher Form auch immer, die Persönlichkeit Hilberseimers betrifft. Mit dem Begriff des Unheimlichen soll – wie auch aus den anfänglichen Zitaten hervorgeht – die Wirkung auf den Betrachter, und zwar unter Hinzuziehung von etablierten, zu Konventionen erhobenen Darstellungsmitteln in Architektur und Malerei, untersucht werden. Dabei ist fraglich, ob sich eine Behandlung von für die Architektur relevanten Themen überhaupt ästhetischen Fragen entziehen kann. Interessant bei Hilberseimer ist gerade, daß er eine Form von Widerspruch verdeutlicht, die sich bis heute durch die architektonische Profession zieht: Architekten wie Eisenman beschäftigen sich mit der ›Interiorität‹ der Architektur, Städteplaner mit der reinen Planung, der Rest postuliert die ›Konstruktion‹ im Zusammenhang mit ökonomischen Aspekten zum Leitbild einer wirklichen Architektur. Der begleitende ästhetische Diskurs bleibt gerade durch seine Unaussprechlichkeit präsent. Die Ästhetik leistet jedoch wesentlich mehr, als gemeinhin angenommen wird. Das heißt es muß auch ein wesentlich breiterer Kontext in Betracht gezogen werden, als dies üblicherweise der Fall ist. Die Art und Weise, wie Hilberseimer seine Stadt entwirft und darstellt, soll unter diesem Ansatz wesentlich fundierter zu erklären sein.

Im Folgenden sollen die wichtigsten Motive und die Genesis der Hochhausstadt im Rahmen unterschiedlicher Kontexte dargestellt werden. Es ist naheliegend, den wichtigsten Kontext, zu dem Hilberseimer einen Beitrag leisten möchte, in den urbanistischen Konzepten der 1920er-Jahre in Europa und insbesondere Deutschland zu sehen. Dieser erscheint aber unzutreffend, wenn es darum geht, zu erklären, woher Hilberseimer seine Ideen bezogen hat und auf welche Beiträge er reagiert. Es scheint, daß, wenngleich die Hochhausstadt einen Gegenentwurf zur Ville Contemporaine darstellt, Hilberseimer Ideen weiterentwickelt, die nicht nur mit dem europäischen Umfeld zu tun haben, sondern vielmehr auch eine Weiterentwicklung von Konzepten darstellt, die in Amerika propagiert werden. Die deutschsprachige Debatte wiederum zeichnet sich durch eine Diskussion der adäquaten Architektur der Großstadt aus und den hohen Stellenwert, den – auch im Zusammenhang mit dem Organizismus – die Ästhetik einnimmt. Die Veränderungen, denen diese zu Beginn des 20. Jahrhunderts unterworfen ist, ist gewissermaßen auch in der Darstellungsweise der Perspektiven eingeschrieben.

## 2. Entstehung und Rezeption

### 2.1 Organisation und Ästhetik der Großstadt

Obwohl Ludwig Hilberseimer ein früher und engagierter Verfechter des ›Neuen Bauens‹ war, der eine nicht unbedeutende Rolle bei der Etablierung des neuen, ›sachlichen‹ Stils im *Deutschen Werkbund* spielte, in dessen Vorstand er 1927 gewählt wurde, und er schon vor seiner Tätigkeit am *Bauhaus* ein enger Wegbegleiter von Ludwig Mies van der Rohe war, zählt er nicht zu den führenden Architekten des Modernismus.<sup>29</sup> Die beiden Perspektiven der *Hochhausstadt* sind seine am meisten beachteten Werke, die in Fachkreisen bereits verschiedentlich diskutiert worden sind.<sup>30</sup> [Abb. 1–2 u. 5.] 1923 publizierte Hilberseimer seine erste umfassende Reflexion über die Metropole als Bauthema, *Vom städtebaulichen Problem der Groszstadt*. Die rapide wachsenden

<sup>29</sup> Vgl. Mauro F. GUILLÉN, *The Taylorized Beauty of the Mechanical. Scientific Management and the Rise of Modernist Architecture*. Princeton 2006, S. 18.

<sup>30</sup> Neben der bereits genannten Arbeit von Kilian auch Birgit KNAUER, *Ludwig Hilberseimers ›Hochhausstadt‹ im Kontext urbanistischer Konzepte der 1920er Jahre in Europa*. Univ. Wien: Diplomarbeit, 2008.



Großstädte werden dort als eigener urbaner Typus charakterisiert, als »Schöpfung der Neuzeit«, die als »natürliche und notwendige Folge der Industrialisierung der Welt« keinen historischen Vorläufer kennt. Durch die »Wirtschaftsform des kapitalistischen Imperialismus«, der sie ihre Entstehung verdankt, erhält die Großstadt einen anonymen und internationalen Charakter, der weder durch Nation, Kultur oder Topographie geprägt ist:

»Durch äußerste Konzentration und umfassende Organisation wird ein Übermaß an Intensität und Energie erreicht. Da die Produktion für den eigenen Bedarf kein Genüge mehr findet, wird sie zur nachbarfeindlichen Überproduktion gedrängt, geht mehr auf die Erregung nach Bedürfnissen als auf deren Befriedigung aus. So erscheint die Großstadt in erster Linie als eine Schöpfung des allmächtigen Großkapitals, als eine Ausprägung seiner Anonymität, als ein Stadttypus von eigenartigen, wirtschaftlich-sozialen und kollektivpsychischen Grundlagen, gleichermaßen größte Isolation und engsten Zusammenschluß ihrer Bewohner gestattend. Tausendfach verstärkter Lebensrhythmus verdrängt in ihr in raschem Tempo das lokal Individuelle. Die Großstädte gleichen sich in gewissen Zügen derart, daß man von einer Internationalität ihres Gesichts reden kann.«<sup>31</sup>

Die architektonischen Maximen, die Hilberseimer für die Gestaltung der Großstadt entwickelt, werden von den Imperativen des technologischen Zeitalters diktiert.<sup>32</sup> Zugleich ist für jede Stadt eine umfassende Planung erforderlich, die den »verschiedenartigsten Bedürfnissen eines werdenden Gemeinwesens Rechnung trägt, ihre geographische und topographische Lage berücksichtigt, ihre staatliche, wirtschaftliche und produktive Bedeutung nicht außer acht läßt.«<sup>33</sup> Die daraus folgenden Maßnahmen machen eine umfassende Bodenreform notwendig:

»Wichtig ist vor allem die Festlegung der Verkehrsmittel: Bahn- und Kanalführungen, Hauptstraßen, Hoch- und Untergrundbahnen. Sie sind die Pulsadern des gesamten Organismus. Von gleicher Bedeutung ist die Unterteilung in Wohn-, Geschäfts- und Industrieviertel, entsprechend der Gegebenheit und Eigenart des Geländes und unter Berücksichtigung der entsprechenden Bedürfnisse, ebenso die Durchsetzung eines Stadtorganismus mit Park, Grün- und Wasserflächen. Um die auf unsere Städte so verheerend wirkende Bodenspekulation künftig auszuschließen, muß einer solchen Planung eine umfassende Geländeenteignung vorangehen, damit die Stadt sich räumlich ungehemmt entfalten kann. Die Ansprüche des Privateigentums müssen bei einer Stadtanlage notwendig hinter die Ansprüche der Allgemeinheit zurücktreten.«<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Ludwig HILBERSEIMER, »Vom Städtebaulichen Problem der Großstadt«, in: *Sozialistische Monatshefte*, (Jg. 29, H. 6, 19. Juni 1923), S. 352–357, hier S. 352f; (vgl. Vittorio Magnano LAMPUGNANI, »Die Moderne und die Architektur der Großstadt«, in: Terence RILEY; Barry BERGDOLL (Hg.), *Mies in Berlin*. München, Berlin, London, New York 2002, S. 35–65, hier S. 46). Dieselbe Passage steht in: Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], Stuttgart 1978 (Nachdruck), S. 1f.

<sup>32</sup> »Der Stadtplan der Großstadt beruht im allgemeinen auf dem künstlichen geometrischen System, gegen das kein wesentlicher Einwand hervorzubringen ist. Allerdings wurde es infolge seiner schematischen Anwendung im 19. Jahrhundert ungeheuer diskreditiert. Aus Bequemlichkeit, Gedanken- und Phantasielosigkeit hat man es völlig sinnlos verwandt: ohne Rücksicht auf das Gelände, ohne höhere Gesichtspunkte, ohne Sinn für Architektonik. Trotzdem entspricht die Anlage des Stadtplans nach geometrischen Gesichtspunkten den Grundprinzipien aller Architektur. Die gerade Linie, der rechte Winkel waren immer deren vornehmste Elemente. Entspricht nicht auch die gerade Straße mit ihrer Übersichtlichkeit eher unserem heutigen Empfinden und ordnenden Geist als die willkürlich gebogene?« Ludwig HILBERSEIMER, »Vom städtebaulichen Problem der Großstadt«, S. 355.

<sup>33</sup> Ludwig HILBERSEIMER, »Vom städtebaulichen Problem der Großstadt«, S. 354.

<sup>34</sup> Ludwig HILBERSEIMER, »Vom städtebaulichen Problem der Großstadt«, S. 354.

Die Radikalität seiner Lösungen spiegelt sich in seiner ausgeprägten Auffassung einer gesellschaftlichen Entwicklung auf internationaler, globaler Ebene, die den konzeptuellen Rahmen für das Prinzip der Rationalität oder Sachlichkeit stellt.<sup>35</sup> In Zukunft wird die Großstadt streng nach Funktionen getrennt sein; besonders aber wird an einem anderen Ort gewohnt als gearbeitet werden. Zugleich ist das Schicksal der Großstadt von den großräumigen, geopolitischen Entwicklungen bestimmt, genauer gesagt steht es »in Abhängigkeit von der Bildung der großen Wirtschaftskomplexe [...], von dem Zusammenschluß der National- und Nationalitätenstaaten zu Wirtschaftseinheiten«. Damit ist nicht zuletzt die Schaffung einer europäischen Wirtschaftsunion anzustreben, will man das anstehende ›Großstadtproblem‹ lösen.<sup>36</sup>

Nicht alle der hier formulierten Gedanken finden im 1927 erschienenen Essay *Groszstadtarchitektur* Eingang: So fehlt vor allem die Forderung nach einer räumlichen Trennung der Funktionen, wonach durch »Umschichtung der Bevölkerung [...] die gesamte Innenstadt für das Geschäftsleben freigemacht werden« müsse.<sup>37</sup> Hilberseimer entwickelt seine urbanistische Ideen jedoch weiter und elaboriert sie zum ersten Mal zur Gänze. Anfangs diskutiert er die räumliche Organisation historischer Vorläufer wie Bath und aktueller wie Canberra, um schließlich nordamerikanische Großstädte wie ›Neuyork‹ (sic), Philadelphia und Washington zu betrachten, die »einstweilen am reinsten den Großstadttyp« verkörpern.<sup>38</sup> All diese Beispiele haben mit der unzulänglichen Organisation des Verkehrs im Stadtzentrum zu kämpfen. Hilberseimer präsentiert nun Lösungsvorschläge, die seiner eigenen Organisationsform – der *Hochhausstadt* – vorausgehen. Geht die *Wohnstadt* von 1923 noch von der englischen Gartenstadt aus, so wird letztere, 1924 konzipiert, die Umdeutung, Verbesserung und Rationalisierung der zeitgenössischen amerikanischen Metropole darstellen. [Abb. 131–132.]

Hilberseimers zentrales Interesse ist das Problem der Dichte, das von zwei fundamentalen Prinzipien des Urbanismus abhängig ist: Verkehr und natürlicher Belichtung. Der Verkehr stellt das

---

<sup>35</sup> »Die Großstädte, vor allem die Weltstädte, sind die Energiezentren der Staaten und der durch diese gebildeten Welt, die Kreuzungspunkte der Kraftströme menschlicher Energie, der Wirtschaft und des Geistes. Die Stadt, vor allem die Großstadt, kann daher nicht als selbständiger, für sich bestehender Organismus betrachtet werden. Sie ist verwachsen und verbunden mit dem sie hervorbringenden Volk und durch die umfassende Wirtschaft mit der ganzen zivilisatorisch organisierten Welt. So stellt diese Welt einen Gesamtorganismus dar, dessen Gesetzmäßigkeit zu ergründen wesentliche Vorarbeit einer planvoll organisierten Gestaltung ist.« Ludwig HILBERSEIMER, ›Vom städtebaulichen Problem der Großstadt‹, S. 352.

<sup>36</sup> »Selbstverständlich wird eine scharfe Trennung nach Zwecken eintreten müssen. Man wird vor allem nicht mehr da wohnen, wo man arbeitet. Man wird auch die einzelnen Arbeitszentren zweckmäßig nach Zusammengehörigkeit zusammenfassen müssen; so daß neben weltstädtischen Konzentrationspunkten industrielle Dezentralisation eintritt. Oder etwa der wirtschaftliche und räumliche Zusammenhang eines Industriebezirks wird sich von selbst zu einer organisch zusammenhängenden Riesenstadt auswachsen. Doch gerade dieses hängt nun wieder aufs engste mit dem Staatenbau zusammen. Der Staatenbau der Zukunft wird aber in Abhängigkeit von der Bildung der großen Wirtschaftskomplexe von statten gehen, von dem Zusammenschluß der National- und Nationalitätenstaaten zu Wirtschaftseinheiten. Für uns insbesondere ist also die Zusammenfassung des politisch zerrissenen europäischen Kontinents zu einer ökonomischen Einheit die Voraussetzung für eine im produktiven Sinn wegweisende Städtebaupolitik, die eine Lösung des bis dahin unlösbaren Großstadtproblems bringt.« Ludwig HILBERSEIMER, ›Vom städtebaulichen Problem der Großstadt‹, S. 357.

<sup>37</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 8; Ludwig HILBERSEIMER, ›Vom städtebaulichen Problem der Großstadt‹, S. 356.

<sup>38</sup> »Sie haben sich aus sachlichen Gründen für die Geradlinigkeit des Straßennetzes entschieden. Neben der dadurch erreichten verkehrserleichternden Übersichtlichkeit ist die Rechtwinkligkeit ein weiterer Vorzug des geradlinigen Straßennetzes.« Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 6.

größte Problem der zeitgenössischen Metropole dar und erfordert drastische Lösungen. Bereits Le Corbusiers ›Großstadtschema‹ der *Ville Contemporaine pour trois millions d'habitants*, die 1925 in *Urbanisme* erscheint und von Hilberseimer als letztes und ›theoretisches‹ Beispiel seinem eigenen Entwurf vorangestellt wird, folgt ähnlichen Überlegungen. [Abb. 6–7.] Le Corbusiers Entwurf zeigt nicht nur die gleiche modernistische Einstellung zugunsten eines orthogonal angelegten Plans, weißer Farbgebung und einförmiger Fassaden, sondern beschäftigt sich auch mit Fragen des Verkehrs, der Belichtung und der »scharfen Trennung nach Zwecken«, die 1933 unter dem Begriff des ›Zoning‹ die Charta von Athen prägen sollte. Anhand der *Ville Contemporaine* stellt Hilberseimer klar, daß es in seinem eigenen, daran anschließenden Entwurf darum gehen wird, allgemeingültige Regeln aufzustellen:

»Dem Chaos der heutigen Großstadt können nur theoretische Demonstrationsversuche gegenübergestellt werden. Ihre Aufgabe ist es, rein abstrakt, fundamentale Prinzipien des Städtebaues aus den aktuellen Bedürfnissen heraus zu entwickeln: zur Gewinnung von allgemeinen Regeln, die die Lösung bestimmter konkreter Aufgaben ermöglichen. Denn nur die Abstraktion vom besonderen Fall erlaubt es zu zeigen, wie die disparaten Elemente, die eine Großstadt ausmachen, in eine beziehungsreiche Ordnung zu dieser gebracht werden können.«<sup>39</sup>

Wenn auch Hilberseimer dem Entwurf von Le Corbusier eine »einwandfreie qualitative« Verbesserung zugesteht, so spricht er ihm die »quantitative Steigerung, die Le Corbusier erreicht zu haben glaubt«, ab. »Im Gegensatz zu Le Corbusier, dessen Stadt trotz der scheinbaren Konzentration der City ihrem Wesen nach eine Horizontalstadt ist, versucht Ludwig Hilberseimer den vertikalen Aufbau einer Großstadt«, wie er schreibt.<sup>40</sup> Somit ordnet er die Funktionen nicht nebeneinander an, sondern schichtet sie übereinander; über der Erde wie auch darunter:

»Aufbauen der einzelnen Stadtelemente, funktionell voneinander geschieden, der Höhe nach. Gewissermaßen zwei Städte übereinander. Unten die Geschäftsstadt mit ihrem Autoverkehr. Darüber die Wohnstadt mit ihrem Fußgängerverkehr. Unter der Erde der Fern- und Stadtbahnverkehr.«<sup>41</sup>

Neben den organisatorischen Aspekten formuliert er auch die formalen Kriterien für die Architektur der Großstadt: gewaltige, kubische Massen, in welchen sich Vorsprünge, Rücksprünge und Vertiefungen organisch aus dem Baukörper entwickeln und ihm Rhythmus verleihen; dazu weite, glatte Wandflächen, die durch Fenster nicht unterbrochen, sondern gleichmäßig belebt werden. Dabei ist die Identität von Konstruktion und Form ›unerläßliche Voraussetzung‹:<sup>42</sup>

»Die Notwendigkeit, eine oft ungeheure, heterogene Materialmasse nach einem für jedes Element gleichermaßen gültigen Formengesetz zu bilden, fordert eine Reduktion der architektonischen Form auf das knappste, notwendigste, allgemeinste. Eine Beschränkung auf die geometrisch kubischen Formen: die Grundelemente aller Architektur [...] Große Massen bei der Unterdrückung der Vielerleiheit nach einem allgemeinen Gesetz zu formen ist, was Nietzsche unter Stil überhaupt versteht: Der allgemeine Fall, das Gesetz wird verehrt und herausgehoben: die Ausnahme wird umgekehrt beiseite gestellt, die Nuance weggewischt, das Maß wird Herr, das Chaos gezwungen, Form zu werden: logisch, unzweideutig, Mathematik, Gesetz.«<sup>43</sup>

<sup>39</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 13.

<sup>40</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 17.

<sup>41</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 17.

<sup>42</sup> Vgl. Vittorio M. LAMPUGNANI, ›Die Moderne und die Architektur der Großstadt‹, S. 47.

<sup>43</sup> Ludwig HILBERSEIMER, ›Groszstadtarchitektur‹, in: *Der Sturm*, (Jg. 15, Nr. 4, 1924), S. 177–189, hier S. 188f. (Zit. nach: Vittorio M. LAMPUGNANI, ›Die Moderne und die Architektur der Großstadt‹, S. 47 u.

Damit artikuliert Hilberseimer die zentralen Themen seiner Architekturtheorie. Das konzeptuelle Schema, nach dem sein ganzer Diskurs ausgerichtet ist, besteht einerseits aus einem unbeugsamen Rationalismus und andererseits aus Konzepten, die einer idealistischen Kunsttheorie mit nietzscheanischer Ausrichtung entlehnt sind.<sup>44</sup>

## **2.2 Die Perspektiven der Hochhausstadt**

Hilberseimer hat seine *Hochhausstadt* mehrfach veröffentlicht. Sie ist auf drei Tafeln dargestellt: einer angeschnittenen Perspektive mit Blick in eine Ost-West-Straße, einer angeschnittenen Perspektive mit Blick in eine Nord-Süd-Straße und schließlich einem Grundrißplan, zusammengesetzt aus schematischen Schnitten in unterschiedlichen Maßstäben.<sup>45</sup> Der Grundrißplan zeigt die Aufteilung eines Regelgeschoßes bis hin zur Einrichtung; weiters den Aufbau der Wohnblöcke anhand unterschiedlicher Höhen- und Querschnitte. Dort wird die Trennung des Verkehrs ersichtlich: im Untergrund das Bahnsystem für den Personenverkehr, darüber die ›Unterstadt für Geschäftszwecke mit den Straßen für den Warenverkehr‹ und nochmals darüber die ›Oberstadt für Wohnzwecke mit den Straßen für den Fußgängerverkehr‹. Zudem soll der Grundrißplan demonstrieren, daß sein urbanistisches Konzept vier Millionen Menschen, die damalige Bevölkerung Groß-Berlins, auf weniger als 6000 Hektar unterzubringen vermag. Wie Lampugnani feststellt, hätte das nicht einmal der Fläche des Berliner Stadtzentrums entsprochen, das Mitte der Zwanzigerjahre ›nur‹ zwei Millionen Menschen unter teilweise besorgniserregenden Bedingungen Wohnraum bot.<sup>46</sup> [Abb. 1–2 u. 5.]

Von den beiden Perspektiven existieren unterschiedliche Fassungen. Als etwa A4-große Linienzeichnungen wurden sie zuerst 1925 in *Großstadtbauten* im Aposch-Verlag von Kurt Schwitters publiziert, der dasselbe Buch noch einmal 1926 als *Merz 18/19* herausbrachte.<sup>47</sup> [Abb. 3–4.] In der *Großstadtarchitektur* sind jedoch Perspektiven abgebildet, deren Ausmaße im Original 96,5 x 148 cm für die Ost-West-Straße und 97 x 140 cm für die Nord-Süd-Straße betragen. Die auffälligste Änderung betrifft die Verteilung der Figuren, die nun auch in Zweiergruppen auftreten dürfen und etwas weniger regelmäßig auf der zur Verfügung stehenden Fläche aufgeteilt sind. Das Projekt wurde zunächst ohne den Grundrißplan veröffentlicht, der wesentlich kleiner als die beiden Präsentationszeichnungen ausgefallen ist – ein Hinweis darauf, daß das Projekt allein durch die beiden Perspektiven dargestellt werden sollte, die wahrscheinlich für Ausstellungen vorgesehen waren. Aus diesem Grund sind, wie Kilian feststellt, möglichst viele Informationen über den Aufbau der *Hochhausstadt* in den Perspektiven enthalten.<sup>48</sup>

Nach Lampugnani's Beschreibung – die ich hier weitgehend wiedergebe – durchschneiden die beiden Perspektiven die Straßendecke und zeigen den Aufbau und die Architektur der *Hochhausstadt*, die auf einfachen geometrischen Körpern, auf Wiederholung und Gleichförmigkeit gründet. Die schlanken, fünfzehn Geschosse hohen Wohnscheiben beherbergen in ihrem

---

FN 43.) Dieselbe Passage bildet den Schluß von *Großstadtarchitektur*. Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 103.

<sup>44</sup> Vgl. Francesco PASSANTI, ›The Skyscrapers of the Ville Contemporaine‹, in: *Assemblage* (Nr. 4, Okt. 1987) S. 52–65, hier S. 55.

<sup>45</sup> Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 54. Für die Plantafel habe ich keine Größenangabe gefunden, scheinbar weist sie aber wesentlich kleinere Dimensionen auf. (Vgl. ebenda, S. 59.)

<sup>46</sup> Vgl. Vittorio M. LAMPUGNANI, ›Die Moderne und die Architektur der Großstadt‹, S. 48.

<sup>47</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtbauten* (*Merz 18/19*, Reihe: Neue Architektur, hg. v. Kurt Schwitters u. Käte Steinitz, Bd. 1). Hannover 1925. Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, FN 49.

<sup>48</sup> Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 59.

überhöhten ›Erdgeschoß‹ Geschäfte. »Ihre einförmig rhythmisierten Lochfassaden scheinen einem neusachlichen Gemälde zu entstammen«, wie Lampugnani treffend festhält.<sup>49</sup> Jeweils zwei dieser Baukörper stehen auf breiteren, fünfgeschossigen Sockeln. Aus dem Breitenunterschied der dadurch übereinandergesetzten Körper ergeben sich zehn Meter breite Gehsteige, die an jeder Kreuzung durch Brücken verbunden sind. Darunter ›rollen auf 60 Meter breiten Fahrbahnen Automobile. Noch tiefer verlaufen auf vier unterirdischen Ebenen die Gleise der Untergrundbahn und der Eisenbahn, die dem Straßenverlauf entsprechend orthogonal trassiert sind. Die 600 Meter messende Entfernung zwischen den U-Bahn-Stationen bestimmt die Länge der Blöcke.«<sup>50</sup> Dabei handelt es sich um »Betriebseinheiten von der Größe einer Kleinstadt« mit einem Fassungsvermögen von jeweils etwa 8000 Einwohnern, wie Hugo Häring erklärt.<sup>51</sup> Ihre frappierendste Eigenschaft ist nicht nur die vollkommene Abwesenheit von Natur, sondern auch von jeder anderen visuellen bzw. räumlichen Unterbrechung: Weder gibt es sichtbare Zonen des Vergnügens und der Erholung, noch Monumente. Die Stadt scheint zeitlos; sie ist, wie Richard Pommer sagt, auf ewig fixiert, unveränderbar in Form und Benützung, eine reine Darlegung der ›Theorie‹ Hilberseimers.<sup>52</sup>

Lampugnani gemäß war die Rolle, die Hilberseimer seinem Projekt zudachte, äußerst unklar. »In *Großstadtbauten* sprach er enigmatisch von einer Zukunftsaufgabe, deren Lösung unvermeidlich werden würde. In *Groszstadtarchitektur* stellte er die Hochhausstadt als Abstraktion dar, die es gestattete, grundsätzliche Lösungen für konkrete Probleme aufzuzeigen. Im Buch *Entfaltung einer Planungsidee*, das 1963 erschien, schaute er mit Entsetzen auf seine nunmehr fast 40 Jahre alten Zeichnungen.«<sup>53</sup> Lampugnani ist mit diesem späten Urteil nicht einverstanden: Für ihn ging es dem Architekten damals nicht um die ›Veduten einer fiktiven Idealstadt‹, sondern nur um das Aufzeigen von Lösungen, um ›Schemata‹.<sup>54</sup>

Sollte es tatsächlich der Fall sein, daß Hilberseimer nur ›abstrakte‹ Lösungen aufzeigen wollte, dann ist es bedauerlich, daß seine ›Schemata‹ manchen urbanen Ansichten aus Fritz Langs *Metropolis* ähnlich sehen. *Metropolis* kam 1927 in die Kinos, also im selben Jahr, in dem Hilberseimers *Groszstadtarchitektur* erscheint. Die kinematographisch inszenierte Stadt beruht ebenso auf einer vertikalen Organisation der Großstadt wie die *Hochhausstadt*. Neben der Begeisterung für Technologie und *Amerikanismus* artikuliert der Film auch eine populäre und einflußreiche Verdammung der Auswirkungen der Modernisierung.

Für die Sets arbeitete Lang mit Erich Kettelhut, Otto Hunte und Karl Vollbrecht zusammen, die schon an den Filmen *Die Nibelungen* (1924) und *Das Testament des Dr. Mabuse* (1922) beteiligt gewesen waren.<sup>55</sup> Für Kettelhut und Hunte ist der Entwurf einer großstädtischen Vision jedoch etwas vollkommen Neues. Die beiden Setdesigner konnten zuvor auf bestehende, gebaute Vorbilder zurückgreifen, nun aber müssen sie auf die Visionen ihrer Architektenkollegen zurückgreifen —

---

<sup>49</sup> Ich orientiere mich hier an der Beschreibung von Lampugnani in: Vittorio M. LAMPUGNANI, ›Die Moderne und die Architektur der Großstadt‹, S. 49.

<sup>50</sup>Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 19.

<sup>51</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte. Eine Physiognomische Studie, zugleich ein Beitrag zur Problematik des Städtebaus‹, in: *Die Form*, (H. 8, 1926), S. 172–175, hier S. 172.

<sup>52</sup> Richard POMMER, ›More a Necropolis than a Metropolis‹, S. 35.

<sup>53</sup> Vittorio M. LAMPUGNANI, ›Die Moderne und die Architektur der Großstadt‹, S. 50.

<sup>54</sup> Vgl. Vittorio M. LAMPUGNANI, ›Die Moderne und die Architektur der Großstadt‹, S. 49.

<sup>55</sup> Vgl. Dietrich NEUMANN et al. (Hg.), *Film Architecture. Set designs from Metropolis to Blade Runner*. München, London, New York 1999, S. 94ff.

allerdings kann Lang selbst auf eine Architekturausbildung verweisen.<sup>56</sup> Ein früher Entwurf zeigt denn auch eine Vista, die wohl jenen Vorstellungen entspricht, die man sich damals von der deutschen Großstadt in nicht allzu ferner Zukunft machte: breite Verkehrswege mit einer eingetieften Bahnverbindung in der Mitte, von Fahrbahnen flankiert und – so wie in der *Hochhausstadt* – mit vom Autoverkehr getrennten, erhöhten Fußwegen, die mittels Brücken miteinander verbunden sind. Im Hintergrund sind ein gekurvtes und ein gezacktes Hochhaus zu sehen, die unter Umständen auf den vielpublizierten, kurvilinearen Hochhausentwurf Mies van der Rohe von 1922<sup>57</sup> und auf das 1923 in Hamburg errichtete *Chilehaus* von Fritz Höger zurückzuführen sind. Diesen Entwurf Kettelhuts weist Lang jedoch zurück. Er setzt neue Prioritäten für das Erscheinungsbild von *Metropolis*, die sich nun stärker an die zeitgenössischen Diskussionen im Städtebau anlehnen soll.<sup>58</sup> [Abb. 32–33.]

Abgesehen davon, daß die Straßen von *Metropolis* – trotz Trennung von Fußgänger- und Autoverkehr – stark an jene überfüllten Straßen erinnert, vor denen Hilberseimer bewahren möchte, gibt es einen Kader, dessen Hintergrund von einem Hochhaus eingenommen wird, dessen Fassade ein vollkommen einförmiges Raster bildet. Mit seinen beiden Türmen, die knapp nebeneinanderstehend auf einem nicht weiter differenzierten Sockel sitzen, erinnert er an einen anderen Entwurf von Hilberseimer, seinen nicht eingereichten Beitrag für den Wettbewerb des *Chicago Tribune Tower* 1922, den Hilberseimer 1923 in der Zeitschrift *G* und 1925 in *Großstadtbauten* veröffentlicht hatte.<sup>59</sup> Beide Gebäude weisen dieselbe regelmäßige Lochfassade auf, ohne weitere Differenzierung von Sockel und Türmen. Die Setdesigner nutzten den kleinen Abstand zwischen den Türmen, um dazwischen eine Rampe landen zu lassen. Im Vorder- und Hintergrund lassen weitere Brücken Sigfried Giedions Faszination für die räumliche *Durchdringung*<sup>60</sup> zum bodenlosen Albtraum werden. Besonders dieser Kader erweckt den Eindruck, die Stadt könne sich noch weit in die Tiefe erstrecken. Und tatsächlich zieht im Vordergrund eine gebeugte Gruppe vorbei – vermutlich Arbeiter, die nur sporadisch das Tageslicht erblicken. In Langs *Metropolis* sieht der Betrachter genauso selten festen Boden wie in Hilberseimers *Hochhausstadt*. [Abb. 28–31.]

Bei *Metropolis* wird die Betonung auf eine vertikale Gliederung der Großstadt gelegt, die mitunter auch das starke soziale Gefälle zwischen Arbeitern und Oberschicht versinnbildlicht. Stiegenhäuser, abschüssige Tunnels und Aufzüge spielen eine prominente Rolle im Stadtbild und fungieren als Verbindungsglied von Ober- und Unterwelt. In der einzigen zeitgenössischen Kritik der urbanistischen Konzeption von *Metropolis*, 1927 in der *New York Times* erschienen, prangert H. G. Wells jedoch ausgerechnet diese vertikale Organisation der Großstadt als ›stale old stuff‹ an. Wells behauptet, daß wenn Lang den Rat von zeitgenössischen Architekten eingeholt hätte, sein Zukunftsbild wesentlich zutreffender geraten wäre. Mit *The Time Machine* (1895) und *When the Sleeper Wakes* (1897) hatte Wells selbst bereits ein Vierteljahrhundert zuvor dystopische Novellen geschrieben, deren Gesellschaften gleichermaßen vertikal stratifiziert waren. *When the Sleeper Wakes* beschreibt das London der Zukunft als monströse Hochhausfestung, deren Fabriken sich tief

---

<sup>56</sup> Fritz Lang begann 1907 ein Studium der Architektur an der Technischen Hochschule Wien, wechselte aber nach einem Jahr zur Kunst an die Akademie der Graphischen Künste in Wien. Vgl. <http://www.filmzeit.de/Person/11469/Fritz-Lang/Biographie/> Zugr. 20.10.2010)

<sup>57</sup> Vgl. Dietrich NEUMANN, *Film Architecture*, S. 96.

<sup>58</sup> Vgl. Dietrich NEUMANN, *Film Architecture*, S. 96.

<sup>59</sup> Ludwig HILBERSEIMER, ›Das Hochhaus‹, in: *G – Material zur elementaren Gestaltung*, (Nr. 2, 1923), S. 3. Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 45 u. FN 43.

<sup>60</sup> Vgl. Sigfried GIEDION, *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*. Leipzig 1928, S. 6ff.

unter der Erdoberfläche befinden.<sup>61</sup> Wie in *Metropolis* leben dort die Arbeiter in ihren blauen Uniformen tief unter der Erde.<sup>62</sup> Mehr noch kritisiert Wells, daß die große Stadt von einer einzelnen Persönlichkeit geschaffen wurde und beherrscht wird. Es handelt sich um Joh Fredersen, der vom ›Neuen Turm Babel‹ aus die Geschicke und die Produktion der Stadt leitet.

Möglicherweise hat Lang (bzw. Thea von Harbou, die die Romanvorlage und das Skript für *Metropolis* lieferte) sich gerade dafür die Anregung von zeitgenössischen Architekten geholt. Schließlich haben einige der avanciertesten Architekten Europas ganze Städte von Grund auf neu konzipiert. So wird *Metropolis* von einer technokratischen, auf ›Effizienz‹ getrimmten Elite regiert, wie sie auch in den Stadtentwürfen von Le Corbusier Stadt und Land von den Türmen aus kontrolliert. Und wie in der *Ville contemporaine* (1922) verbringt auch die Elite von *Metropolis* ihre Freizeit in Gärten oder bei Sportveranstaltungen. Wie in der *Ville contemporaine* (1922) hat auch *Metropolis* einen zentral gelegenen Flugplatz, wenngleich nicht am überbevölkerten Grund, sondern auf dem Dach des größten Gebäudes, dem ›Turm Babel‹. Dieser wiederum kann als hypertrophe ›Stadtkrone‹ im Sinne Bruno Tauts (1919) gelten, die allerdings nicht den Mittelpunkt einer neuen Religion, sondern das Zentrum einer technokratischen Macht bildet. Die Liste der Assoziationen ist endlos und wohl beabsichtigt, wobei Lang sich vor allem an den zeitgenössischen, wenngleich europäischen Entwürfen orientiert zu haben scheint.

Es kann angenommen werden, daß Langs Interesse für Architektur nicht bei den meistpublizierten Großstadtentwürfen, wie Antonio Sant' Elia's *Città futurista* (1914), Hugh Ferriss' Wolkenkratzerentwürfen (1922-29) oder auch Le Corbusiers *Plan Voisin* (1925), halt gemacht hat. Lang könnte durchaus auch den Entwurf von Hilberseimer gekannt haben. Die *Hochhausstadt* ist offenbar der einzige Entwurf, der wie Langs *Metropolis* die Großstadt in vertikale Zonen schichtet. In *Metropolis* (wie auch in *When the Sleeper Wakes*) sind die oberen und tageslichtexponierten Bereiche der Oberschicht vorbehalten, während die Arbeiter unter der Erdoberfläche leben und arbeiten müssen. Im Unterschied dazu ist in der *Hochhausstadt* die strikte räumliche Trennung von Ober- und Unterschicht durch ein absolut nivellierendes Gesellschaftsmodell ersetzt. Hilberseimer hebt sämtliche manifesten sozialen Ungleichheiten auf und beseitigt penibel jede Spur einer ins Stadtbild eingeschriebenen, sozialen Hierarchie. Er hebt die bei Wells und Lang bestehende Trennung jedoch nur insoweit auf, als in der *Hochhausstadt* nun alle Bewohner auf der oberen Ebene wohnen und unten arbeiten. Alle gehören hier derselben sozialen Schicht an – alle sind Arbeiter, die nun einen privilegierten Platz über der Stadt erhalten, während die Arbeit weiterhin dort bleibt, wo Lang und Wells die Fabriken und die manuelle Arbeit ansiedeln, nämlich unten. So muß, wenn Wells recht hat mit der Behauptung, daß die Idee einer zukünftig vertikalen Organisation der Großstadt schon seit einem guten Vierteljahrhundert veraltet sei, die *Hochhausstadt* bereits zum Zeitpunkt ihrer Entstehung eigentümlich unzeitgemäß gewirkt haben.

*Metropolis* spiegelt die Faszination, die die amerikanischen Wolkenkratzer – insbesondere die New Yorker Skyline – in Deutschland ausübten, während zugleich das Chaos, die hohe Verkehrsdichte und der Mangel an Tageslicht angeprangert werden. Siegfried Kracauer kritisiert die chaotische und sinnlose Gestaltung der Hochhäuser, ihre Umhüllung mit einer luxuriösen Scheinarchitektur, was nicht ihrer profanen Bestimmung entspreche.<sup>63</sup> Kracauer und viele andere befürworteten den Hochhausbau in Deutschland, solange dieser einem höheren kulturellen Anspruch gerecht werde,

---

<sup>61</sup> Vgl. H.G. WELLS, ›Mr. Wells Reviews a Current Film, Metropolis‹, in: *New York Times Magazine* (17. Apr. 1927), S. 4, 22. [http://erkezzaar.tsudao.com/reviews/H.G.Wells\\_on\\_Metropolis%201927.htm](http://erkezzaar.tsudao.com/reviews/H.G.Wells_on_Metropolis%201927.htm) (Zugr. 27.04.2010); vgl. Dietrich NEUMANN, *Film Architecture*, S. 34f.

<sup>62</sup> Vgl. H. G. WELLS, ›Mr. Wells Reviews a Current Film, Metropolis‹, n. p.

<sup>63</sup> Siegfried KRACAUER, ›Über Turmhäuser‹, in: *Frankfurter Zeitung*, 2. März 1921. (Nachdruck in: Dietrich NEUMANN, *Die Wolkenkratzer kommen!*, S. 9–10, hier S. 10.)

spricht: weniger historistisch, eine authentische Alternative zu dieser amerikanischen Erfindung bildend und die wahre, innere Bedeutung des Wolkenkratzers freilegend.<sup>64</sup> Hilberseimers Hochhaus für die *Chicago Tribune* stellt mit seiner durchgehend einförmigen Fassade eine der radikalsten Auslegungen der Kriterien für ein solchermaßen ›germanisiertes‹ Hochhaus dar. Lang straft jedoch all jene progressiven architektonischen Unternehmungen dieser Zeit lügen, die eine höhere Kultur und eine gerechtere Zukunft verheißen: Undiskriminiert montiert er sie zum Zerrbild einer unterdrückenden, auf Klassenunterschieden beruhenden Dystopie und verhöhnt alle, die auf eine Erhöhung des Menschen durch ›bessere‹ Kunst und Architektur hoffen. So ist etwa der Gong, der in der Untergrundstadt die Arbeiter zur Schicht ruft, auf einem Sockel montiert, der allzu deutlich an das expressionistische *Denkmal für die Märzgefallenen* von Walter Gropius (1920-22) erinnert.<sup>65</sup> Der Expressionismus, der sich gegen die ›Entmenschlichung‹ durch die Industrialisierung wandte und die Anonymität der Großstadt verurteilte, wird hier zum Werkzeug dessen gemacht, wogegen er ursprünglich angetreten war.<sup>66</sup> Genauso konnte auch die ›saubere‹, kubische Architektur der ›Neuen Sachlichkeit‹ nichts gegen den Moloch Großstadt ausrichten. Waren Expressionismus wie Modernismus mit dem Anspruch angetreten, die Gesellschaft zu reformieren und vor allem die Lebensqualität benachteiligter sozialer Schichten zu heben, so wurden sie hier ihres gesellschaftsreformerischen Programms vollkommen entledigt und zur Stilhülse degradiert.

Ungeachtet dessen, ob sie als Zeichnungen oder Schemata angelegt sind, die Großstadtentwürfe Hilberseimers weisen (genauso wie schon seine Wohnblocks aus *Großstadtbauten*) durch ihre Darstellungsweise auf etwas hin, dem sich der Betrachter nur schwer entziehen kann. Vielleicht kann es als eine Form von Atmosphäre bezeichnet werden, die sich am besten als *unheimlich* charakterisieren läßt: endlose Fluchten durch uniforme Häuserblöcke, auf deren Horizont hin die schwarzen Silhouetten von Menschen und Autos gleichermaßen konvergieren.

Wodurch ist ein derartiges Urteil berechtigt? Liegt es ausschließlich am Konzept – sind die Zeichnungen nur dessen zwingendes Resultat –, oder ist im Gegenteil der visuelle Eindruck verantwortlich, den die beiden Perspektiven vermitteln? Liegt es also an der Planung, oder handelt es sich um eine nur aus dem Bild abgeleitete ästhetische Wahrnehmung? Sollte sich tatsächlich herausstellen, daß es letzteres ist: Sind Konzept und gewählte Darstellungsform nicht gewissermaßen untrennbar miteinander verbunden? Und was muß passieren, damit diese beiden Ansichten, die nur die einfachste Zusammenfassung planerischer Konzepte im »einheitlichen,

---

<sup>64</sup> Bei Mies van der Rohe bedeutet dies, die statische Konstruktion erkennbar zu lassen. Für ihn vernichtet die vorgehängte Steinfassade den konstruktiven Charakter des Stahlskelettbaus, weshalb für die nichttragenden Wände Glas vorzuziehen sei. Vgl. Ludwig MIES van der ROHE, ›Hochhäuser‹ [*Frühlicht*, Jg. 1, H. 4, Sommer 1922], in: Ulrich CONRADS (Hg.), *Bruno Taut: Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens* (=Bauwelt-Fundamente Nr. 8). Berlin, Frankfurt a. M., Wien 1963, S. 212–214, hier S. 213 u. Dietrich NEUMANN, ›Three Early Designs by Mies van der Rohe‹, in: *Perspecta* (Bd. 27, 1992), S. 77–97, hier S. 78.

<sup>65</sup> Vgl. Dietrich NEUMANN, *Film Architecture*, S. 36.

<sup>66</sup> In den 1920er-Jahren war der Expressionismus zu einem beliebten Motiv der Werbung und Gebrauchsgrafik, bzw. zum Stil großer Unternehmen geworden. Bereits 1920 erklärten Wilhelm Hausenstein und Wilhelm Worringer, daß der Expressionismus als innovative Kunsströmung am Ende sei, was für Worringer auch das Ende der Kunst bedeutete. (Vgl. Dennis CROCKETT, *German post-expressionism. The art of the great disorder 1918–1924*. University Park/PA 1999, S. 13.)



offensichtlich natürlichen Raum«<sup>67</sup> (dem Raum der Perspektive) sein wollten und von Hilberseimer selbst zuerst als »Schema, rein theoretisch, ohne Gestaltungsabsicht«<sup>68</sup> darlegt wurden, während sie ihm später – wohl von einem Standpunkt aus, der heute bei den meisten Betrachtern vorherrschen dürfte – nicht so sehr als Sinnbild einer konsequenten und vernunftgemäßen Planung erschienen, sondern als Fehlgriff oder Übertreibung, womit vielmehr deren unheimliche Atmosphäre in den Vordergrund rückt?

Innerhalb von vierzig Jahren hat zweifelsohne eine Umwertung der Denkbilder des frühen Modernismus stattgefunden: Was damals als dringend anstehende soziale Aufgabe der Architekten, als zukunftsweisende Verbesserung der Lebensverhältnisse in der Großstadt galt, wurde später als unmenschlich verurteilt. Die Annahme, wir würden heute von anderen Prämissen ausgehen und folglich anders urteilen, ist jedoch nicht zutreffend. Selbst modernistisch gesonnene Architekten standen solchen Entwürfen reserviert gegenüber. So stellt bereits 1926 Hugo Häring in *Die Form* (immerhin das offizielle Organ des *Deutschen Werkbunds*, in dessen Vorstand Hilberseimer im Jahr darauf gewählt werden sollte) angesichts der *Hochhausstadt* fest, »[d]aß wir über die Ergebnisse Hilberseimers ein wenig erschrecken«, wenngleich er nicht ohne Ironie hinzufügen sollte, daß es »nicht seine Schuld« sei.<sup>69</sup> Hilberseimer wie Le Corbusier hätten vielmehr das Verdienst, »uns mit der Zukunft vertraut gemacht zu haben«.<sup>70</sup>

Härings Artikel stellt noch vor Erscheinen von Hilberseimers Buch *Groszstadtarchitektur* die *Hochhausstadt* dem Entwurf von Le Corbusier gegenüber. In seinem Vergleich spielen die Darstellungen eine vorherrschende Rolle. Häring konzidiert zwar zu Beginn die Absicht beider Entwürfe, weniger Verkehr, dafür aber »mehr Licht und Luft« zu schaffen,<sup>71</sup> doch geht seine Betrachtung immer wieder von ausgewählten Bestandteilen der Darstellung aus: etwa dem Umstand, daß bei Hilberseimers Großstadt die Sonne gerade einmal zur Feststellung der Himmelsrichtung reiche, während sie bei Le Corbusier der Untermalung einer festlichen Wirkung diene, genauso wie die Hügel am Horizont.<sup>72</sup> (Genau dieser Vergleich, den Hilberseimer, wenn auch nur mit den Parametern Verkehr und Dichte, ebenso in seinem eigenen Buch formulierte, soll später wieder aufgenommen werden, um daran die Mittel festzustellen, die es erlauben, seine Stadt als »erschreckender«, wenn nicht sogar als »unheimlicher« denn jene von Le Corbusier zu charakterisieren – also relativ zu einem anderen modernistischen Stadtentwurf, bevor »allgemeinere« Kriterien für die Darstellbarkeit des Unheimlichen gesucht werden. Warum letztlich wird es möglich, Hilberseimers *Hochhausstadt* als unheimlich zu bezeichnen; und wie ist es möglich, vom Unheimlichen außerhalb eines subjektiven Werturteils zu sprechen? Die Antwort wird, soweit wie möglich, anhand der Darstellungen selbst – in einer weitgehend formalen Analyse – gesucht werden.) Häring orientiert seine Betrachtung immer wieder an jenen Stimmungsbildern, die die Perspektiven bei ihm erwecken. Dieser Aspekt ist bei Stadtentwürfen, die sich als rein »schematisch« (Hilberseimer) bzw. aus der Geometrie und dem Plan abgeleitet deklarieren (Le Corbusier), immerhin bemerkenswert; und er widerspricht der Annahme, in den Zwanzigerjahren habe eben ein anderer »Geist« geherrscht, der solche Entwürfe unwidersprochen als »Verbesserung«

---

<sup>67</sup> Pierre BOURDIEU, »Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung«, in: Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a. M. 1974, S. 159–201, hier S. 160 (Bourdieu bezieht sich hierbei auf E. Panofsky).

<sup>68</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 18, 20.

<sup>69</sup> Hugo HÄRING, »Zwei Städte«, S. 175.

<sup>70</sup> Hugo HÄRING, »Zwei Städte«, S. 175.

<sup>71</sup> Hugo HÄRING, »Zwei Städte«, S. 172.

<sup>72</sup> Vgl. Hugo HÄRING, »Zwei Städte«, S. 173f.

betrachtet hätte – und sei es nur unter jenen Architekten, die dem *Deutschen Werkbund* nahestanden.

Es stellt sich die Frage, wie die *Hochhausstadt* für Hilberseimer selbst als konsequente und plausible Lösung der Probleme der zeitgenössischen Großstadt erscheinen konnte. Was wäre also der adäquate Kontext, die adäquate Debatte im zeitgenössischen Städtebau, an die Hilberseimer anknüpfen konnte? Ist dieser Kontext einmal geklärt, dann geht es auch darum, jenen Kontext zu diskutieren, der es ermöglicht, das spezifisch ›Erschreckende‹ bzw. Unheimliche zu diskutieren. Ausgehend von der Forderung nach einer ›organischen‹ Stadt bilden diesen Kontext die spezifischen ästhetischen Erwartungen, die Hilberseimer hat, und die exemplarisch für die Veränderungen stehen, denen die Ästhetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts unterworfen ist.

### 2.3 Großstadttheorien

Im Allgemeinen wird Hilberseimers und Härings Vergleich, wonach die *Hochhausstadt* einen Gegenentwurf zur *Ville Contemporaine* darstellt, als gegeben genommen und die *Hochhausstadt* als mehr oder weniger einzigartige und extreme Versinnbildlichung der Aberrationen modernistischen Städtebaus gesehen. Der Entwurf gilt als Beitrag zu einer europäischen und besonders zur deutschen Debatte zur Zukunft der Großstadt. Als Folge wird sie fast ausschließlich in diesen Zusammenhängen behandelt.<sup>73</sup> Hilberseimer kritisiert an Le Corbusier, daß die von diesem behauptete Erhöhung der Besiedlungsdichte »auf einer Fiktion beruht«. <sup>74</sup> So behauptet er, »daß der Vorschlag Le Corbusiers im wesentlichen ein Harmonisierungsversuch der bestehenden Großstädte ist. [...] Er konzentriert nicht, wie es zunächst den Anschein erweckt, sondern ordnet nur, verbessert nur. Ohne prinzipielle Änderung. Ohne Neustellung des Problems.«<sup>75</sup> Angesichts der Rolle, die der Entwurf von Le Corbusier in der Argumentation Hilberseimers spielt, muß die Frage gestellt werden, warum sie sich die beiden Entwürfe gerade in der von Hilberseimer angesprochenen Hinsicht so beträchtlich unterscheiden und ob die *Hochhausstadt* tatsächlich jene radikale Neuordnung der Großstadt bedeutet, wie Hilberseimer behauptet. Die bisher vorhandene Literatur diskutiert und erwähnt nur höchst spärlich jene Ideen und jenen Diskurs, an die Hilberseimer, außerhalb vom europäischen und deutschen Kontext, anknüpft. Es gibt jedoch eine ganz andere, weniger bekannte Tradition, innerhalb derer die *Hochhausstadt* als nachvollziehbare Weiterentwicklung erscheint.

Hilberseimer wird auch später noch auf die *Ville Contemporaine* Le Corbusiers zurückkommen und dabei von seiner grundsätzlichen Kritik nicht abweichen; wenngleich er anerkennt, daß Le Corbusier mit seinem Projekt einen neuen urbanen Maßstab und eine offene Stadtstruktur geschaffen hat. Seinen eigenen Gegenentwurf wird er dabei nicht erwähnen.<sup>76</sup> Le Corbusier wiederum wird nie direkt auf das Projekt der *Hochhausstadt* eingehen, sehr wohl aber auf dessen vertikale Organisationsstruktur und der dazugehörigen Aufteilung der Verkehrsflächen. Umgekehrt

---

<sup>73</sup> Vgl. z.B. Thomas BROCKELMAN, ›Review Essay: Getting Back into No Place: On Casey, Deconstruction and the Architecture of Modernity‹, S. 441.

<sup>74</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 16.

<sup>75</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 16.

<sup>76</sup> »Le Corbusier's plan may be considered as the most perfect application of the centric system to a large community. It shows, not only all the advantages, but also all the disadvantages of the centric system. Above all it shows that working areas cannot be connected in such a way that means of transportation can be eliminated. But whatever are the weaknesses of his plan, Le Corbusier did find a new relationship between city plan and buildings, a new scale of measurement. He gained open space by concentration and thus brought openness into the city.« Ludwig HILBERSEIMER, *The New City. Principles of Planning*. Chicago/IL 1944, S. 66.

könnte Hilberseimer womöglich eine recht unmittelbare Anregung für seine *Hochhausstadt* bei Le Corbusier gefunden haben. In *Vers une Architecture* zeigt letzterer anhand einer Schnittzeichnung sein Projekt von 1915, ›Städte auf Stützen‹,<sup>77</sup> bei dem sich die Grundebene der Stadt viel bis fünf Meter über dem natürlichen Boden befindet. Im darunter gewonnenen Raum verkehren die Fahrzeuge zur Versorgung der Großstadt, unterirdisch der öffentliche Verkehr und auf der Plattform die Fußgänger, ganz wie in der *Hochhausstadt*. Le Corbusier merkte dazu an, daß dieses Konzept damals einer Notwendigkeit entsprochen habe und wenig gekostet hätte, weil innerhalb einer vorhandenen Stadtstruktur umsetzbar gewesen wäre. Die Zukunft jedoch gehöre den Hochhaus-Städten. Später distanzierte sich Le Corbusier jedoch ganz entschieden von Lösungen, die den Fußgängerverkehr auf einer Ebene über dem motorisierten Verkehr abwickeln: In *La Ville Radieuse* wird er ein Projekt zeigen, das wie die *Hochhausstadt* den natürlichen Boden dem motorisierten Verkehr überläßt, während sich die Fußgängerebene – ebenfalls eine Geschäftsmeile – darüber befindet, von Block zu Block durch Brücken miteinander verbunden. Der zentralperspektivische Blick manifestiert, mit Ausnahme des Grünstreifens, eine nahezu ebenso gleichförmige Bebauung wie bei der *Hochhausstadt*. Es handelt sich dabei um einen Entwurf des französischen Architekten Henri Descamps, der 1928 ein Buch zur modernen Großstadt publizierte.<sup>78</sup> Für Le Corbusier ist dies nur ein wahnwitziger, ›miserabler Modernismus!‹ Die Fußgänger in der Luft, der Boden den Autos: Für Le Corbusier ist der Vergleich mit *Metropolis* naheliegend. Eine solche Lösung führe nur dazu, daß die Bewohner einer solchen Stadt eines Tages revoltieren und Fußgängerbrücken und Häuser sprengen würden.<sup>79</sup> Möglicherweise hat Le Corbusiers Polemik damit zu tun, daß sein Konzept weit auseinanderliegender Hochhäuser und erhöhter Autobahnen offensichtlich weniger populär war als Hilberseimers Schichtung der Funktionen und Verkehrswege in der Vertikalen: So präsentierte etwa der Architekt und Autor Francisco Mujica 1929 in seinem Buch *The History of the Skyscraper* seine *Hundred Story City in the Neo-American Style*; eine Stadt, die wie eine hypertrophe Variante der Hochhausstadt erscheint:<sup>80</sup> Sie ist streng nach einem Raster organisiert, das mit nahezu identisch aussehenden Hochhäusern bebaut ist. Diese sind weit oberhalb des Grundniveaus zurückgesetzt, um breiten Fußgängerwegen Platz zu bieten, deren Brücken die Gebäude untereinander verbinden. Tief unten rollt auf breiten Straßen der Verkehr. [Abb. 52.] Wesentlich bekannter jedoch – wenngleich erst 1939 eröffnet, also lange nach Erscheinen der *Ville Radieuse* – war *Futurama*, jenes Modell einer 20 Jahre in die Zukunft projektierten Stadt, die der Autohersteller General Motors anlässlich der New Yorker Weltausstellung zeigte. Auch wenn in dieser Stadt die Bebauung wesentlich aufgelockerter und differenzierter ist, so weist sie dennoch dieselbe Trennung des Verkehrs in unterschiedliche Ebenen auf. [Abb. 76–78.] Entworfen wurde sie von Norman Bel Geddes, der seine diesbezüglichen Ideen 1940 in dem Buch *Magic Motorways* ausführte.<sup>81</sup> Wenngleich Le Corbusier mitsamt seiner *Ville Contemporaine* wesentlich bekannter ist als die *Hochhausstadt*, so hat man dennoch den Eindruck, daß Hilberseimers Vorschlag, wenigstens in Amerika, auf außerordentlich

---

<sup>77</sup> Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, FN 52, S. 148.

<sup>78</sup> Henri DESCAMPS, *La Cité moderne*, Paris 1928. Der Entwurf stammt von 1927 und steht in der Tradition des französischen ›Planisme‹. Vgl. Frédéric SEITZ, ›Le Maître d'œuvre, la tentation autoritaire des urbanistes‹, in: *Urbanisme* (Nr. 315, Nov.–Dez. 2000), S. 58–61, hier S. 60; Fabienne CHEVALLIER, ›Paris 1919–1930. Laboratoire des modernités urbaines‹, in: *Urbanisme* (Nr. 350, Sept.–Okt. 2006), S. 89–92, hier S. 92.

<sup>79</sup> »Du «modernisme» misérable! Les piétons en l'air, le sol aux véhicules! Ça paraît intelligent; on va s'amuser comme des petits fous sur les passerelles de la ville. Piéton «robot», tu es a point pour habiter «Metropolis», te déprimer, te dépraver et un jour de désespoir, tu feras sauter passerelles et maisons, et machines et tout! C'est ici le contresens même, l'erreur, l'inconscience. Folie.« LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Paris 1964 [1935], S. 122.

<sup>80</sup> Vgl. Francisco MUJICA, *History of the Skyscraper*. New York 1930, Tafel CXXIV.

<sup>81</sup> Norman Bel GEDDES, *Magic Motorways*. New York 1940.

fruchtbaren Boden fiel. Möglicherweise jedoch griff er nur eine Idee auf, die dem *Amerikanismus*, der Amerika-Begeisterung dieser Zeit, geschuldet war.

### 2.3.1 Amerika

Mujicas Entwurf reagierte auf das Zonierungsgesetz, das 1916 in New York erlassen wurde.<sup>82</sup> Dieses Gesetz teilte die Stadt in Gebiete auf, für die jeweils vorrangige Nutzungen (Geschäfts-, Wohn- und Industriegebiet) festgelegt wurden. Dabei begrenzte es die Höhe und den Umfang der Gebäudekubatur entsprechend der Straßenbreite. In der höchsten Zone entsprach die zulässige Höhe dem 2,5-fachen der Straßenbreite, in der nächsten Zone dem 1,5-fachen etc. Ab der jeweils festgelegten Höhe mußte das Gebäude nun in einem von der Straßenmitte ausgehenden Winkel im Verhältnis 1:5 von der Straßenflucht zurückweichen. Hochhäuser durften nur mehr ein Viertel des Grundstücks einnehmen, welches dann allerdings unbegrenzt hoch bebaut werden durfte.<sup>83</sup> Diese neue Regulierung wurde besonders durch die Zusammenarbeit des Architekten Harvey Wiley Corbett mit dem Architekturzeichner Hugh Ferriss bekannt, da diese aus den Beschränkungen der Kubatur die maximal möglichen Gebäudeformen anhand einer Reihe von spektakulär in Szene gesetzten Massestudien ableiteten.<sup>84</sup> Ferriss behauptete gar, daß das neue Gesetz den vieldebattierten neuen Stil in der Architektur hervorbringen würde.<sup>85</sup> Tatsächlich wurde der ›Setback-skyscraper‹ gewissermaßen zum Stil, der selbst an Orten zur Anwendung kam, an denen das Zonengesetz gar nicht vorgeschrieben war.<sup>86</sup> Als Vorsitzender des Komitees der ›Fifty-ninth Street and Traffic Studies‹ wiederum setzte sich Corbett 1923 mit dem New Yorker Verkehrsproblem auseinander. Anstatt der Errichtung neuer Straßen oder der Verlegung der Baufluchtlinie schlug er Möglichkeiten vor, wie die Verkehrsflächen durch die Übereinanderschichtung von motorisiertem und Fußgängerverkehr erweitert werden könnten. Als Ergebnis sollte der natürliche Boden dem Autoverkehr überlassen werden, während in einem schrittweisen Umbau die Fußwege zuerst auf über den Straßen auskragenden Brücken und später in Arkaden, die sich eine Ebene über dem Straßenniveau, aber innerhalb der Gebäude befinden, verlegt werden. In anderen Entwürfen siedelt dann Corbett, im Sinne einer Erweiterung der Möglichkeiten, die sich durch den ›Setback-skyscraper‹ anboten, den Fußgängerverkehr gleich mehrere Ebenen über dem Erdboden an.<sup>87</sup> [Abb. 53 u. 54.] Erst das Zonierungsgesetz und die dadurch in Gang gesetzten Spekulationen machten also Entwürfe wie Mujicas *Hundred Story City*

---

<sup>82</sup> Beschlossen wurde dieses Gesetz infolge der Kontroverse rund um die Errichtung des Equitable Building (Arch. Ernest Graham), das bis zur Fertigstellung des Empire State Building 1931 das höchste Gebäude New Yorks war. Seine 38 Geschoße (164m) erheben sich vertikal in die Höhe – also ohne Rückstufung, wie dies späteren Gebäuden durch das Zonierungsgesetz vorgeschrieben wurde – und wirft einen riesigen Schatten, der nicht nur der Straße, sondern auch den anliegenden Bürogebäuden das Sonnenlicht nahm. Vgl. ANONYM, ›Setback (architecture)‹, in: *Wikipedia.org*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Building\\_setback](http://en.wikipedia.org/wiki/Building_setback) (Zugr. 24.10.2010).

<sup>83</sup> Vgl. Werner HEGEMANN, ›Wirkungen der New Yorker Bauordnung von 1916‹, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* (Jg. 8, Nr. 9/10, 1924), S. 310–312, hier S. 310.

<sup>84</sup> Ferriss veröffentlichte später diese Zeichnungen in seinem Buch: Hugh FERRISS, *The metropolis of tomorrow*. New York 1929.

<sup>85</sup> Hugh FERRISS, ›The New Architecture,‹ *New York Times* (19. März 1922), Sec. 4,8. (Zit. nach Carol WILLIS, ›Zoning and »Zeitgeist«: The Skyscraper City in the 1920s‹, in: *The Journal of the Society of Architectural Historians* (Bd. 45, Nr. 1, März 1986), S. 47–59, hier S. 54.)

<sup>86</sup> Vgl. ANONYM, ›1916 Zoning Resolution‹, in: *Wikipedia.org*. [http://en.wikipedia.org/wiki/1916\\_Zoning\\_Resolution](http://en.wikipedia.org/wiki/1916_Zoning_Resolution) (Zugr. 06.10.2010).

<sup>87</sup> Vgl. z.B. Corbetts Wandgemälde für die Ausstellung *City of Titans* von 1925. (Vgl. Carol WILLIS, ›Zoning and »Zeitgeist«: The Skyscraper City in the 1920s‹, S. 58).

als Zukunftsvision plausibel: Der Rücksprung, der den breiten Avenuen hoch über dem natürlichen Boden Platz bietet, ist eine freie Auslegung und Erweiterung dieser Regulierungsmaßnahme.

Caroll Willis behauptet denn auch, daß das Zonierungsgesetz die Art und Weise beeinflusste, wie die Stadt der Zukunft projektiert wurde. Ältere Mutmaßungen aus der Zeit vor dem Zonierungsgesetz, wie der berühmten *King's Views of New York* von Richard Rummel aus dem Jahre 1911, zeigen schwindelerregende, heterogene Anhäufungen von Hochhäusern, durch die in allen möglichen Höhen Verkehrsverbindungen gezogen wurden, die durch ein Netzwerk von Brücken miteinander verbunden sind. [Abb. 41–44.] In Mujicas Entwurf hingegen ist dieses chaotische Neben- und Ineinander beseitigt; gleichförmige Hochhäuser erheben sich in einem ebenso gleichförmigen Raster.<sup>88</sup> Ganz stimmt jedoch die Vorstellung, daß das eher alarmistische Bild eines unkontrollierten Wachstums von optimistischeren Zukunftsvisionen abgelöst wurde, in denen eine absolute Ordnung herrscht, nicht: Vor allem in Filmen – etwa *High Treason* von 1928, *Just Imagine* von 1930 aber auch *Metropolis* von 1927 – wird eine urbane Zukunft beschworen, die gewissermaßen bruchlos an die populären Entwürfe der Jahrhundertwende anschließt. Allerdings werden sich mit den 1920er-Jahren verstärkt Architekten dieses Themas annehmen, während sich zuvor vorwiegend Karikaturisten, Maler und Illustratoren dafür interessierten.<sup>89</sup>

Bemerkenswerterweise fand diese Periode unter Historikern bislang wenig Beachtung, und so wird oft davon ausgegangen, daß die amerikanische Städtebauteorie bezüglich der zukünftigen Stadtentwicklung maßgeblich von der europäischen Debatte beeinflusst war, die eine wesentlich ältere Tradition aufzuweisen hatte. So gelten die Wettbewerbsbeiträge zum *Chicago Tribune Tower* (1923) als tonangebend für die Abkehr vom bislang praktizierten Historizismus beim Hochhausbau.<sup>90</sup> Diese Annahme kann jedoch unmöglich zutreffen:<sup>91</sup> So erschienen die englischen Übersetzungen von Le Corbusiers *Vers une Architecture* und *Urbanisme* erst 1927 und 1929; davor waren diese Werke in Amerika nur den wenigsten bekannt. Umgekehrt jedoch scheinen die Regulierungsmaßnahmen, die New York beschlossen hatte, auch in Europa die Hoffnung geschürt zu haben, Städte in Zukunft einer kontrollierten Entwicklung unterziehen zu können – davor galten solche Überlegungen als unrealistisch.<sup>92</sup> Der Entwurf von Hilberseimer mußte Mujica also gar nicht bekannt gewesen sein. Hilberseimer jedoch war bestimmt mit den amerikanischen Entwicklungen vertraut (genauso wie Le Corbusier), und er kannte auch die Vorschläge von Corbett und Ferriss: Corbetts bereits erwähnter Vorschlag zur Verminderung des Verkehrsproblems in New York ist denn auch in der *Großstadtarchitektur* abgedruckt.<sup>93</sup> Hilberseimer nennt allerdings nicht

---

<sup>88</sup>Die Hypothese, daß sich durch das Zonierungsgesetz die Zukunftsvisionen insofern änderten, als sie nicht mehr eine Extrapolation der Entwicklungen des 19. Jahrhunderts darstellte, stammt von Carol Willis. Vgl. Carol WILLIS, ›Zoning and ›Zeitgeist‹: The Skyscraper City in the 1920s‹, S. 54, 49; vgl. Carol WILLIS, ›Les gratte-ciel de l'avenir. L'urbanisme visionnaire des années vingt‹, in: *Culture Technique* (Bd. 28, 1993), S. 146–163, passim.

<sup>89</sup> Carol WILLIS, ›Les gratte-ciel de l'avenir. L'urbanisme visionnaire des années vingt‹, S. 147, 150.

<sup>90</sup> Vgl. Carol WILLIS, ›Zoning and ›Zeitgeist‹: The Skyscraper City in the 1920s‹, S. 54, 53.

<sup>91</sup> Ein solches Bild zeichnet etwa Dietrich Neumann. Für ihn setzt der Einfluß Amerikas auf Deutschland erst mitte der 1920er Jahre ein, während zuvor der Europäische Einfluß auf Amerika überwiegt. Vgl. Dietrich NEUMANN, *Die Wolkenkratzer kommen!*, S. 74f.

<sup>92</sup> Vgl. Carol WILLIS, ›Zoning and ›Zeitgeist‹: The Skyscraper City in the 1920s‹, S. 54, S. 49.

<sup>93</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 11. Hilberseimer nennt allerdings nicht die Autoren Corbett und Ferriss, sondern die *Wasmuths Monatshefte* als Quelle. Offensichtlich stammen die Abbildungen aus dem Artikel Werner Hegemanns. Vgl. Werner HEGEMANN, ›Das Hochhaus als Verkehrsstörer und der Wettbewerb der Chicago Tribune‹, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* (H. 9/10, 1924), S. 269–332, hier S. 298, 300. In derselben Ausgabe werden auch Auguste Perrets *Turmstadt* und Le Corbusiers *Ville Contemporaine* vorgestellt.

die Autoren Corbett und Ferriss, sondern *Wasmuths Monatshefte* als Quelle, genauer gesagt einen Artikel von Werner Hegemann aus dem Heft 9/10 von 1924, aus dem er auch zitiert. In derselben Ausgabe gibt es außerdem einen gesonderten Artikel zu den Auswirkungen des Zonierungsgesetzes von 1916 auf die neue Architektur in New York mit Fotos, Skizzen und einer weiteren Zeichnung von Ferris. Diese Ausgabe der *Monatshefte* beschäftigt sich durchwegs mit denselben Themen, die Hilberseimer am Beginn seiner *Großstadtarchitektur* behandelt. Hegemann kritisiert den ›Hochhaustaumel‹, dem die deutschen Städte verfallen sind und spricht von einer ›ernsten Lehre‹, die daraus gezogen werden müsse, daß in Amerika zu viele Hochhäuser auf zu engem Raum gebaut würden. Für Hegemann bedeutet das, daß in Deutschland das Hochhaus nur in Ausnahmefällen, als ›betonendes Element‹ gebaut werden dürfe. Ansonsten aber behandelt die *Großstadtarchitektur* Hilberseimers stellenweise dieselben Argumente und Beispiele, wie diese Ausgabe der *Monatshefte*: in beiden werden die Probleme der amerikanischen Großstadt diskutiert, die auf eine zu dichte und zu hohe Bebauung zurückzuführen sind und leiten danach zur *Ville Contemporaine* von Le Corbusier über.<sup>94</sup>

Hilberseimers Entscheidung, die Funktionen vertikal zu schichten und die Fußgängerebene hoch über dem Straßenniveau anzulegen, erscheint im Kontext der amerikanischen Debatten keinesfalls mehr abwegig. Wenngleich Hilberseimer Le Corbusier vorwirft, keine ›prinzipielle Änderung‹ und ›keine Neustellung des Problems‹ zu unternehmen, so ist es dennoch Le Corbusier, der den radikaleren Schritt wagt und sich weniger einfach auf die vorherrschenden Referenzen zurückführen läßt.<sup>95</sup> Während etwa Hilberseimer meint, man würde in seiner Stadt wie im Mittelalter oben wohnen und unten arbeiten, behauptet Corbett, daß dank seiner Arkadenlösung die Städte der Zukunft zu einer sehr modernen Reinkarnation Venedigs würden, deren Kanäle anstatt mit Wasser ›mit einer großen Verkehrsflut‹ gefüllt wären.<sup>96</sup> Auch wenn er Corbett nicht beim Namen nennt, so dürften dessen Vorstellungen den Entwurf der *Hochhausstadt* maßgeblich beeinflußt haben – mehr noch, sie lesen sich wie eine Aufgabenstellung.

Für Dietrich Neumann reagiert Hilberseimer mit seiner *Hochhausstadt* »offensichtlich auf visionäre Darstellungen aus Amerika, wie der oft reproduzierten Straße der Zukunft, die 1913 im *Scientific America* veröffentlicht worden war«. <sup>97</sup> Gemeint ist die Zeichnung einer ›Stadt der Zukunft‹, welche die vertikale Organisation des Verkehrs von den unterirdischen Bahnlinien bis zu den die Gebäude verbindenden Fußgängerbrücken zeigt und mit den Perspektiven der *Hochhausstadt* die Eigenschaft teilt, mit einem Schnitt den Aufbau der Stadt zeigen zu wollen. Die Schnittzeichnung stammt von Corbett, der im folgenden Jahrzehnt sein urbanistisches Konzept

---

<sup>94</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 10–13.

<sup>95</sup> Wenngleich sich auch die *Ville Contemporaine* einer Gruppe von Vorschlägen zuordnen läßt, jener der mehr oder weniger isoliert stehenden Hochhäuser, die von großen Freiflächen umgeben sind. In diese Gruppe würden etwa die *City of Needles* (1924) von Raymond Hood, Auguste Perrets *Turmstadt* (ca. 1922) und Bruno Möhrings *Wohnhochhäuser in gemischter Bebauung* (1922) fallen. Vgl. Carol WILLIS, ›Les gratte-ciel de l'avenir. L'urbanisme visionnaire des années vingt‹, S. 157.

<sup>96</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 17. Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Entfaltung einer Planungsidee*, S. 22: »Die mittelalterlichen Häuser hatten Werkstätten im Erdgeschoß und Wohnungen in den oberen Geschossen.«. Zu Corbett vgl. Harvey W. CORBETT, ›Do We Want Three-Level Streets?‹, in: NATIONAL HOUSING ASSOCIATION (Hg.), *Housing problems in America. Proceedings of the tenth National Conference on Housing, Philadelphia, January 28, 29, 30, 1929*, New York 1929, S. 239–249, hier S. 247.

<sup>97</sup> Dietrich NEUMANN, *Die Wolkenkratzer kommen!*, S. 138.

weiterentwickeln und vehement propagieren wird.<sup>98</sup> Corbett ist ein uneingeschränkter Befürworter der Großstadt und der Hochhäuser und spricht sich für eine möglichst hohe Nutzungsdichte aus. Er behauptet, daß das Hochhaus die wirtschaftliche Effizienz steigern und den Verkehr reduzieren könne, weil sich durch Zusammenlegungen viele Wege in das Innere des Gebäudes verlegen ließen und der Aufzug den motorisierten Verkehr ersetze.<sup>99</sup> Er fordert weiters die Trennung des Verkehrs auf drei übereinanderliegenden Ebenen: unterirdisch die Bahn, auf Grundebene der Autoverkehr und darüber, erhöht, der Fußgängerverkehr.<sup>100</sup> Und er tritt dafür ein, daß in Zukunft über den Geschäftshäusern gewohnt werde. So sagt er anlässlich eines Vortrags:

»I look forward to a time when habitations will be made part of those same concentrated business centers that we now have. [...] But of course this cannot be done by individuals building on single little pieces of property. It will have to be done through cooperative effort—an idea to which all of us are tending.[...] I am proposing to house all these people right on top of business blocks in a lovely ›frosting,‹ so to speak, with a sidewalk [...] at that upper elevated level above the business level [...]. And when father comes home at night, tired after a hard day's business in the block below, he just simply takes the elevator and if he is two minutes late for supper, he will have to make an explanation.«<sup>101</sup>

Hier sind alle Punkte genannt, für die sich Hilberseimer einsetzten wird: die Lösung der Verkehrsproblematik durch die Separierung in drei Ebenen, seine Verminderung durch die Zusammenlegung von wohnen und arbeiten in einem Gebäude etc. Ausnahme bildet nur die Gebäudeform, die sich Corbett mehr oder weniger terrassiert vorstellt. Die Vorreiterrolle, die Corbett offensichtlich für Hilberseimer gespielt haben muß, kann nicht genug hervorgehoben werden. Sie ist ein herausragendes Beispiel für den Einfluß Amerikas auf den europäischen Modernismus, der um die Mitte der zwanzigerjahre schlagartig zunimmt und etwa in jenen großen Ausstellungen seinen Niederschlag findet, die 1924 und 1926 in Berlin und München stattfinden.<sup>102</sup>

Hier gilt es zu relativieren.<sup>103</sup> Wenngleich Amerika großen Einfluß auf die Zukunftserwartungen der europäischen Modernisten ausübte, so gab es freilich schon vor den amerikanischen

---

<sup>98</sup> Das Cover war die Illustration zu einem Artikel von Corbett: Harvey Wiley CORBETT, ›City of the Future. An Innovative Solution to the Traffic Problem‹, in: *Scientific American* (Bd. 109, Nr. 4, 26. Juli 1913), S. 67ff. Vgl. Gail FENSKE, *The skyscraper and the city. The Woolworth Building and the making of modern New York*. Chicago 2008, S. 238.

<sup>99</sup> Vgl. Harvey W. CORBETT, ›Do We Want Three-Level Streets?‹, S. 241f.

<sup>100</sup> Vgl. Harvey W. CORBETT, ›Do We Want Three-Level Streets?‹, S. 246.

<sup>101</sup> Weiters: »This upper level will be only for pedestrians. The first level just back of it will be for small shops [...].« Harvey W. CORBETT, ›Do We Want Three-Level Streets?‹, S. 245.

<sup>102</sup> Vgl. Dietrich NEUMANN, *Die Wolkenkratzer kommen!*, S. 75.

<sup>103</sup> Im Zusammenhang mit der Höherlegung der Gehwege und ihrer Zuordnung zum Gebäude sind etwa die Terrassenhäuser von Adolf Loos zu nennen, die noch vor dem New Yorker Zonierungsgesetz von 1916 entstanden sind, aufgrund dessen die New Yorker Neubauten ihre eigentümlich abgestuften Formen erhielten: da wäre etwa das Haus Scheu von 1912 oder auch der Entwurf für ein Kaufhaus in Alexandria, gar von 1910, zu nennen. In ›Das Grand-Hôtel Babylon‹, einem Artikel, in dem er seinen Zigguratförmigen Hotelentwurf von 1922–23 bespricht, erzählt Loos auch von seiner ›Sehnsucht‹, Arbeiterwohnungen als Terrassenhäuser zu bauen. Erschlossen würden diese über eine »gemeinschaftliche Terrasse« die eine »nachbarliche Aufsicht« ermöglichen würden. Loos entwarf mehrere Terrassenwohnhäuser, die über solche Terrassen erschlossen werden sollten: später bezeichnete er diese als ›Hochstraßen‹. (Vgl. Adolf LOOS, ›Das Grand-Hotel Babylon‹ [1923], in: Ders., *Über Architektur. Ausgewählte Schriften: die Originaltexte*. Hg. v. Adolf Opel. Wien 1995, S. 170–172, hier S. 170f. Den Begriff ›Hochstraßen‹ verwendet Loos in: Adolf LOOS, ›Die moderne Siedlung‹ [1926], in: Ders., *Trotzdem*. Hg. v. Adolf Opel. Wien 1988, S. 183–206, hier S. 205.) Für eine Geschichte des

Zonierungsgesetzen intensive Auseinandersetzungen und zahlreiche Entwürfe zu den auch in Europa anwachsenden Großstädten, für die durchwegs eine stärkere administrative und ästhetische Reglementierung gefordert wurde. Der Städtebau war im deutschen Architekturdiskurs ein wichtiges Thema, und so findet sich in derselben Ausgabe der *Wasmuthers Monatshefte* auch ein Artikel (samt Abbildungen) zu Perrets *Turmstadt* und zur *Ville Contemporaine* Le Corbusiers (die allerdings wenig adäquat – wenigstens nach der Auffassung Le Corbusiers – in ›die Stadt der Zukunft‹ übersetzt wurde).<sup>104</sup> Die Entwicklungen in Amerika bildeten nur einen Teil der Städtebaudebatte, einen anderen bildeten die Projekte weiterer europäischer Länder; daneben gab es jedoch eine eigenständige Tradition. Exemplarisch sollen nur einige der wichtigsten Theorien des deutschsprachigen Raumes betrachtet werden, die als unmittelbare Vorläufer der modernistischen Debatten der Zwischenkriegszeit gelten können und damit auch für die Entwürfe von Hilberseimer relevant sind.<sup>105</sup> Im Zusammenhang mit seiner Kritik an der *Ville Contemporaine* behauptet Hilberseimer, daß sein Vorschlag aus einem »ökonomischen Problem ein rein ästhetisches« mache.<sup>106</sup> Anders als in Amerika spielt die Ästhetik in der europäischen Städtebaudiskussion eine immense Rolle. So beziehen sich auch die hier in den Fokus gerückten Ansätze weniger auf die Wohnungs- und Verkehrsproblematik, sondern vielmehr auf künstlerisch-ästhetische Aspekte. Im besonderen geht es darum, einen eigenständigen Ausdruck für die ›Großstadtarchitektur‹ zu finden.

### 2.3.2 Europa

Als einer der radikalsten Befürworter der Großstadt macht Otto Wagner im Jahre 1911 Vorschläge für die zukünftig endlos mögliche Erweiterung der Großstadt. [Abb. 84–86.] Er trennt dabei die moderne Metropole in zwei Bereiche: in einen alten, bestehenden Teil und in neue Viertel, die langfristig und mittels erweiterter Befugnisse in großem Maßstab erschlossen werden sollen.<sup>107</sup> (Eine Reihe von Maßnahmen, die er daran knüpft, geht später in das kommunale Programm der Wiener Sozialdemokraten über.) Für Wagner kann nur das Mietshaus den lebenslangen Veränderungen der Großstadtbewohner Rechnung tragen. Diese ziehen außerdem ein Leben in Anonymität vor: Sie gehen bevorzugt als bloße Nummer in der Masse auf, statt einer geschwätzigen Nachbarschaft ausgesetzt zu sein.<sup>108</sup> Die extreme Anonymität und Mobilität, die Wagners Stadtbewohner auszeichnet, unterscheidet ihn vom *Deutschen Werkbund*, der das vorstädtische Einfamilienhaus bevorzugt und das Leben in der Großstadt allenfalls als notwendiges Übel betrachtet. Wagner behauptet außerdem, daß sowohl ökonomische Zwänge als auch die Gewöhnung »an längere gerade Linien, an ausgedehntere Flächen und an größere Massen«<sup>109</sup> uniforme

---

Terrassenhauses vgl.: Richard POMMER, Christian F. OTTO, *Weißenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago/IL 1991.

<sup>104</sup> Werner HEGEMANN, ›Junge Baukunst in Frankreich‹, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* (H. 9/10, 1924), S. 269–332, hier S. 316f.

<sup>105</sup> Eine Kontextualisierung innerhalb der europäischen städtebaulichen Diskussion präsentiert: Birgit KNAUER, *Ludwig Hilberseimers ›Hochhausstadt‹ im Kontext urbanistischer Konzepte der 1920er Jahre in Europa*, passim.

<sup>106</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 16.

<sup>107</sup> Vgl. Otto WAGNER, *Die Groszstadt. Eine Studie über diese*, Wien 1911, S. 7ff.

<sup>108</sup> Vgl. Otto WAGNER, *Die Groszstadt*, S. 21ff. (Vgl. Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*. Cambridge/MA 1999, S. 171f.)

<sup>109</sup> Otto WAGNER, *Die Baukunst unserer Zeit. Dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Kunstgebiete*. Wien 1914 [1914], S. 87. So widersprüchlich es scheinen mag, orientierte sich die Stadt Wien sowohl an Wagners, als auch an Camillo Sittes städtebaulichen Konzepten. 1892 wurde ein Wettbewerb für einen „Generalregulierungsplan von Wien“ ausgeschrieben, aus dem zwei erste Preise hervorgingen: der Kölner Joseph Stübßen mit einem ›malerischen‹ Konzept in der Tradition Camillo Sittes und Otto Wagner, der für das



Wohnhäuser bedingen, die »eine glatte, durch viele gleichwertige Fenster unterbrochene Façade« aufweisen und zusammengenommen »lange und gleiche Straßeneinfassungsflächen« bilden sollten<sup>110</sup> – eine Forderung, die in der *Hochhaustadt* eine radikale Auslegung findet.

Wagner ist mit dieser Forderung nicht alleine. Ebenfalls 1911 leitet Walter Curt Behrendt in seiner Dissertation *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Städtebau* aus dem neuen, vergrößerten Maßstab der Freiräume in der modernen Stadt die Konsequenz ab, daß die Gebäude auf diese Veränderung durch große, vereinheitlichte Blöcke zu reagieren haben. Karl Scheffler, dem Behrendt seine Dissertation widmet, behauptet wiederum 1913, daß der Kapitalismus vor einer neuen Phase stehe, deren finanzielle Konzentration Gebäude in sehr großem Maßstab und letztlich einen neuen Stadttypus – die Großstadt – hervorbringen würde.<sup>111</sup> Auch wenn er wie Wagner ein planvolles und vorausschauendes Wachstum fordert,<sup>112</sup> so trennt er die Großstadt in die Bereiche Wohnen und Arbeiten auf. Die Wohngebiete liegen an der Peripherie: ein Gürtel von Mietwohnungen, der von kleineren Satellitenstädten umgeben ist. Den eigentlichen Kern bildet das industrielle, wirtschaftliche und administrative Zentrum, das nach einem einheitlichen Plan gebaut werden soll und dessen »Straßenwand« als eine einzige, uniforme Fassade zu konzipieren ist.<sup>113</sup>

Peter Behrens betont diesen Aspekt, als er 1914 beim *Deutschen Werkbund* einen Vortrag hält. Zusätzliche gestalterische Kräfte sieht er in einer durch die Eile des modernen Lebens veränderten Wahrnehmung: so sei es nicht mehr möglich, »sich in Einzelheiten zu vertiefen«. Und er fügt hinzu: »Ebensowenig können vom Schnellzug aus Städtebilder, die wir im schnellen Vorbeifahren streifen, anders wirken als nur durch ihre Silhouette. Die einzelnen Gebäude sprechen nicht mehr für sich.« Folglich ist eine Architektur notwendig, die »möglichst geschlossene, ruhige Flächen zeigt, die durch ihre Bündigkeit keine Hindernisse bietet«.<sup>114</sup> Bereits 1912 äußerte Behrens jedoch

---

ganze Stadtgebiet ein auf das Wachstum der Stadt ausgerichtetes Konzept vorlegte. Auf der Grundlage dieser beiden Entwürfe wurde 1894 der endgültige Generalregulierungsplan ausgearbeitet, der, mit einigen Veränderungen, auch im »Roten Wien« Grundlage einer jeden städtebaulichen Maßnahme blieb. Auch der *Generalarchitekturplan*, den Neurath 1924 für den ÖVSK in Auftrag gab, mußte sich daran orientieren.

<sup>110</sup> Otto WAGNER, *Die Baukunst unserer Zeit*, S. 77.

<sup>111</sup> Vgl. Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt* [1913], Berlin 1998, S. 9ff, 71.

<sup>112</sup> Vgl. Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 23.

<sup>113</sup> Vgl. Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 12ff. (Vgl. Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*, S. 167f.)

<sup>114</sup> Peter BEHRENS, »Einfluß von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung«, in: *Der Verkehr. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914*, Jg. 3. Jena 1914, S. 7–10, hier S. 8. (Vgl. Werner DURTH, Niels GUTSCHOW, *Träume in Trümmern. Stadtplanung 1940–1950*, München 1993, S. 266.) Mit seiner Bemerkung, daß diese Eile noch zu keinem kulturellen Ausdruck geführt habe (vgl. Peter BEHRENS, »Einfluß von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung«, S. 7), setzte Behrens nicht nur ein Thema fort, das Georg Simmel 1903 in seinem Essay *Die Großstädte und das Geistesleben* angesprochen hatte, (vgl. »Die Großstädte und das Geistesleben« [1903], in: Ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 1 (Gesamtausgabe, Bd. 7). Frankfurt a. M. 1995, S. 116–131, hier S. 166f, 130; vgl. Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*, S. 168), sondern auch Loos, der 1911 in einem Vortrag sagte: »Der moderne Mensch, der durch die Straßen eilt, sieht nur das, was in seiner Augenhöhe ist. Niemand hat heute Zeit, Statuen auf Dächern zu betrachten.« (Adolf LOOS, »Mein Haus am Michaelerplatz« [Vortrag, 1911], in: Ders., *Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933*. Hg. v. Adolf Opel. Wien 1997, S. 122–123, hier S. 122.) Woanders behauptete Loos, daß dieses Haus nur in einer Millionenstadt stehen könne. (vgl. Adolf LOOS, »Heimatkunst« [1912], in: Ders., *Über Architektur. Ausgewählte Schriften: die Originaltexte*. Hg. v. Adolf Opel. Wien 1995, S. 110–117, hier S. 112.) Loos suggeriert, daß er sich an der Architektur des 18. Jahrhunderts orientiert hat, jedoch mit dem Unterschied, daß »das Hauptgewicht heute auf das Parterre gelegt« würde. (Vgl. Adolf LOOS, »Mein Haus am Michaelerplatz« [1911], in: Ders., *Über Architektur. Ausgewählte Schriften: die Originaltexte*. Hg. v. Adolf Opel. Wien 1995, S. 93–107, hier S. 106.)

einschneidende Feststellungen zur zukünftigen Entwicklung Berlins, die zugleich ein Plädoyer für die Errichtung von Hochhäusern waren. Sie hinterließen wohl nicht nur bei Le Corbusier und Mies van der Rohe,<sup>115</sup> sondern auch bei Hilberseimer bleibenden Eindruck:

»Es ist kein Zweifel mehr, daß das eigentliche Berlin immer mehr zu einer neuen Geschäftsstadt wird. So gibt es nichts Richtigeres, als anstatt dieses Unabwendbare mit leichterem oder schwererem Herzen hinzunehmen, im Gegenteil diesen Charakter mit aller Absicht anzustreben und alle Maßnahmen, die im Interesse der Stadt geschehen sollen, dahin zu treffen, daß dieser Charakter prägnant hervortritt. Das Charakterisieren, einen Typus zu schaffen, ist ja in jeder Kunst, und nicht zum wenigsten in der Architektur, das wichtigste Moment aller Gestaltung. Es ist nichts Ueberwältigenderes auszudenken als die Durchführung eines einheitlichen Charakters und Stilgedankens in einer ganzen Stadt.«<sup>116</sup>

Francesco Passanti stellt denn auch fest, daß dieser Absatz an Nietzsche anklingt, für den die Größe menschlichen Strebens nicht mit einer bestimmten (religiösen, militärischen, industriellen etc.) Natur zu tun hatte, sondern mit dem Ausmaß, in dem dieses Streben seine eigene Natur verwirklicht und darüber hinausgeht. Die Schaffung einer Geschäftsstadt sei damit eine wahrhaft große Aufgabe, vor allem wenn es keinen historischen Vorläufer gebe.<sup>117</sup>

Auch Scheffler behandelt zahlreiche Themen, die Hilberseimer am Beginn seiner *Groszstadtarchitektur* zum Ausgangspunkt nehmen wird. Für Scheffler wie für Hilberseimer fällt die Entstehung der Großstadt mit der Industrialisierung zusammen; sie steht damit nicht im Zentrum regionaler, sondern weltwirtschaftlicher Interessen. So hat die Großstadt wenig bis nichts mit ihrem regionalen Umfeld zu tun; die Verbindung mit der direkten Umwelt ist von sekundärer Bedeutung. Die Großstadt erfordert und ist das Produkt des weltweiten Handels. Auch identifizieren sich die Großstadtbewohner nicht mehr mit der Stadt, in der sie leben.

Scheffler betrachtet die Großstadt als jenen Ort, »wo der Kampf um die neue Baukunst ausgetragen werden muß, [...] weil sich dort in natürlicher Weise die geistigen Kräfte der Zeit zusammenfinden [...]«. <sup>118</sup> Nicht die Einwohnerzahl oder die Größe, sondern die »geistigen Kräfte« und der »Großstadtgeist« geben vielmehr den Ausschlag, ob eine Stadt als Großstadt gilt. Vergleichbar geht für Hilberseimer das *Neue Bauen* vom Geist aus. Dieser ist die formende Kraft oder wie Scheffler sagt: »Dieser [der Großstadt-] Geist ist es, der sich den neuen Architekturkörper baut.«

Wenn die Großstadt früher eine Ausnahmeerscheinung war, so ist sie heute das Typische in den Industrienationen Europas und Amerikas. Scheffler wird diese Behauptung jedoch insofern einschränken, als für ihn die Großstadt noch nirgends als eigener Typus ausgebildet ist: Dies ist die Aufgabe, die sich Architekten wie Hilberseimer und Le Corbusier stellen. Entsprechend wird Hilberseimer seinem eigenen Entwurf historische und zeitgenössische Beispiele voranstellen. Für

---

<sup>115</sup> Vgl. Francesco PASSANTI, »The Skyscrapers of the Ville Contemporaine«, S. 55.

<sup>116</sup> »[...] Eine Stadt soll doch im städtebaulichen Sinn als ein geschlossenes Architekturgebilde aufgefaßt werden. Einer Großstadt, die sich zur Unübersichtlichkeit ausdehnt, wird im raumästhetischen Sinne nicht mehr mit der gewiß anerkennenswerten Anlage von Plätzen geholfen, auch wird die Wirkung eines Kirchturms für das Gesamtbild in seiner übermäßig flach gestreckten Ausdehnung versagen, die nur ins Horizontale geführte Anlage verlangt nach Körperlichkeit, die nur in der Zufügung von kompakten vertikalen Massen gefunden werden kann.« Peter BEHRENS, »Berlins dritte Dimension, Antwort auf eine Rundfrage der Berliner Morgenpost zur baulichen Entwicklung der Berliner City«, in: *Berliner Morgenpost* (27. Nov. 1912), wieder abgedruckt in: Sigrid MEYER zu KNOLLE, *Die gebändigte Vertikale. Materialien zum frühen Hochhausbau in Frankfurt*. Marburg: Dissertation 1999, Anhang S. 349, 350.

<sup>117</sup> Vgl. Francesco PASSANTI, »The Skyscrapers of the Ville Contemporaine«, S. 55.

<sup>118</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 7.

Scheffler sieht die Entwicklung der Großstadt zum eigenständigen Typus erst am Beginn. Umso mehr muß sie aber einer konsequenten Planung entspringen. Es ist wichtig, die neuen Lebensbedingungen zu erkennen und auf die Umwälzungen zu reagieren, die die Großstadt mit sich bringt. Deshalb muß die »moderne Großstadt schnell und künstlich, also bewußt gebaut werden [...]. Es ist nicht möglich zu hoffen und zu erwarten, die Großstadt werde sich aus innerer Notwendigkeit selbst rein und klar aufbauen, sie werde wachsen wie ein natürlicher Organismus; der Städtebauer hat in diesem Fall vielmehr tendenzvoll zu wollen und weit vorausschauend zu disponieren.«<sup>119</sup>

Einerseits stellt Scheffler häufig Analogien mit der Biologie her, andererseits manifestiert sich bei ihm die damals sehr verbreitete Ansicht, daß natürlichen Entwicklungen durch menschliche Eingriffe nachgeholfen werden müsse, da es sonst zu Fehlentwicklungen komme. Die Stadt wird als Organismus bezeichnet, der aus vielen Zellen besteht. Dieser Umstand dürfe nicht ignoriert werden, da diese Zellen das Baumaterial seien, aus dem die Stadt der Zukunft bestehen müsse. Diese Zellen sind jedoch nichts Gebautes; vielmehr bildet die Familie die eigentliche Urzelle der Stadt. Folglich sieht Scheffler in der Unterdrückung des Familiengefühls eine wesentliche Gefahr für die Großstadt: Ihre Bevölkerung bildet nur mehr eine Masse, die aus »unendlich vielen Einzelnen«<sup>120</sup> besteht, ohne größere Untergruppen zu bilden.

Die Auffassung der Masse als aus letztlich isolierten Einzelpersonen bestehend ist ein wiederkehrendes Thema des Modernismus: Die Masse ist *das* Großstadtphänomen schlechthin. Hilberseimer nimmt die identitätslose Massengesellschaft als gegeben; ihm geht es um die Unterbringung dieser Massen und um das Erreichen einer möglichst hohen Wohndichte ohne weitere (architektonische und soziale) Differenzierung. Seine Stadt wird an jeder Stelle identisch sein, mit Wohnungen, die austauschbar sein sollen wie Hotelzimmer. Der Essayist, Kritiker und studierte Architekt Siegfried Kracauer wird dagegen in den Massenphänomenen der 1920er Jahre einen Prozeß der Entindividualisierung und Abstraktion sehen: Der Mensch wird zum Teilchen einer homogenen Masse reduziert.<sup>121</sup> Die *Tillergirls*, diese »Produkte der amerikanischen Zerstreuungsfabriken«, die am Beginn seines Essays *Das Ornament der Masse* stehen, sind »keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflösbare Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind.«<sup>122</sup> Für Kracauer liegt die Ursache im Prinzip des kapitalistischen Produktionsprozesses begründet, da dieser nicht rein der Natur entstammt und damit die natürlichen Organismen sprengt. Scheffler dagegen sieht die Ursache der Auflösung größerer Gruppen (vor allem der Familie) allein in der Entwicklung der Großstädte, insbesondere in ihrer Öffnung über das regionale Umfeld hinaus.

Scheffler charakterisiert die alte Stadt als eine geographisch wie geistig klar umrissene Einheit. Er hält es für unumgänglich, daß eine funktionierende Stadt von allen ihren Mitgliedern als Einheit begriffen wird, wie dies vor der Industrialisierung der Fall war: »Bevor es Eisenbahnen gab, war der Durchmesser der wichtigsten städtischen Interessenssphären mit wenigen Meilensteinen zu bezeichnen. Das machte die Stadt zum Mittelpunkt klar zu überschauender Interessen. Jedermann konnte das Ganze erkennen [...].«<sup>123</sup> Für Scheffler muß die Übersichtlichkeit und klare Abgrenzung der historischen Stadt in den »ungeheuer erweiterten Organismus« der »international

---

<sup>119</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 9f.

<sup>120</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 11.

<sup>121</sup> Vgl. Siegfried KRACAUER, ›Das Ornament der Masse‹, in: Ders., *Das Ornament der Masse: Essays*. Frankfurt a. M. 1977. S. 50–63, hier S. 53.

<sup>122</sup> Siegfried KRACAUER, ›Das Ornament der Masse‹, S. 50.

<sup>123</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 11.

interessierten Großstadt«<sup>124</sup> hinübergerettet werden. In dieser Hinsicht folgt Hilberseimer der Einschätzung von Scheffler, als auch bei seiner *Hochhausstadt* die Einwohnerzahl festgelegt ist, während ihre Grenzen abrupt nicht gezogen sein könnten. Der Unterschied liegt dort, wo der Kern des Problems gesehen wird. Scheffler betrachtet die Familie als kleinste notwendige Einheit; sie gilt es zu erhalten. Hilberseimer macht hingegen rein technische Gründe aus: Es geht darum, bei möglichst geringem Verkehrsaufkommen und bestmöglicher natürlicher Belichtung eine hohe Bevölkerungsdichte zu erzielen.

Für Scheffler befindet sich die Großstadt in einem Übergangsstadium. Ihren gegenwärtigen Zustand bezeichnet er als ›hypertrophische Entartung‹ der bisherigen, auf regionale Reichweite beschränkten Stadt.<sup>125</sup> Zugleich stellt sie aber einen neuen Typus dar. Dessen Realisierung muß jedoch zuerst »eine neue bewußte Großstadtidee« vorangehen. Für Scheffler bedeutet das, daß eine höhere Ordnung notwendig ist. Diese ist jedoch noch nirgends zu erkennen, während die alte städtische Ordnung ebensowenig vorhanden ist.<sup>126</sup> Die Folge der bisherigen Entwicklung ist ein Chaos, das »kaum mehr als verwaltungstechnisch« geregelt ist.<sup>127</sup> Auch hier bedient sich Scheffler Analogien aus der Biologie: Die Großstadt von heute befindet sich im Übergangsstadium von einer bestehenden, aber obsoleten Gattungsform (der traditionellen, ortsgebundenen Stadt) zu einer neuen Gattung, der eigentlichen Großstadt. Damit dieser Wandel möglich ist, bedarf es der ›bewußten Großstadtidee‹.

Ein deutliches Problem sieht Scheffler darin, daß die neu hinzuziehenden Massen, besonders die Industriearbeiter, nicht mehr als »Stadtbewohner für die Stadtbewohner« arbeiten, sondern für ferne Märkte und unbekannte Kunden. Als Folge ist die Stadt, in der sie arbeiten, rein zufällig gewählt, und demnach gibt es keine Identifikation mehr: »Der Handlungsgehilfe sucht sich eine Stellung in den Kontoren Hamburgs, Berlins oder Frankfurts, gewiß, überall grundsätzlich dieselbe Arbeit, dasselbe Milieu vorzufinden [...] Die neue Großstadtbevölkerung ist darum in betreff ihrer Stadtgesinnung fast indifferent. Die Folge ist, daß die moderne Großstadt wieder Züge einer Zufallsiedlung angenommen hat.«<sup>128</sup> Scheffler schneidet hier ein Thema an, das in unterschiedlichen Kontexten als ›Entfremdung‹ bezeichnet wird.

Dabei beklagt Scheffler nicht nur die mangelnden Identifikationsmöglichkeiten der neu Hinzuziehenden. Er kritisiert auch die Stadtplanung; vor allem die Schaffung neuer Stadtteile mit »schematisch angelegten Straßen, die bei der ›Aufteilung des Geländes‹ am Zeichentisch entstanden sind«.<sup>129</sup> Somit wird der »Grundstücksbesitzer, der Bodenspekulant« zum eigentlichen Gestalter der Großstadt. Dieser sucht nur die maximale Ausnutzung des Bodens: »Der Geschäftsmann hat überall gleichmäßig und schematisch breite Straßen angelegt, um das polizeiliche Recht zu fünffacher Überbauung ausüben zu dürfen; er hat den Bauplatz, Quadratmeter um Quadratmeter, so ausgerechnet, daß sein Anlagekapital den größten Nutzen bringt [...]. Er hat mit Hilfe einer akademisch geförderten, unendlich unwahren Pseudokunst, das einzelne Reihenhaus aus der Straßenwand losgelöst und es frech hervorgehoben, um es marktschreierisch

---

<sup>124</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 12.

<sup>125</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 13.

<sup>126</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 12.

<sup>127</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 12.

<sup>128</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 13.

<sup>129</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 14.

anpreisen zu können.«<sup>130</sup> Das Ergebnis sind letztlich »sittlich und hygienisch unzureichende Massenwohnungen«, aber auch die »innere und äußere Formlosigkeit der Großstadt von heute«.

Das städtebauliche Ideal hingegen wird als »die äußerste Konsequenz der gegebenen Entwicklungsbedingungen« definiert. Dahinter steckt ein bewußter Wille, der »in vielen Fällen gerade das Gegenteil dessen will, was das Tagesbedürfnis schafft«. <sup>131</sup> Dieses Ideal kann jedoch niemals rein verwirklicht werden; und hier bemüht Scheffler erneut die biologische Analogie zwischen Großstadt und Organismus:

»denn wie die Natur in allen Organismen die Idealform stets erstrebt und sie doch niemals restlos erreicht, so wird auch in der Kulturgeschichte der Stadt stets etwas Vollkommenes angebahnt und niemals doch rein erfüllt. Dennoch kann man das Wesentliche der Entwicklung und das Wollen der Zeit klar nur mit Hilfe des Ideals zeigen. Wie man ja auch die Gebilde der organischen Natur als Typen begreifen muß, wenn man ihrem Werdeprozess näherkommen will. Darum ist ein Blick auf das Ideal einer zukünftigen Großstadt mehr als Romantik. Es ist ein Hilfsmittel des Wirklichkeitssinnes, der nach konkreten Resultaten begierig ist.«<sup>132</sup>

Es geht also nicht um das Erreichen einer Idealform, sondern primär darum, dieses Ideal auszuformulieren, in der gleichen Weise wie Lebewesen in Typen erfaßt werden müssen, um ihren Entstehungsprozeß verstehen zu können. Die Großstadt muß als eigener Typus begriffen werden, dessen Ideal zuerst einmal formuliert werden muß, damit reale Lösungen gefunden werden können. Das ist ziemlich genau das, was Hilberseimer mit seiner *Hochhausstadt* anstrebt, genauso wie die Forderung, daß die Großstadt letztlich eine überschaubare Größe und eine begrenzte Einwohnerzahl aufweisen muß.<sup>133</sup>

In einem anderen Punkt folgt Hilberseimer nicht der von Scheffler geforderten Lösung. Für Scheffler sind die Funktionen räumlich zu trennen; seine Vorstellungen gehen dabei über jene Differenzierung hinaus, die Le Corbusier vorgeschlagen hat. Im Zentrum steht die Geschäftsstadt mit entsprechend hoher Bebauung. Er unterteilt diese noch in eine Bank- und Börsenstadt, eine Verwaltungsstadt, Fabrikstadtteile, Stapelplätze etc. Die Wohnungen sind entweder weit außerhalb oder in einer Mietshauszone angesiedelt, die vollkommen einheitlich gestaltet ist.<sup>134</sup> Diese Häuser müssen blockartig zusammengefaßt werden, damit große Innenhöfe entstehen und die bisher bestehende Trennung in straßenseitige und Hinterhofwohnungen wegfällt. Hierin unterscheiden sich Schefflers Vorstellungen von jenen Hilberseimers (er präsentiert vielmehr eine Verbindung von Hofhaus im Geschäftssockel und Zeilenbau in den Wohngeschoßen).

Auf der anderen Seite aber fordert bereits Scheffler einen »halb hotelartigen Wirtschaftsbetrieb«, um die in der Stadt tätigen Arbeiter und Arbeiterinnen zu entlasten. Genauso fordert er die regelmäßige, geometrisch geordnete Anlage, weil der »bewußte Städtebauer« nicht »künstlich romantisch und malerisch« sein kann. Hinzu kommt die Forderung nach dem Bau unterirdischer Verkehrsmittel, mit denen eine schnelle Verbindung zwischen Wohn- und Arbeitsstadt hergestellt wird.<sup>135</sup> Diese Wohnbereiche, die hauptsächlich aus einer Vielzahl von Vororten bestehen, bilden zusammen mit der City erst »organische Teile eines einheitlichen Großstadtgebildes«. <sup>136</sup>

<sup>130</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 15.

<sup>131</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 15.

<sup>132</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 16.

<sup>133</sup> Vgl. Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 16.

<sup>134</sup> Vgl. Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 17.

<sup>135</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 18.

<sup>136</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 19.

Als Ergebnis ist die Großstadt dann keine »unnatürlich erweiterte, formlose Stadtwirtschaft mehr, sondern ein Verband von vielen kleinen Stadtwirtschaften«. <sup>137</sup> Letztlich handelt es sich um eine dezentralisierte Stadt unter der Obergewalt einer Zentralidee. Auch wenn englische und amerikanische Städte als Vorbilder erhalten, fordert Scheffler eine autoritäre Führungsstruktur zur Durchsetzung seines Ideals. Nur sie ist »der Despotie und der drakonischen EntschlieÙung fähig« und der demokratischen, aber nicht durchsetzungsfähigen »Überzeugungstreue« deutlich überlegen. <sup>138</sup> Die Stadtverwaltung muß auf sämtliche Versorgungsbereiche (etwa Schul-, Gesundheits- und Rechtswesen, Verkehr, Gas- Wasser- und Elektrizitätswerke etc.) die Monopole halten, damit das große Ziel, das Gemein- und Staatswesen, nicht aus den Augen gerät. Durch diese Maßnahmen soll der Einzelne fühlen können, wie er für das Ganze da ist. <sup>139</sup> Scheffler verknüpft seine Auffassung von der organischen Großstadt mit dem Ideal einer organischen Gesellschaftsstruktur, die auf einem hierarchischen Verhältnis der in Beziehung gesetzten Teile beruht. Zahlreiche Autoren, die sich zum Thema organische Gesellschaft äußern, verwenden die Metapher des menschlichen Körpers, wo der Kopf (der Herrscher) die Entscheidungen fällt und die Hände (die Arbeiter) gehorchen. Auch die *Ville Contemporaine* und die *Ville Radieuse* von Le Corbusier sind für ein solches Modell konzipiert, wobei diese Metapher nicht auf die Gesellschaft beschränkt bleibt, sondern auch auf die Stadt übertragen wird. <sup>140</sup>

Auch wenn sich bei Scheffler (wie bei Le Corbusier) deutlich konservative bis autoritäre Züge manifestieren, während Hilberseimer unausgesprochen sozialistische Ziele verfolgt, so vereint beide die Vorstellung, daß die Großstadt und die zukünftige Gesellschaft organisch gegliedert sein müssen und für das höhere Wohl der Allgemeinheit gegen die Interessen des Einzelnen gehandelt werden müsse. In diesem Zusammenhang kann die Frage gestellt werden, ob die verbreitete Annahme, die modernistischen Prinzipien des Städtebaues wären bestimmten politischen Richtungen zugeordnet, haltbar ist. Es wird oft davon ausgegangen, daß die modernistischen Elemente des Städtebaues mit ihrer Forderung nach Standardisierung, Serialität und einem gleichförmigen Raster für eine demokratische, auf Gleichheit und sozialen Fortschritt ausgerichtete Gesinnung stünden. Während der Anspruch auf gesellschaftliche Veränderung tatsächlich mit der politischen Einstellung der Modernisten zu tun hat, muß jede andere Zuordnung verneint werden. Weder treten die Modernisten stärker für die Demokratie ein als ihre konservativeren Opponenten, noch sind die Forderungen, die mit der modernen Großstadt verbunden werden, ausschließlich ihnen vorbehalten. Während Hilberseimer sozialdemokratisch gesinnt ist, vertritt Scheffler eine konservative Haltung. Besonders im Städtebau ist die Situation kaum wahrnehmbar zwischen den politischen Lagern geschieden. Die Forderung nach einer autoritär strukturierten Gesellschaft kommt sowohl von linker wie auch von rechter Seite. Der Unterschied liegt mehr in den Argumenten als in den vorgeschlagenen Lösungen.

### 3. Die Erweiterung der Ästhetik

Ein Grund, warum Hilberseimers Vorschlag zum Symbol für den Horror modernistischen Städtebaus geworden ist, wie Pommer behauptet, hat damit zu tun, daß er nicht ausschließlich Fiktion blieb. So wurde Mitte der 1950er-Jahre in London der Beschluß gefaÙt, in den durch den

---

<sup>137</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 22.

<sup>138</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 22.

<sup>139</sup> Karl SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, S. 24.

<sup>140</sup> Vgl. LE CORBUSIER, *Städtebau*, Übers. u. hg. von Hans Hildebrandt, Stuttgart 1979 [1925], S. 84.

Krieg in Mitleidenschaft gezogenen Bereichen im Herzen der Innenstadt – der sogenannten Square Mile – die ersten großen Prototypen einer Verkehrstrennung auf mehreren Ebenen zu errichten. Langfristig sollte die gesamte City of London auf diese Weise umgestaltet werden.<sup>141</sup> Ende der 1970er Jahre jedoch wurde das Projekt endgültig abgebrochen. Was war passiert? Nach dem Zweiten Weltkrieg dachten die meisten Städteplaner im Sinne einer horizontalen Trennung der Funktionen. Es gab jedoch eine Minderheit, die das Konzept einer mehrgeschoßigen Trennung der Verkehrswege verfolgten, und wo am selben Ort gearbeitet wie gewohnt werden sollte.<sup>142</sup> Diese Architekten beriefen sich dabei nicht nur auf die Vorschläge von Corbett und Ferris, sondern auch auf die *Hochhausstadt* von Hilberseimer. Besonders letzterer fand wegen seiner strikten Trennung der Verkehrsebenen bei einigen britischen Modernisten großen Anklang. Ihr Konzept galt als Umkehrung der urbanistischen Konzepte Le Corbusiers und erschien als machbare Alternative.<sup>143</sup> Die Maßnahmen allerdings, die der Neuplanung der zerstörten Viertel zugrundegelegt wurden, führten schließlich zu den meistgehaßten urbanen Umgebungen Londons. In den letzten Jahrzehnten wurden viele der bestehenden Zugänge und Laufstege wieder umgewidmet oder überhaupt entfernt. Die optimistische Verheißung einer Stadt, in der die saubere Trennung der Verkehrswege sowohl Effizienz wie auch Annehmlichkeiten bringen würde, stellte sich im Nachhinein als Trugschluß heraus. »empty upper-level decks have echoed ground-level blight«, stellt etwa Michael Hebbert fest.<sup>144</sup> Die Frage, ob das Ergebnis nicht vorhersehbar gewesen sei, ist so nicht zu beantworten. Denn während die »Ergebnisse Hilberseimers« einen zeitgenössischen Kritiker wie Häring »ein wenig erschrecken« ließen, so wurden jene Entwürfe von Corbett und Ferriss, die ja eine vergleichbare Trennung des Verkehrs und Übereinanderschichtung von Wohnen und Arbeiten fordern, bereits Zeit ihres Entstehens für ihre außergewöhnliche Schönheit gepriesen.<sup>145</sup> Was also ist das spezifische an der *Hochhausstadt*, daß ihr eine solche Beurteilung wiederfährt? Die Antwort muß auch in der Beantwortung von Fragen gesucht werden, welche die Ästhetik betreffen.

### **3.1 Erweiterung der Ästhetik; Autonomie**

Sigmund Freud behauptete, daß das Unheimliche ein Begriff ist, der zur Ästhetik gehört. Hier liegt das besondere Interesse am Unheimlichen: Nicht nur dient es der Herausfilterung von visuellen Merkmalen, die zu einer bestimmten Empfindung bei der Betrachtung der Perspektiven

---

<sup>141</sup> Vgl. Michael HEBBERT, »The City of London walkway experiment«, in: *Journal of the American Planning Association* (Bd. 59, Nr. 4, 1993), S. 433–450, hier S. 437, Fig. 7.

<sup>142</sup> Teilweise auch als »Three dimensional Town planning« bekannt geworden, ursprünglich der Titel eines Artikels von Aileen und William E. TATTON BROWN, »Three-Dimensional Town Planning«, *Architectural Review* (Sept. 1941), S. 81–88, und *Architectural Review* (Jän. 1942), S. 17–20. (Vgl. Jonathan HUGHES, »Hospital-City«, in: *Architectural History* (Bd. 40, 1997), S. 266–288, hier S. 275, 280f.)

<sup>143</sup> Vgl. Michael HEBBERT, »The City of London walkway experiment«, S. 433; vgl. Jonathan HUGHES, »Hospital-City«, S. 275.

<sup>144</sup> Vgl. Michael HEBBERT, »The City of London walkway experiment«, S. 434.

<sup>145</sup> So schreibt *City planning*, das offiziellen Organ des *American City Planning Institute* von 1926 anlässlich der Ausstellung Titan City von Corbett und Ferris: »Of purely imaginative monumental conceptions, the "Pictorial Pageant of New York, the Titan City", inaugurating the new Wanamaker building, deserves mention. We are already familiar with the sky-piercing pile upon pile depicted by Mr. Ferriss, but imagination is carried still further under Mr. Corbett's direction, into an extreme of artificial and stupendous beauty.« Theodora KIMBALL HUBBARD, »Survey of City and Regional Planning in the United States, 1925«. In: *City planning. Official organ of: the American City Planning Institute, the National Conference on City Planning*, (Bd. 2, Nr. 2, April 1926), S. 87–116, hier S. 115.

Hilberseimers veranlassen. Das Interesse liegt auch bei seinem Subjektivismus, der Hilberseimers Forderung nach objektiver Gestaltung diametral entgegengesetzt ist. Diese beiden Extreme – subjektive Empfindung und die Festlegung von als objektiv anzusehenden ästhetischen Wertmaßstäben – stammen nicht nur aus der selben Zeit (Freuds Essay stammt von 1919), sie führen geradewegs zu den Ursprüngen der ästhetischen Autonomie; sie bestimmt jene Auffassung von Kunst, die gut zwei Jahrhunderte lang ihre Gültigkeit hatte und heute gleichsam ein Ende erreicht hat, auch angesichts der Tatsache, daß die Grenze zwischen Kunstwerken und Alltagsgegenständen zunehmend erodiert worden ist und gleichzeitig im Kunstmarkt noch die dagewesene Preise erzielt wurden.<sup>146</sup>

Mit dem Unheimlichen von Freud werden also zwei Auffassungen, zwei gegensätzliche Tendenzen der Ästhetik angesprochen. Diese Gegensätze werden gegen Ende des 18. Jahrhunderts offensichtlich, als die Idee einer Autonomie von Kunst und Ästhetik das ideale Modell und Mittel für die autonome Entwicklung des Menschen wird: Die Kunst wird zum Vorläufer politischer und moralischer Freiheit. Die eine Tendenz, die bereits mit dem Neoplatonismus der Renaissance initiiert wird, begreift die Ästhetik als isolierte künstlerische Sphäre, die fähig ist, einen Zugang zur objektiven Idee, zur Wahrheit, zum Sinn, zum Absoluten zu eröffnen – fähig, mit Philosophie und Wissenschaft zu konkurrieren. Schönheit ist hier Sinnbild einer universellen Harmonie. Die andere Tendenz jedoch bezieht sich auf ein autonomes Subjekt und auf dessen Vermögen, selbständig die Schönheit der Natur und der Kunst beurteilen zu können.<sup>147</sup> Auf der einen Seite stehen die Regeln eines angenommenen Ideals, auf der anderen dasjenige, was das Individuum in der Konfrontation mit dem Objekt der Betrachtung wahrnimmt bzw. fühlt:<sup>148</sup> hier das Interesse für ein Objekt zum Nachteil des Subjekts, dort die Hinwendung zum Menschen, zu seiner Sensibilität und zu seinen Affekten.<sup>149</sup> Diese Tendenzen dienen hier der Feststellung, daß Hilberseimer insofern eine antihumanistische Haltung einnimmt, als er dem Subjekt jede Entscheidungsfreiheit abspricht: Die Macht der Dinge ist so stark, daß es genügt, diese auf kubische, geometrische Formen zu reduzieren, um eine neue, geordnete und damit bessere Wirklichkeit zu schaffen. Eine solche Kritik trifft nicht ausschließlich auf Hilberseimer zu, kritisiert doch Adolf Behne die 1929 von Walter Gropius errichtete Siedlung *Dammerstock*, weil sie dem Menschen eine abstrakte Lebensweise aufzwingt und damit das Wohnen verfehlt.<sup>150</sup>

Freud beginnt seinen Essay über das Unheimliche mit der Bemerkung, daß die Ästhetik sich nur im engsten Sinn auf die Lehre des Schönen bezieht. Im weiteren Sinn kann sie auch »als Lehre von den

---

<sup>146</sup> Vgl. Sven LÜTTICKEN, »Art and Thingness, Part One: Breton's Ball and Duchamp's Carrot«, in: *e-flux journal*, (H. 13, Feb. 2010). <http://www.e-flux.com/journal/view/112> (Zugr. 04.05.2010). Arthur C. Danto bemerkt denn auch zu seinem Essay »The End of Art«: »I really meant to proclaim that a certain kind of closure had occurred in the historical development of art, that an era of astonishing creativity lasting perhaps six centuries in the West had come to an end, and that whatever art was to be made from then on would be marked by what I was prepared to call a *post-historical* character. Against the background of an increasingly prosperous art world [...] my claim must have appeared as incongruently out of touch with reality«. Arthur C. DANTO, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton/NJ 1997, S. 21.

<sup>147</sup> Vgl. Marc JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris 1997, S. 91.

<sup>148</sup> Vgl. Marc JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, S. 79.

<sup>149</sup> Vgl. Marc JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, S. 67.

<sup>150</sup> »Er hat gegen Osten zu Bett zu gehen, gegen Westen zu essen und Mutters Brief zu beantworten, und die Wohnung wird so organisiert, daß er es faktisch gar nicht anders tun kann, und über all den gutgemeinten Architektenvorschriften mag er am Ende stöhnen: Hilfe, ich muß wohnen.« Zit. nach: Norbert HUSE, *Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert*, München 2008, S. 41.



Qualitäten unseres Fühlens« (aisthesis) begriffen werden.<sup>151</sup> Eine solche Erweiterung der Ästhetik ermöglicht es denn auch – und das schon im 18. Jahrhundert – Kategorien mit einzubeziehen, die sich vom klassischen Schönen abwenden. Es geht um Kategorien, die sich von jener Auffassung abwenden, der zufolge die Schönheit im Objekt selbst enthalten ist. Eine solche Erweiterung stellt das Sublime bzw. Erhabene dar. Diese ästhetische Kategorie, deren Definition nach Edmund Burke auch Immanuel Kant beschäftigen wird, teilt mit dem Unheimlichen einige Merkmale. Sie charakterisiert vielleicht am deutlichsten die Mehrdeutigkeit der ästhetischen Autonomie bei ihrem Versuch, das Gebiet der ›Empfindsamkeit‹ des Betrachters zu konzeptualisieren und zu rationalisieren. Dennoch ist sie dazu verdammt, das gewisse *je ne sais quoi* zu bleiben,<sup>152</sup> jene Kraft, die das Subjekt bewegt und seine eigene Erfahrung betrifft, die jedoch im Unterschied zum idealen Schönen, aber ganz so wie das Unheimliche, nie wirklich faßbar wird.

### 3.2 Klassische Ästhetik

Während das klassische Schöne unabhängig vom Betrachter existiert, hängt für Kant das Schöne ausschließlich von der Art und Weise ab, wie das Subjekt die Form des Objektes repräsentiert, während die dadurch ausgelöste Empfindung mit der Harmonie unserer Fähigkeiten, in erster Linie des Verstandes [Urteilkraft] und der Einbildungskraft, zusammenhängt. Es geht hier um die Position des Subjekts, wobei das Schöne dem Subjekt ein Vergnügen, ein – so Kants Formulierung – ›interesseloses Wohlgefallen‹ verschafft. Nur die reine Urteilkraft darf das Subjekt interessieren; der Grund des Schönen aber muß dem Subjekt verborgen bleiben: Das Schöne überschreitet, genauso wie das Erhabene und das Unheimliche, die Fähigkeit des Verstandes, dieses zu konzeptualisieren.

In seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (veröffentlicht 1794-1795) sowie in Auseinandersetzung mit Kants Ansatz sucht Friedrich Schiller nach der wesentlichen Bestimmung der Kunst. Schiller löst den Zwiespalt bei Kant insofern auf als er sagt: Wäre es nicht einfacher zuzugeben, daß das Schöne in mir einen Effekt auslöst, der in keiner Weise die Reinheit meines Urteilsvermögens beeinträchtigt? Einen moralischen Effekt, der absolut respektabel ist, wenn dieses Objekt wesentliche Qualitäten aufweist, in denen ich ein Produkt der Natur und der Freiheit erkenne. Die Regelmäßigkeit eines Objektes, eines Werkes, und die Harmonie zwischen den Einzelteilen, aus denen es besteht, erwecken den Eindruck, daß sie nur ihren eigenen Gesetzen entsprechen, und das verleiht ihnen eine Art Natürlichkeit. Sie vermitteln eine perfekte Entsprechung von Form und Materie, als ob diese Form frei von dieser Materie selbst entstanden wäre, ohne einen Zwang oder eine Künstlichkeit. Schiller bewegt sich damit nah an Kants Definition, daß die bildenden Künste den ›Anschein der Natur‹ haben sollten, selbst wenn man sich bewußt ist, daß es sich um Kunst handelt.

Schiller gibt sich jedoch nicht damit zufrieden, einfach nur festzustellen, daß ein schöner Gegenstand bestimmte Eigenschaften besitzen muß. Er versucht vielmehr, die Natur jenes Eindrucks zu bestimmen, den dieser Gegenstand im Betrachter weckt, sowie zu ergründen, warum der schöne, regelmäßige, harmonische Gegenstand einen Nachhall in der Natur des Menschen selbst zu wecken vermag. Kant spricht von Fähigkeiten, Urteilsvermögen, Einbildungskraft und von

---

<sup>151</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹ [1919], in: Ders., *Studienausgabe, Band IV: Psychologische Schriften (1905–1936)*, Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Stachey. Frankfurt a. M. 1970, S. 241–275, hier S. 243.

<sup>152</sup> Vgl. Marc JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, S. 64ff. Der Begriff taucht Ende des 17. Jahrhunderts bei André Félibien auf und war ein erster Angriff auf die klassizistische Doktrin, mit der Colbert die Kunst in Frankreich allzu strikt ›administriert‹ hat. Der Begriff der ästhetischen Autonomie hat also durchaus politische Implikationen.

Vernunft. Schiller beruft sich hingegen auf die Triebe, die der menschlichen Natur eigen sind: Wieso gefällt die Schönheit, die Harmonie in der Form und der Materie? Weil sie die Harmonie der beiden Aspekte der menschlichen Natur – Vernunft und Empfindsamkeit – hervorbringt und weil sie den ›Formtrieb‹ und den ›sinnlichen Trieb‹ miteinander versöhnt. In Schillers Augen haben die sensualistische Auffassung, wie sie von Burke vertreten wurde, und die intellektualistische Theorie – jene von Kant – den Nachteil, den einen Aspekt der menschlichen Natur dem anderen gegenüber zu bevorzugen. In Wahrheit jedoch verwirklicht und entfaltet sich der Mensch nur in der Harmonie dieser beiden Seiten, die Schiller ›Triebe‹ nennt. Harmonie kommt aber nur zustande, wenn der Mensch diese beiden Triebe zugunsten eines dritten einschränkt: Schiller nennt ihn den ›Spieltrieb‹. Nur das Spiel der Fähigkeiten – zwischen Vernunft und Empfindsamkeit – ermöglicht es dem Menschen, der Unterwerfung unter einen der beiden ersten Triebe zu entkommen und frei zu werden. Und welche andere Praxis als jene Kunst wäre besser geeignet, diese Freiheit zu repräsentieren, die im ästhetischen Staat herrscht?

Die Erziehung zum bzw. Erfahrung des Schönen bedeutet eine moralische Nobilitierung, und dieser Fortschritt der Moral bedingt wiederum einen Fortschritt der Vernunft. Schiller versteht es also, ohne sich von der Ästhetik Kants abzuwenden, diese insofern zu überschreiten, als er sie vom Bereich der Phänomene in den Bereich der empirischen, sozialen, ökonomischen und politischen Realität transponiert. Dadurch wird es möglich, sich einen Staat vorzustellen, in dem sich die Freiheit, die zuerst der Domäne der Kunst zugestanden wird, schließlich auf alle anderen Bereiche ausweitet – sowohl was die sozialen als auch was die moralischen Beziehungen betrifft.<sup>153</sup> Schiller behauptet also nicht nur, daß ein Gegenstand harmonisch ausgewogen und gut proportioniert sein muß, um schön zu sein; er ordnet dieser Schönheit vielmehr eine moralische und gesellschaftliche Funktion zu. Sie soll dazu dienen, eine Ausgewogenheit im Menschen selbst hervorzurufen, um damit das letztendliche Ziel, die menschliche Freiheit, zu erreichen.

1827 bemerkte Johann Wolfgang von Goethe, daß der Freiheitsgedanke die Werke Schillers bestimmen würde. In seiner Jugend sei es die leibliche, später es die politische Freiheit gewesen, die ihn interessiert habe. Wenngleich Schiller die französische Revolution anfangs enthusiastisch begrüßt hatte, so war er später so sehr über die ungezügelte Gewalt der *Terreur* entsetzt, daß er sogar beabsichtigte, eine Schrift zur Verteidigung des französischen Königs zu schreiben. Als die Jakobiner Schiller zum Ehrenbürger der französischen Republik ernennen wollten, lehnte er ab.<sup>154</sup> »Ich kann seit 14 Tagen keine französischen Zeitungen mehr lesen, so ekeln diese elenden Schindersknechte mich an«, schrieb er 1793 in einem Brief.<sup>155</sup>

In Frankreich begründete die Revolution einen neuen Rationalismus, der unter anderem zur Gründung der Ecole Polytechnique im Jahre 1794 führte. Zwei Absolventen dieser Schule, Auguste Comte und Henri de Saint-Simon, initiierten einen technokratisch ausgerichteten Positivismus. Um die Exzesse der Revolution künftig zu vermeiden, verfaßte Saint-Simon Pläne, in denen die menschliche Regierung durch eine Administration von Dingen, die objektiv und unparteiisch sind, ersetzt werden sollte. Die herrschenden Klassen, deren Sturz Saint-Simon forderte, sollten von Technokraten abgelöst werden, die die Gesellschaft auf dem unvermeidlichen Weg zum Fortschritt

---

<sup>153</sup> Vgl. Marc JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, S. 172.

<sup>154</sup> Vgl. Calvin THOMAS, *The Life and Works of Friedrich Schiller*. Whitefish/MT 2004 [1901], S. 119; Petri LIUKKONEN, ›Friedrich von Schiller (1759–1805)‹ <http://www.kirjasto.sci.fi/schiller.htm> (Zugr. 30.08.2010)

<sup>155</sup> Friedrich SCHILLER, Brief vom 8. Februar 1793 (NA 26, 183). Zit. nach [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=7745&ausgabe=200501](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7745&ausgabe=200501) (Zugr. 30.08.2010)

der Menschheit führen würden.<sup>156</sup> Vom positivistischen Glauben Saint-Simons an den technologischen Fortschritt führt eine direkte Linie zum architektonischen Funktionalismus. Besonders Le Corbusier hing der Idee Saint-Simons an, daß die Gesellschaft durch eine technokratische Elite gelenkt werden sollte.

Saint-Simon war überzeugt, daß Kunst die Gesellschaft verändern könne. In den Künstlern, Wissenschaftlern und Industriellen sah er jene progressiven Kräfte, die auf eine neue Gesellschaft hinarbeiten würden. 1825 schrieb er in seinem Buch *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*: »C'est nous, artistes, qui vous servons d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce : quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile [...]. Quelle plus belle destinée pour les arts, que d'exercer sur la société une puissance positive, un véritable sacerdoce et de s'élaner en avant de toutes les facultés intellectuelles, à l'époque de leur plus grand développement!«<sup>157</sup> Ironischerweise erfolgte diese erste Formulierung des ›avant-garde‹-Begriffs im künstlerischen Kontext durch jenen Mann, der zur Symbolgestalt technokratischer Herrschaft wurde.

### 3.3 Fragmentierung und Synthese

Ende des 19. Jahrhunderts findet die Ansicht Verbreitung, daß mit der Industrialisierung, dem wuchernden, unregelmäßigen Kapitalismus und dem dadurch bedingten, exorbitanten Wachstum der Städte einhergehende Entwicklungen eine Entfremdung des Arbeiters von seinem Produkt bewirkt hätten sowie eine Spaltung im Menschen selbst, die eine deutliche Trennung zwischen Gefühl und Verstand, zwischen Geist und Seele schaffe. Zahlreiche Vertreter des Vitalismus – darunter Henri Bergson, José Ortega y Gasset, Julius Langbehn und der finnische Philosoph Yrjö Hirn – machten den Gegensatz zwischen Intuition, Emotion bzw. Seele einerseits und Intellekt, Verstand und Geist andererseits zum Eckpfeiler ihrer Kulturkritik. So wie auch etliche deutsche Schriftsteller und Denker charakterisierte Bergson den Ersten Weltkrieg als Antagonismus zwischen Intuition und Intellekt. Zahlreiche Strömungen präsentierten sich daraufhin als Versöhnung von Gegensätzen, etwa jener zwischen Amerika und der Sowjetunion oder zwischen einem mechanisierten Kapitalismus und einem organischen oder spirituellen Kommunismus. Einer der prominentesten Vertreter dieser Idee war das ›Dritte Reich‹, das diese Selbstbezeichnung vom gleichnamigen Buch Moeller van der Brucks aus dem Jahre 1923 übernahm. Unter Bezugnahme auf die revolutionäre Theologie Joachim de Fiore, der Ende des 12. Jahrhunderts das Dritte Zeitalter des Heiligen Geistes prophezeite,<sup>158</sup> vertrat Moeller die Idee einer Versöhnung bzw. Aufhebung der Gegensätze zu einem ›höheren Dritten‹ im Sinne Schellings. Im Anschluß daran präsentierte sich der Nationalsozialismus als Bewegung, der die Gegensätze zwischen rechtem Nationalismus und linkem Sozialismus zu einer höheren Synthese zusammenführen sollte. Hier zeigt sich jedoch die besondere Gefahr einer dualistischen Synthese, die in ihrer Akzeptanz von Widersprüchen zuerst allumfassend

<sup>156</sup> Vgl. Claude Henri de SAINT-SIMON, *Henri Saint-Simon (1760–1825). Selected Writings on Science, Industry, and Social Organisation*, Übers. u. hg. v. Keith Taylor. London 1975, passim.

<sup>157</sup> Claude Henri de SAINT-SIMON, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*. Paris 1825, S. 341, 347. Bekannt ist allerdings eine englische Übersetzung, nicht zuletzt wegen der (vermeintlichen) Wiederholung des Wortes Avantgarde: »We artists will serve you as an avant-garde: the power of the arts is most immediate: when we want to spread new ideas we inscribe them on marble or canvas [...]. What a magnificent destiny for the arts is that of exercising a positive power over society, a true priestly function and of marching in the van [i.e. vanguard] of all the intellectual faculties!« in: Claude Henri de SAINT-SIMON, *Henri Saint-Simon (1760–1825): Selected Writings on Science, Industry, and Social Organisation*, S. 281.

<sup>158</sup> Vgl. Anson RABINBACH, ›Unclaimed Heritage: Ernst Bloch's Heritage of Our Times and the Theory of Fascism‹, in: *New German Critique* (Nr. 11, Frühling 1977), S. 5–21, hier S. 12.

scheint. Die isolierte Darstellung von zwei einander entgegengesetzten Positionen, auch bekannt als ›Gegensatzpaar‹, erzwingt ein besonders begrenztes Verständnis beider als jeweilige Negation des anderen, wodurch andere Alternativen ausgeschlossen werden.<sup>159</sup>

Die künstlerischen Tendenzen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstehen, werden sich durchweg unter Bezugnahme dieses Theorems unaufgelöster Gegensätze positionieren. Grob gesagt kristallisieren sich zwei entgegengesetzte künstlerische Tendenzen heraus, die sich unter anderem in der ›Expressionismus-Realismus-Debatte‹ und im Streit zwischen Georg Lukács und Theodor W. Adorno zuspitzen sollten. Die eine Strömung ist auf der Suche nach der Lösung dieser Spaltung, die andere betrachtet dies als unzulässige Erzeugung eines falschen Scheins. Jene, die an eine Auflösung der Gegensätze glauben, finden diese in einer neuen Synthese, für die das kommende Zeitalter der Moderne steht: eine Strategie, die von so unterschiedlichen Stimmen wie Hermann Bahr, dem *Deutschen Werkbund* oder auch Le Corbusier vertreten wird. Letzterer betont, daß das ›zweite Maschinenzeitalter‹ die unbedingte Synthese von Geist und Seele erforderlich mache. 1929 behauptete er: »man is a brain and a heart, reason and passion. Reason knows only the absolute of current science, while passion is the vibrant force which tends to attract whatever is at hand.«<sup>160</sup> Auch der Architektonische Entwurf würde die Synthese beider erforderlich machen. Entsprechend verfocht Le Corbusier die Idee, daß »architecture is that cast of synthetical thought in response to which the multiple elements of architecture are led synchronically to *express a purpose*«. <sup>161</sup>

Während Bahr das kommende Zeitalter, die Moderne, noch herbeisehnt, wird Sigfried Giedion behaupten, daß die erhoffte Synthese in Wahrheit schon existiert: Für ihn manifestiert sie sich in der Kunst der Avantgarde und in der modernistischen Architektur gleichermaßen. In abgewandelter Form ist dieser Stil in der Architektur mit der Forderung nach einer ›realistischen‹ Kunst verknüpft (d.h. einer Kunst, die offen ist gegenüber den realen geschichtlichen Kräften, die auf eine sozialistische Neuordnung der Gesellschaft hinarbeiten).<sup>162</sup> Dieser ›realistischen‹ Richtung werden sich besonders Hilberseimer bzw. der ›Ring‹ und in weiterer Folge die Architekten der ›Neuen Sachlichkeit‹ anschließen. Die Idee des Gesamtkunstwerkes bzw. der ›Organischen Einheit‹ wird in diesem Zusammenhang einen besonderen Stellenwert erhalten, nicht zuletzt bei Hilberseimer selbst:

»Die Besonderheit eines Organismus tritt dadurch in Erscheinung, daß seine einzelnen Organe diese Besonderheit verkörpern. Das allgemeine Gesetz wird in seiner Allgemeinheit durch den Gesamtorganismus dargestellt, kommt bei Einzelheiten nur als Anwendungsfall zur Geltung. Daher muß sich der Unterschied der Großstadt von anderen Stadtformen auch beim einzelnen Gebäude zeigen. [...] Das Großstädtische Bauwerk muß als Zelle, der großstädtische Organismus als Teil einer Einheit wesentliche architektonische Eigenheiten aufweisen, die durch die Wesenheit Großstadt bedingt sind.«<sup>163</sup>

---

<sup>159</sup> Zur Problematik solcher Gegensatzpaare in der Kunstgeschichtsschreibung vgl. Ernst H. GOMBRICH, ›Norm und Form‹ [1963, 1966], in: Dieter HENRICH, Wolfgang ISER (Hg.), *Theorien der Kunst*. Frankfurt a. M. 1999, S. 148–178, hier S. 168.

<sup>160</sup> LE CORBUSIER, ›In Defense of Architecture‹ [*Stavba*, H. 2, 1929; ›Défense de l'architecture‹, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, H 10, 1933, S. 38–61], in: K. Michael HAYS (Hg.), *Oppositions reader. Selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973–1984*. New York 1998, S. 599–614, hier S. 600.

<sup>161</sup> LE CORBUSIER, ›Architecture, The Expression of the Materials and Methods of our Times‹, in: *Architectural Record* (Bd. 66, Nr. 2, Aug. 1929), S. 123–128, hier S. 123.

<sup>162</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 120.

<sup>163</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 103.

Für Hilberseimer bedeutet ›organische Einheit‹<sup>164</sup> denn auch die konsequente Durchbildung vom Möbelstück zur Wohnung (›Denn auch die Wohnung ist ein Gebrauchsgegenstand.«<sup>165</sup> ›Das Mietshaus muß und kann so durchgebildet werden, daß es [...] zu einem vollkommenen Organismus wird.«) und von der Wohnung zum übergeordneten Bereich der Stadtplanung, die letztlich zum Ziel hat, die ›Großstadt zu einen funktionierenden Organismus durchzubilden‹.<sup>166</sup> Es ist nicht mehr weit bis zur Forderung, daß sich die Stadtplanung zur Landesplanung weiten muß.<sup>167</sup> Somit ist es nur konsequent, wenn dieses organische Gebilde, dem eine Kritik des Kapitalismus vorangeht,<sup>168</sup> einer ›sozial geordneten Gesellschaft‹ bedarf, die Gesellschaft also integraler Bestandteil dieser organischen Einheit ist.<sup>169</sup> Die Großstadt ›ist Ausdruck eines neuen Lebensgefühls, das nicht subjektiv-individueller, sondern objektiv-kollektiver Natur ist‹.<sup>170</sup> Ähnliches hat Walter Gropius gefordert: ›der typ [...] birgt die auslese des besten in sich und scheidet vom subjektiven das elementare und überindividuelle ab.« Die Vertreter des *Deutschen Werkbunds* und des *Bauhaus* erhoffen sich damit die Auflösung bestehender Widersprüche und Brüche in einer neuen (sozialistischen) Gesellschaft. Schon bei seiner Gründung 1907 hatte der *Werkbund* gefordert, ›daß Kunst, Industrie, Handwerk und Handel zusammenkommen müssen‹.<sup>171</sup> Seine Mitglieder vertraten Positionen, für welche die Kunst ›ja auch nur ein, und zwar der höchste und letzte Ausdruck der gestaltenden Arbeit ist‹.<sup>172</sup>

Trotz der von Giedion proklamierten Synthese wird die künstlerische Avantgarde selbst eine andere Strategie fordern (wenn es nach Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* geht, der sich diesbezüglich auf Adorno beruft): Die künstlerische Avantgarde kritisiert die Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts als *Ästhetizismus*. Sie will von der Kunst ausgehend die Lebenspraxis neu organisieren, ohne in der Kunst ein Gegenmodell zur herrschenden Wirklichkeit zu sehen.<sup>173</sup> Damit wird der schon von Schiller geforderte gesellschaftliche und politische Anspruch zu einer wesentlichen Aufgabe der Kunst erhoben. Die künstlerische Vorgangsweise unterscheidet sich allerdings von den Forderungen Schillers: Zum einen geht es nicht darum, durch die Ästhetik ein harmonisches Verhältnis zwischen den unterschiedlichen Trieben des Menschen zu schaffen. Durch den Effekt des Schocks soll der Betrachter vielmehr dazu gebracht werden, seine Lebenspraxis zu hinterfragen und zu verändern.

Außerdem wird die Idee einer organischen Einheit des Kunstwerkes abgelehnt. Das ist einer der wichtigsten Punkte, in denen Adorno seinem Kontrahenten Lukács widerspricht: Adorno verteidigt vehement die Position dieser künstlerischen Avantgarde, während Lukács das ›organische‹ bzw.

---

<sup>164</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 2, 99.

<sup>165</sup> Ludwig HILBERSEIMER, ›Die Wohnung unserer Zeit‹, [*Die Form*, H. 7, 1931], in: Felix SCHWARZ, Frank GLOOR (Hg.), *Die Form. Stimme des Deutschen Werkbundes 1925–1934*. Gütersloh 1969, S. 194–196, hier S. 194.

<sup>166</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 2, vgl. S. 12, 13, detaillierter S. 20.

<sup>167</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 2, 20.

<sup>168</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 1f.

<sup>169</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 2.

<sup>170</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 98.

<sup>171</sup> Peter BRUCKMANN, ›Die Gründung des Deutschen Werkbundes 6. Oktober 1907‹, [*Die Form*, H. 10, 1932], in: Felix SCHWARZ, Frank GLOOR (Hg.), *Die Form: Stimme des Deutschen Werkbundes 1925–1934*. Gütersloh 1969, S. 82–87, hier S. 85.

<sup>172</sup> Walter Curt BEHRENDT, ›Geleitwort‹ [*Die Form*, H. 1, 1925], in: Felix SCHWARZ, Frank GLOOR (Hg.), *Die Form: Stimme des Deutschen Werkbundes 1925–1934*. Gütersloh 1969, S. 17–19. Hier S. 19.

<sup>173</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 67.

›realistische‹ Kunstwerk einfordert. Dem ›organischen‹ Kunstwerk wird von der Avantgarde vorgeworfen, zwar ein Erzeugnis von Menschenhand zu sein, dabei aber vorzugeben, ein Produkt der Natur zu sein (eine Forderung Kants, derzufolge die Form ein freies Ergebnis der Materie zu sein hat). Es entwirft somit ein falsches Bild von der Versöhnung des Menschen mit der Natur. Das organische Werk, so die Kritik der Avantgarde, legt nicht die Widersprüche der Gesellschaft und der Wirklichkeit bloß, sondern befördert – und das schon durch seine Form – die Illusion einer heilen Welt.<sup>174</sup> Jede Form der Harmonie und des Ganzen bedeutet jedoch ein Verschleiern und Beschönigen der tatsächlichen Verhältnisse.

Gemäß der Theorie Adornos entzieht sich das nicht-organische Kunstwerk insofern dieser Verschleierung, als es vorwiegend mit dem Prinzip der Montage arbeitet. Durch die Einfügung von Realitätsfragmenten stellt die Montage die über Jahrhunderte vertraute Technik der Bildgestaltung in Frage. Es soll nun nicht mehr möglich sein, aus einem Zusammenhang zwischen Werk Ganzem und Teilen des Werks einen Sinn abzuleiten: »Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert«, wie Bürger schreibt.<sup>175</sup> Da diese Realitätsfragmente durch den Künstler zwar ausgewählt, aber nicht bearbeitet werden, wird jene Einheit zerstört, die das Bild als ein in allen Teilen von der Subjektivität des Künstlers geprägtes Ganzes begreift. Damit einher geht der Verzicht auf die Durchgestaltung des Bildes in Form eines räumlichen Kontinuums. Selbst wenn es Picasso ist, der ein Stück Korbgeflecht in Hinblick auf eine kompositorische Absicht einfügt, bleibt es ein Stück ›Realität‹, das ohne weitere Veränderung in das Bild eingefügt ist. Damit wird ein Darstellungssystem, das die Kunst zum Fenster zu einer höheren, besseren Wirklichkeit deklariert, durchbrochen.<sup>176</sup> bzw. wird dieses ›Fenster‹ opak gemacht: Das Kunstwerk betont seine Präsenz, insofern es aufhört, das Medium in eine höhere Wirklichkeit zu sein. Zudem wird damit der seit dem 18. Jahrhundert propagierte Geniebegriff angegriffen (für den das Genie jene Person ist, die die Regeln der Natur auf die Kunst zu übertragen vermag). Der Geniebegriff beruht auf der Annahme, daß es das künstlerische Genie ist, das die Transposition einer höheren, besseren Wirklichkeit ins Bild zu leisten habe, womit die Kunst auch den gemeinen Menschen moralisch zu heben vermag.<sup>177</sup> Auf der anderen Seite, so Bürger, war die Debatte zwischen Adorno und Lukács weitgehend auf formale Fragen beschränkt, deren Bedeutung von beiden überschätzt wurde.

Hilberseimer fordert also eine organische, über alle Maßstäbe einheitlich durchgebildete Stadt. Um diese organische Einheit nachvollziehbar zu machen, brauchte es nicht nur eine Darstellung dieser verschiedenen Maßstäbe, wie dies in den Grundrißplänen der Fall ist, sondern einen klaren Überblick über das Stadtgefüge mitsamt seiner Grenzen. Die beiden Perspektiven entsprechen dieser Prämisse nicht, da sie nur einen begrenzten Ausschnitt, nämlich den Blick in einzelne Straßen zeigen und im Zusammenhang mit der seriellen Wiederholung des gleichen Gebäudes eine scheinbar endlose Ausdehnung nahelegen. Außerdem läßt sich zeigen, daß die Perspektiven auch auf ganz andere Weise jene Kohärenz unterbrechen, der eine perspektivische Darstellung wenigstens insofern unterliegt, als sie einen illusionistischen Bildraum aufspannen soll. Einerseits bleibt Hilberseimer beim alten Darstellungssystem der Perspektive, andererseits manifestieren sich bei ihm Elemente, die von einer neuen Ästhetik und Kunstauffassung künden – aber eben in Form

---

<sup>174</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 120.

<sup>175</sup> Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1973 [1970], S. 232. (Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 105.)

<sup>176</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 104.

<sup>177</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 104.

von Brüchen und Inkohärenzen, wie sie eigentlich von der Kunst der Avantgarde herausgearbeitet werden. Der Widerspruch zwischen einer organischen Stadt und ihrer endlosen Ausdehnung im räumlich begrenzten Bild trägt ebenso zum Unheimlichen in der *Hochhausstadt* bei wie die Unklarheit, was den Abstraktionsgrad dieses Entwurfs betrifft. Mit dem Unheimlichen läßt sich zeigen, daß Hilberseimers *Hochhausstadt* in einem transitorischen Moment entsteht, in dem eine neue Ästhetik auftaucht. Die *Hochhausstadt* verkörpert einen programmatischen und paradigmatischen Übergang.

Im Folgenden wird eine Betrachtung angestrebt, die sich weitgehend auf die Perspektiven Hilberseimers beschränkt und dabei form- und strukturanalytischen Methoden verpflichtet ist. Im Zentrum steht ein Vergleich zwischen dem Stadtentwurf von Hilberseimer und der *Ville contemporaine pour trois million* von Le Corbusier. Im Anschluß wird die Diskussion über Bilder bzw. speziell über die Perspektive ausgebaut; im Hinblick auf das folgende Kapitel besonders dort, wo das Moment des Unheimlichen zum tragen kommt. Das Unheimliche, als subjektives Werturteil, läßt sich nicht allein anhand formaler Analysen bestimmen. Die Implikation des Betrachters ist ein wesentlicher Aspekt.

Begonnen wird jedoch mit einer Diskussion des Unheimlichen bei Freud, deren Ausgangspunkt lautet: Welche Aspekte sind für unsere Zwecke brauchbar? Einige Punkte, die im ersten Teil diskutiert werden, gilt es hier zu untermauern (die Perspektive sowie die Bedeutung des Betrachters und der Abstraktion für das Unheimliche). Die Diskussion wird später auf das Erhabene ausgeweitet: Beide haben historisch denselben Ursprung. Der Unterschied liegt darin, daß das Erhabene eine ästhetische Kategorie ist, die eine wichtige Rolle im architektonischen Diskurs gespielt hat. Es wird dem klassischen Schönen entgegengestellt, für welches die organische Einheit ein unverzichtbarer Bestandteil ist. Durch die Rekombination einzelner Kriterien wird die Diskussion auf ein Extrem ausgedehnt. Doch wo findet sich diese Tradition bei Hilberseimer?

Die Idee des Organischen ist Teil von Hilberseimers Theorie, die zum Teil durch die weitverbreitete Diagnose einer kulturellen Krise begründet ist. Der Drang der Architekten des Modernismus nach Durchgestaltung und Vereinheitlichung, aus dieser Diagnose motiviert, wird umso deutlicher, wenn im Gegenzug einige Prämissen der Kunst der Avantgarde betrachtet werden. Modernismus und Avantgarde, so stellt sich heraus, sind nicht Bestandteile einer einheitlichen Strömung; vielmehr ist auch der Modernismus selbst heterogen. Als Gegenbeispiel mag hier die Wiener Moderne – insbesondere Adolf Loos und Josef Frank – herhalten.

## TEIL 2. DAS UNHEIMLICHE

### 1. Auftakt: Zur Bedeutung des Visuellen im Modernismus

Warum ist es gerechtfertigt, sich so sehr mit den Perspektiven als Bild auseinanderzusetzen? Und: Kann das Bild etwas mit dem Betrachter machen? Wenn ja, wie? Was muß das Bild mit dem Betrachter tun? Anders gefragt: wie kann es das bewerkstelligen? Und dann: an welchen Elementen des Bildes läßt sich das Unheimliche festmachen?

#### 1.1 Die ›Ablösung der ästhetischen Frage‹

##### 1.1.1 Die Kluft zwischen Text und Bild

Hilberseimer hätte nicht zwingend auf die perspektivische Darstellungsweise zurückgreifen müssen, um seine Ideen zu Papier zu bringen. Zur Darstellung eines architektonischen Entwurfs genügen bereits Grundrisse und Schnitte. Außerdem hätte die Verwendung von Axonometrien – anstelle der Perspektiven – den damaligen Forderungen nach einer auf das ›Wesentliche‹ reduzierten, ›sachlichen‹ und ›modernen‹ Darstellungsweise besser entsprochen. Auf der anderen Seite jedoch waren sich die modernistischen Architekten der Wirkung illusionistischer Darstellungen, besonders von Fotografien, ausgesprochen bewußt. Offensichtlich ging es auch Hilberseimer um das Anschaulichmachen eines an sich abstrakten Entwurfs.

Ein Grund für die Bevorzugung von illusionistischen Darstellungen waren jene zahlreichen Ausstellungen, durch die die Architekten des Modernismus ihre Anschauung propagiert haben. Meistens fanden diese Ausstellungen unter internationaler Beteiligung statt. Damit sollte signalisiert werden, daß es sich beim Neuen Bauen weder um einen weiteren kurzlebigen –ismus handelte, noch um eine Bewegung, die allein auf Deutschland beschränkt war: Ein Punkt, auf den Ludwig Mies van der Rohe bei seiner Eröffnungsrede für die *Internationale Plan- und Modellausstellung Neuer Baukunst* in Stuttgart hinwies, die Hilberseimer gestaltet und mitorganisiert hatte. Diese Ausstellung begleitete die Freiluftausstellung am Weissenhof: der berühmten Weissenhofsiedlung.<sup>178</sup> Mies van der Rohe stellte nachträglich fest, daß bei der Ausstellung selbst »weder Pläne noch Modelle zu sehen waren. Nur Groß-Fotos. Doch war Hilberseimers Anordnung so eindrucksvoll, daß sich meines Wissens niemand beklagte«. <sup>179</sup> Die Schweizer Zeitschrift *Das Werk* bemängelte dennoch, daß trotz des Namens der Ausstellung fast ausnahmslos die Grundrisse der Bauten fehlten, was nicht den Ambitionen des *Neuen Bauens* entsprechen könne:

»Ein Überblick über eine rein nach sachlichen Gesichtspunkten orientierte Baukunst müßte daher ausschließlich aus Werkzeichnungen als ausschließlich aus Schaubildern bestehen – oder kommt es letzten Endes auch hier auf das Frätzchen an?«<sup>180</sup>

Grund dafür waren, so Martin Kieren, die Schwierigkeiten, die es bei der rechtzeitigen Beschaffung des Materiales gab, so daß in der Not der Großteil des Materials schließlich aus von Büchern und

<sup>178</sup> Vgl. Martin KIEREN, ›Ein imaginäres Museum: Die Internationale Plan- und Modellausstellung neuer Baukunst und ihr Gestalter Ludwig Hilberseimer‹, in: Ludwig HILBERSEIMER (Hg.), *Internationale neue Baukunst* [1927]. Hg. v. Martin Kieren. Berlin 1998 (Nachdruck), S. 57–68, hier S. 57, 64.

<sup>179</sup> Vgl. Martin KIEREN, ›Ein imaginäres Museum‹, S. 65.

<sup>180</sup> Vgl. Martin KIEREN, ›Ein imaginäres Museum‹, S. 65.



Zeitschriften reproduzierten und stark vergrößerten Fotos bestand. Trotzdem wurde die Ausstellung ein großer Erfolg und wurde durch siebzehn europäische Städte auf Wanderschaft geschickt.<sup>181</sup>

Der Zeitmangel kann jedoch nicht als alleiniger Grund herhalten. Als Katalog für die *Internationale Plan- und Modellausstellung Neuer Baukunst* verstand sich das 1927 von Hilberseimer herausgegebene Buch *Internationale Neue Baukunst*. Auch dort sind vorwiegend Fotos und Perspektiven, aber nur wenige Grundrisse und noch seltener Axonometrien zu finden. Der einleitende Begleittext hingegen ist mit einer einzigen Seite überaus knapp gehalten. Dies wurde jedoch als Vorzug gewertet, da man sich dadurch auf die Wirkung der Bilder konzentrieren konnte.<sup>182</sup> Trotzdem es also wenig erklärenden Text und kaum Grundrisse gibt, betont Hilberseimer in der kurzen Einleitung, daß »[d]ie Art des Gestaltungsvorgangs [...] den Charakter der neuen Baukunst« bestimme, also die Absichten und Methoden vor das Erscheinungsbild gestellt werden, während das »ästhetische Element [...] daher nicht mehr übergeordnet, Selbstzweck« sei. Hilberseimer wendet sich in diesem Text explizit gegen das Vorhandensein eines »Stilschemas«. So gesehen erscheint die fast ausschließliche Verwendung von Fotografien beinahe widersprüchlich, und die Kritik von *Das Werk* gerechtfertigt. Es ist allerdings fraglich, ob eine Betonung auf ›Werkzeichnungen‹, wie von dieser Zeitschrift gefordert, den selben Erfolg erbracht hätte: Die vergrößerten Fotos der realisierten Bauten entsprechen dem Sendungsbewußtsein der Modernisten, die um Anerkennung bei einem breiten Publikum bestrebt waren. Sie suchten den Erfolg nicht nur innerhalb ihrer Profession. Dafür war es wichtig, auf die für Hilberseimer »überraschende Übereinstimmung der äußeren Erscheinungsform dieser internationalen neuen Baukunst«<sup>183</sup> hinzuweisen, mit der dann eine möglichst knappe Formel für die ›Internationale neue Baukunst‹ gefunden war: Das Verständnis des ›Neuen Bauens‹ als Bewegung, die sich deutlich sichtbar von den anderen Stilen unterschied, wurde schnell zum prägenden Instrument der Vermittlung, wenn nicht der Propaganda.

### 1.2.2 Die Hinwendung zur Ästhetik

Wie Werner Oechslin bemerkt, erhob Walter Gropius 1925 als erster mit seinem Buch *Internationale Architektur* die Internationalität zum Programm, wobei er die Verkürzung der Darstellung mit dem Bedürfnis einer möglichst wirksamen Verbreitung erklärte. Gropius, der vollkommen auf Grundrisse verzichtete, betonte bereits im ersten Satz, daß dieses Werk »ein Bilderbuch moderner Baukunst«<sup>184</sup> sei, während er in der Fußnote präziserte, daß er sich »im wesentlichen auf Abbilder äußerer Bauerscheinungen« beschränkt habe, »um einem breiten Laienpublikum zu dienen«. Es geht auch hier darum, breitenwirksam zu vermitteln. Zugleich werden im Text ähnliche Positionen eingenommen wie kurz darauf bei Hilberseimer. Gropius behauptet, daß nicht an der Oberfläche des Sichtbaren gehangen, sondern ein »einheitliches Weltbild« und »objektive Geltung« gesucht würden.

Die Betonung des Visuellen als bindendes Glied und Markenzeichen einer grenzüberschreitenden Bewegung führte dazu, daß »die Errungenschaften der modernen Architektur [...] schnell mit dem resultierenden ›Bild‹ und dessen ästhetischen Merkmalen verwechselt« wurden, wie Oechslin feststellt. Die »Ablösung der ästhetischen Frage« war deren »einfachstes und effizientestes

---

<sup>181</sup> Vgl. Martin KIEREN, ›Ein imaginäres Museum‹, S. 64.

<sup>182</sup> Vgl. Martin KIEREN, ›Ein imaginäres Museum‹, S. 65.

<sup>183</sup> Ludwig HILBERSEIMER (Hg.), *Internationale neue Baukunst* [1927], hg. v. Martin Kieren. Berlin 1998 (Nachdruck), S. 5.

<sup>184</sup> Walter GROPIUS, *Internationale Architektur*, Mainz 1981, S. 5. (Vgl. Werner OECHSLIN, ›Kulturgeschichte der Modernen Architektur. Eine Einführung‹, in: *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*. Köln 1999, S. 10–43, hier S. 33.)

Vehikel.«<sup>185</sup> Für ihre Ausstellung im MOMA 1932 erklärten Hitchcock und Johnson dann das, was bisher als ›Internationale Neue Baukunst‹ oder als ›Internationale Architektur‹ gegolten hatte, und als Abkehr von jedem Stil bezeichnet wurde, schließlich doch zum ›Stil‹. Sie ließen keinen Zweifel darüber, daß es ihnen um die Sichtbarmachung ästhetischer Prinzipien ging. Zu den bezeichnenden Stilmerkmalen erklärten sie: »space enclosed by thin planes or surfaces as opposed to the suggestion of mass and solidity; regularity as opposed to symmetry or other kinds of obvious balance; and, lastly, dependence upon the intrinsic elegance of materials, technical perfection and fine proportions, as opposed to applied ornament.«<sup>186</sup> Die Forderung nach einer Abkehr vom »ästhetischen Element«, wie sie etwa Hilberseimer und Gropius erhoben hatten, war damit endgültig ins Hintertreffen geraten. Hier manifestiert sich das (wachsende) Dilemma der Architektur der Moderne, die auf der einen Seite eine Abkehr vom ›ästhetischen Element‹, und die Hinwendung zur ›Form‹ forderte, während auf der anderen Seite das Bild zum bestimmenden Medium einer zunehmend erfolgreichen Propaganda wurde.<sup>187</sup> (Zugleich ist offensichtlich, daß die Perspektiven für die *Hochhausstadt* nicht den von Hitchcock und Johnson formulierten Kriterien entsprechen: weder wird der Raum durch einzelne, dünne Flächen abgegrenzt, noch werden Material, technische Perfektion oder feine Proportionen in irgendeiner Form betont. Selbst die Regelmäßigkeit dürfte bei Hitchcock und Johnson anders gemeint gewesen sein, als die serielle Wiederholung identischer Elemente.)

Der Bedeutung, die die Kommunikation nach außen für das ›Neue Bauen‹ hatte, und der suggestiven Wirkung, die ihre Bilder auf kommende Generationen von Architekten ausüben sollten, verdankt sich die Entstehung von ›Ikonen‹ der modernen Architektur: Bauten, oder mehr noch bestimmte formale Lösungen, die, dutzendfach wiederholt, die ›Geschichte‹ der modernen Architektur geprägt, aber auch eingengt haben.<sup>188</sup> Viele dieser ›Ikonen‹ – etwa der *Barcelona-Pavillon* von Mies van der Rohe – wurden wiederum anhand bestimmter Fotografien und Darstellungen bekannt, sodaß die Abbildungen selbst zu Ikonen wurden; während deren Formen in anderen Bauten immer wieder in Erscheinung traten und gleichzeitig die Begriffe gemieden wurden, so gut es ging.<sup>189</sup> Diese Entwicklung rechtfertigt denn auch die Betrachtung der Perspektiven der *Hochhausstadt* von Hilberseimer unter visuellen Aspekten: der Umstand, daß die modernistische Architektur vorwiegend über Bilder verbreitet und rezipiert wurde, besonders da Fotografien zu wirkungsvollen Werkzeugen der Propaganda wurden. Eine andere Rechtfertigung besteht darin, daß Architekten wie Kritiker und Historiker ihre Interpretationen oft mit architektonischen Fotografien untermauern. Im folgenden soll dieser Aspekt betrachtet werden.

### **1.3 Fotografische Fälschung und Täuschung im Modernismus**

#### **1.3.1 Der Barcelona-Pavillon als Tempel**

Besonders für die Architektur der Moderne gilt, daß in der Rezeption nicht selten Fotos an die Stelle des physischen Gebäudes getreten sind: Diese Gebäude sind dann anhand von Darstellungen bekannt geworden, in denen ihre vorgeblich herausragendsten Eigenschaften am deutlichsten

---

<sup>185</sup> Vgl. Werner OECHSLIN, ›Kulturgeschichte der Modernen Architektur. Eine Einführung‹, S. 34.

<sup>186</sup> Zit nach: Werner OECHSLIN, ›Kulturgeschichte der Modernen Architektur. Eine Einführung‹, S. 31. Die Definition stammt eigentlich von Alfred BARR aus dem Vorwort zu *The international style*. Vgl. Henry Russel HITCHCOCK, Philip JOHNSON, *The international style*. New York, London 1995, [1932], S. 27–32, hier S. 29.

<sup>187</sup> Vgl. Werner OECHSLIN, ›Kulturgeschichte der Modernen Architektur. Eine Einführung‹, S. 36.

<sup>188</sup> Vgl. Werner OECHSLIN, ›Die Erfindung der Form. Ein Nachwort‹, in: *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*. Köln 1999, S. 292–298, hier S. 293.

<sup>189</sup> Vgl. Werner OECHSLIN, ›Die Erfindung der Form. Ein Nachwort‹, S. 293.

erkennbar werden. Und so wie es im Modernismus kanonische Gebäude gibt, so gibt es auch kanonische Darstellungen derselben. An diesen orientieren sich viele Interpretationen. An diesen Interpretationen orientieren sich wiederum weitere Interpretationen, sodaß auch kanonische Interpretationsweisen entstehen. Das heißt, es entsteht eine Genealogie von Interpretationen, die ganz bestimmte Aspekte eines Gebäudes hervorheben und deren Diskussion weiterentwickeln, während andere Aspekte aus dem Blickfeld geraten. Ein Beispiel dafür, wie dabei bestimmte Aspekte aus dem Blickfeld geraten, liefert Juan Pablo Bonta mit seiner alternativen Interpretation des *Barcelona-Pavillon* von Mies van der Rohe.<sup>190</sup>

Der *Barcelona-Pavillon* wurde anlässlich der Weltausstellung 1929 errichtet und bereits wenige Jahre später wieder demontiert. 1986 wurde er mit hohem Aufwand an derselben Stelle wiedererrichtet. Die meisten Autoren, die über diesen Pavillon schrieben, konnten ihn nicht besuchen. Trotzdem gilt der *Barcelona-Pavillon* schon seit dem Ende der 50er Jahre als ikonografischer Bezugspunkt der Moderne. Zum Zeitpunkt der Ausstellung (anders gesagt: solange er im Originalzustand existierte) wurde er allerdings kaum wahrgenommen – nicht einmal von jenen Kritikern, die sich schon damals für die Architektur des Modernismus eingesetzt haben.

So modern dieses Gebäude auch wirkt; so sehr es etwa an ein Gemälde von *De Stijl* erinnert,<sup>191</sup> und so sehr es auch der zeitgenössischen Begeisterung für Technologie, industrielle Fertigung oder der fließenden Verbindung von Innen und Außen verpflichtet ist: das Gebäude wie auch dessen Fotografie stellen einen deutlichen, wenn auch oft übersehenen Bezug zum Klassizismus schinkelscher Prägung, besonders aber zur griechischen Antike her. Dieser Aspekt ist außerordentlich wichtig, lag doch seine Aufgabe nicht, wie bei vielen anderen Pavillons, darin, industrielle Produkte zu bewerben, sondern vielmehr eine ganze Nation. Erstmals seit dem Krieg sollte die junge deutsche Republik und mit ihr ein neues, demokratisches Bild Deutschlands präsentiert werden. Der Pavillon sollte für Dinge wie »Klarheit, Einfachheit und Aufrichtigkeit« stehen, wie der damalige Kommissar erklärte.

Mies van der Rohe konnte sich, wie ein Kritiker 1929 hervorhob, den Standort selbst aussuchen.<sup>192</sup> Er wählte einen, an dem er eine programmatische Verbindung zur Antike herstellen konnte, die sich dann im Pavillon selbst fortsetzt. So bewunderte ein anderer Kritiker 1931, daß Mies wenig Metall,

---

<sup>190</sup> Juan Pablo BONTA, *Architecture and its interpretation : a study of expressive systems in architecture*, London 1979, S. 131ff. (dt.: *Über Interpretation von Architektur : Vom Auf und Ab der Formen und die Rolle der Kritik*. Berlin 1982, S. 143ff.)

<sup>191</sup> Im Zusammenhang mit der Klassifikation des Bauwerks (also seiner Zuordnung zu einem bestimmten Stil oder einer bestimmten Strömung) zeigt Bonta, wie ein Zusammenhang zwischen Mies van der Rohe und der *De Stijl*-Gruppe, die auf personeller Ebene wenig miteinander zu tun hatten, konstruiert wurde. Bereits 1947 sah Philip Johnson einen solche ›Einfluß‹, genauso wie jenen Schinkels. (Philip JOHNSON, *Mies van der Rohe*, New York 1947, S. 30, 35; vgl. J.P. BONTA, *Architecture and its interpretation*, London 1979, S. 161.) Eine solche Auffassung ist heute fester Bestandteil der Rezeption des Barcelona-Pavillons: Für Kenneth Frampton stellt er »unzweifelhaft eine suprematistisch-elementaristische Komposition« dar. Gleichzeitig erkennt auch er ein Fortleben der Tradition der Schinkelschule. Für Mies' (ungebautes) *Landhaus aus Backstein* wiederum betont er die Ähnlichkeit zu den Kompositionen der *de Stijl*-Gruppe. So erwähnt er Alfred Barr, für den die tragenden Wände des Landhauses »ähnlich den verdichteten Elementen in van Doesburgs Rhythmen eines russischen Tanzes (1917)« angeordnet seien. (Vgl. Kenneth FRAMPTON, *Die Architektur der Moderne*. München 2010, S. 149) William Curtis wiederum vergleicht den Grundriß des Barcelona-Pavillon mit einem abstrakten Gemälde: »The plan of the Barcelona Pavilion read like an abstract picture with lines of varying weight generating an intense rhythm of spaces and of planes.« William J. R. CURTIS, *Modern architecture since 1900*, London 1996, S. 271. (Anm.: dieser Satz fehlt in der deutschen Übersetzung von 1989. Vgl. William J. R. CURTIS, *Architektur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, S. 185.)

<sup>192</sup> Vgl. J. P. BONTA, *Architecture and its interpretation*, S. 145.

dafür aber viel Marmor verwendete, das zu dieser Zeit als antiquiert galt. Die großflächige Verwendung von Marmor wurde gar durch eine Bezugnahme auf *Knossos* bzw. *Hagia Triada* begründet.<sup>193</sup> Die Schatten dieser näheren und fernerer Vergangenheit sind im Foto auch als solche ersichtlich: es sind die Schatten von freistehenden ionischen Säulen. In diesem Sinne stellt der *Barcelona-Pavillon* die Verkörperung eines griechischen Tempels dar, bzw. seine Neuerrichtung nach der Zerstörung durch einen barbarischen Krieg – die Säulen stehen dabei für die Überreste des alten Tempels und symbolisieren die Vergangenheit. Der Pavillon hingegen stellt die neue, zeitgemäße und adäquate Anbindung an die alte Kultur dar, wobei sich viele Zitate des Vorbilds finden lassen: die Gestaltung der Eingangsstiege, Atrium, Cella, Statue etc. weisen in weiterer Folge darauf hin, daß dieser Pavillon eine Neuinterpretation des griechischen Tempels darstellt.

In der kanonischen Interpretation des Pavillons hatten die ionischen Säulen jedoch keinen Platz. Bei der Wiedererrichtung des Pavillons wurden sie als nicht zum Gebäude gehörig befunden und nicht wieder aufgestellt. Bereits vorher, als die Architektur des Modernismus etabliert war und eine Anbindung an die Antike den Neuheitscharakter des Pavillons und des Modernismus gleichermaßen untergraben hätte, wurden sie – genauso wie die Gebäude im Hintergrund – als störend empfunden. Letztere wurden denn auch aus dem meistpublizierten Foto herausretuschiert. Unter zuhelfenahme des fotografischen ›Dokuments‹ wurde das Gebäude zur ortsunabhängigen Ikone des Modernismus gemacht.<sup>194</sup>

### 1.3.2 Der Winarskyhof als Zeilenbau

Es gibt auch den umgekehrten Fall – nämlich, daß ein Gebäude auf eine Weise fotografiert wird, daß jene Aspekte hervorgehoben werden, mit denen sich das Gebäude in eine aktuelle architektonische Debatte einfügen läßt.<sup>195</sup> Einen Fall wie diesen stellt der *Winarskyhof* dar, ein Gemeindebau des ›Roten Wien‹, der zwischen 1924 und 1926 im XX. Bezirk errichtet wurde. Zur Zeit seiner Errichtung entsprach er in vielen Aspekten den Kriterien der ›Neuen Sachlichkeit‹: So waren etwa das ›Großstadtbild‹ und die damit geforderte Einheitlichkeit des Erscheinungsbilds ein ebenso wichtiger Angelpunkt wie die Überschreitung des bisher im Städtebau üblichen Maßstabs.

In *Die Form*, der Zeitschrift des *Deutschen Werkbund*, hielt Walter Curt Behrendt die von den Architekten erhobenen Grundsätze für den *Winarskyhof* fest: »Unbedingte Großzügigkeit der Anlage, eindeutige Betonung des Großstadtcharakters, Ausschluß aller sentimental oder romantischen Durchbildung in der Gliederung der Massen und der Schmuckformen.« Obwohl sich die Gemeinde zu diesem Experimentalbau bereit erklärt hatte,<sup>196</sup> lehnte sie ein »den ganzen Bau abschließendes« Flachdach ab. Also versuchten die Architekten, »wenigstens durch Einschränkung der Hauptgesimse [...] die beabsichtigte kubische Wirkung der Baumassen besonders zu betonen.«<sup>197</sup>

<sup>193</sup> Diesen Zusammenhang stellte ein zeitgenössischer Kritiker her. Vgl. J. P. BONTA, *Architecture and its interpretation*, S. 140f.

<sup>194</sup> Vgl. J. P. BONTA, *Architecture and its interpretation*, S. 148.

<sup>195</sup> Petra Čeferin bringt weitere Bildbeispiele zur fotografischen Manimupation im Modernismus. Vgl. Petra ČEFERIN, *Constructing a legend. The international exhibitions of Finnish architecture, 1957–1967*. Helsinki 2003, passim.

<sup>196</sup> Walter Curt BEHRENDT, ›Wohnbauten der Stadtgemeinde Wien‹, in: *Die Form*, (H. 8, Mai 1926), S. 167–171, hier S. 169f. (Vgl. Astrid GMEINER, Gottfried PIRHOFER, *Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung*. Salzburg [u.a.] 1985, S. 109.)

<sup>197</sup> Walter Curt BEHRENDT, ›Wohnbauten der Stadtgemeinde Wien‹, S. 171. Zum Abschluß betont Behrendt, daß es sich beim *Winarskyhof* um den zwar gewagten, letztlich aber geglückten Versuch handle, »einen großen

Die Festschrift der Stadt, anlässlich der Fertigstellung 1925 herausgegeben, bemerkte nicht ohne Stolz, daß »[d]ie Architekten [...] mit ihrem Werk den Beweis erbringen [wollten], daß in der kubischen Wirkung der Baumassen, im Verzicht auf schräge Dachflächen, in der ruhigen horizontalen Lagerung [...], in der vollkommenen Weglassung aller dekorativen Zutaten an Mauerflächen und Dachabschlüssen alles das ausgedrückt werden kann, um zu dem Ziel eines wahrhaft modernen, bewußt demokratischen Großstadtbildes zu gelangen«. <sup>198</sup> Die beigegefügt Bilder, die nur den großen Wohnhof zeigen (nicht aber den gegenüberliegenden Block von Adolf Loos, Grete Lihotzky und Franz Schuster, heute *Otto Haas-Hof*), unterstreichen den Anspruch auf großstädtische Modernität. Dabei werden jedoch die Satteldächer, die die Trakte durchgehend aufweisen, möglichst ausgeblendet. Wo sie sichtbar werden, sind sie zumeist verschneit und gehen mehr oder weniger im grauen Hintergrund auf. <sup>199</sup> Die Fotografien wurden so aufgenommen, daß sie den *Winarskyhof* auf eine Weise zeigen, daß er sich in den zeitgenössischen Diskurs über großstädtische Architektur einfügen läßt. Tatsächlich aber weisen die einzelnen Trakte ornamentale Elemente auf; vor allem sind die Dächer keine Flachdächer. Diese Dächer sind jedoch bündig mit der Fassadenkante gesetzt, wenn nicht hinter die Gebäudekante zurückversetzt worden, sodaß sie von der Straße erst aus größerer Entfernung sichtbar werden: ein klarer Kompromiß zwischen dem gewünschten kubischen Erscheinungsbild der Baukörper und den Auflagen der Stadt Wien. [Abb. 141–142.]

Für Eve Blau legen die Fotografien, so wie sie in den zeitgenössischen Publikationen erschienen sind, noch ein anderes Thema nahe, dem das Gebäude ebenso widerspricht: In diesen Publikationen wird suggeriert, daß die einzelnen Bauteile aus voneinander getrennten Körpern bestehen; aus Zeilenbauten, die freistehend und zur Stadt hin geöffnet sind und deren historisches Raster negiert wird. Auch der veröffentlichte Grundriss scheint insofern die geschlossene Figur des *Winarskyhofs* negieren zu wollen, als die den Block abschließenden, bereits bestehenden Gebäude aus der Darstellung ausgeblendet werden. [Abb. 143–144.]

*De facto* orientiert sich dieses Gebäude nämlich am für die sozialdemokratischen Gemeindebauten Wiens charakteristischen Hof-Schema (es handelt sich sogar um ein Hof-im-Hof-Schema, als die Blockrandbebauung noch einen kleineren Hof umfaßt). Der Charakter der Geschlossenheit stellt bei den Wiener Gemeindebauten der Zwischenkriegszeit einen wichtigen Aspekt dar. Die Hof-Form sollte nicht nur Raum für Spielplätze und dergleichen bieten, sondern auch den Stolz einer an die Macht gelangten, das Bild der Stadt neu formenden Arbeiterklasse symbolisieren. Diese schafft sich nun ihre eigenen Räume: Es handelt sich um quasi-öffentliche Plätze, die sich innerhalb der Blöcke befinden. Die Zeilenbau-Fotos hingegen haben mit dem Diskurs des architektonischen Modernismus, besonders aber mit den Entwicklungen in Deutschland zu tun, wo der *Zeilenbau* als die zeitgemäße Gebäudeform gilt (etwa bei Hilberseimer, aber auch bei Ernst May).

Blau behauptet damit, daß der *Winarskyhof* in seiner publizierten Form zwar in polemische Opposition zu den anderen Gemeindebauten tritt, physisch aber in Opposition zur historischen Stadt steht. Sein Baukörper erstreckt sich über zwei historische Baublöcke und überbrückt die zwischen diesen Baublöcken befindliche Straße: Das bestehende städtische Raster wird damit weniger verändert, als vielmehr überwunden. Er ist darin der erste seiner Art und kommt nebenbei

---

Baublock durch eine Anzahl von Architekten [...] einheitlich bebauen zu lassen«. Walter C. BEHRENDT, ebd. Der (heutige) *Otto Haas-Hof* wird nicht erwähnt, es findet sich aber eine Illustration vom Loos-Trakt, samt der vorgelagerten Pergola.

<sup>198</sup> Der Text und die Illustrationen sind identisch mit: Josef BITTNER (Hg.), *Neubauten der Stadt Wien*, Bd. 1. Wien, Leipzig, New York 1926, S. 25 u. Tafel 21–23. (Der Block von Loos, Lihotzky, Schuster und Dirnhuber wird nicht gezeigt, trotz Nennung ihrer Namen.)

<sup>199</sup> Vgl. Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*, S. 308.

bemerkt auch der Straßenüberbrückung des Bauhaus in Dessau zuvor. Auch wenn der *Winarskyhof* keine Zeilenbau-Siedlung, sondern eine geschlossene Blockrandbebauung ist, so wurde er insofern im Geiste der deutschen Reihenblöcke konzipiert, als er in Opposition sowohl zum Maßstab als auch zur Ordnung der traditionellen Stadt steht.<sup>200</sup>

### 1.3.3 Auswahl und Fälschung

Drastischer als die suggestiven Fotografien des *Winarskyhofs* sind die nachbearbeiteten Fotos amerikanischer Kornsilos, die Le Corbusier in *Vers une Architecture* (1923) zeigt. Die Bilder dienen der Untermauerung jener Rolle, die das ›Volume‹ in der Architektur hat: »Die Baukunst ist das weise, korrekte und großartige Spiel der unter der Sonne sich sammelnden Baukörper. Unsere Augen sind geschaffen, die Formen unter der Sonne zu sehen«, heißt es in der deutschen (Erst-)Übersetzung.<sup>201</sup> Le Corbusier betont hier die Bedeutung der Formen für das Sehen. Gute Architektur beruht deshalb auf der Verwendung primärer Formen, wie Prismen, Würfel und Zylinder, Pyramiden oder Sphären, die die Sonne leicht entschleiern: »ihr Bild erscheint uns rein, greifbar, eindeutig.«<sup>202</sup> Dieselben Gebäude wurden allerdings schon 1913 von Walter Gropius im Jahrbuch des Deutschen Werkbundes publiziert. Um seine Idee, daß die primären Formen die »allerschönsten Formen« seien, zu unterstreichen, hat Le Corbusier dieselben Fotos verwendet. Allerdings hat er dabei nicht nur die Personen und die historistischen Bauten im Hintergrund entfernt, sondern auch die Gebäude selbst nachretuschiert – besonders die Giebelflächen des Kornsilos.<sup>203</sup> Diese wären seinen Forderungen nur abträglich gewesen, ging es ihm doch darum, auf die Vorbildwirkung einer rein zweckgemäßen Industriearchitektur hinzuweisen.

Architekturhistorikern schließlich dienen ausgewählte Fotografien zur Untermauerung ihres Arguments bei der Interpretation eines architektonischen Werks. Bonta weist darauf hin, daß widerstreitende Interpretationen oft damit zu tun haben, daß das Werk mit unterschiedlichen expressiven Systemen in Bezug gesetzt wird:<sup>204</sup> So gibt es sehr unterschiedliche Interpretationen für Louis Sullivans Gebäude für *Carson, Pirie, Scott & Co.* Zur Untermauerung des jeweiligen Arguments werden jeweils unterschiedliche Fotos, die unterschiedliche Aspekte des Gebäudes erkenntlich machen, herangezogen. *Carson, Pirie, Scott & Co* ist dadurch gekennzeichnet, daß die zweigeschoßige Sockelzone aufwendig verziert ist, während die darüberliegenden Geschoße von bestimmten Blickwinkeln aus ornamentlos erscheinen. Als Konsequenz fällt die Reaktion von Historikern bzw. Kritikern wie Lewis Mumford oder Bruno Zevi äußerst unterschiedlich aus. In einem Fall wird die sehr ungleiche Gestaltung als unzusammenhängend, wenn nicht gar als mißlungen bezeichnet, weil die Ornamente nichts mit den Formen oder den Materialien des Gebäudes zu tun haben. In anderen Fällen wird betont, daß es auffallend unornamentiert ist, während es zugleich mit langen Fensterbändern versehen ist: damit kann es zum wegweisenden

---

<sup>200</sup> Vgl. Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*, S. 311.

<sup>201</sup> LE CORBUSIER, *Kommende Baukunst*, übers. u. hg. v. Hans Hildebrandt. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1926, S. 16.

<sup>202</sup> LE CORBUSIER, *Kommende Baukunst*, S. 16.

<sup>203</sup> Vgl. LE CORBUSIER, *Kommende Baukunst*, S. 17–18; Walter GROPIUS, ›Die Entwicklung moderner Industriebaukunst‹, in: *Die Kunst in Industrie und Handel. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1913*, Jg. 2, Jena 1913, S. 17–22, Abbildungsteil. (Vgl. Stanislaus v. MOOS, *Le Corbusier: Elemente einer Synthese*, Frauenfeld 1968, S. 76; vgl. Abb. i. d. engl. Fassung: Stanislaus v. MOOS, *Le Corbusier: elements of a synthesis*, Rotterdam 2009, S. 58.)

<sup>204</sup> Vgl. J. P. BONTA, *Architecture and its interpretation*, S. 91.

Vorläufer der Architektur der Moderne erklärt werden. So schreibt Nikolaus Pevsner über dieses Gebäude:

»In this building there is already the long horizontal window band as the one and only dominant motif of the façade, and there is an almost complete absence of ornament.«<sup>205</sup>

Diese Bemerkung klingt wie eine nüchterne Beschreibung. Sie suggeriert jedoch, daß das Gebäude als ganzes kaum ornamentiert ist. Auch wenn Pevsner damit nur die über der Sockelzone liegenden Geschosse meinen kann – an anderer Stelle beschreibt er sehr wohl die ornamentierte Geschäftszone – so ist die Frage berechtigt, ob die oberen Geschosse wirklich so unornamentiert sind, wie es auf manchen, nahezu frontalen Gesamtaufnahmen erscheinen mag. Andere Bilder, die aus einem sehr geneigten Blickwinkel aufgenommen sind, etwa in der Art, wie ein Fußgänger, der den Blick steil nach oben richtet, das Gebäude sehen müßte, zeigen, daß die Fensterlaibungen aufwendig verziert sind. Letzteres beschreibt wiederum ein anderer Historiker, William Jordy, als herausragende Eigenschaft:

»Seen obliquely, the upper stories blossom, and partake of the luxuriance of the ornamented base of the building.«<sup>206</sup>

Hier wird, aufgrund der Ornamentierung der Fensterlaibung, auf eine einheitliche Gestaltung des Gebäudes hingewiesen. Bei einer standardmäßigen Architekturfotografie – also aus einer bestimmten Entfernung, möglichst als Gesamtaufnahme – kommt diese jedoch kaum zur Geltung, im Unterschied zum extremen Blickwinkel des Fußgängers. Möglicherweise haben jene, die das Gebäude als unornamentiert beschrieben haben, das Gebäude nicht aus der Nähe, oder nur durch Fotografien gesehen. Die Beurteilung, daß die oberen Geschosse unornamentiert seien, kann aber gar nicht durch einen absoluten Wert bestimmt werden, sondern nur durch einen Kontext, mit dem es verglichen wird – und dabei kann durchaus behauptet werden, daß die obere Fassade im Vergleich mit der Sockelzone nahezu ohne Ornamente ist. Es ist jedoch auch ein kultureller Vergleich möglich, nämlich wenn das Gebäude mit anderen zeitgenössischen Gebäuden verglichen wird, also mit dem, was zur Zeit der Errichtung als Standard galt. Im Vergleich mit späteren Geschäftsbauten, etwa dem *Kaufhaus Schocken* von Erich Mendelsohn in Chemnitz (1928), wird die Ornamentierung auffällig, während auch die vermeintlichen ›Fensterbänder‹ dann eher wie traditionelle Fenster wirken.<sup>207</sup>

Ebenso unterschiedliche Urteile finden sich im Zusammenhang mit anderen Themen. Etwa bei der Frage, ob das Gebäude die Horizontalität betont (Giedion, Pevsner, Mumford), oder ob es ein ausbalanciertes Verhältnis von Horizontalität und Vertikalität (Zevi, Hilberseimer) aufweist. Dementsprechend unterschiedlich fällt die Auswahl der Bilder aus. Wie bei Le Corbusier wurden bisweilen auch Bilder von älteren Publikationen übernommen. Bei diesen wurde jedoch der Ausschnitt so verändert, daß sie die Argumentation unterstützen.

Bei einem anderen Gebäude von Erich Mendelsohn, dem *Kaufhaus Schocken* in Stuttgart, bestimmt die Auswahl des Fotos besonders, ob die architektonische Intention als Betonung der Horizontalität interpretiert wird oder nicht. Die am häufigsten publizierte Ansicht ist ein Blick von Südwesten: hier scheinen sich die horizontalen Linien des Stiegenhauses in der Südfassade fortzusetzen. Vom

---

<sup>205</sup> Nikolaus PEVSNER, ›American postscript‹. Anhang zur ersten amerikanischen Ausgabe von *An outline of European architecture*, New York 1948. (Zit. nach J. P. BONTA, *Architecture and its interpretation*, S. 94.)

<sup>206</sup> William H. JORDY, *American buildings and their architects : progressive and academic ideals at the turn of the twentieth century*, Garden City/NY 1972. (Zit. nach J. P. BONTA, *Architecture and its interpretation*, S. 95f.)

<sup>207</sup> Vgl. J. P. BONTA, *Architecture and its interpretation*, S. 100.

Südosten aus gesehen enden die horizontalen Linien dieser Fassade jedoch noch vor dem Stiegenhaus. Es bleibt eine kleine Wandfläche übrig. Diese betont den Kontrast zwischen den horizontalen Fenstern der Fassade und der Vertikalität des Stiegenhauses, gilt also als Bruch in der Betonung der Horizontalität, weshalb dieses Stiegenhaus dann als Vorläufer späterer Entwürfe von Mendelsohn gedeutet wurde. Von einer Nahaufnahme aus besehen, scheint die horizontale Dynamik überhaupt zu verschwinden.<sup>208</sup> Die ganze Diskussion scheint sich auf die Frage zu beschränken, ob das Gebäude nun die Vertikalität oder die Horizontalität betont, oder ob es zwischen beiden vermittelt, während andere Aspekte vollkommen unbehandelt bleiben: Interpretationen beschränken sich immer auf eine Auswahl, auf die Aspekte, die als relevant gelten, und die dafür herangezogenen Fotos dienen dazu, eine solche Auswahl visuell zu unterlegen.<sup>209</sup>

#### **1.4 Die Wiederholung einer Darstellungsform**

Die Moderne hat sich über die ›Erscheinungsform‹ verbreitet und zahlreiche ›Ikonen‹ geschaffen, die es nachzuahmen galt, und die in nachfolgenden Entwürfen und Bauten auch immer wiederkehren sollten. Der Aspekt der Wiederholung des Gleichen kann nicht genug hervorgehoben werden. Auch Hilberseimer kennt die Wiederholung einer ›Erscheinungsform‹; trotz der Betonung, daß sich die ›neue Baukunst‹ aus den »aktuellen Bedürfnissen heraus« entwickeln soll. Damit sind nun nicht die kubischen Körper gemeint, die seine Entwürfe so gleichförmig prägen, sondern die Wiederholung einer bestimmten Darstellungsform: Diese Betrachtung soll ein weiteres Licht auf die Frage werfen, was es mit den zentralperspektivischen, fast spiegelsymmetrischen Ansichten seiner *Hochhausstadt* auf sich hat.

K. Michael Hays folgend kann behauptet werden, daß es nicht zufriedenstellend ist, die *Hochhausstadt* allein unter ihren technokratischen, funktionalen und organisatorischen Voraussetzungen zu interpretieren,: »it seems to be more correct in the larger context of Hilberseimer's theory of art — which in general tends toward an ever greater degree of formalization if not abstraction — to construe it as a logical and necessary progression of his thought toward a more purely and completely formal incarnation.«<sup>210</sup> Hier zeigt sich, daß es vielleicht einen besonderen Grund gibt, warum die Perspektiven ›Schemata‹ heißen:<sup>211</sup> Die Art und Weise, wie die *Hochhausstadt* dargestellt ist – die symmetrische, achsiale Anordnung, mit einem öffentlichen Gebäude am Ende der Straße –, folgt einer festgelegten, invarianten Form (man könnte sie auch als Dispositiv oder Anordnung bezeichnen), nach der eine Gruppe von Gebäuden perspektivisch anzuordnen ist: Anhand dieses Darstellungsschemas verkörpert Hilberseimer wiederholt seine architektonischen Vorstellungen, die, wie sich zeigt, zunehmend formeller und puristischer, wenn nicht abstrakter werden.

Bereits 1919 legt Hilberseimer seine Ideen für eine *Kleinstadt* in einer delikaten, aber nüchternen Zeichnung dar. In dieser Perspektive ist eine Reihe identischer Einfamilienhäuser entlang einer Straße aufgefädelt, die auf ein Gemeinschaftsgebäude zuläuft. Das Gemeinschaftsgebäude unterscheidet sich von den Einfamilienhäusern nur durch seine Fenster, während ihm seine Lage am Ende der Straße eine bevorzugte Position verleiht. Der gewählte Standort und die Orientierung der Blickachse auf das Gemeinschaftsgebäude zu resultieren in einer achsialen, symmetrischen

<sup>208</sup> Vgl. J. P. BONTA, *Architecture and its interpretation*, S. 71–74.

<sup>209</sup> Vgl. J. P. BONTA, *Architecture and its interpretation*, S. 117.

<sup>210</sup> K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject. The architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge/MA 1992, S. 252.

<sup>211</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 18–19, Bildunterschrift.



Anordnung, dessen bemerkenswerte Strenge zur ›formalen Armatur‹ werden wird, anhand der Hilberseimer seine späteren Stadtbebauungsvorschläge präsentiert.<sup>212</sup>

1923 entwirft Hilberseimer sein zweites Siedlungsprojekt, eine *Wohnstadt* für 125.000 Menschen, die unter anderem auch in der *Groszstadtarchitektur* publiziert wird.<sup>213</sup> Stilistisch unterscheidet es sich vollkommen von seinem früheren Projekt. Dennoch gibt es die gleiche, serielle Anordnung identischer Gebäude entlang einer Straße, die auf ein Gemeinschafts- bzw. öffentliches Gebäude (und da gibt es nur die Auswahl zwischen Krankenhaus oder Schule) zuläuft. Während das öffentliche Gebäude sich nun von den Wohnhäusern deutlich unterscheidet, wird die strikte Gleichförmigkeit der restlichen Bebauung offensichtlich. Die dem Betrachter zugewandten Schattenflächen und die Abwesenheit jeglicher Vegetation oder Bewohner betonen zusätzlich die schematische Strenge. Dem ganzen wohnt eine merkwürdige Leere inne. Wie Hays feststellt, findet Hilberseimers Wiederholung sowohl auf einer strukturellen wie auch auf einer bildlichen Ebene statt: Die *Wohnstadt* besteht vorwiegend aus »großen, offenen, durchlüftbaren Blocks«. <sup>214</sup> Sie sind eine Kombination aus von Straßen durchbrochener Blockrandbebauung und darüber dem von den Modernisten favorisierten Zeilenbau, dessen Scheiben nord-südlich orientiert sind. Diese Straßen sind »Wohnstraßen, während die wenigen Ostweststraßen als Laden- und Verkehrsstraßen gedacht sind. Die zwei Stationen einer mit der Zentralstadt verbindenden Einschnittbahn sind so angeordnet, daß sie von allen Punkten der Stadt aus ohne Zwischenverkehrsmittel aus erreichbar sind«, wie Hilberseimer beschreibt.<sup>215</sup> Die Wohnungen setzen sich aus Kombinationen »gleicher Elemente zu 3, 4, 5, 6, und 7 Betten« zusammen. Alle Räume sind direkt belichtet und lassen eine Querlüftung zu, während sie sonst auf einen minimalen Platzbedarf bemessen und nach dem Vorbild amerikanischer Hotels organisiert sind. Auch hier wiederholt die perspektivische Anordnung des Projekts (›Schema einer Wohnstadt‹) die Anordnung der *Kleinstadt*; und das sowohl was die Konstruktion der Perspektive, die Anordnung der öffentlichen Gebäude und der Wohnbauten, als auch die Abgrenzung des Straßenraums durch die Gebäude betrifft.

1924 konzipiert Hilberseimer schließlich sein drittes urbanistisches Projekt, die *Hochhausstadt* für eine Million Einwohner. Zwischen diesem und den vorangegangenen Projekten steht die Beschäftigung mit der *Cité contemporaine pour 3 millions* von Le Corbusier, dem Hilberseimer eine deutliche Überschätzung der Einwohnerdichte und eine mangelhafte Lösung der Verkehrsproblematik vorwirft.<sup>216</sup> Im Unterschied zu Le Corbusier verdichtet Hilberseimer denn auch die Besiedelung: Er verkürzt die Verkehrswege, indem er die Wohn- und Geschäftsbereiche übereinander schichtet. Wie im Mittelalter wohnt man wieder über der Arbeitsstätte: »Aufbauen der einzelnen Stadtelemente, funktionell voneinander geschieden, der Höhe nach. Gewissermaßen zwei Städte übereinander.«<sup>217</sup> Das Stadtbild ändert sich, als ein Großteil der Verkehrswege in die Gebäude oder unter die Erde verlegt wird, während die vertikale Schichtung Anlaß für eine Zergliederung der Verkehrsflächen in übereinanderliegenden Ebenen ist. Trotz all dieser Besonderheiten haben die beiden Perspektiven (genannt *Schema einer Hochhausstadt, Ost-Weststraße* und *Schema einer Hochhausstadt, Nord-Südstraße*) sehr viel mit den beiden vorangegangenen Projekten gemein. Besonders im Vergleich zur *Wohnstadt* gibt es kaum Unterschiede, sieht man von der Größe, der Aufsplitterung des Verkehrs in unterschiedliche

---

<sup>212</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 252.

<sup>213</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 33.

<sup>214</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 34.

<sup>215</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 34.

<sup>216</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 16.

<sup>217</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 17.

Niveaus und den recht gleichmäßig im Raum verteilten Autos und Figurengruppen ab. Im Unterschied zur *Kleinstadt* stellt deren Vorhandensein bereits eine Belebung dar.

## 2. Paranoia

### 2.1 Hays: Paranoia und Posthumanismus

Die Perspektiven der *Hochhausstadt* thematisieren für K. Michael Hays dann etwas, was implizit bereits in den früheren Projekten vorhanden war; nämlich, daß die Konstitution des metropolitanen Subjekts für diese Architektur von fundamentaler Bedeutung ist. Außerdem findet Hays im ständig wiederholten Muster Hilberseimers die Bestätigung, daß die neue Architektur langfristig über ihre Form beurteilt wird.<sup>218</sup> Hilberseimers evolutionäres Schema umfaßt nicht nur eine Reduktion der architektonischen Formen, sondern hat ihre Parallele in der Beschränkung seines Gesellschaftsbildes auf strukturelle, elementare Bestandteile. Wie erwähnt, wird die destruktive Energie des Chaos dadurch geordnet, daß die Form an die Materie gebunden wird. Nur ein totalisierender ›Wille zur Architektur‹<sup>219</sup> – ein Amalgam aus Riegls überindividuellem Kunstwollen und Nietzsches ›Wille zur Macht‹ – plaziert das individuelle Subjekt in ein System, das den Kapitalismus als sozioökonomische Kraft, Fordismus als Logik ihrer Instrumentalisierung, die zelluläre Wiederholung und Serialität als ihre architektonische Form, und Streuung als subjektive Kondition des Alltags in ein Ganzes vereinen kann, wie Hays behauptet.<sup>220</sup> Die Form dieser totalen Utopie ist bereits durch die gegenwärtige, chaotische Realität als Möglichkeit angedeutet. Hays behauptet darum, daß sich hinter dem von Hilberseimer diagnostizierten Verlust einer authentischen Verbindung mit der Welt – bzw. aufgrund der Erfordernisse des zeitgemäßen Lebens – eine Art Paranoia verbirgt, »in which something outside, some inexorable exteriority, is felt to be closing in, and in which conflictual anxieties then become projected forms.«<sup>221</sup>

Nach Freud ist eine solche Wahnvorstellung durch den Verlust einer unmittelbaren Bindung mit der Welt bestimmt, die daraufhin vom betroffenen Subjekt auf verzerrte Weise neu rekonstituiert wird – indem genau jene Dinge konstruiert werden, die unter einer Neurose versteckt bleiben würden. Alle Störungen in der Subjekt-Objekt-Beziehung werden durch einen Satz von Bildern, Zeichen und Identifikationen ausgewiesen, die bereits die Auflösung in einer Totalität garantieren. Doch das Wichtigste an den Symptomen der Paranoia ist, daß sie die Folge einer Anstrengung sind,

---

<sup>218</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 259ff.

<sup>219</sup> In Anlehnung an: Ludwig HILBERSEIMER, ›Der Wille zur Architektur‹, in: *Das Kunstblatt* (Jg. 7, H. 5, 1923), S. 133–140. (Zit. nach Markus KILLIAN, *Großstadtarchitektur und New City*.)

<sup>220</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 272. Der ›Wille zur Architektur‹ als Negation des Chaos erinnert an Georges Batailles Eintrag in der *Encyclopaedia Acephalica*, wo er die Architektur als Gefängnis bezeichnet, das sich die Menschheit nach ihrem eigenem Vorbild, nur größer, errichtet hat. Seine Schlußfolgerung ist, daß der Mensch nur ein Übergangsstadium zwischen dem Affen und den Großbauten darstellen kann: »Les hommes ne représentent apparemment dans le processus morphologique, qu'une étape intermédiaire entre les singes et les grands édifices.« Zit. nach: Georges BATAILLE, ›Architecture‹, in: Georges BATAILLE, *Œuvres complètes : I Premiers Écrits, 1922–1940*. (Gesammelte Werke, Bd. 1) Paris 1970, S. 171–173, hier S. 172. (Vgl. Michael EADES, ›Cells, Recesses, Tombs: Vertiginous Spaces in Bataille's Le Bleu du ciel‹, in: *MHRA Working Papers in the Humanities* (H. 4, 2009), S. 9–17, hier S. 12.)

<sup>221</sup> K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 272.

die Fiktion einer Ganzheit im Angesicht eines wahrgenommenen Verlustes von Grenzen und Bedeutungen aufrechtzuerhalten.<sup>222</sup>

Ein anderer Punkt ist, wie der Titel ankündigt, der ›Posthumanismus‹. Für Hays manifestiert sich hinter dem Anliegen der ›Sachlichkeit‹ eine tiefgreifende Veränderung im Status des Subjekts, das im autonomen Individualismus des Bürgertums seinen Höhepunkt erlebt. Vor allem aber findet dort die Umkehrung der humanistischen Privilegierung des Subjekts über das Objekt statt, die schließlich zu seiner Auflösung führt.<sup>223</sup> Bei Hilberseimer und Meyer kündigt sich damit eine Entwicklung an, die später vom Poststrukturalismus weitergeführt wird: die Dekonstruktion der Subjektivität. Die Haltung von Hilberseimer und Meyer zum Subjekt bezeichnet Hays darum als ›posthumanistisch‹: Es ist dies die Art und Weise, wie die Rolle des Subjekts in einer industrialisierten Gesellschaft definiert wird, indem Serialität und Mechanisierung zum umfassenden Prinzip erhoben und an die Stelle der verlorengegangenen Normen, Werte bzw. Vorstellungen gestellt werden.<sup>224</sup> Vergleichbar befürwortete Walter Benjamin 1933 die Ablehnung der ›Menschenähnlichkeit‹ als »Grundsatz des Humanismus«. Es ging vielmehr darum, die Wirklichkeit zu verändern und radikal neu zu beginnen. Benjamin betrachtete die Abkehr von den Normen und Werten der Elterngeneration als notwendig, da diese nach dem Krieg wertlos geworden waren.<sup>225</sup>

## **2.2 Synthese und Paranoia**

Für Hays übernehmen und reflektieren die Werke von Hilberseimer und Meyer außerdem dieselben Einflüsse, denen auch die Mitglieder der Frankfurter Schule ausgesetzt sind. Die Aktivität der Frankfurter Schule beginnt zur jener Zeit, in der Architekten wie Hilberseimer und Meyer ihre theoretische Positionen formulieren.<sup>226</sup> Für Claire Zimmermann folgt Hays' Buch einem in den 1990er-Jahren neuen Paradigma, mit dem der Versuch unternommen wird, die Architekturgeschichte innerhalb der Kritischen Theorie zu kontextualisieren. Im Unterschied dazu stellt Hilde Heynen jedoch geradezu widersprüchliche Tendenzen zwischen Frankfurter Schule und modernistischer Architektur fest. Wo Heynen die Entwicklung unterschiedlicher Traditionen ausmacht, faßt wiederum Hays die avantgardistischen Strömungen von Architektur und Kunst der Zwischenkriegszeit als gemeinsames Unternehmen auf. Hilberseimer soll gar mit den Berliner Dadaisten assoziiert gewesen sein.<sup>227</sup> Hays macht weiters keinen Unterschied zwischen der

---

<sup>222</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 274ff.

<sup>223</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 21.

<sup>224</sup> Hays bezeichnet dies als ›verlorengegangene Figurierbarkeit‹, womit er den Verlust von Bedeutung sowie den Verlust der paternellen Fiktion des humanistischen Denkens meint. Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 273.

<sup>225</sup> »Barbarentum? In der Tat. Wir sagen es, um einen neuen, Positiven Begriff des Barbarentums einzuführen. Denn wohin bringt die Armut an Erfahrung den Barbaren? Sie bringt ihn dahin, von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken. Unter den großen Schöpfern hat es immer die Unerbittlichen gegeben, die erst einmal reinen Tisch machten. Sie wollten nämlich einen Zeichentisch haben, sie sind Konstrukteure gewesen.«  
Zit. nach: Walter BENJAMIN, ›Erfahrung und Armut‹, in: *Illuminationen : Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt a. M. 1977, S. 291–296, hier S. 293f.

<sup>226</sup> Vgl. Claire ZIMMERMAN, ›Comrades and Citizens: Hannes Meyer, Ludwig Hilberseimer, and K. Michael Hays.‹ (k. A.) <http://web.gc.cuny.edu/arthistory/part/part2-3/Comrade.html> (Zugr. 17.05.2007)

<sup>227</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 225. Vgl. zu diesem Thema: Sylvia STÖBE, *Chaos und Ordnung in der modernen Architektur*, Potsdam 1999, FN 499, S. 111.

Vorkriegs-›Sachlichkeit‹ und der ›Neuen Sachlichkeit‹ der Zwischenkriegszeit: alles findet innerhalb einer kontinuierlichen Entwicklung statt.

Hays vertritt gewissermaßen eine Zeitgeisttheorie, wie sie besonders am Beginn des 20. Jahrhunderts populär ist. Seine Haltung kommt nicht von ungefähr, sondern orientiert sich ausdrücklich an Sigfried Giedion. Giedion hat mit seiner Idee einer neuen Synthese, die sich in den Werken der Architektur und der Kunst manifestiert, jedoch programmatische Absichten verfolgt, die ganz im Dienste der modernistischen Architektur standen. In diesem Zusammenhang ist die Untersuchung von Hays auch nicht als kritisch zu bezeichnen. Es wird zu einem bestimmten Punkt aber wichtig sein, über eine Differenzierung innerhalb der modernistischen Strömung hinauszugehen und auch zwischen ›architektonischem Modernismus‹ und ›künstlerischer Avantgarde‹ einen Unterschied zu machen.

Für Hays repräsentiert Hilberseimer (wie auch Hannes Meyer) in herausragender Weise die Absichten einer breiten Bewegung. Hilberseimer steht damit exemplarisch für ein größeres Ganzes. Sein Werk ist gewissermaßen das Symptom eines kulturellen Phänomens, das nicht nur die Architektur erfaßt: Hilberseimers Posthumanismus ist symptomatisch für eine Haltung, die den Modernismus auszeichnet. Tatsächlich ist Hilberseimers mit seiner Ablehnung des Ornaments und mit der Forderung einer Reform der Architektur auch nicht alleine.<sup>228</sup> Hays betont die Bedeutung Hilberseimers, als dieser eine ganze Reihe von Ansinnen der Moderne in aller Deutlichkeit hervorhebt, die sonst wesentlich verhaltener vorhanden sind. Anders gesagt, es kommt bei Hilberseimer etwas zum Vorschein, das anderswo im Verborgenen bleibt (oder bleiben soll). Das entspricht jener Figur des Unheimlichen, wie Schelling sie zeichnet. Bei Hays wird daraus die Figur einer Methodologie, die ähnlich wie die Anthropologie vorgeht, die vom Artefakt so weit als möglich auf die Kultur folgert. Eine solche Vorgangsweise bedeutet jedoch unter Umständen, den Karren vor den Ochsen zu spannen, wie James D. Herbert anmerkt. Das Artefakt als Zeichen für etwas anderes zu betrachten bedeutet, seine Spezifität als materielles Objekt zu übersehen, seine rohe Widerspenstigkeit gegenüber der Vereinnahmung in eine Geschichte über den Menschen.<sup>229</sup> Indem Hays eine Art Kulturstudie entwirft, nimmt seine Methode selbst paranoide Züge an, als die Haltung von Hilberseimer (und Meyer) zur Fallstudie des Modernismus wird.

Aus besagten Gründen kann die Interpretation von Hays die Besonderheiten der *Hochhausstadt* auch nicht ausreichend berücksichtigen: Weder ist die beständige Wiederholung, die Hilberseimers Formensprache einerseits und die Darstellungen andererseits prägt, ein relevanter Aspekt der Paranoia, noch gibt es bei Hays jenen Aspekt, der hier so wichtig ist: durch Veränderungen im Kontext können Verschiebungen bei der Interpretation entstehen. So kann Hilberseimers Vorschlag von Zeitgenossen nicht nur als Bemühung gewertet werden, die elenden Wohn- Hygiene und Verkehrsverhältnisse zu beseitigen, sondern auch als Beitrag zur Verminderung sozialer Ungerechtigkeiten; während ein heutiger Betrachter, der dieses Elend nie kennengelernt hat, dazu neigen kann, die Einschränkungen zu sehen, die die *Hochhausstadt* und das damit verbundene Gesellschaftsmodell ihm und der Stadt aufzwingen.

---

<sup>228</sup> Vgl. hierzu: Dirk HENSEN, *Weniger ist mehr. Zur Idee der Abstraktion in der modernen Architektur*, Berlin 2005, passim.

<sup>229</sup> James Herbert sieht darin die besondere Problematik der ›Visual Studies‹, die den Anspruch erheben, die Bilddiskussion von der kunsthistorischen Tradition zu emanzipieren. Vgl. James D. HERBERT, ›Visual Culture/Visual Studies‹, in: Robert S. NELSON, Richard SHIFF (Hg.), *Critical terms for art history*, 2., erw. Aufl. Chicago 2003, S. 452–464, hier S. 455.

Hier geht es darum, eine Richtung einzuschlagen, die möglicherweise etwas banaler anmutet. Hays versucht, eine bei Hilberseimer implizite Paranoia herauszuarbeiten. Er tut dies, indem er weitgehend selbst den Blickwinkel der Modernisten übernimmt. Im wesentlichen wird hier davon ausgegangen, daß eine Interpretation der Perspektiven gerechtfertigt ist, die Hilberseimer gegen den Strich bürstet: Die individuelle Interpretation steht einer Forderung nach überindividueller Gestaltung gegenüber. Diese Interpretation ist deswegen legitim, weil illusionistische Darstellungen vor einem kulturellen Hintergrund arbeiten, den Hilberseimer ignoriert hat. Auch wenn es unerwähnt bleibt, weil Hays die Darstellungen selbst weniger unter ihren visuellen Gesichtspunkten betrachtet: Letztlich scheint seine Darlegung auf die beinahe unfehlbare Wirkung zu vertrauen, die vor allem die beiden Perspektiven auf den heutigen Betrachter ausüben. Deswegen liegt der Schwerpunkt auch auf dieser, der visuellen Wirkung.

Was Hilberseimers Entwürfe hier auszeichnet – und nicht nur den Schluß erlaubt, sie seien Ausbund einer paranoischen Wahrnehmung – geht anders als Hays von der Annahme aus, daß die visuellen Aspekte trotz gegenteiliger Behauptung in ihren Texten für die Moderne von außerordentlicher Bedeutung sind. Sie sind zu einer ›Ikone‹ geworden, die für die dunkle Seite des Modernismus steht, »erschreckend und zugleich naiv und romantisch«, wie Martin Kieren feststellt.<sup>230</sup> Eine zutreffendere Interpretation kann jedoch aus einer Rekombination von Elementen, die Hays verwendet, resultieren.

### 3. Das Unheimliche

#### 3.1 *Der unscharfe Begriff*

Wesentlich mehr als die Paranoia ist das Unheimliche mit dem Gebiet der Ästhetik verbunden. In seiner Untersuchung *Das Unheimliche* (1919) nennt Sigmund Freud eine Reihe von Aspekten, die für eine Betrachtung der *Hochhausstadt* von Hilberseimer aufschlußreich sind. In der Untersuchung von Freud erhält der erzählerische Aspekt eine herausragende Rolle. Zwar hat dieser nicht unmittelbar mit dem Unheimlichen zu tun (es gibt Erzählungen, die nicht unheimlich sind), doch bildet die Schaffung einer imaginären Welt in vielen Fällen eine notwendige Voraussetzung dafür. Außerdem verbindet Freud das Unheimliche auf mehrfache Weise mit dem Sehen. Von diesen beiden Aspekten ausgehend sollen vor allem spezifische Aspekte der Darstellung der *Hochhausstadt* herausgearbeitet werden, unabhängig von den Argumenten, die den Entwurf begleiten. Denn auch wenn das Unheimliche vielfach durch Verweise auf eine Literatur diskutiert wird, in der es explizit thematisiert wird (so auch bei Vidler), so gibt es klarerweise Beispiele, die nicht von einem Autor beabsichtigt und deshalb auch nicht thematisiert werden: Einen solchen Fall stellen die Perspektiven der *Hochhausstadt* dar.

Wie Anneleen Masschelein bemerkt, stehen wir beim Unheimlichen vor der paradoxen Situation, daß die Konzeptionsgeschichte dieses relativ jungen Begriffs einerseits klar nachvollzogen werden kann, daß sich aber andererseits der Begriff des Unheimlichen seiner eigenen Konzeptualisierung und jeder theoretischen Annäherung an dieses Phänomen widersetzt.<sup>231</sup> Freud, der an der Rezeptionsgeschichte dieses Begriffs wesentlich teilhat, bemerkt ebenfalls, daß das Unheimliche

---

<sup>230</sup> Martin KIEREN, ›Ein imaginäres Museum‹, S. 63.

<sup>231</sup> Vgl. Anneleen MASSCHELEIN, ›A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture‹.

nicht immer »in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird«. <sup>232</sup> Mit dem »Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden« verwandt, bleibt sein Sinn trotz allem äußerst unbestimmt. Gerade deswegen sucht Freud aber nach *dem* wesentlichen Kern, *dem* tieferen Gehalt des Unheimlichen. Er nimmt an, daß das Unheimliche einen stabilen Referenten in der Wirklichkeit hat: Das Unheimliche existiert, folglich kann es auch beschrieben werden. Um dessen wesentlichen Züge und Formen der Manifestation freizulegen, untersucht es Freud von mehreren Seiten.

### 3.1.1 Das Unheimliche bei Freud

Gleich zu Beginn seiner Untersuchung stellt Freud fest, daß das Unheimliche eine Gefühlsregung ist, die das Gebiet der Ästhetik betrifft – vorausgesetzt, man engt diese nicht auf die Lehre des Schönen ein, sondern beschreibt sie als »Lehre von den Qualitäten unseres Fühlens«. Es geht nicht um positive, also »schöne, großartige, anziehende« Gefühlsarten, sondern um die »gegensätzlichen, abstoßenden, peinlichen«. <sup>233</sup> Eine solche ästhetische Eigenschaft ist kein unabhängig im Text oder Bild vorhandenes, sondern unterliegt einem subjektiven Urteil. Freud betrachtet das Unheimliche als ästhetische (und psychologische) Eigenschaft, die immer die Beteiligung eines Betrachters braucht. Werden die Perspektiven von Hilberseimer unter dem Gesichtspunkt des Unheimlichen betrachtet, dann wird also impliziert, daß sie im Betrachter eine subjektive ästhetische Empfindung auslösen. Die Sinneseindrücke bilden das Thema, nicht der eigentliche unheimliche Gegenstand.

Zum einen orientiert Freud sich an F. W. von Schelling, der, wie er zitiert, als unheimlich all das bezeichnet, »was im Geheimnis, im Verborgnen... bleiben sollte und hervorgetreten ist«. <sup>234</sup> Für Freud ist damit das Unheimliche »jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längsvertraute zurückgeht.« <sup>235</sup> Damit dieses »Altbekannte, Längsvertraute« unheimlich sein kann, muß es tieferliegende, verborgene Ursachen geben, die Freud in der menschlichen Psyche ortet: Er führt das Unheimliche auf die Wiederbelebung verdrängter infantiler Komplexe bzw. überwundener primitiver Überzeugungen zurück. Den wesentlichen Kern, den tieferen Gehalt des Unheimlichen lokalisiert Freud in einem in der Kindheit unterdrückten Kastrationskomplex, was er durch seine Interpretation des *Sandmann* von E.T.A. Hoffmann untermauert: Dort manifestiert sich dieser Komplex durch das sich durch die Geschichte hindurchziehende Motiv der Augen, vor allem aber durch die Angst vor dem Verlust derselben. Die Ursache für das Unheimliche liegt in einem »infantilen Moment«. <sup>236</sup> Das Unheimliche verbindet Freud in mehrfacher Hinsicht mit dem Akt des Sehens. An anderer Stelle erwähnt er, recht beiläufig, daß Kinder bisweilen ihre Puppen möglichst eindringlich anschauen, in der Hoffnung oder Überzeugung, sie würden dadurch lebendig. <sup>237</sup> für Freud ist dieses »infantile Moment« auch der Grund, warum die Aufhebung der Grenze zwischen Erlebnis und Vorstellung in der Fiktion die Entstehung des unheimlichen Gefühls noch zu steigern vermag.

---

<sup>232</sup> Sigmund FREUD, »Das Unheimliche«, S. 243.

<sup>233</sup> Sigmund FREUD, »Das Unheimliche«, S. 243.

<sup>234</sup> Von Freud gesperrt. Sigmund FREUD, »Das Unheimliche«, S. 248. Im Original steht dieser Satz zwischen Klammern: »(unheimlich nennt man alles, was im Geheimnis, im Verborgnen, in der Latenz bleiben sollte und hervorgetreten ist)«. Friedrich Wilhelm Joseph v. SCHELLING, *Philosophie der Mythologie* [28. Vorlesung] 1857, in: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke*. Bd. 2, Abt. 2. Hg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart, Augsburg 1857, S. 649.

<sup>235</sup> Sigmund FREUD, »Das Unheimliche«, S. 244.

<sup>236</sup> Vgl. Sigmund FREUD, »Das Unheimliche«, S. 256.

<sup>237</sup> Vgl. Sigmund FREUD, »Das Unheimliche«, S. 257.

Freud betont, daß es »oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird«,<sup>238</sup> während das Unheimliche einer Fiktion – und als solche läßt sich die *Hochhausstadt* durchaus betrachten – dadurch zur Wirkung kommen kann, daß der Inhalt dieser Fiktion »von der Realitätsprüfung enthoben« ist.<sup>239</sup> Die Erzählung des *Sandmann* legt unterschiedliche Sichtweisen nahe, macht Dinge glaubhaft und weckt Zweifel, die nur innerhalb dieser Erzählung Sinn machen. Die Geschichte muß dafür den Betrachter in eine fiktive Welt einführen und ihm diese glaubhaft machen. Für das Unheimliche gilt damit, daß die Erzählung annähernd glaubhaft ist bzw. eine Illusion hergestellt wird – so phantastisch sie auch sein mag. Sie ist allerdings von ganz anderer Art als der Anspruch der Perspektive, einen illusionistischen Raum aufzuspannen. Der räumliche Illusionismus muß also um die Möglichkeit der Bilder erweitert werden, eine Art Geschichte zu erzählen.

Auch eine nicht bereitwillig eingegangene Verwischung der Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit kann oft und leicht unheimlich wirken, also »wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben«. <sup>240</sup> Die teilweise Umsetzung der städtebaulichen Prinzipien des Modernismus in die Realität wäre etwa eine solche Verwischung: Es gibt mit der *Hochhausstadt* vergleichbare, gebaute Situationen, und es besteht heute ein Konsens darüber, daß die Herstellung physischer Strukturen nicht ausreicht, um einen urbanen Raum zu schaffen.

Freud macht außerdem darauf aufmerksam, daß bestimmte Formen der Wiederholung unheimlich sein können. Er macht das Unheimliche in Situationen aus, die ein Gefühl hervorrufen, das »an die Hilflosigkeit mancher Traumzustände gemahnt«, die also in ein Stadium zwischen wachen und träumen, in einen Zustand der Orientierungs- und Machtlosigkeit versetzen: Dieser Zustand kann durch »das Moment der Wiederholung des Gleichartigen«<sup>241</sup> auftreten. Dieser Aspekt ist aufschlußreich, als sich die *Hochhausstadt* aus der Wiederholung einer einzigen Gebäudeform zusammensetzt.

Dazu passt, daß auch »schematische« Bilder wie jene von Hilberseimer ohne Bezug zur gebauten Wirklichkeit das Gefühl des Unheimlichen auslösen können. In dieser Hinsicht gibt es Traditionen und Konventionen, die als geeignet gelten, das Gefühl des Unheimliche beim Betrachter zu evozieren. Darauf, daß auch abstrahierte Darstellungen unheimlich wirken können, weist nicht Freud, sondern E.A. Poe hin. Er gibt auch weitere Hinweise darauf, daß das Unheimliche mit der Überschreitung bestimmter Grenzen zu tun hat. Die Perspektiven der *Hochhausstadt* haben damit mehrfach die Möglichkeit, beim Betrachter das Gefühl des Unheimlichen auszulösen: Einmal in ihrer Funktion als Bild und mit Blick auf dessen Darstellungsmodus, dann durch das, was in diesem Bild dargestellt ist. Einige theoretische Positionen behaupten auch, daß das Bild auf die eine oder andere Weise mit dem Betrachter interagiert. Sie werden am Schluß dieses Kapitels behandelt.

Darüberhinaus können noch weitere, von Freud nicht oder wenig behandelte Aspekte des Unheimlichen betrachtet werden, die für eine Betrachtung der *Hochhausstadt* aufschlußreich sind. So etwa das »Taschenperspektiv« aus dem *Sandmann*. Vergleichbar mit der Perspektive ist dieses ein Medium, das einen Projektionsprozess in Gang setzt, indem es einen (in welcher Form auch immer) entfernten Gegenstand näherrückt und den Fokus darauf beschränkt, indem es ihn isoliert. Außerdem zeigen die verschiedenen Interpretationen des *Sandmann*, daß das Unheimliche auch

---

<sup>238</sup> Sigmund FREUD, »Das Unheimliche«, S. 267.

<sup>239</sup> Sigmund FREUD, »Das Unheimliche«, S. 271.

<sup>240</sup> Sigmund FREUD, »Das Unheimliche«, S. 267.

<sup>241</sup> Sigmund FREUD, »Das Unheimliche«, S. 259f.

mit der Art und Weise zu tun haben kann, wie die Geschichte angelegt ist. Es ist zwar nicht ungewöhnlich, wenn Interpretationen zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen, doch ist diese Erzählung selbst so konzipiert, daß in der Geschichte divergierende Wirklichkeitsauffassungen angelegt sind, bei denen offen ist, welche Sichtweise – wenn überhaupt – der Wahrheit näher ist. Freud würde es jedoch ablehnen, aus diesem irritierenden Umstand auf das Unheimliche zu schließen. Diese Ablehnung bildet gar den Ausgangspunkt seiner Untersuchung, als dies der Aspekt ist, auf die sich eine vorausgehende Abhandlung von Ernst Jentsch stützt, die Freud zu Wiederlegen versucht.

Freud untersucht die etymologischen Wurzeln des Unheimlichen. Für ihn steht das deutsche Wort ›Unheimlich‹ im direkten Gegensatz zu ›heimlich‹ im Sinne von heimisch, vertraut. Das läßt ihn darauf schließen, daß etwas auch dann unheimlich wird, wenn es nicht bekannt oder vertraut ist, worunter – und das unterscheidet ihn von Schelling – auch das Neuartige fallen kann. Doch damit das ›Heimliche‹ zum Unheimlichen werden kann, muß, so Freud, noch etwas hinzukommen. Den Irrtum, nicht bedacht zu haben, daß es noch mehr braucht als nur das Neuartige und Nichtvertraute, wirft Freud dem Psychiater Jentsch vor, der bereits 1906 das Unheimliche untersucht hat. Jentsch findet, so Freud, »die wesentliche Bedingung für das Zustandekommen des unheimlichen Gefühls in der intellektuellen Unsicherheit. Das Unheimliche wäre eigentlich immer etwas, worin man sich sozusagen nicht auskennt.«<sup>242</sup>

Jentsch führt das Unheimliche auf eine »intellektuellen Unsicherheit« zurück. Diese Unsicherheit wird immer dann akut, wenn es um die Entscheidung geht, ob etwas beseelt oder unbeseelt ist, etwa wenn durch automatische oder mechanische Prozesse »Ahnungen geweckt werden, die hinter dem gewohnten Bilde der Beseelung verborgen sein mögen«.<sup>243</sup> Etwa in dem Fall, wo jemand mit einem Automaten oder einer Wachfigur konfrontiert ist, von der er, wenigstens für einen Moment, nicht bestimmen kann, ob diese Figur nun belebt ist oder nicht. Für Jentsch ist diese Unbestimmbarkeit im *Sandmann* jener Ort, an dem das Unheimliche auftritt: Der Student Nathanael verliebt sich in den schönen Automaten Olimpia, und macht sich damit zum Spott seiner Umgebung. Die Schaffung einer ›intellektuellen Unsicherheit‹ erscheint für eine Interpretation der *Hochhausstadt* naheliegend, und deswegen muß der Widerspruch zwischen der Interpretation von Jentsch und Freud aufgelöst werden.

### 3.1.2 Der Sandmann

Freud interpretiert keine Bilder; er orientiert sich vielmehr an den Werken der Literatur, besonders dem *Sandmann* von E.T.A. Hoffmann. Mit dem *Sandmann* bietet Freud nicht nur ein literarisches Vorbild, das zwischen der realen Welt und der Welt des Phantastischen vermittelt: Im ›Taschenperspektiv‹ des naiven und romantischen Protagonisten Nathanael findet sich ein Sehinstrument, das die Sichtweise auf die Dinge soweit verändern kann, daß leblose Materie scheinbar Leben annimmt – und mit diesem Sehvorgang ist dann das Moment des Entsetzlichen verbunden.

Die Erzählung des *Sandmann* verläuft in mehreren Etappen. Zunächst gibt es drei Briefe: Im ersten schreibt der Student Nathanael seinem Freund Lothar, daß er im Wetterglashändler Coppola den Advokaten Coppelius wiedererkannt habe. Coppelius hatte während seiner Kindheit alchemistische Experimente mit dem Vater durchgeführt, der dabei ums Leben kam. Dabei erinnert sich Nathanael auch an die Geschichte vom Sandmann, der den Kindern die Augen stiehlt. In seiner Verwirrung adressiert Nathanael den Brief nicht an Lothar, sondern an dessen Schwester Clara, seine Verlobte.

---

<sup>242</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 244.

<sup>243</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 250.



Im Antwortschreiben versucht diese Nathanael zu beruhigen, indem sie diese Erscheinungen und Ahnungen als ›Phantome des eigenen Ich‹ erklärt.<sup>244</sup> Nathanael faßt sich und schreibt an Lothar, daß er sich in Coppola geirrt habe.

Nach dieser Rahmenhandlung tritt der auktoriale Erzähler selbst auf und begründet seine Erzählweise: Nach Abwägung der Alternativen waren die Briefe am besten geeignet, die Geschichte lebendig zu machen.<sup>245</sup> Er berichtet von Nathanael und schildert Clara als bodenständig und mit einem klaren, nüchternen Verstand ausgestattet. Nun spitzt sich die Situation zu: Nathanael hegt den (romantischen) Glauben, daß der Mensch von dunklen Mächten manipuliert werde. Claras Rationalismus ist das zuwider. Zwischen beiden kommt es zur Entfremdung. Clara ist von Nathanaels Erzählung und Dichtung gelangweilt (»mystische Schwärmerei«).<sup>246</sup> Nathanael fühlt sich abgewiesen und bezeichnet Clara als »Du lebloses, verdammtes Automat«.<sup>247</sup> Lothar, der auf Clara trifft und durch Nathanaels Verhalten erzürnt ist, fordert zum Duell. Die Versöhnung durch Clara gelingt im letzten Augenblick – alles scheint wieder gut. Als Nathanael in seine Wohnung zurück will, ist diese jedoch abgebrannt. Er bezieht ein Zimmer, von dem er in Spalanzanis Wohnung hineinsieht. Dort erblickt er die reglose Olimpia, Spalanzanis Tochter. Der Händler Coppola erscheint mit ›Augen‹ (Brillen) und ›Perspektiven‹ (Ferngläsern). Durch ein solches Perspektiv besehen erscheint Olimpia lebendig und schön. Nathanael kauft das Perspektiv und beginnt, wie »festgezaubert« Olimpia zu beobachten.<sup>248</sup>

Bei einem Fest stellt Spalanzani seine Tochter der Öffentlichkeit vor. Während Olimpia sonst skeptisch beurteilt wird, verliebt sich Nathanael nun endgültig. Täglich besucht er sie, um ihr seine Gedichte und Erzählungen vorzulesen. Anders als Clara antwortet sie nur »Ach - Ach - Ach!«,<sup>249</sup> was Nathanael als Ausdruck eines wahrhaft poetischen und tiefgründigen Gemütes interpretiert. Er will Olimpia einen Heiratsantrag machen und platzt mitten in einen Kampf zwischen Coppola und Spalanzani. Coppola entflieht mit Olimpias Körper. Nathanael, der (Olimpias) blutige Augen auf dem Boden liegen sieht,<sup>250</sup> attackiert Spalanzani. Er wird jedoch überwältigt und ins Tollhaus gebracht.

Nach diesen Ereignissen tritt wieder der Erzähler auf: Das Ereignis hat peinliches Aufsehen erregt, da viele sich von der Puppe haben täuschen lassen. Auf Teegesellschaften und Bällen sind Männer wie Frauen bedacht, keinen falschen Verdacht zu wecken. Sonst aber gehört die Geschichte der Vergangenheit an. Auch Nathanael ist genesen. Er will Clara heiraten und mit ihr aufs Land ziehen. Bei einem letzten Spaziergang in der Stadt besteigen sie den Ratsturm. Oben macht Clara Nathanael auf einen Busch aufmerksam, worauf dieser in die Seitentasche greift und das Perspektiv erfaßt. Als er damit Clara erblickt, befällt ihn abermals der Wahnsinn. Er will Clara vom Turm stürzen, was der herbeieilende Lothar gerade noch verhindert. Da erblickt Nathanael Coppelius am Fuße des Turmes. Nathanael stürzt sich in den Tod, Coppelius verschwindet in der Menge. Von Clara wird erzählt, daß sie wenige Jahre später doch noch jenes häusliche Glück gefunden habe, das Nathanael ihr niemals hätte bieten können.

---

<sup>244</sup> Vgl. Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Der Sandmann*. Hg. v. Rudolf Drux. Stuttgart 2003, S. 16 (›Nathanael an Lothar‹).

<sup>245</sup> Vgl. E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann*, S. 18f.

<sup>246</sup> E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann*, S. 21.

<sup>247</sup> E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann*, S. 25.

<sup>248</sup> E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann*, S. 28f.

<sup>249</sup> E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann*, S. 32.

<sup>250</sup> Vgl. E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann*, S. 38.

### 3.1.3 Die intellektuelle Unsicherheit

Nathanael ist schon durch eine weltfremde, schwärmerische Persönlichkeit zu seiner Wahrnehmung der Olimpia prädisponiert. Doch was ihn wirklich erst dazu befähigt, den für andere Augen nicht allzu attraktiven Automaten für beseelt zu halten, ist ein ›Taschenperspektiv‹, wie Hoffmann es nennt. Das Taschenperspektiv ist ein kleines Fernrohr, das einer der Konstrukteure der Olimpia zuvor Nathanael verkauft hatte. Mit dem Protagonisten, seinem ›Schwerkzeug‹ und einem geeigneten Gegenstand gäbe es eine Disposition, die auch im Hinblick auf die *Hochhausstadt* von Hilberseimer von Relevanz ist: die Stadt als Objekt, die Perspektiven als Instrument eines bestimmten Sehens, und schließlich die Notwendigkeit eines Betrachters, der in bestimmter Weise dazu disponiert sein muß.

Freud bestreitet jedoch, daß die Unfähigkeit, zwischen Beseeltem und Unbeseeltem zu trennen, die Ursache für das Gefühl des Unheimlichen ist. Diese ist vielmehr nur eine von mehreren Stellen, in denen es um den Mißbrauch oder sogar um den Verlust des eigenen Sehvermögens geht: Hinter dem Motiv des Sandmannes, der den Kindern die Augen ausreißt, stehe in Wirklichkeit die Angst vor der Kastration, so Freud, und diese sei die wahre Ursache für das Gefühl des Unheimlichen, das sich durch die Erzählung zieht. Für Freud baut Hoffmann die intellektuelle Unsicherheit nicht so sehr zur Erweckung des Gefühls des Unheimlichen aus, sondern vielmehr zu ironischen Zwecken. Zweifellos spielt Ironie bei Hoffmann eine große Rolle. Allerdings finden sich in der Literatur auch andere Beispiele, die genau diesen Aspekt der Unsicherheit aufgreifen. Ein solches Beispiel wird später noch diskutiert.

Auf der anderen Seite vertritt Stanley Cavell, der sich ebenfalls des Unheimlichen annimmt, die Ansicht, daß Freud durchaus »den Kastrationskomplex gerade als neue Erklärung oder Interpretation der fraglichen Unsicherheit« hätte heranziehen können. Cavell findet einen Weg, der die Interpretation von Freud mit der von Jentsch insoweit kompatibel macht, als die intellektuelle Unsicherheit weiterhin relevant bleibt. Freud, der sich »als Erbe der Dichter und kreativen Schriftsteller seiner Kultur sah«, hätte bei Hoffmann durchaus auch die Einsicht finden können, »daß man die Unsicherheit nicht loswird oder keine klare Unterscheidung zwischen dem Beseelten und dem Unbeseelten erreicht, solange das ödipale Drama der Kastrationsangst nicht gelöst ist: Solange diese Lösung nicht erreicht ist, sieht man andere nicht als andere, weiß nichts von ihrer (getrennten, beseelten, gegenläufigen) menschlichen Existenz, erkennt sie nicht an.«<sup>251</sup> Nach Cavell kann die Unsicherheit und Unentschiedenheit darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht doch einen Funken Beseeltheit enthält, durchaus als Ursache für das Unheimliche gelten bleiben.

## 3.2 Das Unheimliche im Sehen

### 3.2.1 Das Unheimliche in der Struktur

Bestimmte Formen ›intellektueller Unsicherheit‹ können also durchaus unheimlich sein. Inwieweit ist es dann noch sinnvoll, der Interpretation von Freud zu folgen? Es gibt andere Interpretationen des *Sandmann*, die die von Freud abgelehnte intellektuelle bzw. hermeneutische Unsicherheit als Triebfeder erkennen und eine Erklärung geben, wie Hoffmann das Gefühl des Unheimlichen beim Leser aufkommen läßt.<sup>252</sup> Rudolf Drux hat diesbezüglich eine Reihe von Interpretationen und Materialien zusammengestellt. Einige der präsentierten Darstellungen vertreten die Ansicht, daß

---

<sup>251</sup> Stanley CAVELL, ›Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen‹, in: Ders., *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays*. Hg. v. Espen Hammer et al. Frankfurt a. M. 2002, S. 76–110, S. 79f.

<sup>252</sup> Vgl. Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart 2003 [1994], S. 54.

das Unheimliche weniger mit bestimmten Motiven zu tun hat, sondern vor allem mit der literarischen Darstellung bzw. der narrativen Struktur der Erzählung. Hierbei wäre die Überleitung zur *Hochhaustadt*, der Transfer von einer Erzählung zum Bild allerdings aufwendiger zu bewerkstelligen. Im folgenden geht es also nicht um eine Ursache oder einen Kern des Unheimlichen, sondern darum, wie ein Autor vorgehen kann, um jene intellektuelle Unsicherheit zu erzeugen, die schließlich als unheimlich aufgefaßt wird.

Während Freud ausschließlich an Motiven des Unheimlichen interessiert ist, sieht Jürgen Walter eine ganz andere Möglichkeit, das Gefühl des Unheimlichen aufkommen zu lassen. Walter stellt sich gegen die Neigung vieler Interpreten, die Geschichte auf einen einzigen Sinnbereich festzulegen. Er behauptet, daß die unheimliche Wirkung des *Sandmann* in der Form der Erzählung selbst angelegt sei, daß diese also Instrumentalcharakter habe. Das zentrale Motiv stellen auch bei ihm die Augen dar, bzw. deren Zerstörung und Entstellung. Sie werden auch durch Brillen, Gläser und jenes ›Perspektiv‹ verkörpert, das der Protagonist Nathanael von Coppelius erwirbt und durch das die Augen der Olimpia erst zum Leben erwachen (aus den »gar seltsam starr und tot« erscheinenden Augen gehen plötzlich »feuchte Mondesstrahlen auf«. Die Belebung der Olimpia geht mit der Entwicklung ihrer Sehkraft einher und wird durch den Blick des Beobachters herbeigeführt.)<sup>253</sup> Die Häufung des Motivs des Auges, »seine geradezu leitmotivartige Einsetzung« bewirkt eine chiasmische Verschränkung des Geschehens, die sich zunehmend verstärkt. Ebenso, wenn erst in zweiter Linie, funktioniert auch das Motiv der Treppe: Sie bildet den (Un-)Ort, an dem sich alles Gräßliche abspielt. Sie ist die Grenzscheide zwischen Innen- und Außenraum und versinnbildlicht die Unmöglichkeit der Entscheidung, ob es sich um innere oder äußere Vorgänge handelt. Durch diese und weitere Motive, wie die Zahl ›drei‹, werden immer wieder Ereignisse, die weit voneinander entfernt sind und nichts miteinander zu tun haben müssen, in Verbindung gebracht.<sup>254</sup>

Durch die Motivstruktur wird immer wieder die Möglichkeit von Zusammenhängen nahegelegt, auch wenn sie im Text selbst nicht hergestellt werden. Somit wird alles bedeutsam, bzw. wird der Leser dazu angeregt, selbst nach Deutungen zu suchen. Gleichzeitig wird eine Enträtselung verhindert, da sich die Motivstruktur jedem eindeutigen Zugriff entzieht. Die Möglichkeit mehrerer unterschiedlicher Interpretationen ist somit in der Erzählstruktur selbst angelegt. Walter spricht davon, daß die Geschichte zweimal aufgeht, daß es zwei Deutungen gibt, die durch die Ereignisse nicht widerlegt werden. Daß sie nicht aufgehen, liegt daran, daß sie einander sogar ausschließen. Clara interpretiert die Geschehnisse um Nathanael als Ausgeburt einer übermäßigen Phantasie, während Nathanael, bisweilen sogar Claras Deutung übernehmend, sie mit dem Eingreifen dunkler Mächte erklärt. Keine dieser Deutungen wird durch Ereignisse eindeutig widerlegt. »Die vorgegebenen Deutungsmöglichkeiten streiten sich gleichsam im Leser weiter.«<sup>255</sup> Durch diese naheliegenden, aber konfligierenden Deutungsmöglichkeiten entsteht, so Walter, das Unheimliche der Geschichte. Das Unheimliche ist damit etwas, das die Erzählung durch die Deutungsmöglichkeiten ›organisiert‹, aber nicht etwas, das in ihr selbst enthalten ist. Jede der — vom Leser selbst generierten — Bedeutungshypothesen wird wiederholt in Frage gestellt, sodaß jeder Versuch, Eindeutigkeit zu schaffen, scheitern muß.<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 35.

<sup>254</sup> Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 85–89.

<sup>255</sup> Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 87.

<sup>256</sup> Vgl. Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 84–89.

### 3.2.2 Das Taschenperspektiv

Es ist also der Text selbst, der mehrdeutige Sichtweisen anregt. Über das wiederholte Motiv des Auges ist, im weiteren Sinn, auch im Sehen bzw. im nicht-Sehen das wichtigste Motiv der Erzählung zu sehen. Schon Clara und Nathanael interpretieren die Ereignisse nach unterschiedlichen Wirklichkeitsauffassungen, die beide von den Ereignissen in der Geschichte bestätigt werden. Desgleichen ist Nathanael durch das vom Sandmann auferlegte Sehverbot in der Kindheit darauf angewiesen, sich entweder auf sein (trügerisches) Gehör zu verlassen, oder sich eines Sehinstruments, des ›Taschenperspektivs‹, das ihm vom Optiker Coppola zur Verfügung gestellt wird, zu bedienen. In jedem Fall aber ist eine klare, ungetrübte Wahrnehmung sowohl für Nathanael als auch für den Leser ein Ding der Unmöglichkeit.

Auch das Märchen vom Sandmann, der den Kindern die Augen ausreißt, bietet ein Motiv, in welchem das Unheimliche unmittelbar mit einer visuellen Wahrnehmung verbunden ist: Es ist jenes Motiv, das für Freud im Mittelpunkt der Erzählung steht, weil es an entscheidenden Stellen wiederholt hervorgekehrt wird. Das Unheimliche ist hier mit einem Verlust an Handlungsfreiheit, an Macht verbunden und hat unmittelbar mit dem Sehen zu tun. Im Falle von Nathanael reicht dieser Verlust bis zum Wahnsinn, bis zu seinem Tod, und so bezeichnet Cavell dessen Taschenperspektiv denn auch als »todesschwangeres, rhetorisches Gerät, [...] man kann es auch als beständiges Beseelungsgerät ansehen«. <sup>257</sup>

Eine Variante des Augenmotivs ist also das ›Perspektiv‹. Dieses verstärkt zwar technisch die Sehkraft, verfälscht sie aber auch, wie Goethe kritisiert. Er spricht sich des öfteren gegen den Gebrauch von Brillen, Mikroskopen oder Fernrohren aus, stellt aber fest, daß »Sehrohre [...] durchaus etwas magisches [haben]«. <sup>258</sup> Clemens Brentano wiederum hat in seinem frühen Roman *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* (1801) »alles, was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem Seinigen mitgiebt«, als ›romantisch‹ definiert; »das Romantische ist also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases«. <sup>259</sup> Nathanaels Blick durch das ›Perspektiv‹ wird damit mit einem »übersteigerten Subjektivismus« verbunden, der »die tote Materie im poetischen Akt belebt« (Nathanael ist auch Dichter). Die Bezeichnung des Fernrohrs als ›Perspektiv‹ kommt nicht von ungefähr, als das erste Doppelfernrohr erst 1822 hergestellt wurde. <sup>260</sup> Es handelt sich dabei um ein einäugiges Fernrohr, das durchaus mit der Perspektive der Malerei einiges gemein hat: Das Wahrnehmungsvermögen entspricht dem Blick mit einem Auge. Dieser Blick ist außerdem auf einen begrenzten Ausschnitt beschränkt. Darüberhinaus nötigt es den Betrachtenden zu einer möglichst regungslosen Haltung, um das ferne Motiv nicht aus dem Blick zu verlieren. Auch wenn ein solcher Zusammenhang von Hoffmann nicht hergestellt wird, ist die Frage legitim, ob nicht die

---

<sup>257</sup> Stanley CAVELL, ›Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen‹, S. 82.

<sup>258</sup> Zit. nach: Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 65, 149. In der Fassung von 1821 schreibt Goethe in *Wilhelm Meisters Wanderjahre*: »Sehrohre haben durchaus etwas Magisches. Wären wir nicht von Jugend auf gewohnt, hindurch zu schauen, wir würden jedesmal, wenn wir sie vors Auge nehmen, schauern und erschrecken. Wir sind es, die erblicken, und sind es nicht, ein Wesen ist's, dessen Organe auf höhere Stufe gehoben, dessen Beschränktheit aufgelöst, das ins Unendliche zu reichen berechtigt ward.« Zit.nach: Friedrich Karl Julius SCHÜTZ (Hg.), *Goethe und Pustkuchen, oder: über die beiden Wanderjahre Wilhelm Meister's und ihre Verfasser*. Halle 1823, S. 133.

<sup>259</sup> Clemens BRENTANO, *Godwi, oder, Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman*. Stuttgart 1995, S. 289. (Vgl. Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 65f.)

<sup>260</sup> Vgl. Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 34.

Perspektive der Malerei bisweilen ähnlich funktioniert wie das Perspektiv Nathanaels: als Mittel, das die visuelle Wahrnehmung nicht nur einschränkt, sondern auch verändert.

Das ›Perspektiv‹ beeinflusst Nathanaels Wahrnehmung der Olympia soweit, daß eine leblose Automate zu einem Wesen mutiert, dessen Augen dank dieses besonderen Blicks nunmehr lebendig werden. Durch den Blick durch das ›Perspektiv‹ erwacht sie überhaupt zum Leben. Vergleichbares kann für die *Hochhausstadt* von Hilberseimer behauptet werden, deren abstrakte, reduzierte Konzeption durch die perspektivischen Ansichten erst ›lebendig‹ wird. Auch dort kann gemutmaßt werden, daß das, was in den Ansichten realistisch erscheint, ein Produkt der Illusion des Systems der Perspektive selbst ist; daß es sich also tatsächlich nur um einen »abstrakten, schematischen Entwurf ohne Gestaltungsabsicht« handelt. Überhaupt kann spekuliert werden, daß Hilberseimer etwas Ähnliches wie Hoffmann macht. Es bleibt schließlich offen, ob es sich um eine Darstellung mit Realitätsanspruch oder um ein Schema handelt. Es bleibt offen, ob die sichtbaren Formen nur eine Ableitung aus ein paar Parametern darstellen, wie Hilberseimer am Beginn seines Buches behauptet, oder ob sie doch eine Versinnbildlichung seiner formalästhetischen Vorstellungen sind, wie er am Ende darlegt. Somit bleibt der Betrachter einem eigentlich unauflöselichen Deutungsspielraum überlassen.

### 3.2.3 Romantik und Vernunft

Es gibt ausgesprochen unterschiedliche Interpretationen zum *Sandmann*, wobei immer wieder eine andere Sichtweise als relevant hervorgehoben wird. Nicht alle stellen Zusammenhänge mit dem Unheimlichen her. Der *Sandmann* wird bisweilen auch als Kommentar zu einer zeitgenössischen wissenschaftlichen Kontroverse gedeutet: Die Besonderheit der Automate Olympia, die Schaffung künstlichen Lebens an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert beruht auf der herrschenden Annahme einer tiefgreifenden Affinität zwischen lebenden Organismen und leblosen Substanzen. (Ebenso wie die Auffassung des Menschen als Maschine durch die materialistische Physik). Diesen Glauben teilten sich »die beiden, zunächst genuin aufklärerischen Wissenschaftszweige, die ›natürliche‹ (mechanistische) und die ›übernatürliche‹ (elektrische, magnetische) Physik«, die mit der Zeit jedoch zunehmend in Widerspruch geraten. Als Schwärmerei oder – je nach Standpunkt – romantische Wissenschaft tritt diese in einen Gegensatz zur aufklärerischen. Somit kritisiert der *Sandmann* die Tätigkeit des reinen Verstandes wie der puren Imagination, indem ihre gemeinsame Wurzel aufgezeigt wird.<sup>261</sup>

Nicht nur in Bezug auf die Naturwissenschaften gibt es einen scharfen Antagonismus von ›aufgeklärter Vernunft‹ und ›romantischer Phantastik‹. Dieser Antagonismus bezieht sich auf wesentlich ausgedehntere Bereiche, da es auch den Widerstreit zweier Wirklichkeitsauffassungen, insbesondere aber zweier gegensätzlicher Haltungen zur Ästhetik gibt;<sup>262</sup> wobei dann die oben angesprochenen, sich unauflöselich widersprechenden Interpretationen den Zweck haben, den Leser in die Darstellung einer Krise zwischen Rationalismus und Subjektivismus unmittelbar einzubeziehen: Eine distanzierte Haltung zu den Ereignissen ist diesem nicht möglich. Die Erzählung dreht sich auch um eine »kritische Auseinandersetzung mit der von [Hoffmann] selbst vertretenen Romantik« und letztlich um den gescheiterten Versuch, den Ausgleich »zwischen ›Verstand‹ und ›Phantasie‹, zwischen Leben und Poesie« zu schaffen.<sup>263</sup> Nicht nur vertreten die beiden Protagonisten (Clara: die Hellsichtige, Vernünftige, Nathanael: Hebräisch für *Gott hat*

<sup>261</sup> Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 91, 100.

<sup>262</sup> Vgl. Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 110ff.

<sup>263</sup> Vgl. Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 112. Wobei die Rolle Claras in diesem Spannungsverhältnis entweder als ›ausgeglichen‹ oder als ›Angepaßt‹ bewertet wird. (Vgl. Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 111f.

gegeben, auch *Gottesgabe* oder *Gottesgeschenk*)<sup>264</sup> jeweils antagonistische Positionen, von denen sich die Erzählung nie distanziert. In der Automate (Olimpia: die aus dem Olymp Kommende; die Himmlische) verschränken sich dann die Gegensätze. Es ist der mit dem ›Perspektiv‹ bestückte Nathanael (das Perspektiv kauft er, um sich Clara gegenüber als ›vernünftig‹ zu beweisen),<sup>265</sup> der in dieser Synthese von weißer und schwarzer Magie so sehr die Schönheit antiker Statuen, die der Klassik als ästhetische Vorbilder gelten, findet, daß Olimpia für ihn wie belebt wirkt.<sup>266</sup>

Diese Gegensätze sind insofern mit dem Modernismus vergleichbar, als dort eine Krise zwischen intellektueller und emotionaler Entwicklung diagnostiziert wird und in der modernistischen Architektur, insbesondere mit Sigfried Giedion, von einer bereits vorhandenen, jedoch versteckten Synthese zwischen diesen Widersprüchen gesprochen wird, während Hilberseimer, etwas früher, eine rationalistische, überindividuelle Architektur fordert. Außerdem entwickelt sich hier die Romantik, mit ihrer in die Krise geratenen Subjektivität, zur »Tragödie der autonom sich entfaltenden Imagination« in der Folge des Genie-Kults.<sup>267</sup> Letztlich ist das eine Weiterentwicklung innerhalb der ästhetischen Autonomie, wo das *Erhabene* als eigene, vom Schönen explizit unterschiedene, ästhetische Kategorie eingeführt wird.

### 3.3 Phantasie und Realitätsverlust

#### 3.3.1 Andere Welten

Hoffmann überläßt es dem Urteilsvermögen des Lesers, zu entscheiden, was zur Welt des Phantastischen, und was zur Welt des Realen gehört.<sup>268</sup> Die damit zusammenhängende Idee, daß ein Werk eine fiktive Welt schaffen kann, deren Glaubwürdigkeit zumindest eine Zeit lang nicht in Frage gestellt wird, ist auch für die Betrachtung von Bildern und somit für die Perspektiven von Hilberseimer interessant. Zum Verständnis dieses Vorgangs wird abermals Freuds Interpretation des Unheimlichen herangezogen. Freud lehnt es ab, das Unheimliche in einer ›intellektuellen Unsicherheit‹ zu orten. In diesem Zusammenhang geht er jedoch der Frage nach, inwieweit etwas als real in der Darstellungswelt der Erzählung aufzufassen ist, bzw. inwieweit der Autor eine angenommene Realität zweifelhaft macht. Ein Autor hat dabei die Möglichkeit, ein unheimliches Gefühl dort zu schaffen, wo es im wirklichen Erleben wegfallen würde.<sup>269</sup> Freud erwähnt an zwei Stellen, daß der Dichter in eine phantastische Welt einführen kann; mehr noch: er kann offen lassen, »ob er uns in die reale Welt oder in eine ihm beliebige phantastische Welt einführen wird.«<sup>270</sup> Ein Schriftsteller kann sich dabei des Mittels bedienen, wo er »uns lange Zeit nicht erraten läßt, welche Voraussetzungen er eigentlich für die von ihm angenommene Welt gewählt hat, oder daß er kunstvoll und arglistig einer solchen entscheidenden Aufklärung bis zum Ende ausweicht.«<sup>271</sup> Freud bezeichnet dies als eine dichterische Möglichkeit, die dem Autor die »Bedingungen für das Erreichen seiner Absichten verbessern kann«.<sup>272</sup> Es ist ein rhetorisches Mittel, mit dem der Autor den Leser möglichst lange über die Voraussetzungen der von ihm

---

<sup>264</sup> Vgl. Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 5f.

<sup>265</sup> Vgl. Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 63.

<sup>266</sup> Vgl. Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 23.

<sup>267</sup> Rudolf DRUX, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*, S. 110.

<sup>268</sup> Vgl. Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 252.

<sup>269</sup> Vgl. Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 273.

<sup>270</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 254.

<sup>271</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 273.

<sup>272</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 273.

geschaffenen Welt im Unklaren lassen kann. Nicht ohne die Bemerkung, daß er damit von seinem eigentlichen Thema abweicht, schließt Freud: »Für den Dichter sind wir in besonderer Weise lenkbar; durch die Stimmung, in die er uns versetzt, durch die Erwartungen, die er in uns erregt, kann er unsere Gefühlsprozesse von dem einen Erfolg ablenken und auf einen anderen einstellen und kann aus demselben Stoff oft sehr verschiedenartige Wirkungen gewinnen.«<sup>273</sup>

Dies ist ein Aspekt, der bei Hilberseimer im Rahmen seiner schriftlichen Darlegung eine Rolle spielt. Der andere Punkt läßt sich dagegen auf die Perspektiven, also auf die visuellen Darstellungen der *Hochhausstadt* beziehen. Er besteht darin, daß Freud eingangs bestreitet, daß der intellektuelle Zweifel beim *Sandmann* eine Ursache für das Unheimliche sei, weil am Schluß einiges über die Identität der Personen klargestellt werde, das Unheimliche jedoch bleibe. »Eine intellektuelle Unsicherheit kommt hier nicht mehr in Frage«, sagt Freud: sie erklärt nicht das Unheimliche beim *Sandmann*.<sup>274</sup> Im Rahmen dieser Behauptung erwähnt Freud ebenfalls, daß es erst so etwas wie die Welt der Erzählung geben muß. Der Autor muß in eine ihm beliebige phantastische Welt einführen können, deren Voraussetzungen »[wir] für die Dauer unserer Hingegebenheit wie eine Realität behandeln [müssen].«<sup>275</sup> Gegen Ende seiner Untersuchung kommt Freud abermals auf diesen Gedanken zurück: Daß wir diese fiktive Welt gelten lassen, bedeutet nicht, daß wir annehmen müssen, sie sei real: »[D]as Reich der Phantasie hat ja zur Voraussetzung seiner Geltung, daß sein Inhalt von der Realitätsprüfung enthoben ist.«<sup>276</sup> Es reicht also, wenn der Leser oder das Publikum stillschweigend und für einen bestimmten Zeitraum das Urteil unterläßt, sie sei unreal.

Dieselbe Feststellung hatte bereits 1817 Samuel Taylor Coleridge gemacht: In seiner *Biographia literaria* prägt er den Begriff von der »willing suspension of disbelief for the moment«.<sup>277</sup> Coleridge charakterisiert damit das Verhältnis des Publikums zur Kunst; seine Bereitschaft, über die Einschränkungen eines Mediums hinwegzusehen und dessen Voraussetzungen als wahr zu akzeptieren, seien sie noch so unwirklich oder unmöglich. Es geht dabei nicht um eine Entsprechung mit dem, was innerhalb eines breiteren kulturellen Rahmens als naturalistisch angesehen wird, sondern darum, wie ein Autor Dinge plausibel macht, die unter anderen Umständen völlig unglaubwürdig wären. Der Rezipient muß die entsprechenden, grundlegenden Voraussetzungen akzeptieren, wenn er an dieser Wirklichkeit teilhaben will. So wie Erzählungen können auch Bilder eine eigene Welt schaffen, die an das Vorstellungsvermögen des Betrachters appelliert und sich zum Teil erheblich von der uns bekannten Realität unterscheidet, ohne deswegen als unmöglich abgelehnt zu werden – so dem Betrachter nur die Mittel zur Hand gegeben werden, in diese Welt einzutreten. Wodurch auch bestimmte Interpretationswege vorgegeben werden: nicht jede Deutung ist beliebig.<sup>278</sup>

### 3.3.2 Das Unheimliche bei Coleridge

Anders als Freud lokalisiert Coleridge die Ursachen des Unheimlichen nicht den Tiefen der menschlichen Psyche (i.e. den Kastrationsängsten). Das Unheimliche, zumindest wenn es sich um Alpträume handelt, beruht vielmehr auf einer Sinnestäuschung, die, nahezu banal, ihre Ursachen

<sup>273</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 273.

<sup>274</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 254.

<sup>275</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 254.

<sup>276</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 271.

<sup>277</sup> Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia literaria; or, Biographical sketches of my literary life and opinions*. London 1817. <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html> (Zugr. 05.11.2006), Kap. XIV: ›Occasion of the Lyrical Ballads, and the objects originally proposed—Preface to the second edition—The ensuing controversy, its causes and acrimony—Philosophic definitions of a Poem and Poetry with scholia‹.

<sup>278</sup> Vgl. Umberto ECO, *Die Grenzen der Interpretation*, München 1999, S. 143.

im Körper hat. Für Coleridge sind es nicht die Bilder, die Empfindungen in uns wecken: vielmehr können bestimmte Empfindungen Träume, genauer gesagt Albträume hervorrufen, die so sehr mit ersteren übereinstimmen, daß wir von diesen dann annehmen, sie seien die Ursache dieser Empfindung.

»The mind, therefore, which at all times, with and without our distinct consciousness, seeks for, and assumes, some outward cause for every impression from without, and which in sleep, by aid of the imaginative faculty, converts its judgments respecting the cause into a personal image as being the cause,—the mind, I say, in this case, deceived by past experience, attributes the painful sensation received to a correspondent agent,—an assassin, for instance, stabbing at the side, or a goblin sitting on the breast.«<sup>279</sup>

Bei einem Albtraum empfinden wir nicht deswegen einen Schmerz, weil wir gerade etwas schlechtes geträumt haben. Vielmehr erklärt und rechtfertigt dieser Traum im Nachhinein eine Empfindung, deren Auslöser ein körperliches Unbehagen und andere Eindrücke waren. Eine Angst, die in uns steckt, wird dadurch ausgedrückt, daß sie durch bestimmte Dinge verkörpert wird, weil der Verstand nach äußeren Ursachen sucht. Der Sitz des Beängstigenden und Unheimlichen ist jedoch nicht die materielle Wirklichkeit, verdeckt durch die Erscheinung der Dinge (wie es Aristoteles andeutungsweise vermutete), sondern wir selbst. Das funktioniert im Traum sehr gut: nicht weil wir glauben, er sei real, sondern einfach weil der Verstand die Feststellung unterläßt, daß es sich um eine Illusion handelt:

»In ordinary dreams we do not judge the objects to be real; we simply do not determine that they are unreal. The sensations which they seem to produce, are in truth the causes and occasions of the images; of which there are two obvious proofs: first, that in dreams the strangest and most sudden metamorphoses do not create any sensation of surprise: and the second, that as to the most dreadful images, which during the dream were accompanied with agonies of terror, we merely awake, or turn round on the other side, and off fly both image and agony, which would be impossible if the sensations were produced by the images.«<sup>280</sup>

---

<sup>279</sup> Samuel Taylor COLERIDGE, ›A Course of Lectures‹, in: Ders., *The Literary Remains Of Samuel Taylor Coleridge*. Hg. v. Henry Nelson COLERIDGE, (Bd. 1). <http://www.gutenberg.org/etext/8488> (Zugr. 03.11.2002), Kap. XII: ›Dreams, Apparitions, Alchemists, Personality of the Evil Being, Bodily Identity‹.

<sup>280</sup> Samuel Taylor COLERIDGE, ›A Course of Lectures‹, Kap. XII: ›Dreams, Apparitions, Alchemists, Personality of the Evil Being, Bodily Identity‹. Eine ähnliche Behauptung stellt Coleridge in Bezug auf das Theater auf: »The true stage-illusion in this and in all other things consists—not in the mind's judging it to be a forest, but, in its remission of the judgment that it is not a forest.«

Das Theater funktioniert nur dadurch, daß der Betrachter darin einwilligt, sich täuschen zu lassen, aber noch viel besser funktioniert die Illusion, wenn wir vor einem Bild stehen:

»In the former, a picture, it is a condition of all genuine delight that we should not be deceived; in the latter, stage-scenery, (inasmuch as its principal end is not in or for itself, as is the case in a picture, but to be an assistance and means to an end out of itself) its very purpose is to produce as much illusion as its nature permits. These, and all other stage presentations, are to produce a sort of temporary half-faith, which the spectator encourages in himself and supports by a voluntary contribution on his own part, because he knows that it is at all times in his power to see the thing as it really is. I have often observed that little children are actually deceived by stage-scenery, never by pictures; though even these produce an effect on their impressible minds, which they do not on the minds of adults. The child, if strongly impressed, does not indeed positively think the picture to be the reality; but yet he does not think the contrary. As Sir George Beaumont was shewing me a very fine engraving from Rubens, representing a storm at sea without any vessel or boat introduced, my little boy, then about five years old, came dancing and singing into the room, and all at once (if I may so say) 'tumbled in' upon the print. He instantly started, stood silent and motionless, with the strongest expression, first of wonder and then of grief in his eyes and countenance, and at length said, "*And where is the ship? But*



Sollte die Theorie von Coleridge stimmen, dann ist ein Bild nicht *per se* unheimlich. Vielmehr ist das Unheimliche eine Projektion oder auch Rationalisierung einer unangenehmen körperlichen Empfindung. Dennoch ist es der Verstand, der diese Empfindung durch einen unheimlichen Traum zu erklären versucht, der solche Bilder auswählt, die diese Empfindung am besten verkörpern. In anderen Worten muß es etwas Unheimliches in diesen Bildern selbst geben, auch wenn diese alleine nicht ausreichend sind, um das Gefühl des Unheimlichen zu wecken, wenn der entsprechende physiologische Zustand nicht bereits besteht. Das Gefühl des Unheimlichen ist also nicht nur eine Reaktion, sondern etwas, das aktiv produziert wird, d.h. nicht nur dadurch, daß wir verabsäumen, seine Unwirklichkeit zu erkennen.

### 3.3.3 Realitätsverlust und Wiederholung

Für Coleridge werden die Eindrücke des Alptrahms umso glaubwürdiger, als sich innere mit äußeren Eindrücken vermengen.<sup>281</sup> Eine solche Verwischung der Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit kann oft und leicht unheimlich wirken: Etwa »wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt und dergleichen mehr«, wie Freud sagt.<sup>282</sup> Freud begründet hier das Unheimliche in einer Auflösung der Grenzen zwischen real und imaginär, zwischen toter Materie und einer, die nah dran ist, ein Eigenleben zu entwickeln, und führt dies wiederum auf das ›infantile Moment‹ zurück: So berichtet er die Geschichte eines Paares, das in eine möblierte Wohnung zieht, in der sich ein seltsamer Tisch mit geschnitzten Krokodilen befindet. Abends verbreitet sich Gestank in der Wohnung, dunkle Schatten huschen durch den Raum. Es bleibt dem Leser überlassen, die unerklärlichen Ereignisse auf den Tisch zurückzuführen.

Was der Leser im Rahmen einer Erzählung einwilligend mit seiner Phantasie geschehen läßt, kann unter bestimmten Umständen auch im Erlebten vorkommen. So können zufällige oder unfreiwillige Wiederholungen an sich harmlose Ereignisse mit einer unheimlichen Atmosphäre umgeben.<sup>283</sup> Das kann zum Beispiel die zufällige Wiederholung einer Zahl oder eines Namens sein. Freud erzählt auch, wie er »an einem heißen Sommernachmittag« in eine unbekannte Gegend einer italienischen Kleinstadt geraten sei, »über deren Charakter ich nicht lange im Zweifel bleiben konnte«. Er gerät in das Rotlicht-Viertel von Genua und beeilt sich, diese Gegend bald wieder zu verlassen.<sup>284</sup> Er findet sich mehrere Male in der selben Straße wieder und beginnt nun das Aufsehen der

---

*that is sunk, and the men are all drowned!"* still keeping his eyes fixed on the print. Now what pictures are to little children, stage-illusion is to men, provided they retain any part of the child's sensibility; except, that in the latter instance, the suspension of the act of comparison, which permits this sort of negative belief, is somewhat more assisted by the will, than in that of a child respecting a picture.« Samuel Taylor COLERIDGE, ›Shakspeare, with introductory matter on poetry, the drama, and the stage‹, in: Ders., *The Literary Remains Of Samuel Taylor Coleridge*. Hg. v. Henry Nelson COLERIDGE, (Bd. 2) <http://www.gutenberg.org/etext/8533> (Zugr. 05.01.2004), Kap. ›Progress of the Drama‹.

<sup>281</sup> »[...] the mind, I say, in this case, deceived by past experience, attributes the painful sensation received to a correspondent agent, - an assassin, for instance, stabbing at the side, or a goblin sitting on the breast. Add too that the impressions of the bed, curtains, room, &c. received by the eyes in the half-moments of their opening, blend with, and give vividness and appropriate distance to, the dream image which returns when they close again; and thus we unite the actual perceptions, or their immediate reliques, with the phantoms of the inward sense [...]« Samuel Taylor COLERIDGE, ›A Course of Lectures‹, in: Ders., *The Literary Remains Of Samuel Taylor Coleridge*, (Bd. 1), Kap. XII: ›Dreams, Apparitions, Alchemists, Personality of the Evil Being, Bodily Identity‹.

<sup>282</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 267.

<sup>283</sup> Vgl. Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 260.

<sup>284</sup> Vgl. Anthony VIDLER, *The Architectural Uncanny*, S. 43, 185.

Bewohnerinnen zu erregen, worauf ihn allmählich ein unheimliches Gefühl beschleicht. Eine solche Situation, sagt Freud, ruft ein Gefühl hervor, das »an die Hilflosigkeit mancher Traumzustände gemahnt«, als es den Betroffenen in ein Stadium zwischen Wachen und Träumen, in einen Zustand der Orientierungs- und Machtlosigkeit versetzt. Das Unheimliche hat hier aber nichts mit dem Ort an sich und auch nicht mit der Architektur zu tun, sondern mit dem Verlust an Orientierung und dem Unvermögen, einen Ort zu verlassen.

Das Unheimliche kann also auch durch »das Moment der Wiederholung des Gleichartigen« auftreten.<sup>285</sup> Eine solche Situation wirkt bald unreal. In diesem Sinne sagt Hladik, Protagonist von Jorge Luis Borges Erzählung *Das geheime Wunder*, daß bereits die Wiederholung eines einzigen Ereignisses beweist, daß die Zeit eine Illusion ist.<sup>286</sup> Indem sie »uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt«, haben Situationen wie diese ein »Gefühl von Hilflosigkeit und Unheimlichkeit zur Folge«,<sup>287</sup> da sie die körperliche Existenz einbeziehen. Bei der Literatur hingegen stand der umgekehrte Umstand, die Plausibilität der Fiktion und des Unmöglichen zur Diskussion. Es ist erstaunlich, daß diese Wiederholung einiges mit dem gemein hat, was über die phantastische Erzählung gesagt wurde. Ein Mittel, das so wenig Differenzierung und Struktur bietet wie die Wiederholung, kann ein ähnliches Phänomen bewirken wie eine gut strukturierte, möglicherweise aber auch irreführende Erzählung. Aber eine, wie bei Freud zufällige Wiederholung, die ohne offensichtlichen kausalen Grund erfolgt, wirkt rätselhaft und verlangt nach einer sinnstiftenden Deutung, nach einer Erzählung.

### **3.4 Zum Unheimlichen in der Hochhausstadt**

Bei Freud gibt es verschiedene Situationen, in denen das Unheimliche auftreten kann; letztlich haben sie aber immer dieselbe Ursache im Menschen. Doch Freuds »Wiederholung des Gleichartigen« wird in Hilberseimers Stadt insofern zur Realität, als tatsächlich jedes Gebäude dem anderen gleicht. Bei den Perspektiven der *Hochhausstadt* sind mehrere Formen des Unheimlichen denkbar: Die *Hochhausstadt* bietet eine Form der Wiederholung, die sehr leicht unreal wirken kann, weil eine Straße der nächsten gleicht. Andererseits ist die *Hochhausstadt* auch ein fiktives Gebilde. Als solches hat es grundsätzlich die Möglichkeit, unheimlich zu wirken. Wie schon bemerkt, haben die Perspektiven der *Hochhausstadt* in doppelter Hinsicht die Möglichkeit, beim Betrachter das Gefühl des Unheimlichen auszulösen: einmal in ihrer Funktion als Bild (und wie dieses Bild eine Fiktion schafft), dann durch das, was in diesem Bild dargestellt ist.

Die Bedeutung der Wiederholung für das Unheimliche der *Hochhausstadt* kann nicht genug hervorgehoben werden. Hilberseimer betont, daß sich die »neue Baukunst« aus den »aktuellen Bedürfnissen heraus« entwickeln sollen. Auf der anderen Seite gibt es bei ihm die Wiederholung einer »Erscheinungsform«, also eine mehrfach angewendete Darstellungsform, die sich von der *Kleinstadt* 1919 bis zu seiner *Hochhausstadt* 1924 nicht verändert. Das ist möglicherweise auch ein Grund, warum Hilberseimer die Perspektiven als ›Schema‹ bezeichnet:<sup>288</sup> Die Art und Weise, wie die *Hochhausstadt* dargestellt ist, folgt einer festgelegten, invarianten Form, nach der eine Gruppe von Gebäuden perspektivisch angeordnet wird. Anhand dieses ›Schemas‹ versinnbildlicht Hilberseimer wiederholt seine architektonischen Vorstellungen, wobei es zu einem Bruch zwischen

---

<sup>285</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 259f.

<sup>286</sup> Jorge Luis BORGES, ›Das geheime Wunder‹ [1943], in: Ders., *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*. Übers. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting u. Gisbert Haefs, Hg. v. Gisbert Haefs u. Fritz Arnold. Frankfurt a. M. 1992, S. 131–138, hier S. 134.

<sup>287</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 260.

<sup>288</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 18–19, Bildunterschrift.

den formellen und ›elementaristischen‹ Formen und der Darstellungsweise kommt. Verglichen mit dem Grad an Abstraktion, den Hilberseimer mit seiner Architektur vertritt, erscheinen die Perspektiven geradezu anachronistisch.

Abgesehen von der Wiederholung – welche Aspekte des Unheimlichen sind im Zusammenhang mit der *Hochhausstadt* sinnvoll zu diskutieren? In erster Linie geht es darum, festzustellen, wie die *Hochhausstadt* das Gefühl des Unheimlichen beim Betrachter erwecken kann. Dabei geht es um das Verhältnis von Bild und Betrachter, und in der Folge auch darum, welche Hinweise im Bild selbst gefunden werden können. Allgemein soll aber mehr – und anderes – zu den beiden Perspektiven gesagt werden können, als durch die Betrachtung von Hilberseimers eigener Theorie oder durch eine Kontextualisierung im Rahmen des Modernismus möglich ist.

Eine wichtige Rolle spielt der Umstand, daß es beim Unheimlichen in der *Hochhausstadt* um perspektivische Darstellungen geht. Perspektiven haben einen illusionistischen Anspruch, und gerade diesen Anspruch stellt Hilberseimer mit seinen Erläuterungen in der *Großstadtarchitektur* in Frage. Zuerst behauptet er, daß es sich um einen Entwurf ohne Gestaltungsabsicht handelt, während er am Schluß deutlich macht, daß die Reduktion der Formen auf kubische Baukörper, die Weglassung jedes Details für die zeitgenössische Großstadt eine absolute Notwendigkeit darstellt. Für das Gefühl des Unheimlichen spielt der Anteil des Betrachters eine wesentliche Rolle; aber welche Aspekte können in der *Hochhausstadt* selbst angelegt sein, um dieses Gefühl herbeizuführen? Kurz gesagt, gibt es drei Ebenen, auf denen das Unheimliche gesucht werden kann. Zum einen gibt es Gründe genug, das Unheimliche dem Entwurf zuzuschreiben. Doch ein Entwurfskonzept ist nicht ausreichend, um das Gefühl des Unheimlichen hervorzurufen. Die Perspektiven sind hingegen anschaulich genug. Auf der anderen Seite trägt Hilberseimer mit seinen Erläuterungen noch zur Beunruhigung bei.

Freud bezeichnet das Unheimliche als »jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längsvertraute zurückgeht.«<sup>289</sup> Angewendet auf die *Hochhausstadt* bedeutet das, daß dieser doch so gegenwartsbezogene Entwurf auf Aspekte aufmerksam macht, von denen sich der Modernismus eigentlich distanzieren wollte. Die *Hochhausstadt* erinnert mit ihrem nüchternen Erscheinungsbild an jene Wohnform, von der sich der Modernismus gerade durch seinen sozialen Anspruch distanzieren wollte: Für Richard Pommer lehnt Hilberseimer all das ab, was die *Ville contemporaine* von Le Corbusier so modern macht, und gerade dadurch erinnert sie an die tristen, ornamentlosen Mietskasernen der Jahrhundertwende, die nur an der Straßenseite eine aufwendig verzierte, historisierende Fassade aufweisen.

Dazu gehört auch Schellings Definition, wonach man Unheimlich alles nennt, »was im Geheimnis, im Verborgnen ... bleiben sollte und hervorgetreten ist«, wie Freud schreibt.<sup>290</sup> Einerseits erinnert die Architektur Hilberseimers zu sehr an die von ihm selbst als überkommen bezeichneten Wohnformen. Im Zusammenhang mit Schelling ist es naheliegend, dafür zu argumentieren, daß die *Hochhausstadt* von Hilberseimer eine Tendenz oder Haltung der Moderne verdeutlicht, die sonst wesentlich verhaltener ist. Das, was sich bei Hilberseimer herausstellt, ist dann bezeichnend für den gesamten Modernismus. Es hieße, seine Projekte als symptomatisch für die (sonst unausgesprochene) Strategie einer ganzen Strömung darzulegen: eine Vorgangsweise, wie Hays sie sich zu eigen gemacht hat. Hilberseimer als radikaler Vertreter erscheint in dieser Sichtweise gleichsam als Spielverderber einer Bewegung und deren Versuch einer Überwindung überkommener Auffassungen in der Architektur.

---

<sup>289</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 244.

<sup>290</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 248.

Die Idee, in den Gebäuden dieser Stadt wie in Hotels zu wohnen; zu übersiedeln, wenn der Arbeitsort wechselt, damit auch weiterhin im selben Gebäude gewohnt wie gearbeitet wird, müßte ebenfalls als unheimlich bezeichnet werden, da ein ›heimlich‹, im Sinne eines Versteckens und Verborgenhaltens, weder erwünscht noch möglich ist.<sup>291</sup> Hilberseimer entwirft nicht einfach nur eine Stadt; er fordert die einheitliche Durchgestaltung vom Zimmer bis zur Stadtplanung und darüberhinaus bis zur Landesplanung. Im Zusammenhang mit seiner Stadtplanung fordert er auch eine neue Gesellschaftsordnung, die von einem einheitlichen, genormten Subjekt ausgeht: Jeder ist gleichgestellt, jeder hat dieselben materiellen Bedürfnisse. Die soziale Utopie, die Hilberseimer andeutet, genügt eigentlich, um erschauern zu lassen: Die *Hochhausstadt* ist eine Stadt der Arbeit.

Diese Aspekte beziehen sich auf den architektonischen Entwurf. Für das Unheimliche spielen jedoch die darstellerischen Aspekte die größere Rolle – also die Art und Weise, wie die *Hochhausstadt* ins Bild gesetzt, quasi ›inszeniert‹ wird. Durch die beiden Perspektiven wird der Entwurf anschaulich gemacht: denkt man an die unheimliche Wirkung der *Hochhausstadt*, dann hat man in erster Linie den visuellen Effekt der beiden Perspektiven vor Augen. Die Perspektive fungiert als Instrument des Sehens. Hier gibt der *Sandmann* von E.T.A Hoffmann den Anstoß: Das Taschenperspektiv des Nathanael ist ein Sehinstrument, das die Sicht(weise) auf die Dinge soweit verändert, daß leblose Materie Leben annimmt – und mit diesem Sehvorgang ist dann das Schreckliche verbunden. Cavell bezeichnet Nathanaels Taschenperspektiv denn auch als »[t]odesschwangeres, rhetorisches Gerät«, aber auch als »beständiges Beseelungsgerät«. Hilberseimer hat später seine *Hochhausstadt* als ›Nekropolis‹ bezeichnet: die ganze Stadt kann hier als ›todesschwangeres Gerät‹ betrachtet werden. Auf der anderen Seite können aber die Perspektiven der *Hochhausstadt* als ›Beseelungsgerät‹ bezeichnet werden, als sie es sind, die einen anschaulichen Eindruck von Hilberseimers Entwurf geben. Die *Hochhausstadt* wurde vorwiegend, wie Kilian kritisiert, aufgrund ihrer Perspektiven beurteilt.

Wohl kaum ist allerdings davon auszugehen, daß die Perspektive die Auflösung der Trennung zwischen Unbeseeltem und Beseeltem auch nur annähernd so radikal bewerkstelligt wie das Taschenperspektiv. Es ist freilich auch Nathanael, der wahnsinnig wird; während dem Leser, der aus sicherer Distanz die Handlung verfolgt, bestenfalls unheimlich wird. Im Falle von Hilberseimer sind es erst die Perspektiven, die seinem Entwurf jene Bezugnahme zum Betrachter erlauben, mit dem er seine unheimliche Wirkung entfalten kann: Perspektiven setzen den Betrachter in eine bevorzugte Position, beziehen ihn in die Szenerie ein, und es geht oft darum, den Eindruck eines lebendigen Schauspiels zu erwecken. Hierzu passen die Ausführungen von Freud und Coleridge, wonach fiktive Werke wenigstens eine Zeit lang von der Realitätsprüfung enthoben, bzw. wie eine eigene Realität behandelt werden. Hierfür bieten illusionistische Darstellungen das greifbarste Material. Es kann angenommen werden, daß, auch wenn es eines besonderen Gegenstands bedarf (eben der dargestellten *Hochhausstadt*), die Perspektive erst das Mittel ist, durch das der Betrachter in eine Situation gebracht wird, wo in ihm ein Gefühl des Unheimlichen entstehen kann. Eine Planzeichnung – selbst jene der *Hochhausstadt* – kann schwerlich als unheimlich bezeichnet werden, eine Perspektive schon.

Die Perspektiven sind Bestandteil eines rhetorischen Apparats. Freud sagt, daß der Autor zum Erreichen seiner Absichten den Rezipienten lange Zeit darüber im Unklaren lassen kann, »welche Voraussetzungen er eigentlich für die von ihm angenommene Welt gewählt hat, oder daß er

---

<sup>291</sup> Man denke dabei an die ›Bekleidungs-theorien‹ des 19. Jahrhunderts bzw. an das Paradigma von ›Stilhülse und Kern‹ das den architektonische Diskurs zur Jahrhundertwende dominiert. Vgl. Werner Oechslin, ›Der ›evolutionäre‹ Weg zur modernen Architektur: Otto Wagner und das Paradigma von ›Stilhülse und Kern‹«, in: *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*, Köln 1999, S. 44–77, hier S. 50f.

kunstvoll und arglistig einer solchen entscheidenden Aufklärung bis zum Ende ausweicht.«<sup>292</sup> In der *Großstadtarchitektur* versucht Hilberseimer, den Leser insofern von der *Hochhausstadt* zu überzeugen, als er sie anfangs als experimentellen Versuch, als Vorschlag ohne Gestaltungsabsicht bezeichnet. Hat er einmal festgelegt, daß sein Entwurf nur schematisch gemeint ist, kann Hilberseimer eigentlich so illusionistisch darstellen, wie er will. Später macht er jedoch unmißverständlich klar, daß jede Reform der Großstadt mit jenen Formen arbeiten muß, die in den Perspektiven auch sichtbar sind: Die in den Perspektiven sichtbaren Formen sind nicht nur konkrete Gestaltungsvorgaben, sondern außerdem jene des *Neuen Bauens*. Hier verwischt Hilberseimer die Grenze zwischen Abstraktion und Illusionismus, und das kann dieselbe Wirkung haben wie die Verwischung der Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit: Diese kann oft und leicht unheimlich wirken, behauptet Freud. Hilberseimer vollzieht diese Anleitung des Betrachters durch den begleitenden Text, in dem er ja zuerst behauptet, daß alles ohne jede Gestaltungsabsicht gemeint sei, am Schluß seines Buches aber jene Gestaltung als unabdingbar einfordert, wie sie in den Perspektiven zu sehen ist. Hier schafft Hilberseimer jene Voraussetzung, die Jürgen Walter beim *Sandmann* ausmacht: die unheimliche Wirkung des *Sandmann* ist in der Form der Erzählung selbst angelegt, als das Narrativ verschiedene Realitätsauffassungen nahelegt.

Vom Unheimlichen bei der *Hochhausstadt* kann also gesagt werden, daß es auf verschiedenen Ebenen operiert: auf der Ebene des Objekts, des Entwurfs, auf der Ebene der Erzählung, des Textes der *Großstadtarchitektur*, und auf jener der Versinnbildlichung, der Perspektiven. Letztere, die visuellen Darstellungen, sind die wichtigsten; diese können aber nur dadurch unheimlich sein, als das Sujet ihrer Darstellung bereits notwendige Voraussetzungen bietet. Dort schafft Hilberseimer einen interpretatorischen Spielraum, in welchem die Darstellungen zwischen Abstraktion und Illusionismus pendeln.

### **3.5 Das Unheimliche in der Abstraktion**

#### **3.5.1 The Fall of the House of Usher**

Es kann gefragt werden, ob der Abstraktionsgrad von Darstellungen wie den Perspektiven der *Hochhausstadt* nicht ein Hindernis darstellt, wenn es darum geht, an das Unheimliche zu appellieren. Hinzu kommt noch der Entwurf selbst; der Umstand, daß die *Hochhausstadt* eine Neugründung ist, eine Idealstadt, die jedes Zeichen, jeden Verweis auf eine Geschichte tunlichst vermeidet. Für Anthony Vidler nämlich bietet das Haus der gotischen Novelle eben deswegen den bevorzugten Ort für das Unheimliche, weil es die Spuren eines vormals häuslichen Orts, eines Heims, aufweist:

»The house provided an especially favoured site for uncanny disturbances: its apparent domesticity, its residue of family history and nostalgia, its role as the last and most intimate shelter of private comfort sharpened by contrast the terror of invasion by alien spirits.«<sup>293</sup>

Nichts steht den hier geäußerten, traditionellen Erwartungen an die menschliche Wohnstatt ferner als die Stadt von Hilberseimer, in der die Vergangenheit ausradiert und der private Komfort zum anonymen Komfort eines Hotels wird. Demnach müßte die *Hochhausstadt* denkbar ungeeignet für jegliche Manifestation des Unheimlichen sein, auch wenn Vidler aufgrund der räumlichen Eingriffe der Moderne dem Unheimlichen eine besondere Aktualität zuspricht. Abgesehen vom Aspekt der Wiederholung in der *Hochhausstadt* stellt sich damit die Frage, inwiefern überhaupt eine

---

<sup>292</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 273.

<sup>293</sup> Anthony VIDLER, *The Architectural Uncanny*, S. 17. (Auch in: Anthony VIDLER, ›The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime‹. *Assemblage* (Nr. 3, Juli 1987), S. 6–29, hier S. 7.)

Architektur und eine Stadt, deren atmosphärische und formale Gestaltung so reduziert ist wie die *Hochhausstadt*, unheimlich wirken können.

Auf der anderen Seite schließt Freud, trotz seiner Berufung auf literarische Vorbilder, die düstere Atmosphäre romantischer Schauerromane aus seiner Betrachtung aus. Die klassischen literarischen Formen, die sonst als geeignete Situationen für das Unheimliche gelten – etwa die nebelig-trübe Landschaft, peitschender Regen oder auch tiefste Nacht, flackerndes Kerzenlicht etc., wie sie Mary Shelleys *Frankenstein* auszeichnen<sup>294</sup> – finden bei Freud kaum Beachtung. Ebensovienig sind sie in der *Hochhausstadt* auszumachen. Eine in diesem Zusammenhang bemerkenswerte Beschreibung findet sich in Edgar Allan Poes Novelle *The Fall of the House of Usher* (1839), mit der Vidler seine Erörterung un-heimatlicher Häuser einleitet. Poe trägt, wie Freud, der subjektiven Empfindung Rechnung. Der ungenannte Ich-Erzähler reist, vom Brief seines Jugendfreundes Roderick Usher alarmiert, zu dessen Anwesen, dem Hause Usher. Schon bei seiner Ankunft ist der Erzähler zutiefst beunruhigt, kann sich aber nicht erklären, ob dies mit der Umgebung oder seiner eigenen Gemütslage zu tun hat. Er trifft auf den überreizten und nervösen Hausherrn, der letzte Spross eines untergehenden Adelsgeschlechtes. Dieser bittet seinen Besucher, ihm eine Zeit lang Gesellschaft zu leisten, um seine Krankheit erträglicher zu machen. Schon bald gibt der Gastgeber die traurige Nachricht, daß seine ebenso leidende Zwillingsschwester, Lady Madeline, verstorben sei. Sie soll für einige Zeit im hauseigenen Gewölbe aufgebahrt bleiben, bevor sie begraben wird. Die unerklärliche Unruhe des Erzählers steigert sich in den folgenden Tagen. Während einer stürmischen Nacht liest er dem aufgewühlten und schlaflosen Roderick zur Aufheiterung eine Ritternovelle vor. Die in der Erzählung vorkommenden Geräusche werden jedoch zunehmend von tatsächlich vernehmbaren Geräuschen begleitet. Plötzlich tritt Lady Madeline blutüberströmt in den Raum; sterbend wirft sie sich auf den Bruder, der vor Schrecken stirbt. In Panik flüchtet der Ich-Erzähler vom Anwesen. Als er sich umdreht, sieht er, wie sich der durch das Haus verlaufende, ursprünglich kaum vernehmbare Riss weitert, bis das Gebäude in sich zusammenstürzt. Die Reste gehen im umgebenden Teich unter.

Poe baut die Szenerie mit einer atmosphärischen Beschreibung jenes Hauses auf, in dem sich die beunruhigenden Ereignisse abspielen werden: Das Haus hat »bleak walls« und »vacant eye-like windows«. Im Rahmen der Schilderung wird jeder Eindruck des Verfalls jedoch mehr der Einbildungskraft des Erzählers als einem augenfälligen Detail des Hauses zugeschrieben. Poes Protagonist betont, daß es sich um die Beschreibung einer Wahrnehmung in einer besonderen Situation handle, die genausogut auch der Täuschung unterliegen könnte. In der Tat: Objektiv betrachtet – so beschreibt Vidler Poes Setzung der Atmosphäre, des Rahmens – schien eigentlich alles hinreichend vertraut. Die Atmosphäre, von der das Haus umgeben ist, sei schwer zu deuten: stattdessen stehen »vague sentiments« – scheinbar das Produkt eines Traums, auf jeden Fall aber bar jedes offenen Terrors. Die Wände sind kahl, leer und ausdruckslos (fast wörtlich »gesichtslos«); die Fenster jedoch wie leblose Augen (»vacant and eye-like«). Das Haus wirkt wie ein Antlitz, das jeden Ausdruck verloren hat.<sup>295</sup> Dazu gibt es eine kurze Episode, die sich sehr direkt mit dem Unheimlichen der *Hochhausstadt* verknüpfen läßt.

### 3.5.2 Das Unheimliche im Abstrakten

Bis hier wurden die Topoi eines Unheimlichen erläutert, wie sie für die Erzählungen von Poe charakteristisch sind und das Repertoire des romantischen Unheimlichen kennzeichnen. Das Haus

<sup>294</sup> So schreibt sie z. B.: »by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open...«. Mary Wollstonecraft SHELLEY, *Frankenstein or the modern Prometheus*, o. O. 1993 [1818], S. 37.

<sup>295</sup> Edgar Allan POE, »The Fall of the House of Usher« [1839, 1845], in: Ders., *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Hg. v. David Galloway. London 2003 [1967], S. 90–109, hier S. 90–91.

weist alle möglichen Anzeichen des Verfalls auf. Die Räume wirken ›gloomy‹, düster bzw. trübselig; die Möbel sind dunkel, die Vorhänge ramponiert – darauf zumindest führt der Erzähler seine zunehmende Unruhe zurück, deren wahre Ursache, wie sich herausstellen soll, weitaus schrecklicher ist.<sup>296</sup> Die Szenerie ist also irreführend, als sie über schwerwiegenderes hinwegtäuscht. Jene Szenerie aber, die für sich selbst am unheimlichsten ist, besticht nicht durch eine atmosphärisch dichte Umgebung: Der Erzähler berichtet, daß sich das unheimlichste Moment ausgerechnet dort bietet, wo das Szenario am ›abstraktesten‹ ist. Und das findet nicht in der Realität der eigentlichen Geschichte statt, sondern vielmehr anhand eines Bildes, wie es wohl nur der »excited and highly distempered ideality« des Protagonisten Usher entspringen konnte:

»A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth white, and without interruption or device. [...] No outlet was observed in any portion of its vast extent, and no [...] source of light was discernible; yet a flood of intensive rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendour.«<sup>297</sup>

Dieselbe Passage zitiert auch Vidler. Allerdings stellt er nicht den augenscheinlichen Kontrast zur romantischen bzw. gotischen Tradition des Unheimlichen fest. Der Eindruck des Unheimlichen, den diese Darstellung beim betrachtenden Erzähler weckt, beruht offensichtlich auf ganz anderen Mitteln:

»By the utter simplicity, by the nakedness of his designs, he arrested and overawed attention. If ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher. For me at least – in the circumstances then surrounding me – there arose out of the pure abstractions which the hypochondriac contrived to throw upon his canvas, an intensity of intolerable awe, no shadow of which felt I ever yet in the contemplation of the certainly glowing yet too concrete reveries of Fuseli.«<sup>298</sup>

Johann Heinrich Füssli (1741-1825), dessen *Nightmare* 1782 in London aufsehen erregte, pflegte seine Sujets sehr bildhaft und dramatisch darzustellen.<sup>299</sup> Doch Ushers Gemälde erinnert vielmehr an die Gemälde von Caspar David Friedrich, die gerade durch ihre Schlichtheit das Gefühl des Erhabenen beschwören. Friedrich und andere Künstler der Romantik, darunter Novalis und Philip Otto Runge, traten für eine nichtfigurative Kunst ein, die, für Runge zumindest, unmittelbar die Idee repräsentieren sollte.<sup>300</sup>

Die ›Nacktheit des Entwurfs‹, die ›pure Abstraktion‹, die Usher hier auf die Leinwand bannt – eine gemalte Idee, wenn dies denn möglich ist –, läßt sich durchaus auch mit den ›Schemata‹ der *Hochhausstadt* vergleichen: Der Tunnel ist unglaublich langgestreckt (die Darstellung weist also extreme perspektivische Tiefe auf); es gibt keinen sichtbaren Ausgang – oder nur Auslaß. (Auch die *Hochhausstadt* erscheint von unbegrenzter Ausdehnung.) Es gibt keine wahrnehmbare Lichtquelle, und trotzdem weist die Szene eine gleißende, unangebrachte Herrlichkeit auf. Auch bei Hilberseimer gibt es keine Lichtquelle, wenngleich seine Gebäude Schattenflächen aufweisen. (Die

---

<sup>296</sup> Vgl. Edgar Allan POE, ›The Fall of the House of Usher‹, S. 103.

<sup>297</sup> Edgar Allan POE, ›The Fall of the House of Usher‹, S. 98. (Vgl. Anthony VIDLER, *The Architectural Uncanny*, S. 18.)

<sup>298</sup> Edgar Allan POE, ›The Fall of the House of Usher‹, S. 98. (anm: Der Wortlaut ist tatsächlich: »If ever mortal«).

<sup>299</sup> Vgl. etwa die Biographie von Füssli: Henry FUSELI, John KNOWLES (Hg.): *The life and writings of Henry Fuseli, Esq. M.A.R.A.* ... London 1831, S. 204.

<sup>300</sup> Zur Abstraktion bei Novalis vgl. Eckhard HEFTRICH, *Novalis: Vom Logos der Poesie*, Frankfurt a. M. 1969, S. 127; Hannelore LINK, *Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971, passim.

Menschen hingegen sind nur schwarze Figuren). Was am frappierendsten ist: Statt Spuren des modrigen Verfalls aufzuweisen, wie man es von einer solchen unterirdischen Konstruktion erwarten könnte – vor allem im Kontext eines romantischen Unheimlichen –, ist der lange, *rechtwinkelige* Tunnel von einem blanken Weiß, ohne Unterbrechung oder sonstige Einrichtungen. Er ist von einer furchteinflößenden Abstraktheit. Diese entspricht im wesentlichen der Abstraktion der ›Schemata‹ der *Hochhausstadt*, mit ihrer ebenso endlosen und von nichts aufgelockerten Aneinanderreihung gleichförmiger Gebäude. Und so wie Hilberseimer seine Stadt später als Nekropolis, als Totenstadt bezeichnen sollte, so kommt auch Poes Erzähler unausweichlich zur Conclusio, daß dieses Gemälde wohl nur das Bildnis von Ushers eigener Grabstätte sein konnte. Hier, genauso wie am Beginn der Geschichte, wo der Erzähler darüber rätselt, warum ihm der Anblick des Hauses Usher unheimlich ist, spielen die begleitenden Umstände eine Rolle, um das Gefühl des Unheimlichen aufkommen zu lassen.

### 3.5.3 Das Unheimliche in den Extremen

Hier gibt zwei entgegengesetzte Pole, in denen sich das Unheimliche artikulieren kann. In deren Mitte steht das harmonisch Ausgewogene, die Schönheit. Die eine Richtung entspricht – mit ihrer dichten Atmosphäre, der schwachen Beleuchtung, den undeutlichen, aber verräterischen Zeichen des Spuks oder des bevorstehenden Unglücks – dem traditionellen romantischen Repertoire. Welchem Repertoire entspringt jedoch die andere, die noch dazu ausschließlich im Gemälde vorkommt?

In einem Essay kritisiert Poe die typische amerikanische Wohnung als einzige Beleidigung für das künstlerische Auge. Er stellt dagegen, daß für die Einrichtung eines Raumes dieselben Gesetze gelten, wie für die Komposition eines Bildes. Beide unterliegen jenen unausweichlichen Gesetzen, denen alle Formen der Kunst unterworfen sind: »Very often the eye is offended by their inartistic arrangement. Straight Lines are too prevalent – too uninterruptedly continued – or clumsily interrupted at right angles.«<sup>301</sup> Poe kritisiert das allzu häufige Auftreten gerader Linien und des rechten Winkels als plump. Und wenn gekurvte Linien vorkommen, dann sind sie bis zur unangenehmen Uniformität wiederholt. Zu den Sünden der Inneneinrichtung gehört eine unerträgliche Gleichförmigkeit und eine unangebrachte Präzision. Auch grelles Licht gehört zur geschmacklichen Perversion, der die amerikanische Inneneinrichtung unterliegt: »We are wildly enamoured of gas and glass.«<sup>302</sup> Poe formuliert hier Kriterien, die gleichermaßen auf Ushers gemalte Grabstätte zutreffen: für die Inneneinrichtung gilt dasselbe wie für die Kunst. Die darauffolgende Beschreibung des ›idealen‹ Zimmers hingegen weist – bis auf die Zeichen des Verfalls – Affinitäten mit jenen Räumen auf, in denen die unheimlichen Erzählungen ihren Lauf nehmen.<sup>303</sup> Die andere, abstrakte Form tritt nur selten auf und hat im wesentlichen experimentelleren Charakter.

Freilich wird diese Reduktion und ›Nacktheit‹<sup>304</sup> von den modernistischen Architekten ganz anders beurteilt als bei Poe. Für Poe strahlt das Gemälde von Usher eine furchteinflößende

---

<sup>301</sup> Edgar Allan POE, ›The Philosophy of furniture‹, [1840], in: Ders., *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Hg. v. David Galloway. London 2003 [1967], S. 364–370, hier S. 365.

<sup>302</sup> Edgar Allan POE, ›The Philosophy of furniture‹, S. 365f.

<sup>303</sup> Vgl. Edgar Allan POE, ›The Philosophy of furniture‹, S. 368–370.

<sup>304</sup> Loos bezeichnet den Kalkverputz seines Hauses auf dem Michaelerplatz als ›Haut‹: »Der Kalkverputz ist eine Haut. Der Stein ist konstruktiv«. Adolf LOOS, ›Zwei Aufsätze und eine Zuschrift über das Haus am Michaelerplatz‹ [1910], in: Ders., *Trotzdem*. Hg. v. Adolf Opel. Wien 1988, S. 108–115, hier S. 113. (Das Haus am Michaelerplatz ist auch deswegen interessant, weil es um eine verhältnismäßig neue Bauaufgabe ging: Es



Intensität aus. Nicht Ruhe und Ausgewogenheit stehen bei den Modernisten im Mittelpunkt, sondern Masse und Geschwindigkeit: Die vorhandene Masse erfordert eine Abweisung jeder überflüssigen Masse und eine Zusammenfassung des Einzelbedarfs zum Massenbedarf.<sup>305</sup> Auch aufgrund der erhöhten Eile sei es heute nicht mehr möglich, »sich in Einzelheiten zu vertiefen«, wie Peter Behrens 1914 behauptet. Aufgrunddessen würden Städte »nur durch ihre Silhouette« wirken, weshalb Gebäude möglichst kompakte, vereinfachte Formen aufweisen müssten.<sup>306</sup> Die formale Reduktion der Architektur (die über die Abschaffung des Ornaments hinausgeht), die Durchsetzung von Gleichförmigkeit und rechtem Winkel wird im Modernismus ganz anders verstanden als zu Poes Zeiten. Für Poe liegt die Schönheit in einer harmonischen Ausgewogenheit; die Zeichnung von Usher ist viel zu abstrakt dafür. (Poes Schönheitsideal ist mit der Auffassung Aristoteles' vergleichbar, für den sich Mißbildungen entweder durch Überschuß oder durch Mangel auszeichnen.) Für die Modernisten ist die architektonische Reduktion eine Notwendigkeit, um auf die Entwicklungen des Industriezeitalters zu reagieren und um der Überforderung durch Menschenmassen und übersteigerte Geschwindigkeit entgegenzuwirken. Auch sie argumentieren mit einem Gleichgewicht, allerdings in Entsprechung zu den Anforderungen der modernen Zeiten, indem der Architektur eine größere gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung zugesprochen wird.

Ushers abstraktes Gemälde und Poes Kritik an der amerikanischen Inneneinrichtung sprechen beide eine klare Sprache. Poe kritisiert, was der architektonische Modernismus zur Forderung erheben wird: Das modernistische Gebäude ist idealerweise kubisch und ornamentlos. Seine Bestandteile sind ›entkleidet‹ bis zur ›Nacktheit‹, in Abgrenzung zur vorhergehenden Architektur.<sup>307</sup> Die weiße Wand betont diese Nacktheit, indem sie deren maschinenhafte Glätte akzentuiert, wie Mark Wigley feststellt.<sup>308</sup> Eine solche Vorgangsweise zeichnet etwa Ludwig Wittgensteins Beitrag zur Fassade am *Wittgensteinhaus* (1928) aus. Wittgenstein hat den neoklassizistischen Entwurf von Paul Engelmann ›gereinigt‹, sprich: er hat nach und nach Elemente weggelassen und jeden Rest von appliziertem Ornament beseitigt. Wittgensteins Beitrag an der Fassade besteht vorwiegend in einem Prozeß der Elimination.<sup>309</sup> Aus demselben Grund dürfte er die Kapitelle der Säulen des Foyers weggelassen und die klassische Form durch eine ›industriellere‹ Lösung ersetzt haben, wo die Abwesenheit der Kapitelle betont wird. Bei seinem Bauteil im *Otto Haas-Hof* Wien XX (ursprünglich Teil des *Winarskyhofs*) hat Adolf Loos diesen Vorgang ausschließlich auf die Fassade beschränkt. Damit wurde sein Bauteil zu einem weißen, kubischen Gebäude, dem selbst noch die wenigen Details fehlen, die die benachbarten Bauteile von Franz Schuster und Margarete Lihotzky aufweisen. Loos' Bauteil, der wie der Rest des *Otto Haas-Hofs* von Schuster und Lihotzky geplant worden ist, zerstört zwar die beabsichtigte Geschlossenheit

---

mußte Geschäfts- mit Wohnzwecken verbinden, was der gleichen vertikalen Schichtung entspricht, die Hilberseimer vorschlägt.)

<sup>305</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 25, 98–103; vgl. Walter GROPIUS, ›systematische vorarbeit für rationellen wohnungsbau‹, in: *bauhaus* (H. 2, 1927), Nendeln 1977, S. 1–2, hier S. 1. Für Pevsner wiederum verherrlicht Gropius' Baukunst unter anderem »eine Welt [...] der Eile und Gefahr«, die so lange ihre Gültigkeit behält, »solange dies unsere Welt ist und dies ihre Ziele und Probleme bleiben«. vgl. Nikolaus PEVSNER, *Wegbereiter moderner Formgebung, von Morris bis Gropius*. Köln 1983 [1957], S. 214.

<sup>306</sup> Peter BEHRENS, ›Einfluß von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung‹, S. 8.

<sup>307</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 99f.

<sup>308</sup> ...in einer ganz modernistischen Vermengung von Organizismus und Maschinenästhetik. Vgl. Mark WIGLEY, *White Walls, Designer Dresses. The fashioning of modern architecture*. Cambridge/MA 2001 [1995], S. xviii.

<sup>309</sup> Vgl. Paul WIJDEVELD, *Ludwig Wittgenstein, Architekt*, Amsterdam u. a. 2000, S. 94, 140.

des Hofes, im Kontext der aufkommenden ›Neuen Sachlichkeit‹ in Deutschland sind diese ausgesprochen geringfügigen Veränderung jedoch bedeutsam.<sup>310</sup>

### 3.6 Die Figuren der Maler

Vidler illustriert das Thema des verlassenen Hauses anhand von Victor Hugos Schilderungen barrikadierter, ›toter‹ Häuser, wie sie sich auf Jersey und Guernsey des öfteren finden lassen. Von einem davon ist Hugo besonders fasziniert. Er fertigt mehrere Skizzen an und macht dieses Haus zu einem zentralen Motiv von *Les travailleurs de la mer*. [Abb. 93.] Es befindet sich in Plainmont, einer der drei Spitzen von Guernsey: »Ce sommet est désert. Il est d'autant plus désert qu'on y voit une maison. Cette maison ajoute l'effroi à la solitude.«<sup>311</sup> Obwohl das Haus gut erhalten ist und bewohnbar wäre, hat es den Ruf, nicht geheuer zu sein.<sup>312</sup> Seiner Einfachheit zum Trotz wirkt es seltsam. Die beiden Fenster im Obergeschoß verleihen dem Gebäude anthropomorphe Züge: »On dirait les trous vides de deux yeux arrachés« – während die Stille und Leere zur grabähnlichen Stimmung beiträgt. »En la regardant, on regarde un secret«,<sup>313</sup> sagt Hugo und kommt damit auf einen Punkt zu sprechen, der bei den Perspektiven von Hilberseimer ebenfalls zur seltsam ungemütlichen Stimmung beiträgt: Man könnte fast meinen, daß in dessen riesenhafter Stadt die Gebäude unbewohnt bleiben müssen. Bei Hugo wird das Haus, dergestalt durch den Terror geschützt, für jene zum sicheren Aufenthaltsort, die der Spuk ungerührt läßt:<sup>314</sup> Schmuggler und Abtrünnige, Exilanten und Flüchtlinge. »Only those on the margin would feel at home in so disquieting an abode«, bemerkt Vidler.<sup>315</sup>

Wenn es naheliegt, daß von der Gesellschaft unerwünschte Kategorien von Menschen den angsteinflößenden Ruf eines scheinbar verlassenen Hauses dazu nutzen, um Schutz zu finden, dann ist bei Hilberseimer nicht so eindeutig, welcher Art die Menschen sind, die seine Stadt denn bevölkern sollen. Die serielle Wiederholung, erbarmungslose Monotonie und Anonymität jener Perspektiven, die Hilberseimer als ›reine Schemata‹ bezeichnet, nehmen neusachliche Maler wie Heinrich Maria Davringhausen, George Grosz oder Anton Räderscheidt zum Anlaß, ihre Gemälde mit einem szenischen Rahmen auszustatten, wie sie nur Gebäude wie jene von Hilberseimers *Hochhausstadt* bieten können. Und wo es eine Szenerie gibt, da gibt es auch eine, wie bereits Alberti festlegt, *istoria*. Der Raum der Perspektive ist nicht nur die geometrisch räumlich ›korrekte‹ Darstellung von Körpern auf einer ebenen Fläche, er besitzt auch dramaturgische Qualitäten: Der frontalansichtige Raum ist ein Raum der Interaktion. Im geringsten Fall gibt es einen menschlichen Protagonisten, der in diesen ›Behälter‹ eingepaßt, ›in Szene gesetzt‹ wird.<sup>316</sup> In anderen Worten haben die dargestellten Persönlichkeiten, Personen, oder auch nur Figuren etwas mit dem sie umgebenden Raum zu tun, so wie umgekehrt dieser Raum etwas mit den darin enthaltenen Protagonisten zu tun hat. Jene der *Hochhausstadt* ähneln jedoch nicht den verarmten Arbeitslosen,

---

<sup>310</sup> Vgl. Kristian FASCHINGEDER, ›Die Korrektur. Loos' unbekannter Gemeindebau‹, in: Ákos Moravánszky, Bernhard Langer, Elli Mosayebi (Hg.), *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*, Zürich 2008, S. 188–221, 191ff.

<sup>311</sup> Victor HUGO, *Les travailleurs de la mer*, Paris 1866, S. 235.

<sup>312</sup> Anthony VIDLER, *The architectural uncanny*, S. 19.

<sup>313</sup> Victor HUGO, *Les travailleurs de la mer*, Paris 1866, S. 238.

<sup>314</sup> Vgl. Victor HUGO, *Les travailleurs de la mer*, Paris 1866, S. 242.

<sup>315</sup> Anthony VIDLER, *The architectural uncanny*, S. 20.

<sup>316</sup> Vgl. Hubert DAMISCH, *Théorie du /nuage/ : pour une histoire de la peinture*, Paris 1972, S. 153f; vgl. Wolfgang KEMP, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, S. 88f.

die in einem Gemälde von Grete Jürgens, 1929, vor der historistischen Fassade des Arbeitsamts warten. [Abb. 108.]

Von dem Gemälde von Heinrich Maria Davringhausen (1921) weiß man, um wen es sich handelt: es ist, dem Titel nach, ein *Schieber* (i.e. ein Schwarzhändler, der von der schwierigen Versorgungslage der Nachkriegszeit profitiert). Dieser sitzt, mit allen Attributen schnell erworbenen Reichtums versehen – im Anzug, mit einem Glas Wein, der obligaten Schachtel Zigarren und einem Telefon ausgestattet – an seinem Schreibtisch. Hinter dem Schieber erschließt sich dem Blick eine hell beleuchtete, urbane Silhouette, die geradewegs der *Groszstadt* entstammen könnte – wenn es diese denn 1921 schon gegeben hätte: es handelt sich um kubische, weiße, einförmige Hochhäuser. Dieser Ausblick wird insofern hervorgehoben, als sich in drei der Flächen, die den Raum abschließen – nicht nur in der seitlichen und rückwärtigen Wand, sondern auch in der Decke – rechteckige Öffnungen befinden, mit denen die übliche Unterscheidung von Wand, Decke, aber auch Boden verunklärt wird. Dieser Innenraum korrespondiert nicht mit den Fassaden der anderen Gebäude: das Büro des Schiebers hat andere Fenster. Möglicherweise kannte Davringhausen frühere Entwürfe von Hilberseimer, zumindest aber besteht auch bei der *Hochhausstadt* grafisch ein recht geringer Unterschied zwischen dem gerasterten Grundriß und der ebenso gleichförmig gerasterten Fassade der Gebäude (der Unterschied liegt im Maßstab) – sie sind gewissermaßen austauschbar. Außerdem gibt es eine ähnliche räumliche Konfusion in den Perspektiven von Hilberseimer. Unter den Utensilien des Schiebers befindet sich ein Zirkel, während die vermeintliche Schreibunterlage genausogut für einen Plan stehen könnte: beides deutet auf kühle Konzeption und Berechnung hin. Es ist eine moderne Welt, die auf rationalistischen Grundsätzen zu beruhen scheint. Zugleich ist sie eine, die aus den Fugen geraten und desorientierend ist, wenn nicht einmal der Unterschied zwischen Boden, Wand und Decke mehr sicher ist. Der Raum selbst wirkt überproportional lang, womit die räumliche Tiefe besonders betont wird – ganz wie bei Hilberseimers Blicke in die Straßen. Die perspektivische Konstruktion, für Jahrhunderte die Grundlage des illusionistischen Bildraums, gerät ins Wanken. Damit ist also nicht einmal mehr die Kohärenz des Bildraums garantiert – womit augenscheinlich signalisiert werden soll, daß die kühle Rationalität des Schiebers wie der großstädtischen Architektur gleichermaßen keine stabile Ordnung bilden kann. Die Welt des Schiebers ist durchaus vergleichbar mit den Forderungen der Architekten des Modernismus: »Ceci est froid et brutal, mais c'est juste et vrai«, wie Le Corbusier bemerkt.<sup>317</sup> [Abb. 107.]

Bei einem Gemälde von 1920 verzichtet George Grosz bezeichnenderweise auf einen Titel. Die Kulisse bilden Gebäude, von denen besonders eines mit seiner glatten, weißen Fassade, seinen schwarzen Fenstern und seinen deutlich sichtbaren Rißlinien den Entwürfen Hilberseimers ähnlich sieht. Das Gebäude bewahrt den Anschein des ›Abstrakten‹, ›Unfertigen‹ oder auch ›Schematischen‹, während auch die Struktur der Leinwand sichtbar bleibt. Im Vordergrund befindet sich eine Figur ohne Beine, Hände und Gesicht, mehr Puppe als Mensch, in einer kuriosen, deklamatorischen Haltung postiert, als ob die 'nackte' Fassade dieses ›neusachlichen‹ Gebäudes (die folgerichtig eine ebenso nackte, nur grundierte Leinwand bedingt) zu seiner Rechten auf ihn ›abgefärbt‹ hätte. Eine anonyme, künstliche Welt, in der es keinen Platz für individualistische Ausprägungen gibt. Die *Republikanischen Automaten* (1920) sind hohlköpfig und gleichgeschaltet, wenngleich aus anderen Gründen. Aber selbst diese bewegen sich in einem auf kubische Grundformen reduzierten architektonischen Umfeld, wobei das linke Gebäude keinerlei Tiefe aufzuweisen scheint, also nur Fassade ist, während das rechte nur Öffnungen, aber keine Fenster hat. [Abb. 109–110.]

---

<sup>317</sup> LE CORBUSIER, *L'Esprit Nouveau*. (H. 24, 1925). Zit. nach: Briony FER, David BATCHELOR, Paul WOOD, *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras*, Madrid 1999, S. 149.

Gemälde, in denen eine ebenso kubische, reduzierte Architektur vorkommt wie in der *Hochhausstadt*, gibt es einige. Solcherart fassen die Maler dieser Zeit die auf Reduktion erpichte Architektur der Moderne auf und betrachten jene Menschen aus der Nähe, die Hilberseimer nur als schwarze Figuren, wohlweislich in Gruppen – der einzig möglichen sozialen Handlung in solchen Räumen –, umreißt: Bewußt zeigt er keine Massen, denn die verlieren sich in der Vielzahl optimierter Verkehrswege. Und so schlendern hier lose Mensentrauben herum, als gäbe es nichts zu tun – vielleicht um möglicher Kritik, diese Art von Stadtplanung würde die Menschen isolieren oder zu einem Leben als Automaten reduzieren, entgegenzutreten, denn die Gemälde von Grosz und Davringhausen sind vor der *Hochhausstadt* entstanden. Sie wirken dennoch ein wenig deplaziert in einer Umgebung, die keinerlei Anreiz und Abwechslung bietet. Und wenn man daran denkt, daß die Perspektiven Hilberseimers noch dazu eine ganz besondere Sogwirkung aufweisen, dann müssen doch mit den Figuren jener eben erwähnten Maler nicht nur die Bewohner dieser Stadt, sondern auch die Betrachter der Perspektiven gemeint sein.

Eine solche Verbindung zwischen Bild und Betrachter stellt Wolfgang Kemp her, der behauptet, daß »welche Räume Kunst auch ›einrichtet‹, private, intime, öffentliche, anonyme – sie ›veröffentlicht‹ sie; ihre ›mise en scène‹ ist gleichzeitig eine ›mise en commun‹; immer spielen auch der Raum des Betrachters und der Raum des Bildes ineinander; die ›Raum- und Dingverhältnisse‹, die im Bild gelten, sind eingebettet in das Medium des Betrachter-Bild-Verhältnisses«. <sup>318</sup> Für Kemp ist der ›ästhetische Raum‹, wie er ihn nennt, insofern eine Unterform des öffentlichen Raums, als sich hier wie dort soziale Ereignisse abspielen. Er bezieht sich dabei auf Reinhard Knodt, für den »menschliches Handeln in Räumen statthat, die durch dieses Handeln gleichzeitig aufgebaut bzw. eingerichtet werden«. <sup>319</sup> Kemp hört hier die Raumsoziologie Georg Simmels heraus, der bereits 1908 für einen qualitativen Raumbegriff eintritt. Wenn Personen isoliert nebeneinanderstehen, so Simmel, bleibt der Raum zwischen diesen unerfüllt, ›leer‹. In dem Moment jedoch, wo sie in Wechselbeziehung treten, wird der Raum zwischen ihnen zu einem erfüllten Raum der Interaktion. <sup>320</sup> Noch naheliegender als Simmel wäre allerdings ein Rekurs auf den theoretischen Ausgangspunkt der perspektivischen Malerei. Kemp bezieht seine Aussage nämlich auf jene Räume, wie sie die Maler der Renaissance konstruiert haben. Im Sinne von Albertis Theorie stellen diese eine Handlung bzw. ein Ereignis dar: Nach Alberti ist die *istoria* das, worum es dem Maler gehen soll. Sie impliziert, wie Hubert Damisch feststellt, daß die Organisation des piktorialen Raumes nicht allein durch seine geometrische Konstruktion definiert ist, sondern auch eine dramaturgische Qualität besitzt. <sup>321</sup> Diese verlangt, daß der szenische Rahmen nicht einfach nur wie ein Behälter von Körpern erscheinen darf, da er auch aus der Zusammenstellung dieser Körper resultiert – ihrer Disposition, ihrer Verhältnisse und ihres Spiels (des Intervalls, das sie trennt und eine Rolle spielt im Sinne einer Artikulation ohne inhärente Bedeutung, als negative Bedingung der Erscheinung und Permutation der Figuren, die aber im Kontext einer einheitlichen illusionistischen Darstellung einen positiven Wert erhält). Die Malerei ist genauso eine Sache der Leere wie der Fülle. Jede Figur

---

<sup>318</sup> Wolfgang KEMP, *Die Räume der Maler*, S. 11.

<sup>319</sup> Reinhard KNODT, ›Die Technik und der Raum. Eine Philosophie zur Politik des humanen Fortschritts‹, in: *Nürnberger Blätter* (Jg. 3, H. 5, März–Mai 1987), S. 6. Zit nach: Wolfgang KEMP, *Die Räume der Maler*, S. 10.

<sup>320</sup> Vgl. Wolfgang KEMP, *Die Räume der Maler*, S. 11.

<sup>321</sup> »[O]n ne saurait définir l'économie de l'espace pictural en termes seulement géométriques : l'espace a une qualité dramatique, qui veut que le cadre scénique n'apparaisse pas comme le simple réceptacle des corps mais qu'il naisse, aussi bien, de leur composition, de leur disposition, de leurs relations, de leur jeu«. Hubert DAMISCH, *Théorie du /nuage/*, S. 153. [En.: Hubert DAMISCH, *A Theory of /Cloud/: toward a history of painting*, Stanford/CA 2002, S. 112f.]

spielt ihren Part am richtigen Ort, zu dem sie im Verhältnis entsprechend proportioniert sein muß, und dieser Ort muß im Verhältnis mit der Natur und der Situation der Figur stehen. Die Diversität der Gesten und der Attitüden, die Vielfalt der Bewegungen der Körper sind einer der wesentlichsten Bestandteile der *istoria*.<sup>322</sup> Kemp konstatiert somit, daß der illusionistisch dargestellte, ästhetische Raum der Malerei Räume nicht so sehr herstellt als vielmehr einrichtet und mit dem Raum des Betrachters durch seine symbolische Belebung kommuniziert.

Eine Alternative zu dieser Raumauffassung bietet, so Kemp, die Raumtheorie von Oswald Spengler. Spengler, der kurz nach Simmels *Soziologie*<sup>323</sup> sein Hauptwerk *Der Untergang des Abendlandes* beginnt, macht die Kulturgeschichte der Menschheit an der jeweiligen Auffassung von Raum fest: »[D]ie Art der Ausgedehntheit« ist das »Ursymbol einer Kultur«. <sup>324</sup> Dem Abendland ordnet Spengler das Ursymbol der unendlichen Ausgedehntheit zu. Sie impliziert die »Idee eines grenzenlosen Weltraumes« bzw. eines unendlichen Raumes und weist vor allem in die Tiefe: »Jede wirkliche Ausgedehntheit wird mit in und mit dem Erlebnis der Tiefe erst vollzogen; und eben jene Dehnung in die Tiefe und Ferne [...], der Schritt von Tiefenlosen Sinneseindruck zum makrokosmisch geordneten Weltbilde [...] ist das, was zunächst mit dem Wort Zeit bezeichnet wird«. <sup>325</sup> Die Tiefe stellt nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Achse dar. Sie weist vom Ich zum Horizont, in Richtung Zukunft: »die Richtung nämlich von sich aus in die Ferne, das Dort, die Zukunft« <sup>326</sup> Kemp stellt fest, daß im Unterschied zur Raumbetrachtung Simmels bei Spengler die Idee einer symbolischen bzw. sozialen Belebung und Erfüllung des Raumes fehlt. Was seinen »Raumtypen« an »interaktivem und kommunikativem Gehalt« abgeht, das ersetzt Spengler durch die »immanente Qualität des Räumlichen«: <sup>327</sup> Ausgedehntheit wird zur Ausgerichtetheit, während die »wahre Dimension« der Tiefe mit einem Zeitabschnitt und einer unumkehrbaren Bewegung gleichzusetzen ist: »Das Gerichtetsein des Lebens war mit Bedeutung als Nichtumkehrbarkeit bezeichnet worden, und ein Rest dieses entscheidenden Merkmals der Zeit liegt in dem Zwang, auch die Tiefe der Welt stets von sich aus, nie vom Horizont aus zu sich empfinden zu können.« <sup>328</sup> Während bei Simmel der Raum zwischen zwei oder mehreren Personen solange ein unerfülltes Nichts bleibt, bis diese miteinander in Wechselwirkung treten und damit auch dieser Raum beansprucht wird, würde bei Spengler dieses 'Zwischen' durch das Aufeinandertreffen eines Wahrnehmungssubjekts mit dem von ihm aus konzipierten Perspektivraum entstehen. Dazu gehört auch der Aspekt der Zeit. In diesem Sinne weisen die Perspektiven der *Hochhausstadt* eine starke Dynamik auf, die den Betrachter mit involviert, und ihn gewissermaßen unumkehrbar in die Szenerie hineinzieht: <sup>329</sup> »Der Betrachter [nimmt] an der

---

<sup>322</sup> »La diversité des gestes et des attitudes, la variété des mouvements du corps sont l'un des agréments majeurs de l'*istoria*.« Hubert DAMISCH, *Théorie du /nuage/*, S. 154. [En.: Hubert DAMISCH, *A Theory of /Cloud/*, S. 112f.]

<sup>323</sup> Georg SIMMEL, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig 1908.

<sup>324</sup> Vgl. Oswald SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [1922–23], München 1998, S. 226.

<sup>325</sup> Oswald SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes*, S. 222f. Vgl. Wolfgang KEMP, *Die Räume der Maler*, S. 12.

<sup>326</sup> Oswald SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes*, S. 223. (Vgl. Wolfgang KEMP, *Die Räume der Maler*, S. 12.)

<sup>327</sup> Wolfgang KEMP, *Die Räume der Maler*, S. 13.

<sup>328</sup> Oswald SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes*, S. 223.

<sup>329</sup> Und weiter: »Das Gerichtetsein des Lebens war mit Bedeutung als Nichtumkehrbarkeit bezeichnet worden, und ein Rest dieses entscheidenden Merkmals der Zeit liegt in dem Zwang, auch die Tiefe der Welt stets von sich aus, nie vom Horizont aus zu sich empfinden zu können.« (zit. nach Oswald SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes*, S. 223. (Vgl. Wolfgang KEMP, *Die Räume der Maler*, S. 13.)

räumlichen Konstellation nicht nur teil, sondern wird als ein Pol in dieselbe einbezogen und damit Element eines ›Kraftfeldes‹.«<sup>330</sup>

Kemps Darlegungen erlauben zwei Beobachtungen: Er legt sowohl die Interpretation eines symbolisch belebten Raumes von Simmel als auch den gerichteten Raum Spenglers auf das Bild um und behauptet, daß beide auf ihre Weise den Betrachter einbeziehen: einmal indem der Bildraum und der Raum des Betrachters miteinander kommunizieren, das andere Mal durch einen Effekt des Sogs. Aufgrund dessen ist die Annahme zulässig, daß der Betrachter auch den Perspektiven von Hilberseimer nicht indifferent gegenüberstehen kann. Weiters macht Kemp seine Bildbetrachtung der Malerei der Renaissance an diesen beiden Konzepten fest: Die Malerei des 14. Jahrhunderts wird mit Simmel korrespondierend als »eine Ordnung des Nebeneinander von Räumen« beschrieben.<sup>331</sup> Im 15. Jahrhundert kommt es, so Kemp, insofern zu einer ›Umpolung‹ im Erzählraum, als es »zu einer Ordnung des Hintereinander kommt« und eine Erzählachse in die Tiefe des perspektivischen Raums geschlagen wird.

Es kann allerdings eingewendet werden, daß es bei Spenglers ›Tiefe‹ um keine erzählerische Dimension geht, wie dies bei der Malerei des 15. Jahrhunderts noch der Fall ist. Vielmehr scheint Spenglers Konzept mit den Perspektiven von Hilberseimer zu korrespondieren: Auch bei diesem hat die Perspektive keine erzählerische Funktion; die Tiefenwirkung ist sehr dominant und im Sinne Spenglers wörtlich eine Dimension der Bewegung, da sie vorwiegend von einer Verkehrsachse eingenommen wird (die allerdings nirgendwo hinführt). Abgesehen davon stellen die Perspektiven selbst einen Entwurf dar, eine Vision, in der die Zukunft projiziert wird, womit sie sich retrospektiv von dem abgrenzen, was im Hier und Jetzt ist, anders gesagt im Raum des Betrachters.

Somit trifft Albertis Definition der Perspektive auf alle von Kemp beschriebenen Gemälde zu, jedoch nicht auf die Perspektiven von Hilberseimer. Hier ist es gerechtfertigt, aus dem Umfeld architektonischer Darstellungen herauszutreten und naiv zu fragen, was die Perspektiven der *Hochhausstadt* eigentlich sichtbar machen oder ›erzählen‹ wollen. Fraglich ist, ob der freie Raum der *Hochhausstadt* überhaupt zu Kemps Auffassung von ›ästhetischem Raum‹ zu zählen ist: Das gilt nicht nur für den dargestellten öffentlichen Raum, der in diesem urbanistischen Entwurf nurmehr Verkehrsfläche ist und der Fortbewegung dient, sondern auch für den szenischen Raum des Bildes. Offensichtlich ist nichts da, das dem Bild einen so gearteten Inhalt oder Sinn stiften würde. Als architektonische Darstellungen besehen sind die beiden Perspektiven leicht begreifbar. Doch außerhalb dessen, als Bild betrachtet, das einen Raum aufspannt, der symbolisch mit dem Raum des Betrachters kommunizieren soll, verlieren sie ihre ursprüngliche Funktion. Und »sobald einmal keine Funktion da ist, keine Antwort auf die Frage ›Wozu ist es da?‹, sehen wir uns der schwierigen intellektuellen Aufgabe gegenüber, Dinge unter dem Aspekt ihrer immanenten Eigenschaften ohne Bezug auf Interessen, Zwecke und Ziele zu identifizieren«, wie John Searle einen solchen Zustand beschreibt.<sup>332</sup> Searle bezieht sich auf die gesellschaftliche Wirklichkeit, doch läßt sich seine Behauptung auch auf die Bildbetrachtung anwenden: Die *Hochhausstadt* zeigt doch eigentlich einen Raum, der für irgendetwas gut sein muß. Mit dem Verweis auf Searle ist hier keine ›desinteressierte Kunstbetrachtung‹ im Sinne von Kants Ästhetik gemeint, es wird auch nicht daran gedacht, die Perspektiven frei von jedem Bezugssystem zu betrachten. Vielmehr ist damit gemeint, daß die beiden Perspektiven in mehrfacher Hinsicht ›leer‹ sind. Im Unterschied zu einem Gemälde aus der Renaissance wird kein besonderes Ereignis dargestellt. Sie stellen nichts dar, was ihnen

---

<sup>330</sup> Wolfgang KEMP, *Die Räume der Maler*, S. 14.

<sup>331</sup> Wolfgang KEMP, *Die Räume der Maler*, S. 14.

<sup>332</sup> John R. SEARLE, *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen*. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 14.

einen anderen Sinn verleihen würde als den, zu zeigen, was sonst den Rahmen einer Handlung bietet: Szenographie statt einer Szenerie, eine Architekturdarstellung eben. Außerdem geht ihre Leere selbst für Architekturdarstellungen über den Rahmen des Üblichen hinaus, da auch die kubische Architektur selbst jede Zeichenhaftigkeit ablehnt. Und womöglich liegt in dieser ›Leere‹ jenes ›Rätsel‹ verborgen, das für das Gefühl des Unheimlichen wesentlich ist. Das gilt vor allem, wenn, wie Kemp bezugnehmend auf Spengler sagt, der Betrachter zu einem Pol in einem Kraftfeld wird.

### TEIL 3. EIN VERGLEICH

#### *Einleitung*

Aus den vorangegangenen Betrachtungen läßt sich entnehmen, daß das Unheimliche im allgemeinen und das architektonische Unheimliche im besonderen nicht in einfachen und festgelegten Definitionen erfassbar ist. Vielmehr wird das Subjekt in ein dynamisches Verhältnis mit dem Objekt involviert, wobei es Medien wie Nathanaels ›Taschenperspektiv‹ oder auch die Perspektive gibt, die diese Dynamik in Gang setzen können. Aus diesem Grund soll der Versuch unternommen werden, die Bedingungen für das Unheimliche weiter zu charakterisieren, indem die urbane Vision von Hilberseimer mit jener von Le Corbusier kontrastiert wird. Dabei soll die Feststellung dessen, was Häring an Hilberseimer (aber auch an Le Corbusier) kritisiert, als Ausgangspunkt für eine Betrachtung des Unheimlichen bei der *Hochhausstadt* dienen. Im folgenden geht es darum, innerhalb der Darstellung Kennzeichen zu finden, nach denen das Unheimliche in der Architektur von Hilberseimer auch als solches bezeichnet werden kann. Anders gesagt wird die Frage behandelt, woran sich das Unheimliche der *Hochhausstadt* konkret festmachen läßt, und welche Probleme mit einer solchen Zuordnung verbunden sind.

Um dem Problem einer einseitigen und absehbaren Betrachtung zu entgehen, wird eine Vorgangsweise gewählt, die unterschiedliche Aspekte betont: Die Methodologie bildet jedoch eine Problematik für sich. Die *Hochhausstadt* wird im Rahmen unterschiedlicher Kontexte betrachtet, die es möglich machen, das Unheimliche zu beschreiben. Diese Kontexte können jedoch genauso hinterfragt werden wie die Interpretation, die sie vom Unheimlichen in der *Hochhausstadt* ermöglichen. Außerdem können diese Kontexte endlos erweitert und weiter vervielfacht werden. Der Kontext ist keine Voraussetzung für das Artefakt und steht auch nicht vor diesem, sondern co-konstituiert das Objekt, das im Mittelpunkt der Betrachtung steht.<sup>333</sup> Die Untersuchung konzentriert sich jedoch vorwiegend darauf, wo das Unheimliche zu situieren ist – an welchen Eigenschaften es festgemacht werden kann – und wie die *Hochhausstadt* jeweils zu betrachten ist.

Anthony Vidler bietet einen Zugang, mit dem die Frage nach dem Unheimlichen in der Architektur aufgerollt werden kann: Die Architektur weist wiedererkennbare Eigenschaften auf, die sie zum Schauplatz des Unheimlichen machen. Doch ist keine dieser Eigenschaften ausreichend, damit ein bestimmtes Gebäude oder ein bestimmter Raum als unheimlich gelten kann. Vidler behauptet weiters, daß sich in der Moderne die beschützende und gemeinschaftsbildende Funktion der Architektur aufgelöst hat. Der Artikel von Häring spricht diese Entfremdung indirekt an, wenn er kritisiert, daß die *Hochhausstadt* die Stadt und den Menschen ihre Eigenständigkeit verweigert. Trotzdem betrachtet er sie als exemplarisch für kommende Entwicklungen, nimmt also vorweg, was später Vidler – wie viele andere – im nachhinein bestätigen wird. Mit Hilfe von Vidler läßt seine Betrachtung auch Festlegungen zu, nicht nur in Hinblick auf das Unheimliche, sondern auch auf die Betrachtung der *Hochhausstadt*. Wenn Vidler sich auf die gebaute Architektur bezieht, so betrachtet er sie doch vorwiegend anhand anderer Interpretationen, in denen ein unheimlicher Kontext bewußt geschaffen worden ist. Anders die *Hochhausstadt*: Bei dieser kommt noch hinzu, daß es sich nicht um gebaute Architektur handelt, sondern um Architekturdarstellungen. Damit ist eine fortführende Betrachtung über entsprechende kunsthistorische Interpretationsmethoden angebracht, die sich besonders mit dem bildlichen Aspekt der *Hochhausstadt* befassen, um festzustellen, welchen Anteil die Darstellung am Unheimlichen der *Hochhausstadt* leistet.

---

<sup>333</sup> Vgl. Mieke BAL, Norman BRYSON, ›Semiotics and Art History‹, in: *The Art Bulletin* (Bd. 73, Nr. 2, Juni 1991), S. 174–208, hier S. 176ff.



Zum einen geht es beim Unheimlichen immer auch um einen Anteil des Betrachters, zum anderen geht es in diesem besonderen Beispiel um die Frage, was der Anteil der Architektur und was der Anteil ihrer Darstellung ist: Es handelt sich schließlich um Entwürfe, die nur über Perspektiven und Pläne zu sehen sind. Und Häring, dem es als Architekt möglich sein sollte, von den darstellerischen Aspekten zu abstrahieren, zeigt es deutlich: Eine Beurteilung der Städte von Hilberseimer und Le Corbusier ist von der Art, wie sie präsentiert sind, kaum zu trennen. Einmal diskutiert Häring die Prämissen des Entwurfs, das andere Mal bewertet er die Projekte nach dem in den Perspektiven Sichtbaren. Das ist der Moment, in dem die Perspektive eine Bedeutung für die Architektur erhält. Der dem Betrachter vorgegebene Blickwinkel – und ohne Augpunkt keine Perspektive – bestimmt, was im Bild sichtbar wird und was nicht. Schon die Wahl des Augpunkts betont bestimmte Aspekte und vernachlässigt andere. Sie hat also Auswirkungen auf die Architektur, ohne daß architektonische Entscheidungen im traditionellen Sinn gefällt worden sind. Es geht also nicht darum, zu zeigen, daß die Interpretation von Häring architektonische und darstellerische Aspekte undiskriminiert vermengt, sondern darum, zu argumentieren, daß Architektur und ihre Darstellung untrennbar miteinander verflochten ist: Darstellungen stellen das bevorzugte Medium der architektonischen Praxis dar. Wie Robin Evans zeigt, gibt es zahlreiche Beispiele, in denen Elemente der Zeichnung sehr unmittelbar auf das Gebaute übertragen wurden. Es läßt sich weiters zeigen, daß das Verhältnis zwischen Architektur und ihrer Darstellung wechselseitig ist und der Austausch in beide Richtungen geht.

An einem bestimmten Punkt wird es notwendig, zwischen der Architektur und ihrer Darstellung zu unterscheiden. Dabei sind verschiedene Überlegungen möglich: Würde man behaupten, daß es nur um Eigenschaften der Architektur gehen kann, müßte die Darstellung als transparentes Medium aufgefaßt werden, als Fenster, das einen objektiven, der Wirklichkeit entsprechenden Blick auf die Architektur offenbart. Es wäre dann naheliegend, die Eigenschaften der Darstellung mit den Eigenschaften der damit bezeichneten Architektur zu verwechseln. Es ist aber durchaus möglich, daß die Darstellung ihren Anteil hat, durch die Art und Weise, wie sie die Architektur sichtbar macht. Bei der Frage: »Wo ist das Unheimliche?« wäre eine mögliche Antwort, daß dieses keine Eigenschaft des Entwurfs von Hilberseimer ist (wenigstens nicht ausschließlich) – das Unheimliche ist dann keine Eigenschaft der Architektur –, sondern mit den darstellerischen Mitteln zu tun hat. Eine architektonische Darstellung ist jedoch keine, die für sich alleine steht und ausschließlich als Bild betrachtet wird (etwa wie ein abstraktes Gemälde). Sie ist immer eine Darstellung von etwas, von Architektur. Folglich kann eingewendet werden, daß bereits die Wahl des Augpunkts eine Aussage darüber macht, was die beiden Architekten an ihren Entwürfen für relevant halten, was besonders hervortreten soll. Auf der anderen Seite liegt hier die Gefahr einer Überbestimmung: jeder Aspekt der Darstellung kann letztlich zu einer Aussage über die Architektur gemacht werden. Möglicherweise ist jedoch weder Hilberseimer noch seine Darstellung so schlüssig, daß sich aus allen Aspekten ein eindeutiges Bild zusammensetzen läßt. Es ist eine Untersuchung mit vielen möglichen Varianten, da unklar ist, welchem Aspekt welche Eigenschaft zuzuordnen ist: ist der Augpunkt ausschließlich eine Eigenschaft der Darstellung? Worin liegt der Anteil des Betrachters?

Der französische Kunsthistoriker Hubert Damisch bietet eine Möglichkeit, die Perspektiven systematisch zu beschreiben. Und wie Damisch feststellt, kann es nur eine Perspektive *von etwas* geben, und dieses *etwas* ist in diesem Falle die Architektur: Architektur und Perspektive fallen im Bild zusammen. Die Methoden der Kunstgeschichte schaffen auch die Verbindung zum Anteil des Betrachters, bisweilen in unerwartet drastischer Weise: behauptet doch Damisch, daß die Perspektive Subjektivität erst möglich macht. Erwin Panofsky, auf den sich Damisch beruft, ist immerhin noch der Ansicht, daß die Perspektive in der Renaissance den Zweck einer leichteren Identifizierung mit den Trägern der dargestellten Handlung hatte, auf das emotionale Miterleben des Betrachters aus war und letztlich zu einer Erweiterung der Ich-Sphäre führte. Panofsky, der Ernst Cassirers Neokantianische Theorie der symbolischen Formen anwendet, vertritt die

Überzeugung, daß die Perspektive der Renaissance keine Methode ist, die den dreidimensionalen Raum korrekter auf zwei Dimensionen abbilden würde, als vorausgehende Darstellungsweisen. Stattdessen stellt sie eine besondere Weise des Sehens, Denkens und Darstellens dar, und zwar eine, die die Position des Betrachters und den Moment des Betrachtens im Bild selbst einschreibt. Aus diesem Grund behauptet er, daß perspektivisch konstruierte Bilder immer anthropozentrisch sind, ganz gleich, was in ihnen dargestellt ist. Für Panofsky ist es dieser Anthropozentrismus, der die Renaissance auszeichnet (zumindest im Vergleich zu früheren Zeitabschnitten).<sup>334</sup> Dennoch: während sowohl Hilberseimer als auch Le Corbusier die Perspektive verwenden, so unterscheiden sich ihre Darstellungen in anderen Aspekten, die Auswirkungen auf deren jeweilige Aussage haben.

Ist der kunsthistorische Blickwinkel einmal bestimmt, können die Perspektiven von Hilberseimer und Le Corbusier nach jenen Elementen untersucht werden, die das Unheimliche bei Hilberseimer ausmachen. Nachdem sich jedoch (mit Vidler) herausstellt, daß es in der Architektur keine bestimmte Eigenschaft geben kann, die für sich garantiert, ein Gefühl des Unheimlichen hervorzurufen, stellt sich die Frage, wie diese Bestandteile miteinander verknüpft sein müssen — ohne dabei zu vergessen, nach dem Anteil des Betrachters zu fragen. Eine Möglichkeit der Verknüpfung bietet etwa die Ikonik von Max Imdahl. Ihm geht es nicht nur um die figurativen Bestandteile einer Darstellung, sondern um die Verknüpfung formaler und ikonografischer Elemente. Damit soll im folgenden ausgelotet werden, wie die Perspektiven von Hilberseimer zu betrachten und zu interpretieren sind, und wo das Unheimliche in der *Hochhausstadt* zu situieren ist.

## 1. Das Unheimliche und die Architektur

### 1.1 Architektur, Schauplatz des Unheimlichen

Es ist zu bezweifeln, daß das Unheimliche einen stabilen Referenten hat, wonach es sich beschreiben und definieren läßt, wie Freud annimmt. In seinem Essay von 1919 setzt Freud das Phänomen des Unheimlichen als gegeben voraus und sucht nach dessen wesentlichen Merkmalen. Für Freud liegt der Kern des Unheimlichen in der Kastrationsangst; er widerspricht Ernst Jentsch, der das Unheimliche im unbekanntem, neuartigen ortet und mit einer intellektuellen Unsicherheit verbindet. Freud stellt dem die Definition Schellings gegenüber, wonach das Unheimliche altbekannt und längsvertraut ist; etwas, das geheim bleiben sollte, aber hervorgetreten ist. Freud charakterisiert das Unheimliche zugleich als psychologische und ästhetische Erfahrung (wobei er diese wiederum im breitesten Sinn als ›Studie der Qualitäten unserer Empfindungen‹ charakterisiert). Beim Unheimlichen handelt es sich jedoch um einen außerordentlich offenen und unscharf umrissenen Begriff, der sich nicht ohne weiteres festlegen läßt. Er weist vielmehr die unterschiedlichsten Erscheinungsformen auf. Eine Liste der betreffenden Phänomene kann denn auch nie vollständig oder allgemeingültig sein.<sup>335</sup>

Dennoch ist es notwendig, eine Festlegung zu treffen, um zu wissen, wo das Unheimliche bei der *Hochhausstadt* gesucht, und woran es festgestellt werden kann. Anthony Vidler bezieht die Unbestimmtheit des Begriffs ›unheimlich‹ in seine Betrachtung ein. Zum Verhältnis von Architektur und Unheimlichem sagt er, daß bestimmte Gebäude oder Räume nicht unheimliche

---

<sup>334</sup> Vgl. Erwin PANOFSKY, *Perspective as symbolic form*, New York 1991, S. 72.

<sup>335</sup> Vgl. Anneleen MASSCHELEIN, ›A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture‹.

Eigenschaften *per se* besitzen, sondern innerhalb eines historischen oder kulturellen Kontextes nur als Darstellungen einer Entfremdung fungieren (einer Entfremdung, die vorwiegend in der Moderne stattfindet). Für Vidler ist das Verhältnis von Architektur und Unheimlichem ein indirektes — die Architektur ist nicht über den direkten Weg des Referenten mit dem Unheimlichen verbunden;<sup>336</sup> sie ist jedoch eine metaphorische Heimat für das Unheimliche geworden:

As a concept, then, the uncanny has, not unnaturally, found its metaphorical home in architecture: first in the house [...], and then in the city, where what was once walled and intimate, the confirmation of community [...] has been rendered strange by the spatial incursions of modernity. In both cases, of course, the "uncanny" is not a property of the space itself nor can it be provoked by any particular spatial conformation [...] certainly no one building, no special effects of design can be guaranteed to provoke an uncanny feeling. But in each moment of the representation of the uncanny, [...] the buildings and spaces that have acted as the site for uncanny experiences have been invested with recognizable characteristics.<sup>337</sup>

Widerspricht sich Vidler? Gebäude und Räume, die als Orte einer unheimlichen Erfahrung fungieren, haben wiedererkennbare Eigenschaften, sagt er. Trotzdem gibt es keinen bestimmten Effekt, keine besondere räumliche Anordnung, keine Eigenschaft ›des Raumes selbst‹, mit denen garantiert wäre, daß das Gefühl des Unheimlichen hervorgerufen würde. Damit wird es letzten Endes unmöglich, das Unheimliche dort festzumachen, wo nicht ausdrücklich von einer unheimlichen Erfahrung gesprochen wird, selbst wenn bestimmte Kennzeichen vorhanden sind. Es ist also wenig erstaunlich, wenn Vidler (genauso wie Freud übrigens) vorwiegend auf literarische Darstellungen verweist, die die Erfahrung des Unheimlichen explizit machen. Beispiele für literarische Motive wären etwa das Double, merkwürdige Wiederholungen, die Allmacht des Denkens (die Idee, daß Wünsche oder Gedanken wahr werden), die unklare Abgrenzung des Belebten vom Unbelebten sowie viele andere Erfahrungen, die mit dem Problem einer Unterscheidbarkeit zusammenhängen. In diesem Sinne bietet Vidler also eine Definition für das Unheimliche in der Architektur an, die er sogleich wieder relativiert, wenn nicht abstreitet.

Vidler sagt, daß keine besondere Eigenschaft der Architektur das Gefühl des Unheimlichen direkt hervorrufen kann. Mit bestimmten Gebäuden bzw. räumlichen Konfigurationen werden nur die Orte und Schauplätze konstituiert, an denen eine unheimliche Erfahrung stattfinden kann. Die Architektur ist also nicht mehr (und nicht weniger) als ein szenischer Rahmen: Wenn Architektur in Erzählungen oft eine Rolle spielt, dann deswegen, weil sie den atmosphärischen Rahmen für eine unheimliche Erfahrung bereitstellt. So kann also auch die *Hochhausstadt* nicht *per se* als unheimlich bezeichnet werden. Es kann sich nur um eine verkürzende Redewendung handeln, weil der Betrachter die Stadt von Hilberseimer als Ort einer unheimlichen Erfahrung wahrnimmt. Damit dies aber möglich ist, muß die *Hochhausstadt* Merkmale aufweisen, die mit Erfahrungen des Unheimlichen assoziiert werden können. Anders gesagt muß es Merkmale geben, die die *Hochhausstadt* mit anderen Schauplätzen des Unheimlichen gemeinsam hat.

Eine Möglichkeit, den (vorgeblichen) Widerspruch von Vidler zu überwinden, besteht in der Annahme, daß diese wiedererkennbaren Merkmale der Architektur nur eine notwendige, aber keine ausreichende Bedingung für eine unheimliche Erfahrung darstellen: Es wird mehr bzw. noch anderes gebraucht. Ein notwendiges, aber nicht ausreichendes Merkmal für das Unheimliche in der Architektur wäre etwa die (merkwürdige) Wiederholung des Gleichartigen.<sup>338</sup> Sowohl Vidler als

---

<sup>336</sup> Vgl. Arthur C. DANTO, *Die Verklärung des Gewöhnlichen : eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a. M. 1991, S. 180f.

<sup>337</sup> Anthony VIDLER, *The architectural uncanny*, S. 11.

<sup>338</sup> Vgl. Anneleen MASSCHELEIN, ›A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture‹, n. p.

auch Freud erwähnen sie, und sie findet sich auch in der Multiplizierung eines einzigen Baukörpers zu einer Stadt in der *Hochhausstadt* von Hilberseimer. Das wäre eine mögliche Bedingung; alleine reicht sie jedoch nicht aus, um das Gefühl des Unheimlichen zu wecken. Ein anderes Merkmal wäre die intellektuelle Unsicherheit, die Jentsch ausdrücklich mit dem Unheimlichen verknüpft. In der *Hochhausstadt* bestünde diese Unsicherheit in der Orientierungslosigkeit und Bodenlosigkeit, in der Abwesenheit einer rahmenden Landschaft (im Unterschied zur *Ville Contemporaine*) etc., sodaß weder ein fester Grund noch eine Begrenzung der Stadt ersichtlich wird. Diese Aspekte sind einzeln nicht ausreichend, aber sie können sich gegenseitig ergänzen bzw. unterstützen. Es wird also notwendig sein, zu zeigen, wie diese Aspekte in der *Hochhausstadt* vorkommen und womit sie noch verknüpft sein müssen, damit sie eine unheimliche Erfahrung ermöglichen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß sich das Unheimliche der Konzeptualisierung widersetzt.<sup>339</sup> Es gibt allerdings ›Motive‹ oder ›Figuren‹ des Unheimlichen. Abgesehen davon ist es sinnvoll, für die folgende Betrachtung einige Punkte noch zu betonen: Die Bezeichnung der *Hochhausstadt* als ›unheimlich‹ ist eine verkürzte, vereinfachte Redewendung. Positiv formuliert fungiert die Architektur als Umfassung und Rahmen, als Schauplatz für das Unheimliche. Dieser Rahmen ist jedoch nicht willkürlich: Eine solche Architektur weist (wieder-)erkennbare Merkmale auf. Diese Merkmale stellen nur notwendige, aber nicht ausreichende Bedingungen für eine unheimliche Erfahrung dar: Die Erfahrung des Unheimlichen obliegt einzig dem Betrachter. Eine unheimliche Architektur *per se* gibt es nicht.

Eine weitere Möglichkeit, mit dem (vorgeblichen) Widerspruch von Vidler umzugehen, besteht allerdings darin, diesen Aspekt der Widersprüchlichkeit zu betonen, genau darin die treibende Kraft hinter dem Unheimlichen zu erkennen und schließlich auch eine herausragende Eigenschaft der *Hochhausstadt* selbst: Eine Definition des Unheimlichen muß immer vage ausfallen, weil Unentscheidbarkeit und Widersprüchlichkeit notwendige (aber nicht ausreichende) Eigenschaften des Unheimlichen sind. Und auch bei der *Hochhausstadt* ist gerade ihre Inkohärenz eine herausragende Eigenschaft: Sie soll organisch sein, ist aber nach einem orthogonalen Raster organisiert. Sie soll begrenzt sein, wo die Perspektiven eine unendliche Ausdehnung suggerieren. Sie will modernistisch sein und ist dennoch in Form einer konventionellen Perspektive dargestellt. Und als Perspektiven scheitern die Darstellungen. In einer konventionellen Perspektive ist jedes Objekt nach einem einzigen, statischen Blickpunkt ausgerichtet: Die Objekte der Perspektive sind dem Betrachter unterworfen. Bei den Perspektiven der *Hochhausstadt* jedoch ist gerade dieser Betrachter in Frage gestellt, als seine Position durch die Art und Weise der Darstellung in Zweifel gezogen wird.

## 1.2 Aspekte des Vergleichs

Einen Schritt zurück: Unter welchen Umständen kann eigentlich etwas sichtbar werden in dem Sinn, daß es bemerkbar wird? Wird etwas nur dann bemerkbar, wenn es auch wiedererkannt wird, sprich: wenn es schon zuvor bekannt war? Der Vorgang der Beobachtung ist immer selektiv und verlangt im voraus bestimmte Annahmen.<sup>340</sup> Damit ist auch nicht jede Interpretation

---

<sup>339</sup> Vgl. Anneleen MASSCHELEIN, ›A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture‹, n. p.

<sup>340</sup> Vgl. die Bemerkung von Karl Popper zur Beobachtung: »Beobachtung ohne Auswahl gibt es nicht. Ihre Voraussetzung ist ein bestimmtes Objekt, eine begrenzte Aufgabe, ein Interesse, ein Standpunkt, ein Problem [...] Sie setzt Ähnlichkeiten und Klassifizierungen voraus, die ihrerseits wieder Interessen, Standpunkte und Probleme voraussetzen.« Karl POPPER, *Vermutungen und Widerlegungen : Das Wachstum der wissenschaftlichen Erkenntnis*. Tübingen 1994, S. 66f. (Zit. nach: Norman BRYSON, *Das Sehen und die*

gerechtfertigt; sie soll vielmehr das System interner Relationen des Werkes respektieren, das bestimmte Zusammenhänge aktualisiert und andere unterdrückt.<sup>341</sup> Erst mit diesen beiden Annahmen kann eine sinnvolle Interpretation konstruiert werden. Für Umberto Eco sind auch die Regeln der Zusammenhangsetzung zu beachten, die die Geschichte unserer Kultur in gewisser Weise legitimiert hat. Das kann unter Umständen aber dazu führen, daß die Regeln, denen der Autor folgt, mit denen unserer Kultur, vor allem wenn damit ein großer Zeitraum gemeint wird, im Widerspruch stehen, ohne daß deswegen eine der beiden Interpretationen falsch ist. Wo K. Michael Hays also behauptet, eine implizite Wahrheit freizulegen, vermute ich nur eine flexible Konstruktion von Bezugnahmen zwischen Werk und Betrachter, immer mit dem Gedanken im Hintergrund, daß ein Bild unterschiedliche Bedeutungen annehmen kann.

Das, was sichtbar wird, ist von einem Kontext abhängig. Ein Kontext kann auch innerhalb eines Werkes selbst konstituiert werden. Richard Shusterman spricht dabei von einem Standard, der innerhalb eines Werkes durch das vorgegeben wird, was am durchgängigsten auftritt. Hingegen wird das auffällig, was von diesem Standard abweicht. Als Beispiel nennt Shusterman einen Text, in dem bestimmte Wörter *kursiv* geschrieben werden, während der Großteil *recte* (normal) geschrieben wird. Die *kursiven* Wörter unterscheiden sich visuell vom Rest des Textes, und diese Betonung kann dann für das Verständnis des ganzen Textes relevant sein. Auch bei einer bildlichen Darstellung können Dinge durch ähnliche Maßnahmen auffällig werden, selbst wenn sie nicht durch ihre Größe, Position oder Anordnung im Vordergrund stehen.

Der Standard ist relevant, wenn es darum geht, allgemeine Aspekte festzustellen. Im hiesigen Fall sind es jene Aspekte, auf die der modernistische Städtebau nicht verzichten will. So wie die Perspektiven von Le Corbusier und Hilberseimer hintereinander im selben Buch abgebildet sind, dienen gleichbleibende Eigenschaften wie die orthogonalen Straßenzüge, kubische, unornamentierte Gebäude etc. zur Feststellung dessen, daß sie überhaupt vergleichbar sind, weil es sich bei beiden um modernistischen Städtebau handelt, der von gleichen Prämissen ausgeht. Als Ausgangspunkt wird, weil die *Hochhausstadt* als unheimlicher als jene von Le Corbusier gilt, von diesen gleichbleibenden Aspekten vermutet, daß sie nichts zum Unheimlichen bei Hilberseimer beitragen.

### **1.3 Das Unheimliche im Kontext**

Vor der (Re-)Konstruktion eines jeden Kontextes ist, in einem ersten Schritt, eine genauere Betrachtung der beiden Perspektiven notwendig. Gibt es Elemente, die sich besonders für einen Ort der Erfahrung des Unheimlichen eignen; gibt es andere Elemente, die einen solchen Eindruck konterkarieren? Für sich allein genommen wird eine Beschreibung der Perspektiven der *Hochhausstadt* kein Urteil im Hinblick auf das Unheimliche erlauben. Die ›wiedererkennbaren Eigenschaften‹, von denen Vidler spricht, müssen außerdem erst erkannt und an anderen Beispielen ausgemacht werden.

Diese wiedererkennbaren Eigenschaften stehen im Zusammenhang mit bestimmten Interpretationen bzw. Zuordnungen aus bestimmten Kontexten. Darum muß bei einer Beschreibung ein solcher Kontext hergestellt werden. Wenn Richard Pommer die Frage nach dem

---

*Malerei : die Logik des Blicks*. München 2001, S. 59. [Engl.: »It needs a chosen Object, a definite Task, an interest, a point of view, a problem [...] it presupposes similarity and classification, which in turn presupposes interests, points of view, and problems.« Norman BRYSON, *Vision and painting. The logic of the gaze*, New Haven 1983, S. 32.)]

<sup>341</sup> Eco unterscheidet dabei zwischen Interpretation und Benutzung eines Textes (vgl. Umberto ECO, *Die Grenzen der Interpretation*, S. 144).

Unheimlichen der *Hochhausstadt* stellt, (re)konstruiert er einen historischen Kontext. Die *Hochhausstadt* wird über Lehrer, Einflüsse, Vorläufer etc. erklärt — den Ursachen, die die *Hochhausstadt* zu dem machen, was sie ist.<sup>342</sup> Pommer kann damit zwar wichtige Zusammenhänge erläutern, er kann jedoch nicht die Frage beantworten, was die *Hochhausstadt* unheimlich macht. Die Ursachen beantworten nicht, wie die *Hochhausstadt* unheimlich sein kann, wenn einzelne Aspekte von ihr auf Vorläufer zurückgeführt werden, die es offensichtlich nicht sind: etwas muß die *Hochhausstadt* von diesen Ursachen unterscheiden. Außerdem muß Pommer von der Annahme ausgehen, daß die Geschichte vor dem Artefakt kommt; daß es objektive Ursachen gibt, eben den historischen Kontext, der das Werk produziert und aus dem das Werk entsteht. Diese Annahme ist eine Grundlage für die kunsthistorische Interpretation. In seinem Essay *Kafka und seine Vorläufer* betont Borges allerdings, daß ein Autor oder ein Werk seine eigenen Vorläufer schafft. Sein Werk verändert unsere Auffassung von der Vergangenheit genauso, wie es die zukünftige Entwicklung modifiziert. Die ›Ursachen‹ können nur aufgrund ihrer ›Wirkungen‹ identifiziert werden.<sup>343</sup>

Wie Mieke Bal und Norman Bryson feststellen, ist nicht nur der historische Kontext problematisch; ein Kontext wirft noch ganz andere Schwierigkeiten auf: Zum einen kann jeder Kontext endlos erweitert werden, zum anderen kann auch ein ganz anderer Kontext konstruiert werden, der zur Untermauerung für eine ganz andere Interpretation dienen kann. Die Konstitution des Kunstwerks verändert sich jeweils mit dem Kontext. Kunstwerk und Kontext bestärken sich gegenseitig: Der Kontext dient als Ursache für das Werk, und das Werk wiederum beweist, daß der gewählte Kontext der richtige ist.<sup>344</sup> Wenn es um wiedererkennbare Eigenschaften geht, mit denen bestimmte Gebäude als Orte einer unheimlichen Erfahrung fungieren können, wie Vidler sagt, dann kann die Frage nach dem Unheimlichen in den Darstellungen von Hilberseimer jedoch ebensogut durch die (plausible) Verknüpfung mit historischen Vorläufern oder Vorbildern und mit dem kunsthistorischen Diskurs beantwortet werden. Es können Verknüpfungen hergestellt werden, die einer Epoche außerhalb der Entstehungszeit der beiden Perspektiven entstammen. Ein Vergleich mit historischen Architekturdarstellungen und deren Deutungen, die zusammen einen Diskurs bilden, ist dabei hilfreich.

In einem ersten Schritt geht es darum, festzustellen, ob und inwiefern die *Hochhausstadt* von Hilberseimer (bzw. bestimmte Aspekte davon) Schauplatz einer unheimlichen Erfahrung sein kann. Bei einem Vergleich mit einer zeitgenössischen Stadt, die sich dieselben urbanistischen Aufgaben stellt und sich auf ähnliche theoretische Prämissen stützt, ist, *relativ* zu dieser anderen Stadt, eine solche Feststellung möglich. Diese andere Stadt liegt auf der Hand: Es handelt sich um jene, ebenfalls Entwurf gebliebene, die Häring der *Hochhausstadt* gegenüberstellt, auf die Hilberseimer mit seinem Entwurf reagiert, und die keine Diskussion der *Hochhausstadt* auslassen kann. Der Vergleich mit der *Cité contemporaine pour trois millions d'habitants* von Le Corbusier bedeutet gleichzeitig, einen Beitrag zu einem bestehenden Diskurs zu leisten.

Eine solche Betrachtungsweise vollzieht also nur jene nach, die unter anderem Häring und, vierzig Jahre danach, Hilberseimer selbst eingeschlagen haben. Sie kann nachstehend an Darstellungskonventionen appellieren, die älter, anerkannter und umfassender sind als jene, die der Modernismus selbst vertreten hat. Deren Kriterien können so beschaffen sein, daß sie einen Bezug zum Unheimlichen ermöglichen. Hierzu bietet sich insbesondere das *Erhabene* an; ein ästhetisches

---

<sup>342</sup> Vgl. Mieke BAL, Norman BRYSON, ›Semiotics and Art History‹, S. 177.

<sup>343</sup> Vgl. Jorge Luis BORGES, ›Kafka und seine Vorläufer‹, in: *Eine neue Widerlegung der Zeit und 66 andere Essays*. Frankfurt a. M. 2003, S. 318–321, hier S. 321.

<sup>344</sup> Vgl. Mieke BAL, Norman BRYSON, ›Semiotics and Art History‹, S. 176–180.

Konzept aus dem 18. Jahrhundert, das, im Unterschied zum Unheimlichen, eine wesentlich anerkanntere ästhetische Kategorie ist, für die es in der Architektur zahlreiche Beispiele gibt.

## 2. Der adäquate Kontext. Architektur und Schema

Die Kritiker sind sich einig, daß die *Hochhausstadt* von Hilberseimer um vieles bedrückender wirkt als die *Ville contemporaine pour trois millions d'habitants* von Le Corbusier. Woran liegt es, daß dieses Urteil so einhellig ausfällt (ohne daß die *Cité contemporaine* deshalb schon als lebenswerte Stadt bezeichnet würde). Wie und wo läßt es sich festmachen, wo liegen die relevanten Unterschiede zwischen den beiden Städten? Auf welche Aspekte soll sich der Vergleich konzentrieren? Mit Rücksicht auf das bisher Gesagte präsentieren sich die Fragen in folgender Form: Was wäre eine notwendige Eigenschaft für das Unheimliche, wo können noch weitere gefunden werden? Was wäre der gemeinsame Standard, was weicht davon ab? Es gibt noch einige Punkte zu klären, bevor mit einem Vergleich begonnen werden kann. In erster Linie ist es die Frage, um welche Eigenschaften es geht. Haben die Unterschiede mit der Architektur oder mit der Darstellung zu tun? Offen ist, ob die Darstellungen, die Hilberseimer und Le Corbusier anfertigen, überhaupt vergleichbar sind: Le Corbusier fertigt eine illusionistische Darstellung an; Hilberseimer bezeichnet seine Perspektiven jedoch als ›Schemata‹. Auch bei seinem Entwurf betont er den ›schematischen‹ und vorläufigen Charakter. Inwieweit spielt dieser Aspekt eine Rolle?

### 2.1 Architektur vs. Darstellung

Zuerst geht es darum, die Rolle der Architektur zu klären. Hilberseimer und Le Corbusier diagnostizieren dieselben Probleme in der zeitgenössischen Großstadt, und sie bieten vergleichbare formale und funktionale Lösungen für diese Probleme an. Da wäre etwa die Entschärfung des Verkehrsproblems durch die Schaffung großzügiger Verkehrserschließungen bei gleichzeitiger Erhaltung bzw. Erhöhung der Einwohnerdichte. Weiters kubische, unornamentierte Baukörper und ein orthogonales Raster als strukturierendes Element, das natürliche Belichtung und hygienische Wohnverhältnisse für alle sichern soll. Außerdem die klare Unterscheidung und Trennung der Funktionen, und schließlich die vollständige Errichtung auf einen Schlag und *ex nihilo*: Es steht außer Frage, daß eine funktionierende, modernistische Stadt keine Rücksicht auf historisch Gewachsenes nehmen kann. Die wichtigste gemeinsame Prämisse ist, daß die Stadt ein zusammenhängendes Ganzes zu bilden hat, in dem alles Überflüssige beseitigt ist und alle Bereiche wie die Bestandteile einer Maschine oder eines Organismus zusammenarbeiten. Hilberseimer stellt also nicht nur die gleichen Probleme wie Le Corbusier fest, er bietet auch eine sehr ähnliche Lösung dafür an. Das wäre der gemeinsame Standard; das, von dem beide gleichermaßen ausgehen.

Um dem Unheimlichen der *Hochhausstadt* auf den Grund zu gehen, ist eine Betrachtung der städtebaulichen Ideen nicht ausreichend. Der (oberflächliche) Vergleich zeigt, daß die diesbezüglichen Unterschiede in den Ausgangspunkten gering sind, vor allem wenn sie vor dem Hintergrund traditioneller, gewachsener Städte betrachtet werden. Ein detaillierteres Eingehen auf die Unterschiede in der Theorie kann auf einen späteren Zeitpunkt verschoben werden. Während bisweilen ganz unterschiedliche Theorien zur Rechtfertigung fast identischer Formen herangezogen werden, führen bei Le Corbusier und Hilberseimer sehr verwandte Ansätze allerdings zu sehr unterschiedlichen Formen der Darstellung: Dem Betrachter werden mit diesen beiden Beispielen sehr heterogene Eindrücke einer modernistischen Stadt vermittelt. Obwohl die beiden Städte nach einem funktionalistischen Reduktionismus konzipiert sind, lassen sich in den Darstellungen auch

Dinge ausmachen, die außerhalb dieses engen Korsetts liegen. Besonders Le Corbusier reichert seine Darstellung mit Dingen an, die nicht zum Entwurf gehören: etwa Autos und Personen, vor allem aber eine rahmende Landschaft, die Sonne etc.

Gerade hinsichtlich der Rolle, die die Natur spielt, unterscheiden sich die beiden Entwürfe beträchtlich: Bei Hilberseimer ist sie nicht vorhanden, bei Le Corbusier nimmt sie einen großzügigen Platz zwischen den Gebäuden ein – in einem früheren Entwurf weisen seine Hochhäuser gar Dachgärten auf.<sup>345</sup> Auch bei der Frage, wie die Funktionen bestmöglich organisiert werden, einem zentralen Punkt, unterscheiden sich die Entwürfe. Hilberseimers Stadt versteht sich als Korrektiv der von Le Corbusier behaupteten Dichte, einschließlich einer maßgeblichen Reduktion des Verkehrsaufkommens, d.h. er hat den Anspruch, etwas anderes als Le Corbusier zu machen. Der Unterschied hat mit der Struktur, dem Organisationsprinzip zu tun, woraus sich Konsequenzen für die architektonische Gestaltung ergeben, bis hin zu den einzelnen Baukörpern. Le Corbusier trennt die Funktionen in der Ebene, im Grundriß, während Hilberseimer sie übereinanderschichtet. Daraus entsteht eine Stadt, die (fast) ausschließlich aus einem einzigen Gebäude – einem Modul – besteht, das immer dieselben Funktionen zusammenfaßt. Dieses Gebäude wird über einem Raster seriell vervielfältigt, bis die Summe die gewünschte Einwohnerzahl aufnehmen kann. Diese Vervielfältigung kann als jene notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für das Unheimliche angesehen werden, auf die sich Vidlers Definition bezieht: die (merkwürdige) Wiederholung des Gleichartigen, von der auch Freud spricht. Jedoch – die abstrakte Beschreibung allein leistet das nicht; es muß auch Konsequenzen für das Sichtbare geben.

Pommer hält einen weiteren Aspekt fest. Von diesem kann behauptet werden, daß er an ein anderes literarisches Motiv des Unheimlichen appelliert. Er hat nichts mit strukturellen bzw. urbanistischen Aspekten zu tun, sondern mit der Lösung im Detail, mit architektonischen Aspekten: All das, was die Stadt von Le Corbusier so neu macht – die in Glas gehüllten Hochhäuser, die Pilotis, die die Gebäude vom Boden abheben, damit dieser durchlässiger werde –, wird in der *Hochhausstadt* weggelassen.<sup>346</sup> Dieser Aspekt kann als weitere notwendige Eigenschaft angesehen werden. Er kann mit einem Zweifel, einer intellektuellen Unsicherheit verknüpft werden, die oft mit einem unheimlichen Erlebnis einhergeht. Das Weglassen vieler Aspekte, die die *Cité Contemporaine* eindeutig modern machen, hält die *Hochhausstadt* in der Schwebe zwischen Gestern und Heute, zwischen einer Stadt, die vollkommen neu aussieht, und einer Stadt, die vieles hat, was von bestehenden Städten bekannt ist. Es ist gerade die geringe Abgrenzung vom Bekannten, die unheimlich wirkt, und in diesem Fall ist das Unheimliche schon wesentlich konkreter zu fassen, indem es die Stadt als ›unlautere Mischung‹ präsentiert. Ebenso stellt etwa Francis Bacon den Aberglauben als eine solche, ›unlautere Mischung‹ dar. Der Aberglaube ist umso schlimmer, umso mehr er sich der Religion annähert, da die Ähnlichkeit des Aberglaubens mit der Religion diesen zu einer deformierten Sache macht:

»Superstition, without a veil, is a deformed thing; for, as it addeth deformity to an ape to be so like a man, so the similitude of superstition to religion makes it the more deformed; as a wholesome meat corrupteth to little worms, so good forms and orders corrupt into a number of petty observances.«<sup>347</sup>

---

<sup>345</sup> Vgl. Francesco PASSANTI, ›The Skyscrapers of the Ville Contemporaine‹, S. 60.

<sup>346</sup> Vgl. Richard POMMER, ›More a Necropolis than a Metropolis‹, S. 34.

<sup>347</sup> Francis BACON, ›Of Superstition‹, in: Ders., *Essays and New Atlantis*. New York 1942, S. 71–73, hier S. 72.



Ebenso ist es für Bacon ausgerechnet die Ähnlichkeit mit dem Menschen, die den Menschenaffen zur häßlichen Mißgestalt — einer Chimäre bis hin zum Ungeheuer — macht. Somit braucht es gerade die Nähe zu etwas Bekanntem und Vertrautem, in anderen Worten: *Heimlichem*, damit etwas unheimlich werden kann. Entsprechend ist die *Cité contemporaine* weniger unheimlich als die *Hochhausstadt*, weil jene abstrakter als diese ist. Bei Le Corbusier sehen die Gebäude anders aus als alles bisher Gebaute und Bekannte: das macht sie neuartig. Eine Identifikation mit der Stadt wie sie bisher bekannt war ist nicht naheliegend. Hilberseimer, der gerade alles Neuartige wegläßt, geht diesbezüglich einen Schritt weiter zur Konkretheit. Seine Gebäude, bei denen jedes Fenster zu erkennen ist — bzw. die Wiederholung des immer gleichen Fensters —, erinnern an die Fassaden der berliner Hinterhöfe: repetitive, einförmige Gebäude ohne jede Abwechslung. Gerade dieser Aspekt verweist darauf, daß die darstellerischen Eigenschaften einen bedeutenden Beitrag zur Erfahrung des Unheimlichen leisten. Hilberseimer bringt uns die Stadt wesentlich näher als Le Corbusier. Dieser Aspekt hat noch weitere Implikationen: Er betrifft den Standort, der dem Betrachter zugewiesen wird und von dem aus es möglich wird, bestimmte Dinge zu sehen. Dieser Aspekt kann später weiter ausgebaut werden.

## 2.2 ›Diorama‹ vs. ›Schema‹

So wie hier Vidlers Definition des Unheimlichen in der Architektur ausgelegt wurde, handelt es sich beim zuvor Gesagten um notwendige, aber nicht ausreichende Merkmale: Diese Merkmale allein machen noch nichts Unheimliches. Es gibt gute Gründe für die Behauptung, daß es nicht ausschließlich um architektonische Eigenschaften gehen kann, sondern daß in bedeutendem Maß die darstellerischen Eigenschaften ihren Beitrag zur Erfahrung des Unheimlichen leisten. Bei Hilberseimer und Le Corbusier handelt es sich nicht um existierende Städte, sondern um Repräsentationen von Städten, die Entwürfe geblieben sind. Was die beiden im Zusammenhang mit dem Unheimlichen unterscheidet, muß auch mit der Darstellungsweise zu tun haben. Diese darstellerischen Eigenschaften festzustellen bedeutet, der Frage nach dem Unheimlichen einen großen Schritt näher zu kommen. Ist die Darstellungsweise bedeutsam, dann wird es wichtig festzustellen, wie die Architektur ›ins Bild gesetzt wird‹ und was dabei passiert. Die Art und Weise, wie die Städte dargestellt werden, hat Rückwirkungen auf die Architektur. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, was außerhalb der Architektur sonst noch in der Darstellung ›vorhanden ist‹; was also nicht zur Architektur gezählt wird, aber ihre Betrachtung beeinflusst: etwa die Wahl des Augpunkts. Diese bestimmt, welche Position dem Betrachter zugeteilt wird, und folglich, was dieser von der Stadt zu sehen bekommt. Die Besonderheiten der *Hochhausstadt* von Hilberseimer sollen also, möglichst unter Beschränkung auf das, was in den Darstellungen sichtbar wird, durch den Vergleich mit diesem zeitgenössischen Beispiel verdeutlicht werden. Er soll insbesondere auf jenes 16 Meter lange, mittlerweile verlorengegangene Diorama konzentriert werden, das Le Corbusier Für den *Salon d'Automne*, 1922 in Paris, wahrscheinlich von professionellen Kunstmalern anfertigen ließ. Es scheint nicht nur am Schluß von *Urbanisme* auf, sondern auch in der *Groszstadtarchitektur* von Hilberseimer und im Artikel von Häring, dessen Vergleich auch stark von den atmosphärischen Qualitäten des Dioramas geprägt ist.<sup>348</sup> [Abb. 7.]

---

<sup>348</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 13. Die Reproduktionen des Diorama weisen eine sehr schlechte Qualität auf; wahrscheinlich wurde es auch für die Publikation in *Städtebau* (*Urbanisme*) stark retuschiert. Diese Vogelperspektive ist nicht zu verwechseln mit dem Diorama zum ›Plan Voisin‹: Beide wurden 1925 in einem Annex des ›Pavillon de L'Esprit Nouveau‹ einander gegenüberstehend angebracht. Sie wurden in *Städtebau* von Le Corbusier publiziert (vgl. LE CORBUSIER, *Städtebau*, S. 240f und die Ausschlagtafel). Die gleiche Perspektive wie das hier besprochene Diorama zeigt, allerdings unlaviert, auch die Linienzeichnung in *Städtebau*, S. 158f. Die Perspektive, auf die ich mich hier beziehe, ist dem Artikel von

Es ist Le Corbusier selbst, der diese Darstellung als Diorama bezeichnet—wobei sich einwenden läßt, daß es sich dabei um kein Diorama, sondern um ein Panorama handelt. Zu dieser Zeit bezeichnet ›Diorama‹ wahrscheinlich nur mehr ein großes Gemälde, das üblicherweise im Kontext einer Weltausstellung oder Messe zu sehen ist (wohl handelte es sich um eine absterbende Gattung). Dieses Diorama ist innerhalb der akademischen Tradition der Malerei angesiedelt. Ihre ästhetische Erscheinung ist, im Unterschied zur gezeigten Architektur, fraglos konventionell: sie operiert mit atmosphärischen und malerischen Elementen. Im Hinblick auf die Darstellung bietet die *Ville Contemporaine* ein vertrautes Erscheinungsbild. Le Corbusier impliziert als Betrachter wohl jemanden, der gewohnt ist, ein mit traditionellen Mitteln hergestelltes, illusionistisches Gemälde zu sehen (wie das bei einer Ausstellung der Fall ist, die sich an ein großes Publikum wendet). Im Unterschied dazu hat Hilberseimer weitgehend lineare, architektonische Illustrationen angefertigt. Hilberseimer, der sich ein profundes Wissen zur *Ville contemporaine* angeeignet hatte, ließ die *Ville Contemporaine* seinem eigenen Entwurf als Hommage und Kritik vorangehen.<sup>349</sup> Die schlechte Reproduktionsqualität des Dioramas von Le Corbusier in den zeitgenössischen Publikationen (auch in seinem eigenen Buch *Urbanisme*) könnte ihn dazu angeregt haben, in einer ›linearen‹ Darstellungsweise einen Vorteil zu sehen und die Darstellung auf die drucktechnischen Möglichkeiten auszurichten, da Grauschattierungen wesentlich schlechter wiedergegeben werden konnten, als Strichzeichnungen. Die Unterschiede in der Darstellungsweise ließen sich dann darauf zurückführen, für welches Medium und für welchen Anlaß sie bestimmt waren. Allerdings gab es ja bereits die wesentlich kleineren, in *Großstadtbauten* veröffentlichten Vorzeichnungen. Diese weisen geringere Schattierungen auf und müßten damit besser reproduzierbar gewesen sein, während die Größe der späteren Version vermuten läßt, daß sie für Ausstellungszwecke angefertigt worden sind –für denselben Zweck also, wie die Dioramen Le Corbusiers. Es scheint vielmehr, daß Hilberseimer andere ästhetische Prämissen als Le Corbusier verfolgt hat, und die atmosphärischen Aspekte – sowohl der Darstellung als auch der Architektur – einen wesentlich geringeren Stellenwert als bei Le Corbusier hatten. In *Städtebau* betont Le Corbusier immer wieder die Bedeutung des Blicks; sowohl jener von oben, als Instrument der Lenkung und Kontrolle, als auch jener von unten, wobei die erhabene Erscheinung der Hochhäuser inmitten einer Bewaldeten Ebene einen besonderen Stellenwert haben. Bei Hilberseimer stellt derlei Überlegungen nicht an, obgleich auch ihm als Kritiker und Kenner der zeitgenössischen Kunst ästhetische Überlegungen nicht fremd sind. Es kann eingewendet werden, daß Hilberseimer selbst vorgibt, nur wenige, technische Parameter wie Belichtung und Verkehrsaufkommen behandeln zu wollen. Doch damit läßt sich nichts zum illusionistischen Charakter der Perspektiven sagen. Vielmehr dürfte es sogar daran liegen, daß Hilberseimer, anders als Le Corbusier, versucht, sich von den tradierten ästhetischen Vorstellungen zu entfernen. Auf diesen Aspekt wird später noch eingegangen.

In der *Großstadtarchitektur* bezeichnet Hilberseimer seinen Entwurf als ›schematisch‹ und seine Perspektiven als Schemata: Die Bezeichnung betrifft sowohl den Entwurf als auch die Darstellung. Sieht man die Perspektiven von Hilberseimer nicht als schematische, sondern als illusionistische oder ›naturalistische‹ Darstellungen, dann stellt das eine einschneidende Festlegung dar. Als illusionistische Darstellung aufgefaßt, geht der vorläufige Charakter des Entwurfs, auf den Hilberseimer hinweist, verloren. Außerdem wird das *wie* der Darstellung wichtig, und damit auch

---

Lampugnani entnommen (vgl. Vittorio M. LAMPUGNANI, ›Die Moderne und die Architektur der Großstadt‹, S. 49). Lampugnani gibt an, daß es sich dabei um besagtes Diorama handelt; doch entweder ist seine Vogelperspektive nicht das große Diorama, oder aber sie ist eine Reproduktion, da deren fototechnische Qualität jener stark retuschierten aus dem *Städtebau* weit übertrifft.

<sup>349</sup> Vgl. Richard POMMER, ›More a Necropolis than a Metropolis‹, S. 33.

das, was, zugespitzt formuliert, innerhalb der Darstellung, aber außerhalb der Architektur ist. Jedes Detail der Darstellung kann eine Bedeutung haben. Es treten also Aspekte in den Vordergrund, die in einem Schema nebensächlich sind. In Anlehnung an eine Unterscheidung von Max Black sind die Perspektiven in einem Fall ›naturalistische‹, im anderen ›konventionelle‹ Darstellungen, vergleichbar mit Karten, Diagrammen oder Modellen. Im ersten Fall konstituiert, so Black, die Interpretation eine Beziehung zwischen der Darstellung und ihrem Sujet, im zweiten Fall gibt es eine konventionelle Festlegung.<sup>350</sup> Wollheim fügt dem hinzu, daß Karten nicht auf dieselbe Weise wie normale Bilder gesehen werden. Zum Verständnis von Karten ist eine Fähigkeit notwendig, die erlernt wird wie das Lesen von Schriftzeichen. Bezeichnenderweise spricht man von ›Kartenlesen‹.<sup>351</sup> Wenn Hilberseimer von Schemata spricht, kann nun angenommen werden, daß seine Perspektiven ähnlich wie Karten zu lesen sind, und zwar dadurch, daß sie auf Basis seines Geschriebenen gelesen werden: Hilberseimers Text ist die Legende.

Die Reihenfolge nach der *Ville Contemporaine* legt hingegen nahe, die Perspektiven als Darstellungen eines fertigen Entwurfs zu sehen. Hilberseimers Betonung des schematischen Charakters der Perspektiven selbst kann immer noch als Rechtfertigung für ihr recht 'trockenes' Erscheinungsbild durchgehen. Hier, wo es darum geht, das Unheimliche der *Hochhausstadt* festzustellen, wird von Hilberseimers eigener Bezeichnung bewußt abgesehen (die weitere Diskussion findet im nächsten Teil statt). Der umgekehrte Fall kann dazu verleiten, Hilberseimers ursprüngliche Absichten aufzuwerten. Die Unterschiede in den Darstellungen zeigen, wie die ›gewollte‹ Atmosphäre einer modernistischen Stadt, nach traditionellen darstellerischen Gesichtspunkten wiedergegeben, aussehen kann – und sie heben hoffentlich jene Aspekte der Perspektiven Hilberseimers hervor, an denen das Unheimliche ausgemacht werden kann. Trotz aller Affinitäten wirkt die *Ville contemporaine de trois millions d'habitants* von Le Corbusier, so wie sie anhand des Dioramas betrachtet werden kann, weit weniger unwirklich. Das Auftauchen des Unheimlichen hat auf diese Weise mit zwei Dingen zu tun: mit der Frage, was an der Darstellung relevant ist, und damit, daß das Unheimliche abseits der von Hilberseimer festgelegten und graphisch umgesetzten Parameter zu finden ist, also bei der Betrachtung von Aspekten, die nur bei einer Zeichnung relevant sind, nicht aber bei einem Schema – wobei das Unheimliche quasi als ›Mehrwert‹ mit an die Oberfläche gespült wird. Jeder Aspekt kann dabei von Bedeutung sein. Das ist fast schon ein psychoanalytischer Zugang, denn wie Freud in der *Traumdeutung* bemerkt:

[W]ir haben [...] in den kleinsten, unscheinbarsten und unsichersten Inhaltsbestandteilen des Traumes die Aufforderung zur Deutung nicht minder vernehmlich gefunden, als in dessen deutlich und sicher erhaltenen. [...] Jede Analyse könnte mit Beispielen belegen, wie gerade die geringfügigsten Züge des Traumes zur Deutung unentbehrlich sind, und wie die Erledigung der Aufgabe verzögert wird, indem sich die Aufmerksamkeit solchen erst spät zuwendet. [...] Kurz, was nach der Meinung der Autoren eine willkürliche, in der Verlegenheit eilig zusammengebraute Improvisation sein soll, das haben wir behandelt wie einen heiligen Text.<sup>352</sup>

---

<sup>350</sup> Max BLACK, ›Wie stellen Bilder dar?‹, in: Ernst H. GOMBRICH; Julian E. HOCHBERG; Max BLACK (Hg.), *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1977. S. 115–154, hier S. 115.

<sup>351</sup> Vgl. Richard WOLLHEIM, ›What the Spectator Sees‹, in: Norman BRYSON; Michael A. HOLLY; Keith MOXEY (Hg.), *Visual theory. Painting and interpretation*. New York 1991, S. 101–150, hier S. 119.

<sup>352</sup> Sigmund FREUD, *Die Traumdeutung* (Gesammelte Schriften, Bd. 2). Leipzig, Wien, Zürich 1925, S. 435–437. In ›Der Moses des Michelangelo‹ betont Freud die Verwandtschaft zwischen dem psychoanalytischen Verfahren und der Methode von Giovanni Morelli, das Original eines Gemäldes von seiner Kopie zu unterscheiden. Sie bestand darin, nebensächliche oder unscheinbare Bereiche wie Ohrläppchen, Finger etc. einer genauen Betrachtung zu unterziehen. Vgl. Sigmund FREUD, ›Der Moses des Michelangelo‹ [1914], in: Ders., *Studienausgabe, Band X: Bildende Kunst und Literatur*, Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Stachey. Frankfurt a. M. 1989, S. 195–220, hier S. 207–209.

### 3. »Daß wir über die Ergebnisse Hilberseimers ein wenig erschrecken«

Zusammenfassend kann bemerkt werden, daß zur Offenheit des Begriffs des Unheimlichen noch eine andere Problematik hinzukommt: Beginnt die Betrachtung mit der ›Definition‹ von Vidler, dann muß sie von der impliziten Annahme ausgehen, daß das, was in den Darstellungen zu sehen ist, auch die Architektur ist. Vidler spricht von der Architektur; die Diskussion des Unheimlichen bei Hilberseimers *Hochhausstadt* läßt sich aber nicht auf die Architektur beschränken. Die *Hochhausstadt* existiert nur über Perspektiven und Pläne, und es wären ganz andere Darstellungen denkbar, die dennoch die gleiche Architektur, also immer noch die *Hochhausstadt* zeigen und dabei ganz andere Aspekte betonen oder gar zeigen. (Sind doch schon die beiden Perspektiven unterschiedliche Ansichten von ein- und derselben Stadt). Welche Rolle spielen also die Darstellungsmittel? Was würde sich etwa ändern, wenn Hilberseimer einen höheren Augpunkt gewählt und rahmende Berge und Schatteneffekte dargestellt hätte? Die Definition von Vidler muß zuerst für die bildliche Repräsentation von Architektur anwendbar gemacht werden.

So wie die gebaute Architektur kann auch die im Bild dargestellte mit bestimmten, wiedererkennbaren Eigenschaften veranlagt werden. Der Unterschied liegt darin, daß bei letzterem zwischen Eigenschaften der Architektur und Eigenschaften der Darstellung unterschieden werden muß. Zur Frage des Unheimlichen kommt also, ganz unabhängig davon, hinzu, daß bei Architekturdarstellungen zwischen Darstellung und Dargestelltem unterschieden werden kann. Diese Unterscheidung ist jedoch weder trivial, noch ohne weiteres möglich: die Grenze zwischen dargestellter Architektur und der Form ihrer Darstellung ist keine, die besonders deutlich wäre. Nicht nur also, daß zum offenen und unscharf umrissenen Begriff des Unheimlichen hinzukommt, daß die Verbindung zwischen Architektur und dem Unheimlichen keine unmittelbare, sondern eine metaphorische ist. Es kann bei der dargestellten Architektur die Architektur nur schwer von ihrer Darstellung abgelöst werden: Das Medium, die Darstellung, ko-konstituiert das Dargestellte, die Architektur. Der Artikel von Häring unterstreicht nur diese enge Verbindung. Die nähere Betrachtung seines Artikels verfolgt zwei Absichten: Zum einen die Bestätigung des bisher Gesagten (daß die Weise, wie die Architektur ins Bild gesetzt ist, eine wichtige Rolle spielt), zum anderen soll die Diskussion des Unheimlichen zu einem vorläufigen Abschluß gebracht werden und das weitere Vorgehen festgelegt werden.

#### 3.1 Verdrängungen

In seinem Artikel für *Die Form* schließt Häring mit der Feststellung, »daß wir über die Ergebnisse Hilberseimers ein wenig erschrecken«. Er fügt jedoch hinzu, daß es nicht Hilberseimers Schuld ist: Dieser offenbart doch nur einen Blick in die zum Teil (»vor allem in Amerika«) bereits verwirklichte Zukunft. »H. und C. [haben] sich nur die Mühe gemacht [...], diese [Stadt-]Begriffe rein herauszuarbeiten.«<sup>353</sup> Es handelt sich also um allgemeingültige Grundsätze, die diese Entwürfe freilegen. Dieser Aspekt ist bemerkenswert. Er bedeutet, daß die beiden Entwürfe eine Entwicklung antizipieren und verdeutlichen, die sich in anderen, bestehenden Städten bereits ankündigt. Außerdem bildet Härings Urteil den Schlußpunkt einer Kritik der beiden Städte, und es ist anzunehmen, daß er die Gründe nennt, die ihn dazu führen, die Stadt von Hilberseimer als ›erschreckend‹ zu bezeichnen.

---

<sup>353</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 175.

In den 1920er-Jahren blickte man in Europa gerne nach Amerika, zu seinen Städten und seinen Industrien. ›Amerikanismus‹ war ein geflügeltes Wort, das von intensiven Debatten begleitet war, besonders nachdem 1918 Henry Ford seine Autobiographie veröffentlicht hatte. Häring, kein ›Amerikanist‹, versucht dem seinen eigenen, an Begriffen wie Boden und Rasse gebundenen Stadtbegriff entgegenzusetzen. Er unterscheidet bei Hilberseimer und Le Corbusier zwei Aspekte, die er als »Verdrängungen« bezeichnet und denen er seinen ›anderen Stadtbegriff‹ entgegensetzt: Verdrängt werden der Mensch und die Landschaft. Beide Städte setzen eine neue Gesellschaftsordnung voraus: Bei Hilberseimer geht sie in Richtung »sozialistischer Anschauungen«, Le Corbusier hat »nur mehr die ›gute‹ Gesellschaft im Sinne.« Hilberseimers Stadt ist eine des uniformierten Menschen, mit der »Wimmeltätigkeit eines Ameisenhaufens«. Le Corbusiers *Ville Contemporaine* hingegen ist eine Stadt der Erholung und des allgemeinen Wohlstands.<sup>354</sup> Keine der beiden entspricht jedoch dem, was Häring unter *Lebensraum* versteht, nämlich einen Ort des Verbleibs, eine Heimat. Bei Le Corbusier ist der Mensch »nur zu Besuch, auf der Durchreise«, bei Hilberseimer ist er überhaupt »vollständig verbannt.«<sup>355</sup>

Die Unterschiede sind zu vernachlässigen. In beiden Städten wird der Mensch dem geometrischen Ordnungsprinzip einer mechanistischen Welt unterworfen und zur ›Sache entwürdet‹, wo es doch vielmehr um die Schaffung eines »organhaften, also *nichtgeometrischen* Planbegriffes«<sup>356</sup> gehen sollte. Härings Argumentation ist bemerkenswert: »Rechteck und Quader enthalten wohl ein Prinzip der Demokratie«, doch unterdrückt gerade die Demokratie das Individuelle am Menschen. Sie ebnet die Unterschiede ein und ist damit letztlich »antisozial«.<sup>357</sup> Weder die Menschen noch die Städte können normiert und typisiert werden. Selbst die Großstädte der Welt sind »vollkommen verschiedenen Wesens«: »Städte sind Individualitäten, es gibt keine Stadt an sich. Es gibt keine Normung der Städte.« Die Individualität von Mensch und Stadt erwächst aus dem ›Boden‹, aus der »Konstitution der Landschaft« heraus, so Häring.<sup>358</sup> Die von Häring gelieferte Begründung erscheint dabei keineswegs attraktiv: »Städte sind landschaftsgeborene Wesen mit rassenhaften Eigenschaften«, wobei der ›Boden‹ dieses ›Rassewesen‹ bereitstellt, wie er behauptet.<sup>359</sup>

Erschreckend ist also die Erklärung des Menschen zur Sache, die Unterdrückung seiner Individualität. Die Optimierung der städtischen Abläufe, die die Mechanisierung fordert, führt zur Entmenschlichung, die die Stadt als Individualität genauso trifft wie den Menschen. Wo Häring die ›Verdrängung des Menschen‹ vorwiegend in den Prämissen und Entwurfsprinzipien ortet (etwa der Schaffung von Ordnung, der Verminderung des Verkehrsaufkommens anhand eines geometrischen Rasters und kubischer Baukörper), folgt die ›Verdrängung der Landschaft‹ weitgehend dem, was die jeweiligen Perspektiven zeigen.

Häring steht beiden Entwürfen gleichermaßen kritisch gegenüber. Dennoch fällt sein Urteil geringfügig zugunsten der *Ville Contemporaine* von Le Corbusier aus (zumindest was die Lebensfreude betrifft). Das hat, wie zu zeigen ist, vorwiegend mit darstellerischen Aspekten zu tun; spricht: damit, *was* die Perspektiven zeigen (bzw. weglassen), und damit, *wie* sie es zeigen, und es führt letztlich zu einem Schluß, den Häring zwar andeutet, aber nicht ausführt: daß Hilberseimer etwas hervorhebt, was bisher nur sehr verhalten existiert: Diese Sichtweise entspricht der Definition des Unheimlichen von Schelling.

---

<sup>354</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 174, 175.

<sup>355</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 172f.

<sup>356</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 173.

<sup>357</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 173.

<sup>358</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 174.

<sup>359</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 174.

### 3.2 U-topie und Spektakel

Häring hebt den Aspekt der Natur und der topografischen bzw. geografischen Umgebungsbedingungen besonders hervor. So stellt er zu Hilberseimer fest, daß bei diesem eine Landschaft nicht vorkommt; mehr noch:

»für die Großstadt Hs. existiert sie überhaupt nicht. Sie ist draußen, außerhalb der Stadt. Wer sie nötig hat, kann sie aufsuchen. Man ist besser ohne sie. Selbst das Dasein der Sonne zwingt nur die Konzession der Himmelsrichtungen ab. Die Stadt lebt in der reinen Luft ihrer geistigen Ordnung, die Fläche, das Reißbrett nimmt die Stelle der Landschaft ein und folgerichtig gibt es in ihr weder Berge noch Wälder, noch Flüsse, noch Seen. Solche Dinge wären nicht nur störend, sondern geradezu Fremdkörper, Elemente der Anti-Stadt. Los vom Boden zur Stadt an sich.«<sup>360</sup>

Häring schließt damit, daß die *Hochhausstadt* vollkommen ortsungebunden ist. Das ist durchaus im Sinne Hilberseimers, der behauptet, daß die moderne Großstadt nichts mit ihrer unmittelbaren Umgebung zu tun hat. Doch in der Darlegung von Häring wird sie quasi zum Un-Ort, zur Utopie. Nicht nur also, daß dieses Projekt utopisch im Sinne einer Vorstellung ist, deren Umsetzung der (unmittelbaren) Zukunft überantwortet ist, es ist auch eine Utopie im Sinne der Negation eines Ortes. »Los vom Boden« bedeutet aber nicht nur eine vollkommene Ungebundenheit von jeglicher Verknüpfung mit einem geografischen Kontext, bei welchem die Stadt nur für sich selbst steht. Es bedeutet auch einen folgenreichen Zug ins Vertikale: Das, was Le Corbusier einzig mit seinen Hochhäusern vollbringt, bewirkt Hilberseimer mit seiner Ablehnung nicht nur von Landschaft, sondern überhaupt eines festen Grundes. Häring selbst geht zwar nicht weiter auf die vertikale Schichtung der Funktionen bei Hilberseimer ein; aber während die Fußgänger mehrere Geschosse über dem Grund wandeln (vorausgesetzt, es handelt sich beim Straßenniveau überhaupt um eine ›natürliche‹ Ebene), nehmen die öffentlichen Nah- und Fernverbindungen mehrere Ebenen unter der Erde ein.

Utopisch ist die Stadt also nicht nur, weil sie, wie viele modernistische Entwürfe, die Gegebenheiten eines Ortes vollkommen verneinen möchte. Louis Marin behauptet, daß die Vertikalität einen abrupten Eintritt in die Utopie bedeutet:<sup>361</sup> Zwar kommen in beiden Entwürfen Hochhäuser vor, die als solch ein Eintritt in die Utopie gedeutet werden können; anders als Le Corbusier verteilt jedoch Hilberseimer die Funktionen nicht in der Ebene. Er schichtet sie übereinander, sodaß die Vertikalität zu einem konstituierenden Element seines Entwurfes wird. Die stärkere örtliche Ungebundenheit seiner Stadt wird in der Darstellung ersichtlich: Hilberseimer ›entortet‹ seine Stadt nur noch weiter, als die vertikale Schichtung unter der Erdoberfläche durch einen Schnitt durch den Untergrund sichtbar gemacht wird.

Auch Le Corbusier veranschaulicht seine Idee einer Stadttutopie, wenngleich mit wesentlich konventionelleren, ›szenografischen‹ Mitteln. Le Corbusier siedelt die Stadt in einer idealisierten Umgebung an – eine weitgestreckte Ebene, die jedoch nicht ins Leere ausläuft, sondern von einer Hügelkette begrenzt ist – Idealstädte haben es an sich, daß bei ihnen die Wahl der topographischen Gegebenheiten freigestellt ist. Die *Ville Contemporaine* ist nicht ortlos; vielmehr läßt sich ihr idealer Standort lokalisieren. Schon die diagonalen Straßenachsen, die Form des Flughafens und einige Kreuzungspunkte zeigen, daß Le Corbusier zahlreiche Anleihen an der Architektur des Barock nimmt. Das Diorama weist denn auch bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit jener Darstellung von

<sup>360</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 173.

<sup>361</sup> Vgl. Alain CAMBIER, *Qu'est-ce qu'une ville?* Paris 2005, S. 20.

Versailles auf, die Pierre Patel 1668 angefertigt hat: Die Vogelperspektive zeigt das Schloß und seinen Park in einer ebenen Landschaft situiert, von Hügelketten gerahmt und von einer Monumentalachse durchzogen, während die Bebauungsstruktur des Schlosses ebenso vor- und zurückspringt wie die niedrige Wohnbebauung der *Ville Contemporaine*. Während Patel strikt frontalansichtig bleibt, weist eine spätere Darstellung des königlichen Schloßes von Pierre-Denis Martin (1722) eine ebenso leicht im Uhrzeigersinn geneigte Hauptachse auf, abgesehen davon, daß die rahmende Hügelkette genauso sanft geschwungen ist, wie in der *Ville Contemporaine* (Patel detailliert diese, während Martin sie weit in die Ferne rückt). [Abb. 16–22.]

Die räumliche Orientierung wird weiters durch die Einbeziehung von Licht und Schatten unterstützt. Corbusier handelt also »[e]twas verbindlicher [...] gegen die Landschaft«, wie Häring feststellt — das Gegenteil dessen, was Hilberseimer macht. Doch bleiben diese Effekte folgenlos: Häring stellt fest, daß zwar »am Horizont einige Berge zugelassen« sind, doch täuschen diese nicht darüber hinweg, daß man »aus flachem Lande in die Stadt« kommt, durch sie hindurchrast und weiter durch flaches Land rast: »Das Rasen der Autos ist das belebende Element der Stadt und das Land ist vorzugsweise dazu da, dieses Rasen zu ermöglichen und eine Stadt mit der anderen zu verbinden.«<sup>362</sup> So ortlos seine Stadt auch ist, sie benötigt die plane Ebene zu ihrem Dasein. Die Hügelkette fungiert als Rahmen: Auch die eingefügte Monumentalarchitektur, etwa die Triumphbögen, betonen einen szenografischen Aspekt, der bei Hilberseimer nicht vorhanden ist. In der Flachheit des Landes aber, und im Umstand, daß seine Stadt mit der nächsten, nicht aber mit dem unmittelbaren Umland verbunden ist, findet sich die Negation des Ortes, die U-topie bei Le Corbusier. Damit ist keiner der beiden Entwürfe wirklich mit seinem Umland verbunden, doch die Darstellung einer rahmenden Landschaft bei Le Corbusier verleitet Häring dazu, die weitere Betrachtung zugunsten der *Ville contemporaine* fortzusetzen.

Le Corbusier zeigt etwas, das bei Hilberseimer ebenso vorhanden sein könnte: eine natürliche, rahmende Umgebung. Obwohl die Landschaft bei Le Corbusier also vorhanden ist, reduziert Häring die Unterschiede zwischen der Stadt Hilberseimers und jener Le Corbusiers auf ihre unterschiedliche Dichte. Diesen Unterschied leitet Häring aber nicht aus den schriftlichen Ausführungen der beiden Architekten ab, sondern aus den jeweiligen Darstellungsweisen der beiden Perspektiven:

»Während das Leben in der Stadt Hs. ohne Beziehungen zur Weite ist und wie die Wimmeltätigkeit eines Ameisenhaufens sich vollzieht, ist in der Stadt Cs. alles voll von dieser Weite.«<sup>363</sup>

Häring konstatiert in der Stadt von Hilberseimer eine Enge, Dichte und Abgeschlossenheit, die er mit der Weite und Offenheit bei Le Corbusier kontrastiert. Damit verfehlen also der hohe Augpunkt und das Vorhandensein der hellen Himmelsfläche im Hintergrund ihre Wirkung nicht: Letztere verführt Häring zu der Behauptung, daß die Sonne, zusammen mit der Weite, die »Lebenslust und –kraft« der Bewohner wirksam regeneriere, und »dieses Werk der Regeneration« noch bis zu »festlicher Wirkung« steigern. Wenn also die Verbindung zur Umgebung nicht vorhanden ist, wie Häring feststellt, so verfehlt die rahmende Landschaft doch ihre Wirkung als Element einer Inszenierung nicht:

»Diese Stadt mit ihren riesigen Hotels in Gärten und Parkanlagen wirkt wie ein Kurort [...]. Auch der Großstadt Cs. ist also die Landschaft nicht wesentlich, sie ist ihr nur wichtig, soweit sie für

---

<sup>362</sup> Hugo HÄRING, »Zwei Städte«, S. 173f.

<sup>363</sup> Hugo HÄRING, »Zwei Städte«, S. 174.

die mehr gesellschaftliche und feierliche Veranstaltung wichtig ist, als welche diese Stadt mit ihren Ehrenportalen erscheint.«<sup>364</sup>

Die *Ville Contemporaine* wird zum festlichen Spektakel: aus dem Rahmen der Inszenierung leitet Häring unmittelbar die Lebensumstände ab. Obwohl Häring mit seiner grundsätzlichen Kritik beide Städte gleichermaßen meint, fällt sein Urteil trotz allem zugunsten von Le Corbusier aus. Immerhin dient dessen Stadt nicht nur der Erholung, indem sie allen dieselbe ›Lebenshaltung‹ vorschreibt (die von Hotelgästen nämlich), es werden zudem die sozialen Unterschiede so eingeebnet, »daß sich alle auf einer angenehmen Mitte begegnen«.<sup>365</sup>

### **3.3 Was sichtbar wird | Augpunkt + Identifikation**

Auch wenn Häring betont, daß die Landschaft in der *Ville Contemporaine* nur als festliche Staffage dient, so stellt sich die Frage, ob sein Urteil genauso ausgefallen wäre, wenn Le Corbusier seine Stadt aus demselben Blickwinkel wie Hilberseimer dargestellt hätte. Schließlich ermöglicht erst die Wahl eines hohen Augpunkts bei Le Corbusier, die Stadt in einer Übersicht, mit der Hügelkette im Hintergrund, zu zeigen. Es ist der hohe Augpunkt, der die Weite, die Häring als bezeichnend für die *Ville Contemporaine* hält, in die Darstellung holt. Auf der anderen Seite ist diese Weite tatsächlich eine Eigenschaft des Entwurfs: die Straßen sind großzügig angelegt, die Hochhäuser stehen weit auseinander, es gibt sehr viel Grünraum usw. Der Augpunkt setzt diese Weite ins Bild. Insofern der Augpunkt diese Weite sichtbar macht, wird er auch zum Bedeutungsträger. Mit ihm wird die Verbindung zur Landschaft, also ein Blick über die Stadtgrenzen hinaus erst darstellbar und zum Bestandteil der Annehmlichkeiten der Stadt: die Natur ist in Reichweite. Auch die Ausdehnung der Stadt wird nur deswegen als solche wahrgenommen, weil einerseits sämtliche Hochhäuser (die ja nur das Geschäftsviertel bilden) sichtbar sind und auch, weil Anfang und Ende der monumentalen Achse, die die Stadt in einem durchquert, klar durch ›Triumphbögen‹ gekennzeichnet sind. Wenn Häring anfangs fragt, was Le Corbusier narrt, »Autos durch Triumphbögen zu lenken«,<sup>366</sup> dann gibt er schließlich selbst die Antwort: die monumentalen Triumphbögen bezeichnen und betonen die Abgrenzung der Stadt und zeigen, daß es noch etwas außerhalb der Stadt gibt.

Abgrenzung der Stadt und Weite der umliegenden Landschaft werden in der *Ville Contemporaine* gleichermaßen gezeigt; beides wird erst durch den hohen Augpunkt möglich. Bei Hilberseimer ist die Aughöhe auf Fußgängerhöhe, es gibt weder die Möglichkeit, etwas außerhalb der Stadt, noch die Stadt in ihrer Gesamtheit zu zeigen. Das löst, durch die Mittel der Perspektive, weitere Konsequenzen aus. Wenn beide Stadtdarstellungen unterschiedliche Aughöhen haben, stellt sich die Frage, ob die Wahl der Augenhöhe, aber auch die des Ausschnitts usw. willkürlich erfolgt ist (was man besonders von Hilberseimer annehmen könnte), oder ob diese Wahl nicht vielmehr eng mit übergeordneten Vorstellungen verknüpft ist. Schließlich ist es nicht Hilberseimer, der monumentale klassizistische oder barocke Elemente in seinen Entwurf einfügt, sondern Le Corbusier, bei dem diese Elemente Bestandteile eines dramaturgischen Repertoires sind. Wenn dieser Augpunkt zum Bedeutungsträger wird – thematisieren dieses und andere darstellerische Mittel Aspekte, die für die Architektur relevant sind?

Nun kann die Diskussion zur Identifikation wieder aufgenommen werden: Häring behauptet gleich am Beginn seiner Betrachtung, daß die Stadt von Le Corbusier »die Ausstrahlung einer gereinigten

---

<sup>364</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 174.

<sup>365</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 174.

<sup>366</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 172.



Welt der geometrischen Kulturen [hat], gesteigert um den Reiz der technischen Dinge.«<sup>367</sup> Und Pommer stellt fest, daß Hilberseimer in seinem Entwurf all das wegläßt, was die *Ville Contemporaine* modern erscheinen läßt. Als Folge wird es wesentlich leichter, sich mit der Stadt von Hilberseimer als mit der von Le Corbusier zu identifizieren. Jedoch beschränkt sich diese Feststellung nicht nur auf die Architektur; sie greift vielmehr auf die nichtgegenständlichen Aspekte der Darstellung über, ausgehend von der Aughöhe, die dem Betrachter einen Standort zuweist: Hilberseimer plaziert diesen innerhalb der Stadt. Umgeben von einer Architektur, deren Fassaden den zeitgenössischen Betrachter an Berliner Hinterhöfe erinnern müssen, hat dieser in der Darstellung den Rang eines Passanten – denselben Rang wie jene schwarzen Figuren, die in den Perspektiven zu erkennen sind und mit denen er sich identifizieren darf.

Le Corbusier entfremdet nicht nur seine Stadt durch modernistische Elemente, er zeigt sie auch aus großer Distanz und Höhe. Der Betrachter ist von der dargestellten Welt losgelöst, er befindet sich außerhalb ihres Erfahrungsrahmens – in sicherer Distanz, von der alles überblickbar ist. Er erhält einen Ausblick wie aus einem der modernsten Verkehrsmittel seiner Zeit, dem Flugzeug, das auch in anderen Darstellungen der *Ville* immer wieder vorkommt. In seinem Entwurf gesteht er diesem auch einen bevorzugten wenn auch gewagten (Lande-) Platz zu, nämlich im Mittelpunkt seines Hochhausviertels. Der Blick entspricht auch der damals aufkommenden Luftbildfotografie aus dem Flugzeug. Deren Aufnahmen wurden nicht ohne weiteres als gegenständlich erkannt, vielmehr wirkten sie, bedingt durch die große Distanz, abstrakt.<sup>368</sup> Diese Wahl geschieht im vollen Wissen um die Konsequenzen für die Darstellung, denn von seiner bevorzugten Lage aus überblickt der Betrachter die *Ville contemporaine* aus einer Machtposition. Seine Aughöhe ist nicht so hoch, daß die Ansicht wie ein Grundriß aussieht (was bei Luftbildern aus großer Höhe der Fall ist) sondern fällt mit den obersten Stockwerken der Bürohochhäuser zusammen, wo die Spitzen der wirtschaftlichen Hierarchie sitzen, die von dort über die Grenzen der Stadt bis in die umliegende Hügelkette hinausblicken. Die Hochhäuser werden mit der veränderten Wahrnehmung begründet:

»Früher kannte man solche ergreifenden Gipfelblicke nicht; einzig die Alpinisten wußten um diese berauschende Empfindung. [...] In diesen Arbeitsbureaus zöge daher das Gefühl in uns ein von Wächtern, die über eine in Ordnung gebrachte Welt gesetzt sind.«<sup>369</sup>

Rausch und Kontrolle – Es ist für den Betrachter naheliegend, sich mit einem dieser Turmbenutzer zu identifizieren. Le Corbusier, könnte man meinen, schafft eine Komplizität mit dem Beobachter, wenn er ihn in eine solch bevorzugte Position hebt. Andererseits handelt es sich um eine traditionelle Darstellungsweise, um eine Vogelperspektive, bei der die Stadt mitsamt ihrer Umgebung gezeigt wird – eine Umgebung, die jener von Versailles noch dazu nicht unähnlich ist. Es

---

<sup>367</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 172.

<sup>368</sup> So schreibt Erich Ewald 1925: »Das Luftbild vermittelt einen Überblick über ein weites Gebiet, mehr noch als die Aussicht von einem hohen Berge. Hier sind wir gebunden an die Erde, gefesselt an einem Standort, und nur im flachen Sehwinkel trifft unser Auge das Gelände und läßt in den Fernen Einzelheiten nicht unterscheiden. [...] Das Luftbild aber gibt uns die Wirklichkeit in voller Naturwahrheit und lebendiger Anschaulichkeit. Und die Beweglichkeit des Flugzeugs gestattet, uns von dem Erdboden zu befreien, beliebige Höhen aufzusuchen und jeden Punkt anzusteuern, um nun von hier aus weit in das Land hinein, steil hinunter oder senkrecht darauf zu schauen. Das Luftbild zeigt die Schönheit der Landschaft von einem neuen Standort, wir haben gleichsam andere Augen erhalten.« Erich EWALD, *Deutschland aus der Vogelschau. Landschaft und Siedlung im Luftbild*. Hg. v. H. de Vries. Berlin 1925, S. 9. Zit. nach: Stefan MEIBNER, ›Architekturdiskurse und Diskursarchitektur. ›Weisungen aus der Vogelschau‹? Luftbildfotographie der 20er und 30er Jahre‹, in: *Denkmöglichkeiten* (2006). <http://www.denkmoeglichkeiten.de/architektur.php> (Zugr. 14.04.2008).

<sup>369</sup> LE CORBUSIER, *Städtebau*, 152f. (Übers. leicht korrigiert; vgl. LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Paris 1994 [1925], S. 176f.)

kann argumentiert werden, daß Le Corbusier diese gehobene Position bewußt mit einer traditionellen Darstellungsweise kombiniert hat. Das Argument ist kein historisches, sondern ein theoretisches. Es hat mit der Idee des Festlichen zu tun, die Häring anspricht, und es erlaubt einen Schluß auf das Unheimliche.

Wenn sich zwar, wovon Häring ausgeht, die städtebaulichen Konzepte nicht nennenswert voneinander unterscheiden, aber auffällt, daß das Diorama von Le Corbusier wesentlich ›atmosphärischer‹ ist, dann ist es konsequent, die Betrachtung auf die Unterschiede der Darstellung zu konzentrieren. Der hier vertretene Ansatz ist, daß, wenn Le Corbusier und Hilberseimer sich für einen bestimmten Standpunkt, eine bestimmte Blickrichtung entschließen, dies eine Reihe von Konsequenzen nach sich zieht. Die Perspektive erhält außerdem eine anthropozentrische, symbolische Dimension, die noch zu diskutieren ist: Die gewählten Standorte können als Absicht interpretiert werden, einen unterschiedlichen, aber jeweils für adäquat gehaltenen Ausdruck der Epoche zu finden. Der architektonische Modernismus bezeichnet sich stets als solcher, und das kann sich durchaus auf nicht-architektonische Aspekte wie den Augpunkt auswirken.

### **3.4 Was hervortritt: ein vorläufiger Schluß**

#### **3.4.1 Das Problem von Architektur und ihrer Darstellung**

Der szenografische Aspekt bei Le Corbusier, auf den Häring eingeht, muß besonders hervorgehoben werden, und er hat mit dem Augpunkt zu tun: Es ist naheliegend, die Stadt Le Corbusiers als festliches Spektakel zu erfassen, was zum einen die Stadt selbst, zum anderen ihre Präsentation betrifft. Der szenografische Aspekt, der Teil einer urbanistischen Inszenierung ist, findet eine Entsprechung in der Darstellung. Die Weise, wie Le Corbusier seine Stadt darstellt, stimmt mit seiner Auffassung darüber ein, was ein modernistischer Städtebau zu leisten hat. Für die Darstellung bedeutet das, daß er die Architektur vom Rahmen zum Subjekt der Darstellung erhebt. Betrachtet man die Tradition der Perspektive, dann hat das Thema, der Inhalt der Darstellung, seit der Einführung der Perspektive in der Renaissance eine herausragende Bedeutung. In der theoretischen Darlegung von Alberti hat die Perspektive gar keinen anderen Zweck, als den szenischen, mit Architektur bestückten Rahmen aufzuspannen, damit die *Istoria* – eine menschliche Handlung oder ein Ereignis – überhaupt ›statt-finden‹ kann: Der illusionistische Raum des Bildes dient zuallererst der (sozialen) Interaktion.<sup>370</sup> So gesehen ist Le Corbusiers Diorama allerdings ›leer‹. Es fehlt ihm ein solches Ereignis, genauso wie in der *Hochhausstadt* von Hilberseimer. Im Unterschied zu Hilberseimer jedoch konterkariert Le Corbusier dieses Dilemma mit einer ›Rochade‹: Er stellt die Stadt in den Vordergrund, ›auf die Bühne‹, wenn man will. Die ›geometrische‹ Stadt wird von einer sanft geschwungenen Hügelkette gerahmt. Nicht nur bilden die beiden formale Gegensätze: die Hügelkette bildet auch den szenischen Raum, in dem die Stadt eingebettet ist. Auf diese Weise wird (innerhalb dieser szenografischen Auffassung der Perspektive) die Stadt in den Mittelpunkt gerückt: Sie wird vom Behältnis einer Handlung zum Inhalt, zum Subjekt der Darstellung erhoben. Das Ereignis, das diese Szene zeigt ist, kein anderes als die Schöpfung einer Stadt durch Le Corbusier.

#### **3.4.2 Das Unheimliche**

Es läßt sich noch ein weiterer Aspekt des Unheimlichen bezeichnen. Die Annahme, daß die Stadt von Hilberseimer unheimlicher wirkt als jene von Le Corbusier, erlaubt, die Diskussion um eine

---

<sup>370</sup> Vgl. Wolfgang KEMP, *Die Räume der Maler*, S. 10f; Hubert DAMISCH, *Théorie du /nuage/*, S. 153f.

weitere Facette zu bereichern – eine Facette, die gleichermaßen die Darstellung wie die Architektur betrifft. Es ist naheliegend, die Stadt Le Corbusiers als festliches Spektakel aufzufassen; als solches wird sie dargestellt und verstanden. Doch möglicherweise lenkt dieses ›Spektakuläre‹ von etwas anderem ab, das in den Perspektiven von Hilberseimer zutage tritt (ohne deswegen schon konkret benennbar zu werden).

Wohl hebt vor allem die formale Strenge der *Hochhausstadt* die Idee der Entfremdung, die die räumlichen Konfigurationen des Modernismus hervorgebracht haben, stärker hervor als die *Ville Contemporaine*. Deren sanft geschwungene Hügelkette im Hintergrund und all jene formalen Lösungen, die die Stadt – ihren barocken Versatzstücken zum Trotz – so *modern* wirken lassen, wie Häring und Pommer feststellen, schaffen eine Idylle modernen Lebens. Es sind nicht nur architektonische Mittel, die dies bewirken, auch nicht darstellerische Konfigurationen, sondern insbesondere die betonte Ausrichtung auf die Annehmlichkeiten zeitgemäßer Fortbewegungsmittel wie Auto und Flugzeug. Elemente wie diese runden erst das Bild einer modernistisch abgefaßten Idylle für das wohlhabende, ›befreite‹ Individuum ab. Dient dieses Bild aber – indem es unterstreicht, daß mehr Raum, mehr Geschwindigkeit, mehr Bewegungsfreiheit zur Verfügung stehen – nicht dazu, die Verordnung der Gestaltung der Stadt von oben, also die Kontrolle politischer und gesellschaftlicher Bewegungs- bzw. Gestaltungsfreiheit in den Hintergrund zu drängen? Beraubt Le Corbusier nicht die Stadtbewohner jeglicher gestalterischen Möglichkeit, wenn er einzig zwei Gebäudetypen – einen zum Arbeiten, den anderen zum Wohnen – zuläßt? Die Anreicherung mit Atmosphäre schaffenden Elementen läßt schnell vergessen, daß die Stadt von Le Corbusier nur wenig mehr Aktivitäten zuläßt als diejenige Hilberseimers (zu Wohnen und Arbeit gesellt sich hier noch Erholung bzw. Freizeit). Es ist gerade Le Corbusiers ›Zoning‹, die räumliche Trennung der Funktionen, durch die festgelegt wird, welche Aktivitäten legitim sind und welche nicht. In *Urbanisme* beschreibt Le Corbusier penibel den Tagesablauf in seiner Stadt. Weiters behauptet er, daß wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Fortschritt nur dann erreicht werden können, wenn technische Probleme eine glückliche Lösung finden: Es handelt sich um ein rein technisches Werk ohne gesellschaftspolitischen Anspruch, erklärt Le Corbusier, nur um gleich darauf eine Hommage auf den ›großen Urbanisten‹ Ludwig den XIV. auszusprechen.<sup>371</sup> Welchen Fortschritt kann Le Corbusier aber meinen, wenn er einzig einem absolutistischen Herrscher die Durchführung solch drastischer Maßnahmen zutraut? Die *Ville Contemporaine* ist wie ein barocker Garten anlegt, und untermauert gewissermaßen diese Behauptung. Es ist hier nicht der Ort, um über das gesellschaftliche Modell zu sprechen, auf das die *Ville Contemporaine* zugeschnitten ist. Die ›gute Gesellschaft‹, wie Häring sagt, trägt jedenfalls autokratische Züge. Erweitert man aber den Begriff des Unheimlichen um Schellings Definition, daß unheimlich das ist, was im Verborgenen bleiben sollte, aber hervorgetreten ist,<sup>372</sup> dann ist die Feststellung berechtigt, daß die *Hochhausstadt* deswegen unheimlich ist, weil sie Aspekte modernistischer Städteplanung hervortreten läßt, die bei der *Ville Contemporaine* im Verborgenen bleiben: zum Beispiel jener Aspekt, daß beide modernistische Städte auf eine sehr eng gefaßte Auswahl von Aktivitäten zugeschnitten sind, und daß beide Szenarien ihren Bewohnern eine Stadt vorsetzen, in der keine weitere Veränderung zulässig ist. Es ist gerade jener szenografische Aspekt, an dem sich die weitere Kritik artikulieren läßt.

Le Corbusiers Darstellung, die sowohl atmosphärische Elemente als auch Orte markierende Monumentalarchitektur mit einschließt (sowohl Anfang und Ende der Stadt, aber auch deren Mittelpunkt), operiert im Rahmen einer Auffassung, wie sie bereits im Paris des 19. Jahrhunderts von Haussmann vorexerziert wird: Dessen urbanistische Maßnahmen zeichnen sich dadurch aus,

---

<sup>371</sup> LE CORBUSIER, *Urbanisme*, S. 283ff.

<sup>372</sup> »Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.« SIGMUND FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 248f, 264.

daß die Stadt als Bild, als Bühne und Spektakel aufgefasst wird. Eine solch theatralische Auffassung ist eng mit der Forderung verknüpft, die Städte nicht nur ›schöner‹ zu gestalten, sondern auch ›funktioneller‹, sprich: durchlässiger, hygienischer und übersichtlicher. Sie beruhen auf dem Prinzip einer Dichotomie zwischen Szene und Publikum, das darauf abzielt, die Bevölkerung auf Distanz zu halten, indem sie auf die passive Rolle eines Betrachters beschränkt wird.<sup>373</sup> Der Vorwand der ›Verschönerung‹ entspricht dabei einer ideologischen Mystifizierung, die Walter Benjamin – ebenfalls auf Paris bezogen – als ›Phantasmagorie‹, als Trugbild bezeichnet hat.<sup>374</sup> So dienten die breiten Boulevards mit ihren weiten Perspektiven einerseits einem normalisierten urbanen Leben als Bühne und Spektakel. Auf der anderen Seite sollen sie schon durch ihre Ausmaße Unruhen, besonders die Errichtung von Barrikaden verunmöglichen. Die Stadt soll also resistent gegen die Aktionen eines Teils ihrer Bevölkerung gemacht werden. Benjamin bezeichnet die Maßnahmen Haussmanns folglich als »embellissement stratégique«<sup>375</sup> – als Maßnahmen, die letztlich das Ziel verfolgen, das Verhalten der Bewohner zu kontrollieren bzw. zu normalisieren. Wenn Le Corbusier in *Vers une Architecture* mit der Parole »Baukunst oder Revolution. Die Revolution läßt sich vermeiden.«<sup>376</sup> schließt, dann ist es eben dieser Aspekt der Kontrolle und Normalisierung, auf den seine szenografischen Mittel verweisen; ein Aspekt, den sie aber auch der Wahrnehmung entziehen wollen. Seine Stadt ist eine Fortsetzung der urbanistischen Anliegen des 19. Jahrhunderts; mit dem Unterschied, daß, statt zu Fuß flanierend, die Stadt mittels des Autos oder des Flugzeugs erfahren wird. Modernistische Ästhetik paart sich hier mit einer konservativen Weltanschauung.

### 3.4.3 ›Von Oben‹ und ›Von Unten‹

An dieser Stelle ist ein Exkurs angebracht, der ebenfalls die Stadt mit ihrer Darstellung verknüpft: Wie der Philosoph Gernot Böhme selbstsicher formuliert, »dürfte schon die Differenz von *topos* und *spatium* für die Architektur interessant sein.« Böhme meint damit einen fundamentalen Unterschied in der europäischen Raumkonzeption, nämlich jenen zwischen ›Ortsraum‹ und ›metrischem Raum‹. Die erste Konzeption folgt Aristoteles und umfaßt »Umgebungen, Nachbarschaften, Lagebeziehungen, jedoch keine Abstände.« Die zweite wurde von Descartes artikuliert. Sie charakterisiert sich gerade durch die Bestimmung von Abständen über ein Koordinatensystem. Räumliche Verhältnisse werden damit »zu einer Frage der Darstellung in einem Bezugssystem.« Böhme folgert nicht nur, daß Descartes damit »die Geometrie algebraisierte«; vielmehr betrifft die Unterscheidung des Raumes in *Topos* und *Spatium* auch den Status dessen, was jeweils darin enthalten ist: »Ein Ort ist eine Umgebung, in der man *sich befindet*, Maßverhältnisse sind dagegen eine Art, in der man sich etwas – meist Dinge – *vorstellt*.« Die eine Raumauffassung ist damit jene der ›leiblichen Anwesenheit‹, der andere hingegen das Medium von Darstellungen. Böhme erkennt, daß dieser Unterschied »nun wirklich für Architekten revolutionär ist«: Architekten schaffen zwar Räume für die menschliche Anwesenheit, jedoch waren sie seit je auf den Raum als Medium von Darstellungen fixiert und leiden darum unter einer »*déformation professionnelle*«. <sup>377</sup> Das klingt alles scharf gedacht und eloquent formuliert. Kritik ließe sich allerdings nicht nur bezüglich der Erfindungsgabe beanstanden, was französische

<sup>373</sup> Vgl. Alain CAMBIER, *Qu'est-ce qu'une ville?*, S. 116.

<sup>374</sup> Vgl. Walter BENJAMIN, ›Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts‹ [ab 1927], in: *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, Hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982, S. 45–59, hier S. 51, 57; vgl. Alain CAMBIER, *Qu'est-ce qu'une ville?*, S. 116.

<sup>375</sup> Vgl. Walter BENJAMIN, ›Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts‹, S. 57.

<sup>376</sup> LE CORBUSIER, *Kommende Baukunst*, S. 253.

<sup>377</sup> Alle Zitate: Gernot BÖHME, ›Architektur und Atmosphäre‹, in: *Arch+* (H. 178, Juni 2006), S. 42–45, hier S. 45.

Redewendungen betrifft, sondern auch dahingehend, daß diese Idee etwas früher schon erschöpfender diskutiert wurde; originellerweise in Umkehrung der Bedeutung von Ort und Raum. Daran ändert auch ein Verweis auf Aristoteles und Descartes nichts.

Michel de Certeau, der die Praktiken des Alltags untersucht hat,<sup>378</sup> stellt den Kontrollphantasien der Städteplaner *von oben* (emblematisch ausgedrückt durch den Blick vom New Yorker *World Trade Center*) die Raumpraxis der *Wandermänner* gegenüber, die den Raum buchstäblich *von unten* erfahren. Daraus entwickeln sie Alltagspraktiken, die sich einer übergeordneten Kontrollinstanz entziehen. Der strategischen Raumkontrolle *von oben* steht also die Raumpraxis *von unten* gegenüber, die mit der Tätigkeit des Gehens durch die Stadt identifiziert werden kann. Durch das Gehen wird jener Raum geschaffen, in dem sich Alltagspraktiken entfalten können. Im Unterschied dazu ist der Raum der Betrachtung *von oben* ein statischer, fixierter.<sup>379</sup> Für Certeau gibt es zwei unterschiedliche Auffassungen von ›Raum‹: Einerseits den Ort (*lieu*), der Ausdruck einer fixierten, vorwiegend technischen und geometrischen Lagebestimmung ist, andererseits den Raum (*espace*), der »ein Geflecht von beweglichen Elementen« ist, der durch Aktivität und Erfahrung gebildet wird.<sup>380</sup> Erst der Gang durch den in der Stadtplanung geometrisch festgelegten Ort verwandelt ersteres in zweites. Im Unterschied zum ›Ort‹ ist der ›Raum‹ den Veränderungen der Zeit unterworfen und wird immer wieder neu konstituiert. Ebenso läßt sich zwischen einem ›Parcours‹ [Wegstrecke] und der ›Karte‹ als Formen der Beschreibung von Räumlichkeit unterscheiden. Der ›parcours‹ beschreibt relative Bezüge; er besteht hauptsächlich aus Handlungsanweisungen und konstituiert einen praktizierten ›Raum‹. Die ›Karte‹ hingegen stützt sich auf ein übergreifendes externes Ordnungssystem wie Himmelsrichtungen, etablierte Ortsnamen etc., mit dem bestimmte Orte adressierbar gemacht werden. In einer von Certeau zitierten Studie, die Schilderungen von Bewohnern von Appartements untersucht hat, verwendeten nur drei Prozent Beschreibungen, die sich dem Typus der ›Karte‹ zuordnen lassen.<sup>381</sup> Außerdem wurden Ausdrucksweisen, die Bewegungen vorschreiben, massiv gegenüber jenen bevorzugt, die sich auf das Sehen beziehen und versuchen, ein Bild wiederzugeben. In der Alltagssprache wird also das *Tun* vor das *Sehen* gestellt. Während Alberti behauptet, daß es zuerst einen Raum geben muß, damit eine Handlung stattfinden kann, behauptet Certeau also, daß es die Handlung und die Interaktion selbst sind, die den ›Raum‹ konstituieren.<sup>382</sup>

De Certeau steckt in seiner Theorie jenen Bereich ab, in dem sich Alltagspraktiken entwickeln können. Dieser Bereich ist unmittelbar mit Bewegung verknüpft, ganz im Unterschied zur

---

<sup>378</sup> Anschließend an Foucaults und Bourdieus »Diskurs über nicht-diskursive Praktiken« soll seine Untersuchung als »Fortsetzung oder auch als ein Gegenstück zu Foucaults Analyse der Machtstrukturen verstanden werden«. Michel de CERTEAU, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 131, 186.

<sup>379</sup> Michel de CERTEAU, *Kunst des Handelns*, S. 179ff.

<sup>380</sup> Michel de CERTEAU, *Kunst des Handelns*, S. 218.

<sup>381</sup> Charlotte LINDE u. William LABOV, ›Spatial Networks as a site for the study of Language and Thought‹, in: *Language* (Bd. 51, Nr. 4, Dez. 1975), S.924–939. Zit. nach: Michel de CERTEAU, *Kunst des Handelns*, S. 220ff. (Dt. Übers. dieser Studie: ›Die Erforschung von Sprache und Denken anhand von Raumkonfigurationen‹, in: Harro SCHWEIZER (Hg.), *Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit. Ein Arbeitsbuch für das Lehren von Forschung*, Stuttgart 1985. S. 44–64.)

<sup>382</sup> Vgl. Alain CAMBIER, *Qu'est-ce qu'une ville?*, S. 119. Vgl. auch Hannah Arendts Auffassung von Öffentlichkeit und öffentlichem Raum: »Thus action not only has the most intimate relationship to the public part of the world common to us all, but is the one activity which constitutes it. It is as though the wall of the polis and the boundaries of the law were drawn around an already existing public space which, however, without such stabilizing protection could not endure, could not survive the moment of action and speech itself.« Hannah ARENDT, *The human condition*. Chicago; London 1998, S. 198.

strategischen Raumkontrolle *von oben*, die statischer Natur ist. Nun ist es Hilberseimer, der die Stadt *von unten*, vom Standort des Certeau'schen *Wandersmannes* zeigt: Er zeigt die Stadt in etwa von der Höhe der Gehenden aus. Dennoch gibt es kaum etwas, das statischer und fixierter erscheint als die *Hochhausstadt* von Hilberseimer. Jener Ort, an dem die *Wandermänner* in jeder anderen Stadt einen Handlungsraum schaffen können, ist hier nicht nur unveränderlich, sondern in unterschiedliche Ebenen aufgelöst, so daß tatsächlich nur ein Pfad entlang der Hausfassaden bleibt: Vom öffentlichen Raum bleibt nur der Verkehrsraum. Der Blick von Hilberseimer ist der eines resignierten und desillusionierten *Wandersmannes*. Im Unterschied dazu zeigt Le Corbusier den Blick *von oben*: zwar ist das, nach de Certeau, ein statischer Blick, aber immerhin ist es einer aus dem Flugzeug: Warum die *Ville Contemporaine* nicht so unheimlich wie die *Hochhausstadt* wirkt, hat damit zu tun, daß sich der Betrachter nicht mit dem Bewohner, sondern mit der Macht (den Planern und Wirtschaftskapitänen) identifizieren kann: jene, die tatsächlich herrschen und gestalten. In jeder anderen Hinsicht ist sie eine Stadt der totalen Kontrolle: Die Bewegung, die für de Certeau Basis für die Aktivität und Erfahrung des *Wandersmannes* ist, beschränkt sich darauf, mit dem Auto von einem Ende der Stadt bis zum anderen zu fahren. Wie Stanislaus von Moos feststellt, schrumpft die vielspurige Fahrbahn der monumentalen Achse außerhalb der Triumphbögen zur schmalen Landstraße zusammen — ein Detail, das beim Diorama fehlen dürfte, aber in einer Linienzeichnung der gleichen Ansicht erkennbar ist: Mit der umgebenden Landschaft tritt man nur in Blickbeziehung; de Facto ist die Umgebung in der *Ville Contemporaine* genauso weit weg wie bei der *Hochhausstadt*. »Das Rasen der Autos ist das belebende Element der Stadt«,<sup>383</sup> sagt Häring, aber vor der Stadt hört sich das Rasen auf.

Die Idee, eine durch die Motorisierung gesteigerte, individuelle Bewegungsfreiheit zum Ersatz für tatsächliche und politische Freiheit zu machen, sollte in den rechten Diktaturen der 1930er-Jahre große Beliebtheit erfahren. Ein Beispiel dafür sind die Straßenbauprojekte des österreichischen Ständestaates: Neben der Glockner- und Packstraße wurde zwischen 1934 und 1938 die Wiener Höhenstraße als eine von drei stolzen Renommierstraßen errichtet. Keine dieser Straßen diente dem Zweck einer schnelleren und besseren Verbindung von einem Ort zum nächsten. Die Straßen dienten auch nicht dazu, schnell zu fahren. Für Georg Rigele dienten die repräsentativen Aussichtsstraßen dazu, landschaftliche Freiheitssymbolik zum Ersatz für politische Freiheit zu machen.<sup>384</sup> Hingegen wurden innerhalb und zur Stadt Straßen geschaffen, die den Verkehr beschleunigen sollten: der Operngassen-Durchbruch und die Westeinfahrt gehören zu den wenigen realisierten Beispielen in Wien.

#### 3.4.4 Zwischenbilanz

Es ist die Idee einer Architektur als ›Schauplatz‹ des Unheimlichen (wobei dieses, wie Vidler sagt, nicht durch eine bestimmte räumliche Konfiguration ausgelöst werden kann), die letzten Endes dazu geführt hat, der durch die Darstellung vorgegebenen Betrachtungsweise einen hohen Stellenwert beizumessen. Die Idee, daß die Architektur den ›Schauplatz‹ für das Unheimliche zur Verfügung stellt, wird dadurch verdoppelt, daß die Darstellungen selbst wiederum eine Szene aufspannen, in der die Architektur nicht nur zum Rahmen eines (unheimlichen) Ereignisses, sondern selbst zum Hauptakteur wird. Das funktioniert im Moment nur im Zusammenhang mit der klassisch gewordenen Definition von Alberti, aber es gibt auch zahlreiche andere Darstellungen, die

<sup>383</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 173f.

<sup>384</sup> Vgl. Georg RIGELE, *Die Wiener Höhenstrasse: Autos, Landschaft und Politik in den dreissiger Jahren*. Wien 1993, S. 44; vgl. Kristian FASCHINGEDER, »... da keine Großstadt der Welt eine ähnliche Aussichtsstraße aufzuweisen vermag.« Zum achtzigjährigen Bestehen der Wiener Höhenstraße«, in: *Sinnhaft 21. Alpine Avantgarden und urbane Alpen*, (H. 21, 2008), S. 108–123, hier S. 109, 115.

deswegen rätselhaft erscheinen, weil sie nichts anderes als Architektur zeigen: Im folgenden Kapitel werden einige davon kurz angerissen.

Die von Vidler ausgehende Definition, daß die Architektur den Ort, den Rahmen für unheimliche Erfahrungen zur Verfügung stellt, hat bei den Perspektiven von Hilberseimer zu zwei getrennten Vermutungen geführt: einerseits kann es die Architektur sein, die als Schauplatz für eine unheimliche Erfahrung dient, andererseits kann dies auch durch die Darstellung erfolgen, also durch die Art und Weise, wie die *Hochhausstadt* repräsentiert wird – Es geht darum, *was* gezeigt wird und *was nicht*, und damit auch, *wie* gezeigt wird. Die Darstellung von Architektur in einer Perspektive und die damit dargestellte Architektur können nicht dasselbe sein: Es gibt unterschiedliche Darstellungen ein- und desselben Gebäudes, und es sind andere Blicke auf die *Hochhausstadt* vorstellbar, etwa von einem erhöhten Standpunkt aus. Dann könnte genauso gut eine rahmende Landschaft sichtbar werden wie in der *Ville Contemporaine*, ohne daß es sich gleich um eine andere Stadt handeln würde.

Bis jetzt wurden mehrere Motive des Unheimlichen diskutiert; andere, naheliegende Themen wie die (merkwürdige) Wiederholung des Gleichartigen sind nahezu ausgeblieben. Der Fall hingegen, daß die *Hochhausstadt* deswegen unheimlich ist, weil sie näher an der bekannten Wirklichkeit ist und weil sie dem Betrachter eine Identifikation mit dem Inhalt der Darstellungen ermöglicht, wurde wesentlich ausführlicher erörtert. Sie erlaubt es, die für den Modernismus charakteristische Entfremdung, auf die Vidler wie Häring gleichermaßen hinweisen, mit der Definition von Schelling zu verknüpfen: Die *Hochhausstadt* kann als unheimlich bezeichnet werden, besonders wenn sie in Relation zur *Ville Contemporaine* betrachtet wird, weil die *Hochhausstadt* etwas verdeutlicht, das in der *Ville Contemporaine* nicht offen zum Vorschein kommt. Die *Hochhausstadt* wird damit zum Zerrbild, zum ›Double‹ der *Ville Contemporaine*, mit dem feinen Unterschied, daß sie unverhüllt zeigt, was im Vorbild gut verborgen ist. Auch das kann ein Motiv des Unheimlichen sein, denkt man etwa an das Bildnis des Dorian Gray im gleichnamigen Roman von Oscar Wilde: Das Portrait übernimmt, was dem Protagonisten erspart bleibt, die Spuren seiner dekadenten Lebensweise. Im Folgenden kann angenommen werden, daß das Unheimliche noch andere Auslegungen zuläßt, anhand derer sich das Unheimliche bei Hilberseimer untersuchen läßt. Es geht darum, die Perspektiven näher zu betrachten, um festzustellen, ob sich die Elemente, die die Perspektiven ›unheimlich machen‹, näher bestimmen lassen. Es wird sich keine erschöpfende Beschreibung dessen erstellen lassen, was die *Hochhausstadt* unheimlich macht. Und wenn die Definition von Vidler stimmt, dann ist kein Kriterium für sich alleine ausreichend. Aber es wäre interessant zu zeigen, daß das Unheimliche der Hochhausstadt mit der engen Verknüpfung von Architektur und Darstellung hinreichend erklärt ist.

Wo es darum geht, dieses Unheimliche zu lokalisieren, herauszufinden, was die *Hochhausstadt* unheimlich macht, muß auch entschieden werden, inwieweit von der Darstellung und inwieweit von der Architektur gesprochen wird. Häring macht diesbezüglich keine Unterscheidung, er zeigt vielmehr, daß undiskriminiert von beiden gesprochen werden kann; selbst von einem Architekten, der mit architektonischen Darstellungen vertraut sein sollte. Darstellung und Architektur sind aufs engste verwoben. Im Folgenden wird nach Möglichkeiten gesucht, die einzelnen Aspekte der Darstellungen von Hilberseimer und Le Corbusier systematischer als bisher zu beschreiben und zu untersuchen: näher am Bild, soweit dies möglich ist. Wenn es um Architektur in Darstellungen geht, dann ist zu vermuten, daß Hinweise, wie diese Darstellungen zu interpretieren sind, in kunsthistorischen Interpretationsweisen gefunden werden können.

Nicht alles, was bisher angesprochen wurde, kann im Folgenden diskutiert werden: Nachdem auch weiterhin (wie bei Häring) von der Vorstellung ausgegangen wird, daß es sich bei den beiden Perspektiven um illusionistische Darstellungen handelt, gilt es später noch einen Vorbehalt

auszuräumen: daß Hilberseimer ohnehin vielmehr ein abstraktes Schema zeigen wollte, womit eine solche Betrachtung von falschen Annahmen ausgeht. Lampugnani behauptet ja, daß es dem Architekten nur um das Aufzeigen von Lösungen ging, nicht um die fiktiven Veduten einer idealen Stadt. Es wird sich also die Frage stellen, wie es um das Verhältnis von Illusion und Abstraktion in den Perspektiven von Hilberseimer bestellt ist.

## 4. Interpretieren

### 4.1 Serie und Strukturanalyse

#### 4.1.1 Einleitung: *Damischs ›mise en Série‹*

Ein Vergleich zwischen der *Hochhausstadt* und der *Ville Contemporaine* hat noch mehr zu bieten. In *L'Origine de la Perspective* (1987, 1993) analysiert Hubert Damisch drei Bilder aus der Renaissance. Die gemeinhin als ›Tafeln von Urbino‹<sup>385</sup> bezeichneten Gemälde, von denen sich allerdings nur eines in Urbino, die anderen beiden in Berlin und in Baltimore befinden, sind wahrscheinlich zur selben Zeit entstanden. Weder weiß man mit Sicherheit, wer sie angefertigt hat, noch zu welchem Zweck; und weil sie einen von Architektur gefaßten Schauplatz, aber kein Ereignis darstellen, betrachten viele Kunsthistoriker sie als rätselhafte Gebilde, die sich einer Interpretation entziehen.<sup>386</sup> Die drei Tafeln sind, wie die *Hochhausstadt*, frontalansichtige Zentralperspektiven, die Architektur zum Inhalt haben. Zum Gemälde aus Urbino (mit einem Tempietto in der Mitte und zwei Brunnen im Vordergrund) stellt Damisch fest, daß es sich um eine Stadt handelt, oder vielmehr um einen Ort, eine urbane Stelle. Sie ist in einer Perspektive fixiert, die vor dem Auge den symmetrischen Fächer ihrer Fluchtlinien ausbreitet: Es ist das Bild eines verlassenen Ortes. Im Bild dieser Idealstadt gibt es nichts zu sehen, das sich erzählen ließe: was für manche genügt, um sie als ›abstrakt‹ zu bezeichnen.<sup>387</sup> [Abb. 25–27.]

Damisch versucht also, das Rätsel zu erhellen. Die große Herausforderung stellt die ›gelungene Beschreibung‹ dar (›réussir à les décrire‹).<sup>388</sup> Die Methode dafür nennt er »mise en série«. Das ist eine Art Strukturanalyse, mittels der er Anordnung und Verwendung ausgewählter Aspekte der Darstellung der verschiedenen Werke ›in eine Reihe stellt‹, um sie miteinander zu vergleichen bzw. um festzustellen, was die Reihe jeweils transformiert.<sup>389</sup> In erster Linie geht es nicht um Quellen oder Einflüsse; vielmehr gelten konstant wiederkehrende Figuren (Fenster, Rahmen, Wolken etc.), aber auch außerikonografische Themen wie die Perspektive als spezielle Indizien, anhand derer sich kulturelle Bestimmungen manifestieren.<sup>390</sup>

An einer systematischen und übersichtlichen Darlegung seines Sujets scheint Damisch nicht interessiert; besonders seine Betrachtung der drei Tafeln ist höchst komplex und unklar.<sup>391</sup> Er läßt

---

<sup>385</sup> Vgl. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, Erw. u. korr. Aufl., Paris 1993, S. 196f, 308.

<sup>386</sup> Vgl. Alexander SEMPER, *Spearhead. An den Grenzen der Interpretation*. Diplomarbeit: TU Wien 2006, S. 44f.

<sup>387</sup> Vgl. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 191ff.

<sup>388</sup> Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 297.

<sup>389</sup> Vgl. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 306ff, 333f.

<sup>390</sup> Vgl. Anne CAUQUELIN, *Les théories de l'art*, Paris 21999, S. 80.

<sup>391</sup> Vgl. Christopher WOOD, ›The Origin of Perspective by Hubert Damisch‹, in: *The Art Bulletin* (Bd. 77, Nr. 4, Dez. 1995), S. 677–682, hier S. 679.



weitgehend offen, was er mit der Serie, besonders aber mit seinem ›strukturalistischen‹ Ansatz meint. Hinzu kommt noch, daß der Begriff ›Strukturalismus‹ in vielen Abwandlungen auch und besonders in der Kunstgeschichte kursiert, und nicht erst in jüngster Zeit. Für Chris Murray hat Damisch denn auch wenig mit jener, oft ausdrücklich a-historischen Methode gemein, die in den 1960er Jahren in der Anthropologie oder den Sprach- und Literaturwissenschaften florierte.<sup>392</sup>

Die Geschichte, erklärt Murray, spielt eine gewichtige Rolle in Damischs ›strukturalistischer‹ Analyse der Kunst. Damisch kritisiert jedoch die Auffassung, daß Geschichte das erste und letzte Wort in der Kunstgeschichte hat. In *Théorie du /nuage/* (1972) charakterisiert er die Rolle der historischen Analyse in der Studie der Kunst als eine Form von Terror oder Tyrannei, die es unmöglich macht, überhistorische oder abstraktere Themen anzuschneiden.<sup>393</sup> In *L'Origine de la Perspective* präzisiert er: Geschichte kann es nur insoweit geben, als es sich um die Geschichte von etwas handelt. Es geht nicht darum, die Analyse von Werken und Texten im Rahmen einer erweiterten Geschichtsauffassung auszuschließen; abzulehnen ist jedoch der ›totale‹ und vor allem totalisierende Stellenwert von Geschichte.<sup>394</sup> Besonders in der Kunstgeschichte sei es üblich geworden, über Geschichte ohne ein Objekt zu reden. Innerhalb einer solchen Auffassung werde Geschichte letztlich zu einer gestaltenden Kraft, die Kunstwerke nach einem evolutionären Muster produziert.<sup>395</sup>

Die Zielrichtung von *L'Origine de la Perspective* (i.e. ›Der Ursprung der Perspektive‹) faßt Murray wie folgt zusammen: Damisch ist nicht wirklich daran interessiert, den historischen Ursprung der Perspektive zurückzuverfolgen – auch wenn ein großer Abschnitt dem Experiment von Brunelleschi gewidmet ist, das gemeinhin als Geburtsstunde der Perspektive gilt. Der ›Ursprung‹ im Titel ist vielmehr in einem räumlichen Sinn zu verstehen. Damisch interessiert sich für den genauen Status des ›point d'origine‹ – des Ursprungsorts. Mit anderen Worten interessiert er sich für das Subjekt, von dem ausgehend die Perspektive organisiert ist. Damisch analysiert also die Fähigkeit perspektivischer Gemälde, die prekäre Illusion einer Autonomie im Betrachter zu bestätigen, die die Basis der Subjektivität ist. Letzten Endes entwirft Damisch also eine visuelle Theorie der Subjektivität.<sup>396</sup>

Wenn Damisch mit dem Strukturalismus nur wenig zu tun hat, auf welches theoretisches Paradigma bezieht sich dann seine Methode? Soll diese verwendet werden, muß zuerst festgestellt werden, woraus sie besteht. Damischs Vorstellung von ›Serie‹ verstehen wollen, läuft zu einem guten Teil darauf hinaus, ihn in den Kontext der Kunstgeschichtsschreibung einzufügen. Diese Vorgehensweise dient auch der Feststellung, ob und inwiefern Damischs Methode anwendbar ist. Es ist wie mit Wittgensteins Leiter: Das Wissen wird unnötig, sobald es erworben ist.<sup>397</sup>

#### **4.1.2 Einwurf: Panofskys Ikonografische Methode**

Die Idee, daß mehrere Kunstwerke in einem Dialog stehen und ein System bilden können, ist, so Damisch, nicht neu. Schon Erwin Panofsky hat diese Idee mit seiner Untersuchung der frühen Serie gotischer Kathedralen illustriert. Diese Serie soll nach dem Szenario der scholastischen Disputation

---

<sup>392</sup> Vgl. Ernst van ALPHEN, ›Hubert Damisch (1928–)‹, in: Chris MURRAY (Hg.), *Key Writers on Art. The Twentieth Century*. London 2003, S. 73–77, hier S. 85.

<sup>393</sup> Hubert DAMISCH, *Théorie du /nuage/*, S. 143.

<sup>394</sup> Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 14ff.

<sup>395</sup> Vgl. Chris MURRAY, *Key Writers on Art*, London, New York 2003, S. 85f.

<sup>396</sup> Chris MURRAY, *Key Writers on Art*, S. 88.

<sup>397</sup> Ludwig WITTGESTEIN, *Tractatus*, Satz 6.54.

organisiert gewesen sein, mit seinem Spiel von Fragen, Antworten und Einwänden.<sup>398</sup> Nicht nur deswegen ist es unumgänglich, die kunsthistorische Methode von Panofsky kurz zu umreißen: Jene klassische Lesart von Kunstwerken, die bis heute einen Großteil der wissenschaftlichen Praxis ausmacht. (Zudem hat Panofsky ebenfalls einiges zur Perspektive zu sagen. Ohne darin mehr als eine zufällige Koinzidenz sehen zu wollen, aber *Die Perspektive als ›symbolische Form‹* erscheint in jenem Jahr, in dem Hilberseimer die *Großstadtarchitektur* publiziert: 1927. In der Zwischenkriegszeit entsteht nicht nur das ›Neue Bauen‹, es ist auch die Blütezeit der Kunstgeschichtsschreibung in Deutschland und Österreich.)

Ikonographie und Ikonologie sind untrennbar mit dem Namen Panofsky verbunden. Dabei war der Begriff der Ikonologie bereits seit der Renaissance gebräuchlich, während die Ikonographie im 19. Jahrhundert eine Blüte erlebte, bevor sie zu einem ›Anhängsel‹ degradierte. Mit der Wiederbelebung des Begriffs ›Ikonologie‹ 1912 versuchte Aby Warburg, die sehr erfolgreiche Formanalyse um historische und inhaltliche Aspekte zu erweitern (Heinrich Wölfflin, der Anfang des 20. Jahrhunderts berühmteste deutsche Kunsthistoriker und Vertreter der Formanalyse, publiziert seine *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* 1915). Warburg, praktisch ein Konkurrent von Wölfflin,<sup>399</sup> verbindet also die Formanalyse mit der Ikonographie, der »Kunde von den abgebildeten Inhalten«, um damit zur »Kunde von der Bedeutung der Inhalte« zu gelangen: Die Kunstgeschichte soll »Symbolkunde, Ikonologie« werden, ein umfassendes System der kulturwissenschaftlichen Analyse. Panofsky umreißt die Begriffe neu und macht daraus sein berühmtes Interpretationsmodell.<sup>400</sup>

Panofskys Methode der Ikonographie und Ikonologie besteht aus einem dreischichtigen Verfahren, mit dem Ziel, mit jedem Interpretationsschritt tiefer in die Bedeutung eines Kunstwerks einzudringen.<sup>401</sup> Panofsky hat es mehrmals dargelegt (1930, 1932, 1939, 1950), es wird der bekanntesten Darstellung aus ›Ikonographie und Ikonologie‹ nachgegangen.<sup>402</sup> Das Verfahren besteht aus einer ›vorikonographischen Beschreibung‹, der ›ikonographische Analyse‹ und der ›ikonologischen Interpretation‹. In der *ersten* Schicht wird die ›primäre oder natürliche‹ Bedeutungsart erfaßt – die vorikonographische Beschreibung interpretiert die von der praktischen Erfahrung abhängigen Aspekte –; es geht um die Identifikation der dargestellten Objekte und Ereignisse, die als Formen ausgedrückt werden. Die Bedeutungen der untersten Schicht, die der ›Oberfläche‹ des Kunstwerks entsprechen, müssen dabei solange halb oder falsch verstanden bleiben, als die Bedeutungen der höheren, sie umfassenden Schicht außer Acht bleiben.<sup>403</sup> In der *zweiten* Schicht geht es um die Erfassung des ›sekundären oder konventionalen Sujets‹. Aus der Kombination von Einzelementen entstehen Bedeutungszusammenhänge, die identifiziert werden müssen. Eine männliche Gestalt mit einem Messer repräsentiert den heiligen Bartholomäus, eine

---

<sup>398</sup> Vgl. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 303f.

<sup>399</sup> Vgl. Heinrich DILLY, *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, 2., durchges. Aufl., Berlin 1999, S. 119.

<sup>400</sup> Vgl. Ralf-Peter SEIPPEL, *Architektur und Interpretation. Methoden und Ansätze der Kunstgeschichte in ihrer Bedeutung für die Architekturinterpretation*. Essen 1989 [Dissertation: Bochum 1987], S. 33–35.

<sup>401</sup> Vgl. Johann Konrad EBERLEIN, ›Inhalt und Gestalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode‹, in: Hans BELTING et al. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin 1996, S.169–191, hier S. 173.

<sup>402</sup> Von 1939. Vgl. Michael Ann HOLLY, *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca/NY 1984, S. 159, FN 2; vgl. Johann Konrad EBERLEIN, ›Inhalt und Gestalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode‹, S. 173.

<sup>403</sup> Die »primäre Sinnschicht« trifft »auf einen Phänomensinn,« der sich »demonstrativer Begriffe« bedient, die entweder bloß die sinnlichen Eigenschaften des Kunstwerks oder bloß die sinnlichen Vorgänge im Betrachter bezeichnen. Die »sekundäre Sinnschicht« erschließt sich erst aufgrund eines literarisch übermittelten Wissens. Vgl. Pierre BOURDIEU, ›Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis‹, in: Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a. M. 1974, S. 125–158, hier S. 127f.

weibliche Gestalt mit einem Pfirsich in der Hand personifiziert die Wahrhaftigkeit, etc.<sup>404</sup> Der Künstler kann sie sehr bewußt angewendet haben, die Analyse dieser Themen oder Vorstellungen erfordert jedoch eine entsprechende Kenntnis der ›literarischen Quellen‹. Die *dritte* Schicht schließlich erfaßt die ›eigentliche Bedeutung oder Gehalt‹. Sie fragt nach dem eigentlichen Sinn des Kunstwerks, der dem Künstler selbst nicht unbedingt bewußt ist.

Die Ansichten, wie umfassend die ikonologische Ebene – wo für Panofsky erst die wirkliche Interpretationsleistung stattfindet – gemeint ist, gehen auseinander. Für Johann Konrad Eberlein sind einfach die historischen Begleitumstände gemeint. Wenn etwa eine Statue als jene eines Pestheiligen (etwa des Hl. Rochus) identifiziert wurde, dann geht es darum, ob sie mit dem Auftreten der Seuche in Verbindung steht, wer sie in Auftrag gegeben hat, welche Wirkung man sich von ihr erhoffte etc., also ihre historische Dimension.<sup>405</sup> Das ist eine sehr prosaische Auslegung: Panofsky geht es vielmehr darum, anhand eines Kunstwerks Aufschluß über ein Weltbild zu erhalten. Er behauptet, daß das Kunstwerk zugrundeliegende Prinzipien preisgibt, zu »einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung [...], modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.« Das ist das ehrgeizige Ziel eines Projekts, das sich »mit dem Kunstwerk als einem Symptom von etwas anderem« beschäftigt.<sup>406</sup> Das heißt auch, wie Michael Ann Holly schreibt, daß bei der Analyse des Kunstwerks auf eine unüberblickbare Menge von unbeschreiblichen und letztlich unüberprüfbar Kraften (psychologischer, gesellschaftlicher, kultureller, politischer Natur etc.) eingegangen werden muß, die zusammen seine singuläre Existenz verursacht haben.<sup>407</sup> Diese Kräfte bzw. die ›eigentliche Bedeutung‹ können, so Panofsky, dem Künstler unbekannt gewesen sein. Sie können sich sogar von dem unterscheiden, was er bewußt ausdrücken wollte.<sup>408</sup> (So war den Architekten der Kathedralen das scholastische Denken unbekannt. Das Werk der Scholastiker war jedoch so bestimmend, daß es unbewußt von den Architekten übernommen wurde.)<sup>409</sup> Die Theorie, so formuliert, reduziert das Kunstwerk zur bloßen Illustration eines Zeitgeistes, und hat schon bei Wölfflin entsprechende Kritik hervorgerufen. Andererseits bedeutet die Ikonologie die Rekonstruktion eines ganzen Programms, wie Gombrich festgestellt hat.<sup>410</sup> Sie beschränkt sich nicht auf einen einzelnen Text, sondern umfaßt einen ganzen Kontext – bzw. hat sie das Tor zu einer kontextbezogenen Betrachtung von Kunst geöffnet.<sup>411</sup>

Die ikonologische Interpretation läßt sich auf das Unheimliche in der *Hochhausstadt* anwenden: Die Darstellung ist zuerst nach der vom Künstler ausdrücklich hineingelegten Bedeutung und dann

---

<sup>404</sup> Erwin PANOFSKY, ›Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance‹, in: Ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, S. 36–67, hier S. 39.

<sup>405</sup> Vgl. Johann Konrad EBERLEIN, ›Inhalt und Gestalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode‹, S. 174; vgl. Ralf-Peter SEIPPEL, *Architektur und Interpretation*, S. 50.

<sup>406</sup> Erwin PANOFSKY, ›Ikonographie und Ikonologie‹, S. 40f.

<sup>407</sup> Vgl. Michael Ann HOLLY, *Panofsky and the Foundations of Art History*, S. 160.

<sup>408</sup> »Die Entdeckung und die Interpretation dieser ›symbolischen‹ Werte (die dem Künstler selber häufig unbekannt sind und die sogar entschieden von dem abweichen können, was er bewußt auszudrücken suchte) ist der Gegenstand dessen, was wir, im Gegensatz zur ›Ikonographie‹, ›Ikonologie‹ nennen können.« Erwin PANOFSKY, ›Ikonographie und Ikonologie‹, S. 40. Vgl. Pierre BOURDIEU, ›Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung‹, S. 168.

<sup>409</sup> Michael Ann HOLLY, *Panofsky and the Foundations of Art History*, S. 161.

<sup>410</sup> Vgl. Ernst H. GOMBRICH, *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*. Stuttgart 1986, S. 17; (vgl. Laurie S. ADAMS, *The Methodologies of Art*, New York 1996, S. 37).

<sup>411</sup> Vgl. Norman BRYSON, ›Semiology and Visual Interpretation‹, in: Ders.; Michael A. HOLLY; Keith MOXEY (Hg.), *Visual theory. Painting and interpretation*. New York 1991, S. 61–73, hier S. 62.

als Zeugnis oder Symptom einer allgemeineren Tendenz zu interpretieren, wobei sich herausstellt, daß sich die beiden Deutungen widersprechen. Nach der Ikonologischen Deutung wäre das Unheimliche mit einer unbewußten Intention des Modernismus zu erklären, die dann nur möglichst plausibel erklärt werden muß: Die *Hochhausstadt* als ungewollte Verdichtung des Weltbilds des Modernismus. Innerhalb der modernistischen Strömung lassen sich bestimmte Hinweise finden, die erklären, warum die Perspektiven unheimlich sind: Es ist das von K. Michael Hays gewählte Prozedere, für den die *Hochhausstadt* das posthumanistische Weltbild des Modernismus exemplifiziert. Wohingegen Pommer in seiner Analyse den Schrecken der *Hochhausstadt* durch jene Einflüsse erklären möchte, die das Umfeld von Hilberseimer bestimmt haben. Jedoch – das Feld der Betrachtung muß wesentlich weiter gefaßt werden, weiter vor allem als es die ikonologische Interpretation zuläßt. Es geht hier nicht um bewußte oder unbewußte Intentionen einer Zeit, sondern darum, wieso die *Hochhausstadt* unheimlich wirkt.

#### 4.1.3 Herkunft von Serie und Strukturanalyse

Die Serie, wichtig und eigenständig bei Damisch, ist integraler Bestandteil von Panofskys Ikonographie und Ikonologie. Pierre Bourdieu übersetzte Panofskys *Gotische Architektur und Scholastik* (1951) ins Französische. (Dem Werk entnahm er wichtige Anregungen: für die Übermittlung des scholastischen Denkens in die Architektur der gotischen Kathedralen braucht es jene unbewußte, kollektive Prägung, die ein Individuum zu einem Mitglied seiner Gesellschaft und Epoche macht, den ›Habitus‹.<sup>412</sup>) Im Nachwort zur französischen Ausgabe bezeichnet Bourdieu die Studie als »Bruch mit der neukantianischen Problemstellung, wie sie noch Werke wie *Die Perspektive als ›symbolische Form‹* beherrscht« und als »Applikation der Strukturalen Methode«. (Er bleibt nicht der einzige: auch der Kunsthistoriker Jan Białostocki bezeichnet *Gotische Architektur und Scholastik* als »Übung in Strukturanalyse«.)<sup>413</sup> »Die einzelne Beobachtung wird dem Anspruch, als Tatsache zu gelten, nicht eher gerecht, als sie sich analogen Beobachtungen anschließen läßt, dergestalt, daß die ganze Reihe ›Sinn bekommt‹«, beschreibt Bourdieu die ›strukturalistische Interpretation‹ titulierte Methode von Panofsky.<sup>414</sup> Dieser ›Sinn‹ gilt als ›Oberinstanz‹; er bestimmt, wie neue Beobachtungen innerhalb dieser Gruppe zu interpretieren sind. In der ikonographischen Analyse werden Gegenstände der gleichen Klasse nebeneinandergestellt. Die Bedeutung ikonographischer Muster ist im voraus fixiert; ihre Sammlung und vergleichbare Deutung bildet den Ausgangspunkt für die Analyse von Kunstwerken. Sie ist jedoch nicht endgültig fixiert, sondern »vermag neue Beobachtungen einzuschließen«.<sup>415</sup> »Sollte sich die neue Beobachtung jedoch auf gar keinen Fall dem ›Sinn der Reihe‹ entsprechend der Interpretation einfügen lassen, muß [...] der ›Sinn der Reihe‹ so umformuliert werden, daß er die neue Beobachtung in sich zu begreifen vermag.«<sup>416</sup> Bei Panofsky geht es um Konstanten

<sup>412</sup> Vgl. Pierre BOURDIEU, ›Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis‹, S. 132, 139, 123.

<sup>413</sup> Pierre BOURDIEU, ›Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis‹, S. 135, FN 1; Jan BIAŁOSTOCKI, ›Erwin Panofsky (1892–1968): Thinker, Historian, Human Being‹, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* (Bd. 4, Nr. 2, 1970), S. 68–89, hier S. 82. (Zit. nach: Heinz ABELS, ›Die Zeit wieder in Gang bringen‹, in: Bruno REUDENBACH, Heinz ABELS et al. (Hg.), *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions, Hamburg 1992*, Berlin 1994, S. 221.)

<sup>414</sup> Pierre BOURDIEU, ›Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis‹, S. 133f.

<sup>415</sup> Pierre BOURDIEU, ›Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis‹, S. 136.

<sup>416</sup> Erwin PANOFSKY, ›Ikonographie und Ikonologie‹, zit. nach: Pierre BOURDIEU, ›Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis‹, S. 134 (Vgl. Erwin PANOFSKY, ›Ikonographie und Ikonologie‹, Anm. 3).

innerhalb der geschichtlichen Veränderungen von Kunst.<sup>417</sup> Bei Damisch hingegen geht es dezidiert darum, was die Serie transformiert. Die Bedeutungen ergeben sich erst im nachhinein.

Panofsky wendet also bei *Gotische Architektur und Scholastik* die ›Strukturelle Methode‹ an, die ›mise en série‹ bei Damisch ist eine Form von Strukturanalyse. Trotzdem handelt es sich keineswegs um dasselbe.<sup>418</sup> Die Strukturanalyse, so wie Damisch sie versteht, versucht nicht, die Bedeutung der Werke oder der Gruppe, der sie angehören, in ihrer historische Dimension zu rekonstruieren.<sup>419</sup> Einen vergleichbaren Ansatz hat jedoch Hans Sedlmayr verfolgt; jener Kunsthistoriker, auf den auch der Begriff der Strukturanalyse in der Kunstgeschichte zurückzuführen ist. Für Sedlmayr wurde in der bisherigen Kunstgeschichte das Einzelwerk vernachlässigt, zugunsten des Aufbaus einer Geschichte (damit sind nicht nur historische Bezüge gemeint). Die Strukturanalyse ist eine kritische Reaktion auf die beiden kunsthistorischen Traditionen des deutschen Sprachraums – Ikonographie und Ikonologie einerseits und Stilgeschichte andererseits (zweitere war nicht zuletzt durch Wölfflin zu einer Formanalyse geworden). Die einen sind historisch ausgerichtet, die anderen vernachlässigen die Erforschung des Einzelwerks, weil sie nur an Eigenschaften, die charakteristisch für eine Gruppe von Gebilden sind, interessiert sind, sowie an deren Entwicklungen und Veränderungen im historischen Verlauf.<sup>420</sup> Bereits 1925 fordert Sedlmayr in *Gestaltetes Sehen*, die Dichotomie zwischen Form und Inhalt zu überwinden und die Betrachtung auf den Bereich werkimmanenter innerer Relationen zu konzentrieren.<sup>421</sup> Sedlmayr geht davon aus, daß das Kunstwerk eine für sich stehende ›Ganzheit‹ (die Einheit des Kunstwerks) bildet, deren Erfassung die Interpretation ihrer Teile ermöglicht und bestimmt. Das Ganze wiederum bildet die Struktur des Kunstwerkes, das ›organisierende Prinzip‹.<sup>422</sup> Es geht darum, fordert er 1932, »aus der anschaulich erfaßten Grundkonzeption [...] die konkrete Gestalt des Kunstwerks Schritt für Schritt bis in alle Einzelheiten hinab in einem anschaulichen Prozess entstehen zu lassen«. <sup>423</sup>

Damischs Methode hat mit der Strukturanalyse von Sedlmayr nicht viel gemeinsam (der Name scheint nicht einmal in *L'Origine de la perspective* auf).<sup>424</sup> Bei Sedlmayr deutet sich jedoch die

---

<sup>417</sup> Vgl. Hermann BAUER, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. München 31989, S. 156.

<sup>418</sup> Erschwerend kommt noch hinzu, daß ein Autor wie Julian Hochberg vereinfachend von älteren Formen spricht, die er als ›Strukturalismus‹ bezeichnet. Er bezeichnet damit alle Theorien, die behaupten, das räumliche Sehen von Bildern sei einem kulturellen Lernprozess zu verdanken: Für den Strukturalismus sind alle Tiefenreize Symbole, das Resultat erlernter Assoziationen, im Gegensatz zur Gestalttheorie. (Vgl. Julian HOCHBERG, ›Die Darstellung von Dingen und Menschen‹, in: Ernst H. GOMBRICH; Julian E. HOCHBERG; Max BLACK (Hg.), *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1977, S. 61–114, hier S. 64ff.)

<sup>419</sup> Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 333.

<sup>420</sup> Vgl. Ralf-Peter SEIPPEL, *Architektur und Interpretation*, S. 53; vgl. Hermann BAUER, *Kunsthistorik*, S. 161f.

<sup>421</sup> Vgl. Hans SEDLMAYR, ›Gestaltetes Sehen‹, in: *Belvedere* (Bd. 8, H. 10, August–Dezember 1925), S. 65–73; Vgl. Ralf-Peter SEIPPEL, *Architektur und Interpretation*, S. 50.

<sup>422</sup> Vgl. Hans SEDLMAYR, ›Probleme der Interpretation‹, in: Ders., *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Reinbek bei Hamburg 1958, S. 87–127, hier S. 102f. Vgl. Ralf-Peter SEIPPEL, *Architektur und Interpretation*, S. 52.

<sup>423</sup> Zum paradigmatischen Text für die Strukturanalyse ist Sedlmayrs Aufsatz über die Schauseite der Karlskirche in Wien geworden. (Vgl. Hermann BAUER, *Kunsthistorik*, S. 158ff.)

<sup>424</sup> Zusammen mit der Abwesenheit des Namens Sedlmayrs verweist dies auf einen erstaunlichen Partikularismus in der Kunstgeschichte: Vergleicht man etwa englisch- mit deutschsprachigen Büchern zur Kunstgeschichte, so gibt es nur wenige Namen, die auf beiden Seiten gleichermaßen kanonischen Rang erlangt haben. Möglicherweise auch eine Folge jenes Bruchs, der im 20. Jahrhundert das intellektuelle Leben

Hinwendung zum heutigen Schwerpunkt an, der über den Begriff der Struktur eine Synthese von Form und Inhalt (unter anderem) unternimmt.<sup>425</sup> Sedlmayr macht das noch quasi ›innerhalb‹ der Disziplin. Die Wurzeln von Damischs Ansatz jedoch liegen außerhalb der kunsthistorischen Tradition; anhand von Impulsen, die von den Sprachwissenschaften ausgehen, geht es darum, die Kunstgeschichtsschreibung zu reformieren.

#### 4.1.4 Reformbedarf der Kunstgeschichte

Es gibt eine ganze Reihe zeitgenössischer Kunsthistoriker, die (in unterschiedlichster Weise) ›strukturbezogene‹ Methoden präsentieren bzw. aus dem Umfeld schöpfen, in dem diese Methoden entwickelt wurden: der Linguistik. Mitte der 1970er-Jahre wird dies- und jenseits des Atlantiks eine gewisse ›Ermüdung‹ in der Kunstgeschichtsschreibung festgestellt. 1988 aber stellt Norman Bryson eine deutliche Veränderung der Disziplin fest; eine Behauptung, die er 1994 bekräftigt.<sup>426</sup> Was ist geschehen? Strukturalismus und Poststrukturalismus prägen eine ganze Generation und führen zu einer Kritik und Abkehr von den überlieferten Erklärungsmodellen der Kunstgeschichte.<sup>427</sup> Im angelsächsischen Raum, besonders in den USA, ist vordem (die Entwicklung ist anders als in Kontinentaleuropa) eine formalistisch ausgerichtete Analyse vorherrschend: Sie baut auf den Theorien der ›Bloomsbury Group‹ auf, eine Vereinigung, die von 1905 bis zum Zweiten Weltkrieg besteht, und deren prominentesten Vertreter Roger Fry und Clive Bell sind. In der Nachkriegszeit sind Clement Greenberg und Michael Fried die herausragendsten Vertreter dieses formalistischen Ansatzes. Bis in die späten 60er Jahre definieren sie, was als (moderne) Kunst gilt und was nicht: Greenberg fördert insbesondere Jackson Pollock und die abstrakten Expressionisten. Die Malerei, fordert Greenberg, soll sich ausschließlich auf das beschränken, was der visuellen Wahrnehmung zugänglich ist. Sie darf auf nichts verweisen, was außerhalb davon liegt. Kunst soll reine Form sein, ohne jede Referenz, außer vielleicht auf sich selbst.<sup>428</sup> Die Abstraktion in der Malerei stellt Kunst in ihrer reinsten Form dar. Thomas McEville kritisiert daran, daß die Forderung nach einer Autonomie des Ausdrucks einerseits, und die Freiheit von jedem Inhalt andererseits einen Widerspruch in sich selbst trägt. Der Einwand dazu kommt aus der Linguistik, aus der schließlich wichtige (wenn auch nicht die alleinigen) Impulse für die Kunstgeschichtsschreibung kommen werden: Wie Saussure betont, kann zwar von Bezeichnendem und Bezeichnetem gesprochen werden, als ob sie getrennte Entitäten wären, sie existieren jedoch nur als Komponenten ein und desselben Zeichens. Claude Lévi-Strauss wiederum kritisiert den (russischen) Formalismus dafür, die Komplementarität von Bezeichnendem und Bezeichnetem zu vernachlässigen. Für den Formalismus, so sagt er, sind Form und Inhalt absolut getrennte Bereiche, für den Strukturalismus jedoch existiert eine solche Trennung nicht: Form und Inhalt haben dieselbe Natur, sie unterliegen derselben Analyse.<sup>429</sup>

Ende der 70er Jahre ist die Unzufriedenheit mit dieser Form der Kunstgeschichtsschreibung, die,

---

bestimmt: zwischen einer ›analytischen‹ philosophischen Tradition, die in der Englisch sprechenden Welt vorwiegt, und einer ›kontinentalen‹ Tradition, die das europäische Festland beherrscht. Vgl. Michael FRIEDMAN, *A parting of the ways. Carnap, Cassirer, and Heidegger*. Chicago/IL 2000, S. ix–xiii.

<sup>425</sup> Vgl. Ralf-Peter SEIPPEL, *Architektur und Interpretation : Methoden und Ansätze der Kunstgeschichte in ihrer Bedeutung für die Architekturinterpretation*, Essen 1989, S. 61.

<sup>426</sup> Vgl. Robert S. NELSON, ›At the Place of a Foreword‹, in: Ders.; Richard SHIFF, *Critical terms for art history*, 2., erw. Aufl., Chicago 2003, S. xiii– xvii, hier S. xvff., xvii.

<sup>427</sup> In diesem Fall waren es besonders die Erklärungsmodelle von Greenberg und Fried. Vgl. David CARRIER, *Artwriting*, Amherst 1987, S. 78f.

<sup>428</sup> Vgl. Thomas MCEVILLEY, *Art & discontent: theory at the millennium*. Kingston/NY 1991, S. 25f.

<sup>429</sup> Vgl. Thomas MCEVILLEY, *Art & discontent*, S. 28.

wie Carrier sagt, auf eine lange Tradition kunsthistorischer Narrative zurückgreifen kann, ›überaus‹ ausgeprägt – wie Carrier bemerkt, ignoriert wahrscheinlich der Großteil der Kunstwelt diese Debatte. Bei der Suche nach Möglichkeiten, neu über Kunst nachzudenken, spielten der Strukturalismus und eine semiotische Theorie von Bildern eine fruchtbare Rolle.<sup>430</sup> Norman Bryson ragt insofern heraus, als er 1983 seine Disziplin gleich an mehreren Fronten attackiert: »Traurig aber wahr: die Kunstgeschichte ist hinter den Disziplinen, die sich mit den anderen Künsten beschäftigen, zurückgeblieben.«<sup>431</sup> Am Formalismus kritisiert er das Ausklammern einer semantischen Diskussion des Bildes. Die Ikonologie beanstandet er, weil sie dazu tendiert, die Materialität der malerischen Praxis unberücksichtigt zu lassen. Mit der Kombination dieser beiden Methoden und indem er Bezeichnetem und Bezeichnendem die gleiche Aufmerksamkeit innerhalb des malerischen Zeichens widmet, behauptet Bryson, die Kunstgeschichte aus ihrer Paralyse zu befreien.<sup>432</sup> – Bryson ist, wenn man an die obige Bemerkung von Murray denkt, näher am Strukturalismus als Damisch: Die Frage wird sich noch stellen, was nun Damisch vom Strukturalismus übernimmt.

In einem mit Mieke Bal verfaßten Artikel definiert Bryson die Grundhaltung der Semiotik – die Theorie des Zeichens und der Verwendung von Zeichen – als antirealistisch.<sup>433</sup> Die menschliche Zivilisation besteht aus Zeichen, wobei jedes davon für etwas anderes als sich selbst steht. Der Kern der semiotischen Theorie besteht in der Bestimmung jener Faktoren, die im unentwegten Prozeß der Zeichenerstellung und -interpretation involviert sind, und weiters in der Entwicklung von konzeptionellen Werkzeugen, mit denen dieser Prozeß verstanden werden kann. Kunst ist dabei nur eines von zahlreichen kulturellen Gebieten, in denen sich dieser Prozeß artikuliert. Die Wurzeln der semiotischen Einstellung werden zu den Altmeistern moderner Kunstgeschichtsschreibung zurückprojektiert: »The work of Riegl and Panofsky can be shown to be congenial to the basic tenets of Peirce and Saussure [...]«.<sup>434</sup> Im Unterschied dazu umfassen die neueren Ansätze jedoch ganz andere Fragen; etwa die Mehrdeutigkeit der Bedeutung, das Problem von Autorschaft, Kontext und Rezeption, usw.<sup>435</sup>

Für Bryson ist das Kunstwerk ein visuelles System von Zeichen.<sup>436</sup> Bryson wird über diesen Weg den ›Perzeptualismus‹ kritisieren: jene Annahme Gombrichs, daß illusionistische Bilder eine ›natürliche‹ Beziehung zu dem haben, was sie darstellen. Es gilt, die Frage, warum Bilder naturalistisch erscheinen können, neu zu beantworten, und zwar mit Hilfe der Semiotik.<sup>437</sup> In *Das Sehen und die Malerei* stellt Bryson die beiden Darstellungen der *Gefangennahme Jesu* von Duccio und Giotto gegenüber. Er fragt, warum Giotto selbst heute noch immer den Eindruck größerer Lebensnähe vermittelt.<sup>438</sup> Bryson antwortet, daß das realistische Bild seinen Zeichenstatus verschleierte; »es verbirgt seinen Status als Stätte der *Produktion*«. Bedeutung wird damit als etwas

---

<sup>430</sup> Vgl. David CARRIER, *Artwriting*, S. 79.

<sup>431</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 19. [Engl: »It is a sad fact: art history lags behind the study of the other arts.« Norman BRYSON, *Vision and painting*, S. xi.]

<sup>432</sup> Vgl. Laurie S. ADAMS, *The Methodologies of Art*, S. 149.

<sup>433</sup> Vgl. Mieke BAL, Norman BRYSON, ›Semiotics and Art History‹, S. 174.

<sup>434</sup> Mieke BAL, Norman BRYSON, ›Semiotics and Art History‹, S. 174. (Mit Verweis auf: Michael Ann HOLLY, *Panofsky and the Foundations of Art History*, S. 42–45.)

<sup>435</sup> Vgl. Mieke BAL, Norman BRYSON, ›Semiotics and Art History‹, S. 174.

<sup>436</sup> Vgl. Norman BRYSON, ›Semiology and Visual Interpretation‹, passim. Vgl. Laurie S. ADAMS, *The Methodologies of Art*, S. 149.

<sup>437</sup> Nach Carrier, indem er eine Theorie verwendet, die aus der Literaturtheorie stammt. Vgl. David CARRIER, *Artwriting*, S. 82.

<sup>438</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen Und Die Malerei*, S. 83.

aufgefaßt, das »von außen ins Bild eindringt«.439 Formalistisch betrachtet, enthält es einen Überschub an Informationen, die für die Bedeutung des Bildes nicht direkt notwendig sind.440 »[Die] Entfernung von der Offenkundigkeit des Sinns wird dann dann [sic!] als eine *Bewegung hin zum Wirklichen* interpretiert. Giotto's *Gefangennahme* ist gekennzeichnet von einem dramatischen Informationsüberschub über das Quantum hinaus, das wir zum Erkennen der Szene benötigen; Duccios *Gefangennahme* nicht«.441 Diese Position hat entsprechend Kritik hervorgerufen, auf die an geeigneterer Stelle noch zurückgekommen wird.442 [Abb. 106.]

Die Kunst besteht also aus kulturellen Zeichen, die, wenn sie identifiziert werden, die gesellschaftliche Rolle der Kunst in ihrer ganzen Bandbreite illustrieren (auch in dieser Hinsicht ein eminenter Unterschied zum Formalismus). Bryson betont die dynamische Natur der Rezeption von Kunst, da die Zeichensysteme durch das Bild, den Betrachter und die Kultur zirkulieren. Die Rezeption von Kunst basiert auf der Erkennung dieser Zeichen, und dieses Erkennen (bzw. Wiedererkennen) setzt eine gesellschaftliche Bedingung voraus: einen Konsens über die Bedeutung dieser Zeichen. Der Unterschied zwischen dem Begriff der ›Wahrnehmung‹ (engl. *perception*; Bryson bezieht sich damit auf den ›Perzeptualismus‹ Gombrichs) und dem Begriff des ›Erkennens‹ hat damit zu tun, daß letzterer mit dem sozialen Umfeld zu tun hat: es handelt sich um einen inter-individuellen Akt. Wenn Menschen auf ein gegenständliches Gemälde blicken und erkennen, was sie sehen, dann entfaltet sich dieses Erkennen nicht isoliert in einem verlorenen Winkel des Sensoriums, sondern durch die Aktivierung von Erkennungs-codes, die durch die Interaktion mit anderen Menschen gelernt werden; in der Aneignung von Kultur.443 Entsprechend partizipiert das malerische Zeichen an der gesellschaftlichen Formierung.444

Bryson vertritt also eine relativistische Position – Damisch jedoch interessieren ganz andere Dinge. Derselbe Bryson hat zwar eine bedeutende Sammlung strukturalistischer und poststrukturalistischer Texte aus Frankreich herausgegeben (*Calligram*, 1988), jedoch Damisch nicht mit aufgenommen. Wenn letzterer etwas mit dem Strukturalismus zu tun hat, in welcher Hinsicht? Fest steht, daß beide über die traditionelle formale, insbesondere über die ikonographische Analyse hinausgehen wollen. Bryson nennt seinen Zugang schlicht ›semiotische Theorie‹,445 woanders gilt sie als ›strukturalistische Semiologie‹,446 jener von Damisch als ›strukturelle Semantik‹.447 Wo ist der Unterschied?

---

439 Norman BRYSON, *Das Sehen Und Die Malerei*, S. 84.

440 Norman BRYSON, *Das Sehen Und Die Malerei*, S. 84. Vgl. Anselm WAGNER, ›Review of Norman Bryson, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*‹, in: *H-ArtHist, H-Net Reviews*, (Mai 2003). <http://www.h-net.msu.edu/reviews/showrev.cgi?path=55861061765211> (Zugr. 14.02.2008).

441 Norman BRYSON, *Das Sehen Und Die Malerei*, S. 84.

442 Vgl. P. N. HUMBLE, ›Review: [untitled].‹ (Vision and Painting: The Logic of the Gaze by Norman Bryson). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (Bd. 43, Nr. 2, Winter 1984), S. 219–221; vgl. Anselm WAGNER, ›Review of Norman Bryson, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*‹.

443 Norman BRYSON, ›Semiology and Visual Interpretation‹, S. 65.

444 Vgl. Norman BRYSON, ›Semiology and Visual Interpretation‹, passim. Vgl. Laurie S. ADAMS, *The Methodologies of Art*, S. 149.

445 Vgl. Mieke BAL, Norman BRYSON, ›Semiotics and Art History‹, S. 174. Auch Carrier nennt sie ›semiotische Theorie‹ (vgl.: David CARRIER, *Artwriting*, S. 83).

446 Vgl. Laurie S. ADAMS, *The Methodologies of Art*, S. 149.

447 Vgl. Anne CAUQUELIN, *Les théories de l'art*, S. 83.



#### 4.1.5 Strukturalismus à la Damisch

Um also zu Damisch und seiner ›mise en série‹ zurückzukehren: Es ist vorwiegend seiner kritischen Haltung zur Dominanz der Geschichte im Zusammenhang mit der Bedeutung von Kunst zu verdanken, daß nicht nur Panofsky zum Kunsthistoriker wird, der ›Serien‹ zusammenstellt. Auch Historiker wie Wölfflin oder Riegl erstellen Serien; bei diesen handelt es sich um jene Serie, die den ›Barock‹ ausmacht.<sup>448</sup> Letztlich besteht bei Damisch die Arbeit des Kunsthistorikers immer aus dem Erstellen von Serien (aufgrund von gemeinsamen bzw. vergleichbaren Eigenschaften), so es darum geht, eine Reihe von Werken in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen. Anders als Panofsky oder Wölfflin und Riegl versucht Damisch die drei Gemälde von Urbino nicht aufgrund bereits bestehender oder neu zu etablierender Überbegriffe zu charakterisieren: Ihm geht es darum, außerhalb der kunsthistorisch etablierten Raster zu arbeiten. Seine unmittelbaren Vorgänger<sup>449</sup> sammelten, sagt er, die entsprechenden stilistischen und ikonographischen Gegebenheiten, um sie bestehenden und wohldefinierten ›Körpern‹ zuzuordnen: als Werke eines bestimmten Künstlers (indem sie also einem Autor zugeordnet werden); indem eine Serie von Monumenten, reale oder bildliche, mit den hier dargestellten in Verhältnis gesetzt wird; die perspektivischen Übungen, an denen sich nicht nur die Maler, sondern auch die Spezialisten der Intarsia gefielen; die Abfolge der graphischen und textlichen Dokumente, die mit der Organisation der Theaterbühne zu tun haben, usw.<sup>450</sup> (Das ist jenes traditionsreiche Modell, auf das noch Greenberg zurückgreift, der das individuelle modernistische Werk dadurch erklärt, daß er es in einer historischen Sequenz positioniert.)<sup>451</sup>

Damisch verbindet mit der ›mise en série‹ drei Werke zu einer Gruppe: Seinen Worten gemäß eine, die sich zuallererst durch abstrakte Transformationen und ihre innere Kohärenz als solche definiert. Ihre Zusammenstellung basiert hauptsächlich auf deskriptiven und logischen Gegebenheiten. Stilistische oder empirische Argumente haben wenig Gewicht gegenüber dem ›strukturalen Apparat‹, den die Analyse ermöglicht.<sup>452</sup> Im Unterschied zur Behauptung von Murray hat Damischs Kunstgeschichte also nicht nur mit Geschichte, sondern auch sehr viel mit dem Strukturalismus zu tun. Der Strukturalismus läßt sich dahingehend umreißen, daß er seine »theoretischen Objekte als strukturierte Systeme konstruiert und auf ihre Formations- und Transformationsregeln hin untersucht.«<sup>453</sup> Die Methode kommt ursprünglich aus der Linguistik, wo sie eine Methode für die Analyse der Struktur der Sprache ist. Die Übertragung des linguistischen Modells auf die Kunstanalyse bedeutet längst nicht mehr, die Malerei oder die

---

<sup>448</sup> Vgl. Hubert DAMISCH, *Théorie du /nuage/*, S. 15.

<sup>449</sup> Fiske Kimball und Richard Krautheimer, die ebenfalls Studien zu den drei Tafeln verfaßt haben. Vgl. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 221, 229. (Fiske KIMBALL, ›Luciano Laurana and the "High Renaissance"‹, in: *The Art Bulletin* (Bd. 10, Nr. 2, Dez. 1927), S. 124–151. Richard KRAUTHEIMER, ›The Tragic and Comic Scene of the Renaissance: The Baltimore and Urbino Panels‹, in: *Gazette des Beaux-Arts* (Bd. 23, 1948), S. 327–348. Dt.: Richard KRAUTHEIMER, ›Scena tragica und Scena comica in der Renaissance: Die Tafeln in Baltimore und Urbino‹, in: *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte*. Köln, 1988, S. 334–356. Vgl. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 194, 219.)

<sup>450</sup> Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, 331 ff.

<sup>451</sup> Vgl. David CARRIER, *Artwriting*, S. 78 f.

<sup>452</sup> Mit der nachgewiesen werden soll, daß es sich bei den drei Perspektiven eine Gruppe von Transformationen handelt. Vgl. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, 331ff.

<sup>453</sup> Gerhard PLUMPE, ›Strukturalismus‹, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, S. 347 mit Verweis auf Ernst CASSIRER: ›Structuralism in modern linguistics‹, in: *Word* 1/2 (1945), S. 99ff. Vgl. ANONYM, ›Strukturalismus‹, in: *Wikipedia.org*. <http://de.wikipedia.org/wiki/Strukturalismus> (Zugr. 13.02.2008).

Architektur einfach als Sprache aufzufassen<sup>454</sup> — es ist die Position eines orthodoxen Strukturalismus.<sup>455</sup> 1972, in *Théorie du /nuage/*, geht Damisch noch von einer solchen Auffassung aus;<sup>456</sup> 1987, in *L'Origine de la Perspective* schlägt er eine andere Richtung ein. Die Gleichstellung von Malerei und Sprache mag befremden: Christopher Wood fragt, ob ein Gemälde die Wahrheit sagt. Die Antwort: nur wenn es in eine nachprüfbare verbale Aussage übersetzt werden kann, wie dies bei einigen Diagrammen und anderen ›digitalisierbaren‹ Figuren der Fall ist.<sup>457</sup> Kann ein Gemälde auf etwas verweisen? Nur sehr grob, da der Maler den Code von Pinselstrich zu Pinselstrich ständig erneuert. Der Code ist nicht stabil genug, um einen präzisen semiotischen Austausch zu ermöglichen. In anderen Worten kann ein Kunstwerk niemals ungrammatisch, niemals mißglückt sein. Für Damisch, schließt Wood, ist die Beziehung zwischen der Figur auf der Oberfläche des Gemäldes und der Realität dahinter für die Semiotik nicht zu retten.<sup>458</sup>

Die Übertragung zwischen Sprache und Bild findet vielmehr auf einer anderen Ebene statt, auf der Ebene der (strukturalen) Semantik. Das ist nicht mit der semiologischen Methode eines Roland Barthes gleichzustellen, wo sich Bedeutungen in einem unendlichen Geflecht weiterer Bedeutungen multiplizieren und verlieren. Wie Anne Cauquelin diese Methode beschreibt — ihrer bedient sich Damisch nur bei der ›Beschreibung‹ der drei Tafeln —, geht es letztlich um eine strikte, beinahe schon logische oder mathematische Untersuchung. Subjektive Interpretationen sollen möglichst verhindert werden; es geht darum, das analysierende Subjekt mit seinen unangebrachten Projektionen fernzuhalten. Genauso soll vorweg bestehenden Bewertungsrastern ausgewichen werden. Zuerst gibt es eine strukturelle Bedeutung (die logische Komposition von Elementen nach einer bestimmten Ordnung), bevor es einen ›bedeutsamen‹ Sinn geben kann. Die Betrachtung wird strikt auf die Oberfläche des Objekts beschränkt, um ihre Konstruktion zu erforschen: es geht um die Frage des ›Wie‹, nicht des ›Warum‹. Die ›Aussage‹ der Werke hängt dann von einer bestimmten Anzahl von Positionen der Elemente im Kreise eines Gesamtsystems ab, die ihnen seine Struktur anbietet. Bei der Analyse eines Gemäldes etwa muß eine vorausgehende Beschreibung die grundlegenden Orientierungsachsen berücksichtigen: Oben-unten, links-rechts, etc.<sup>459</sup>

Im Unterschied zu Murray stellt Wood (nicht ohne Staunen) fest, daß Damisch beides schafft: nämlich historizistisch und strukturalistisch gleichzeitig zu sein; aber nur, weil die Geschichte eine Geschichte der Struktur ist, die von einem bevorzugten Standpunkt in ihrem Inneren geschrieben wird. Auf diesen Punkt soll vorerst nicht allzusehr eingegangen werden, außer soviel: Damischs Buch steht hier nahezu in einer Kontinuität mit Panofskys Schrift über die Perspektive. Damischs großer Vorläufer in diesem Unternehmen ist denn auch Panofsky.<sup>460</sup> Als neo-Kantianer hängt Panofsky der Idee an, daß die Gesetze der Wahrnehmung vom Intellekt vorgegeben sind; eine philosophische Kunstgeschichte würde somit den Intellekt sich selbst erschließen. Damisch geht noch einen Schritt weiter: Gemälde illustrieren nicht bloß Ideen, sondern führen vielmehr

---

454 Vgl. Anne CAUQUELIN, *Les théories de l'art*, S. 82.

455 ...und ›Konkurrenten‹ von Damisch, Louis Marin. Vgl. Christopher WOOD, ›The Origin of Perspective by Hubert Damisch‹, S. 678.

456 Seine Methodologie ordnet sich der strukturalistischen Linguistik eines Saussure und Barthes zu; selbst bezeichnet Damisch seine Arbeit als Beitrag zu einem Projekt der Semiologie der Kunst. Weil Damisch der Zeichencharakter der Wolke interessiert (bzw. der piktoriale Graph, der als *Wolke* denotiert ist), und nicht die Wolke per se, steht das Wort zwischen Schrägstrichen. Vgl. Hubert DAMISCH, *Théorie du /nuage/*, S. 25, 27f.

457 Gemeint ist Goodmans Unterscheidung zwischen Zeichnung und Diagramm. Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1995, S. 163, 165.

458 Vgl. Christopher WOOD, ›The Origin of Perspective by Hubert Damisch‹, S. 678.

459 Vgl. Anne CAUQUELIN, *Les théories de l'art*, S. 83–84.

460 Vgl. Christopher WOOD, ›The Origin of Perspective by Hubert Damisch‹, S. 680, 678.

philosophische Projekte aus.<sup>461</sup> Er behauptet, daß das perspektivische Gemälde die Struktur des Geistes spiegelt.<sup>462</sup> Die Perspektive macht den Akt des Sehens sichtbar; sie macht damit überhaupt erst Subjektivität möglich.<sup>463</sup> Der Hersteller des perspektivischen Gemäldes verschwindet, an seiner Stelle bietet das Bild ein virtuelles Subjekt an; der Betrachter hat die Möglichkeit, diesen Platz einzunehmen. Er kann sozusagen den Blick des Künstlers übernehmen. Aber Damisch geht noch weiter: Er behauptet, daß die Perspektive uns mit einer Subjektivität ausstattet, indem sie indexikalisch auf das Ich-Subjekt verweist. Für Damisch hat ein Bild zwar kein stabiles Verhältnis zur Wirklichkeit, aber es funktioniert wie eine Aussage; die Perspektive wie ein Satz von Regeln, deren mechanische Anwendung grammatikalisch zulässige Aussagen macht. Damit erhält die Perspektive universelle Gültigkeit. Das ist eine grandiose Behauptung, auf die noch zurückgekommen wird: Sie ist nicht ohne Implikationen für das Unheimliche.

#### 4.1.6 Was von Damisch verwendbar ist

Die Darstellungen der *Hochhausstadt* von Hilberseimer sollen also im Hinblick auf das Unheimliche ›beschrieben‹ werden, ohne auf einen historischen Kontext oder auf die hinter dem Projekt stehende Theorie (besonders Hilberseimers Darlegung des Projekts) zurückgreifen zu müssen, weil der Kontext und die Theorie nicht zielführend wären. Damischs Ansatz dient hier als Vorlage für eine Beschreibung. Hier ist allerdings keine Reihe gegeben, wie Damisch sie versteht (dafür bräuchte es mindestens drei Bilder).<sup>464</sup> Die beiden Darstellungen reagieren jedoch aufeinander: Die *Hochhausstadt* von Hilberseimer ist eine Replik auf die *Ville Contemporaine*. In Anlehnung an das, was Claude Lévi-Strauss zum Thema Masken sagt, behauptet Damisch, daß ein Gemälde auf ein anderes antwortet, indem es seine eigene Individualität behauptet.<sup>465</sup> Es ist nicht zuerst das, was es darstellt, sondern was es transformiert, sprich, was es entscheidet, nicht darzustellen. Es besteht nicht nur aus dem, was es sagt oder zu sagen glaubt, sondern auch aus dem, was es ausschließt.<sup>466</sup> Die ›Kommunikation‹ findet nur in einer Richtung statt, von der *Hochhausstadt* zur *Ville Contemporaine*.

Eine solche Beschreibung ist nicht für eine Interpretation vorgesehen, in welcher der notgedrungen vage Begriff des Unheimlichen an bestimmten Formen oder Kompositionen der Darstellung festgemacht werden soll (auch wenn für Damisch der ›Ursprung‹ der Perspektive die Subjektivität ist). Außerdem ist keine davon für sich allein ausreichend, um einen Schauplatz des Unheimlichen zu umreißen. Das Problem ist: Wie kann es sein, daß die Darstellungen der *Hochhausstadt* mit bestimmten Stimmungen in Zusammenhang gebracht werden können; unter welchen Bedingungen ist dies möglich? — Und wie soll von einer solchen (weitgehend formalen) Analyse eine weitgehend

---

<sup>461</sup> Vgl. Christopher WOOD, ›The Origin of Perspective by Hubert Damisch‹, S. 678. Diese Gegenüberstellung macht auch Margolis. Vgl. Joseph MARGOLIS, ›The Philosophy of the Visual Arts: Perceiving Pictures‹ in: Peter KIVY (Hg.), *The Blackwell guide to aesthetics*. Malden/MA 2004, S. 215–230, hier S. 217.

<sup>462</sup> Vgl. Christopher WOOD, ›The Origin of Perspective by Hubert Damisch‹, S. 679.

<sup>463</sup> Vgl. Christopher WOOD, ›The Origin of Perspective by Hubert Damisch‹, S. 680.

<sup>464</sup> Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, Paris 1987, S. 303.

<sup>465</sup> Für Robert Motherwell sollte jeder intelligente Maler die gesamte Kultur der modernen Malerei mit sich tragen: »Every intelligent painter carries the whole culture of modern painting in his head. It is his real subject, of which anything he paints is both a homage and a critique, and everything he says is a gloss.« Zit. nach: Joan M. MARTER, *Abstract expressionism: The international context*. New Brunswick/NJ 2007, S. 3.

<sup>466</sup> Vgl. Claude LÉVI-STRAUSS, *La Voie des Masques. Édition revue, augmentée, et rallongée de trois excursions*. Paris 1979, S. 125. (Vgl.: Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, Paris 1987, S. 305. Ich zitiere hier aus einer anderen Ausgabe als Damisch.)

unbestimmbare Gefühlslage abgeleitet werden? Die Grenzen der Methode sind die Grenzen der Interpretation.

Für Wood setzt Damisch das Unternehmen von Panofsky fort. Und wie Max Imdahl festhält, ist genau dies ein Anliegen von Panofskys ikonologischer Interpretation: nämlich auf den Aspekt der Emotionalisierung von Bildern einzugehen. Für Panofsky überwindet die Perspektive der Renaissance nicht nur die »materielle Malfläche zugunsten eines räumlichen Durchblicks«: Indem sie an das »emotionale Miterleben« des Beschauers appelliert, erweitert sie auch seine Ich-Sphäre.<sup>467</sup> (Es ist jener Punkt, an dem Damisch anschließt.) Auf der »ikonologischen Verständnisebene« geht es also um das »emotionale Miterleben des Beschauers.«<sup>468</sup> Die Tendenz zur Emotionalisierung von Darstellungen in der Renaissance kann etwa an den Bildern von Giotto diskutiert werden. Bei seiner *Kreuztragung* besteht Emotion in der Blickbeziehung zwischen Jesus und Maria. Es handelt sich um eine ins Bild übersetzte Emotionalisierung, wie sie auch in den entsprechenden zeitgenössischen Passagen des Pseudo-Bonaventura evoziert wird: Bild und Text entsprechen sich hier, da der Pseudo-Bonaventura den Leser auffordert, sich die Machtlosigkeit Jesu bewußt zu machen. Die Ikonologische Sinndimension der Kreuztragung besteht darin, daß dem Beschauer die Möglichkeit zur Identifizierung mit den Trägern der Handlung gegeben wird, was von Panofsky als Hinweis auf eine generelle Tendenz zur Humanisierung in der Renaissance gewertet wird.<sup>469</sup> Implizit ist dabei die Auffassung, daß diese Emotionalisierung etwas ist, das in der Darstellung selbst vorhanden ist, und nur herausgearbeitet werden muß – und auch herausgearbeitet werden kann, wenn das Bild in seinem historischen Kontext betrachtet wird. Insofern dieser Aspekt die Manifestation eines allgemeinen historischen Prinzips ist, ist dies Gegenstand der Ikonologie und die »eigentliche Bedeutung oder der Gehalt« des Bildes,<sup>470</sup> ganz gleich, ob diese »ikonologische Sinndimension«<sup>471</sup> bewußt oder unbewußt in die Darstellung eingeflossen ist.

In einem ersten Moment ist es nicht so wichtig zu zeigen, *was* oder *warum*, sondern *wie* die beiden Entwürfe etwas darstellen. In diesem Zusammenhang kann die Frage gestellt werden, inwieweit die beiden Städte von etwas umgeben sind, das nicht unmittelbar zur Architektur gehört; also all das, was in, über, hinter, vor oder unter der Stadt sichtbar wird: Dinge, mit denen die beiden Städte ›belebt‹ werden und die den Darstellungen einen Schauwert geben, von dem dann wieder Rückschlüsse auf die Architektur möglich werden. Es wird also mit Dingen begonnen, die nicht zur Architektur gehören. Das städtebauliche Konzept, die Kubatur der Gebäude, wenn sie auch Teil dessen sind, was zu sehen ist, gehören zu einem anderen Register als die Form ihrer Darstellung. Außerdem wird hier ausschließlich ein Vergleich zu anderen Darstellungen gezogen. Einen Bezug auf modernistische bzw. Theorien von Hilberseimer gibt es nur im Hinblick auf deren spätere Diskussion: Was hier zählt, ist das, was aus der Darstellung extrahiert werden kann.

---

<sup>467</sup> Erwin PANOFSKY, ›Die Perspektive als symbolische Form‹ [1927], in: Ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen. Berlin 1985, S. 99–167, S. 123; vgl. Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München 1980, S. 85.

<sup>468</sup> Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 85.

<sup>469</sup> Vgl. Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 86f.

<sup>470</sup> Erwin PANOFSKY, ›Ikonographie und Ikonologie‹, S. 36.

<sup>471</sup> Vgl. Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 87.

## 5. Beschreiben

### 5.1 Was wird gezeigt?

#### 5.1.1 Darüber

Die Stadt von Le Corbusier hebt sich vor einem hell erleuchteten Hintergrund ab. Außerdem erhält der Himmel eine zunehmend dunklere Gestaltung zum Rand bzw. zum Vordergrund hin, was den Eindruck eines lebhaften ›himmlischen Schauspiels‹ vermittelt. Gerade da, wo durch die Silhouetten der Hochhäuser bedrohlich dunkle Flächen entstehen könnten, werden diese durch den hellen Hintergrund nicht nur gemildert, sondern geradezu konterkariert: Das monumentale Erscheinungsbild der Hochhausgruppe wird durch dieses Himmelsschauspiel akzentuiert. Der durch diesen Kontrast hervorgehobene, helle Hintergrund rahmt aber nicht nur eindrucksvoll die Stadt; er betont auch die große räumliche Distanz, die sich zum Horizont erstreckt. Daß die hellste Himmelsfläche die Stadt eigentlich von hinten beleuchten sollte, hat Le Corbusier nicht davon abgehalten, die Schatten so anzuordnen, daß die großen Kubaturen dadurch möglichst gegliedert werden: Das schattenwerfende Licht fällt im Winkel von 45 Grad von rechts oben ein, sodaß wiederum vertikale Flächen und Linien entstehen. Eigentlich ist das eine darstellerische Inkohärenz, die das System der illusionistischen Darstellung aber verkraftet, sodaß es kaum auffällt.

Hilberseimer hingegen verzichtet auf den Einsatz malerischer Elemente am Himmel: Dieser ist vielmehr in einem monochromen, durch nichts unterbrochenen Hellgrau gehalten. Es herrscht der Eindruck diffuser Lichtverhältnisse vor, die zur bedrückenden Stimmung beitragen. Doch wie entsteht dieser Eindruck? Hilberseimer verzichtet damit auf jede Form von räumlicher Strukturierung, wie sie Le Corbusier so wirkungsvoll einsetzt. Einerseits entsteht dadurch, trotz so mancher Schattenfläche, die die Volumen artikulieren, der Eindruck einer sonnenlosen Stadt. Aber obwohl der Himmel damit nicht zur Tiefenwirkung der Darstellung beiträgt, hat die perspektivische Anordnung eine starke Tiefendynamik: sie wird allein durch die Baukörper geleistet: Es obliegt ihnen alleine, Tiefenwirkung zu schaffen; entstehen kann sie in dieser Form aber erst durch den gewählten Blickpunkt. Le Corbusier hingegen kann diese Leistung nicht nur auf den Himmel, sondern auch auf die Umgebung übertragen. Mit anderen Worten, die Tiefenwirkung entsteht bei Le Corbusier nicht nur durch die geometrischen Mittel der Perspektive, sondern auch durch die Tiefenstaffelung verschiedener Elemente, die gleichermaßen Abwechslung bewirken.

#### 5.1.2 Darunter

Das gleiche gilt für die Straße: Bei Le Corbusier ist sie dasjenige Element, das mit ›Geschwindigkeit‹ und ›Beschleunigung‹ assoziiert werden kann. Bei Hilberseimer nimmt die Straße nicht nur einen beachtlichen und zentralen Teil der Darstellung ein, sondern besteht, wie der Himmel, aus einem homogenen, diesmal einem dunkleren Grau, das nur durch schwarze Gebilde — es sind Fahrzeuge — als Verkehrsfläche begreifbar wird. Im Vergleich mit Le Corbusier wird deutlich, daß dieser trotz der höheren Distanz Mittelstreifen und Randstreifen zeigt, die Straße also entlang ihrer Hauptachse gegliedert ist. Durch den Verzicht auf jegliche Oberflächenstruktur bei Hilberseimer ist auch nicht feststellbar, inwieweit die Gebäude mit dieser Straße zusammenhängen; die Straße bietet keinerlei Anhaltspunkt dafür: Ist es wirklich möglich, mit den Fahrzeugen bis an die Gebäudekante zu fahren? Die Stadt wirkt gefährlich, denn es wird erst auf den zweiten Blick ersichtlich, daß die erhöhten Fußwege doch Geländer haben und daß sie nur im Vordergrund fehlen: Jene Figuren, die sich näher dem Betrachter befinden, müssen ohne Geländer auskommen.

Zwar ist es schwierig, von einem Eindruck der ›Bodenlosigkeit‹ (durch die Abwesenheit von Anhaltspunkten wie Bodenmarkierungen o.ä.) zu sprechen, aber das Gefühl, in dieser Stadt keinen

festen Halt unter den Füßen zu finden, wird nicht nur durch die unterschiedlichen Niveaus geweckt, in die Fußgänger und Autoverkehr fein säuberlich getrennt sind. Vielmehr verdeutlicht Hilberseimer mit dem Schnitt durch den Boden, unter dem der Bahnverkehr wiederum auf mehreren Ebenen verläuft, daß sich seine Stadt tief in den Untergrund erstreckt. In diesem Schnitt werden Dinge sichtbar, die sonst verborgen bleiben. Die Verkehrsflächen werden nicht wie bei Le Corbusier in der Fläche getrennt, sondern in übereinandergelagerte Ebenen aufgelöst und verlieren damit jene Bedeutung, die sie traditionell als öffentlicher Bereich hatten, den sich sämtliche Verkehrsteilnehmer der Großstadt gleichermaßen teilen mußten. Wenn es deswegen so wenig Verkehr auf den Fußwegen und Straßen gibt, weil Hilberseimer zeigen will, daß er das Verkehrsproblem der Großstadt gelöst hat, dann sind sie rundweg überdimensioniert. Außerdem wird der durch die Perspektive, durch den frontalen Blick in die Straße manifeste Sog nicht nur durch den Mangel an Strukturierung von Himmel und Straße betont, sondern auch durch die sichtbare, sich verschmälernde Fortsetzung der Stadt nach unten hin.

### **5.1.3 Rundherum**

Die Umgebung bei Le Corbusiers *Ville Contemporaine pour trois millions d'habitants* bildet die Natur: Grünanlagen im Vordergrund und im Hintergrund eine sanft geschwungene Hügelkette, die sich am Horizont abzeichnet. Dieser offensichtlich zum Leben in der Stadt gehörende Naturraum, der sich mit den kubischen Formen der Gebäude zu einem ausgewogenen Gesamtbild verbindet – sanft unregelmäßige Formen der Natur werden durch geradlinige Geometrien ausgeglichen –, ist zumindest visuell leicht erreichbar, dank des hohen Augpunkts. Bei Hilberseimer ist nicht nur diese unregelmäßige Horizontlinie nicht vorhanden, es gibt auch sonst keine Unregelmäßigkeit: Die Reichweite des Blicks bestimmen die Wohnblöcke, während der Hintergrund nur von einem singulären, niedrigeren Gebäude abgeschlossen wird. Es mutet kurios an, daß die breiten Fahrstraßen an diesen kleinen Gebäuden enden müssen bzw. verengt werden, also nicht ohne weiteres aus der Stadt hinausführen. Andererseits ist auch nichts zu erkennen, was ein Hinausfahren lohnen würde. Und wie bereits erwähnt, appelliert nicht einmal der Boden unter den Füßen oder der Himmel über den Köpfen an etwas Natürliches: Jede Referenz an eine Natur ist ausgeschlossen; das gesamte Formenrepertoire der Hilberseimerschen Stadt basiert auf der geraden Linie, dem rechten Winkel und dem Quader. (Häring)

Das Gefühl der Orientierungslosigkeit, die weiße Färbung der Stadt steht im eigentümlichen Kontrast mit den dargestellten Personen, die meistens zu zweit oder zu dritt durch die Szenerie wandern: Die schwarzen Figurengruppen heben sich deutlich von ihrer Umgebung ab und scheinen weder voneinander noch von der sie umgebenden Architektur groß Notiz zu nehmen, als ob diese das Selbstverständlichste der Welt sei.

## **5.2 Wie wird gezeigt?**

### **Einleitung**

Bei Hilberseimer gibt es eine Anzahl von Aspekten, die mit dem Unheimlichen in Zusammenhang stehen, die nur mittelbar anhand einer vorikonographischen Interpretation beschrieben werden können: etwa die Tiefenwirkung durch die Anordnung der Blickachse oder die Konsequenzen, die sich durch den angeschnittenen Untergrund ergeben. Wie Damisch es ausdrücken würde, arbeiten diese Aspekte semiotisch gesagt nicht alle auf der gleichen Ebene. Allerdings ist es nicht ohne weiteres möglich, zwischen dem, was in einer solchen Darstellung als Zeichen gewertet werden kann, und dem, was sich auf der Ebene einer rein formalen Artikulation abspielt, einen Unterschied

zu machen.<sup>472</sup> Aber selbst wenn die formale Artikulation einen wichtigen Beitrag zur Wirkung des Bildes leistet, so ist es nicht gerechtfertigt zu behaupten, daß diese Wirkung darauf allein basieren kann.<sup>473</sup>

Vielleicht sollte man in diesem Zusammenhang wie Reudenbach von einer strukturalen Ikonologie sprechen und diesbezüglich Ähnlichkeiten und Traditionen in historischen Architekturdarstellungen suchen.<sup>474</sup> Aber auch das paßt nicht ganz, denn Reudenbach meint damit die räumlichen Konstrukte Piranesis, und nicht jene Dinge, die mit dem System der Perspektive selbst zusammenhängen. Nach Reudenbach bildet Piranesi aus der »Elementargrammatik des klassischen Formengutes [...] Architekturen, die auf den überlieferten ikonographischen Zeichencharakter der Form verzichten und der Struktur selbst Aussagekraft zuweisen. Die Aussagekraft seiner Architektur verwirklicht Piranesi auf strukturaler Ebene.«<sup>475</sup> Reudenbach unterscheidet allerdings nicht zwischen (imaginärer) räumlicher Struktur und der Form ihrer Darstellung auf dem zweidimensionalen Blatt: Aufgrund des Umstands, daß die Architekturen Piranesis Eigenschaften der perspektivischen Konstruktion dazu verwenden, unbaubare Gebäude zu schaffen, kann Reudenbach behaupten, daß die architektonische Struktur mit ihrer Darstellung durch die Mittel der Perspektive identisch ist. Bleibt aber, angewendet auf unseren Fall, noch die Möglichkeit, daß die beiden sich gegenseitig bedingen.

Damisch spricht diesen Punkt an, wenn er einwendet, daß eine rein formale Analyse der Perspektive nicht gerechtfertigt ist. Er beruft sich dabei auf Lévi-Strauss, bei dessen strukturaler Analyse Inhalt und Form keine unterschiedlichen Einheiten darstellen, sondern zwei komplementäre Standpunkte.<sup>476</sup> Außerdem steht kein Gemälde für sich allein; vielmehr reagiert jedes Gemälde auf andere Gemälde, indem es seine Individualität behauptet, während es nicht primär das ist, was es darstellt, sondern das, was es umformt — in anderen Worten, was es vorzieht, nicht darzustellen.<sup>477</sup> Unter dieser Prämisse kann untersucht werden, ob nicht einige jener Eigenschaften dessen, was bei Hilberseimer sichtbar ist, vor allem mit dem System der Perspektive selbst verbunden sind. Und wie zuvor haben auch die Augenhöhe, die Blickrichtung, der Bildausschnitt etc. insofern nichts mit der Architektur selbst zu tun, als diese ja auch anders dargestellt werden könnte: Hilberseimer hätte seine *Hochhausstadt* auch von derselben Augenhöhe aus darstellen können wie Le Corbusier. Viel interessanter als das, *was* gezeigt wird, ist die Frage, *wie* es gezeigt wird. (Das betrifft vor allem die Veduten im eigentlichen Sinn, nämlich dem einer Öffnung, die einen Blick auf etwas Äußeres bietet: in anderen Worten, eine Art von Durchblick bis zum Hintergrund des Gemäldes oder der Zeichnung, etwa auf eine ferne Landschaft, die sich wie ein Fenster oder eine Aussparung im perspektivischen Dispositiv öffnet.<sup>478</sup> Dabei stellt sich heraus, daß trotz der Verwendung einer illusionistischen Darstellung die beiden ›Veduten‹ nicht nur den

---

<sup>472</sup> Vgl. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 317.

<sup>473</sup> Vgl. Nigel WARBURTON, *The art question*. London, New York 2003, S. 10ff, 29ff.

<sup>474</sup> Vgl. Bruno REUDENBACH, *G. B. Piranesi, Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts*. München 1979, S. 32.

<sup>475</sup> Bruno REUDENBACH, *G. B. Piranesi, Architektur als Bild*, S. 32.

<sup>476</sup> Claude LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques I: Le Cru et le Cuit*, Paris 1964, S. 106; zit. nach Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 323.

<sup>477</sup> Damisch zitiert hier Lévi-Strauss, der sich allerdings auf die Maske bezieht: »[Il] n'est pas d'abord ce qu'il représente, mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire choisit de ne pas représenter. Il nie autant qu'il affirme. Il n'est pas fait seulement de ce qu'il dit ou croit dire, mais de ce qu'il exclut.« in: Claude LÉVI-STRAUSS, *La Voie des Masques*, S. 125. (Vgl. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 305; vgl. engl. Ausgabe: Hubert DAMISCH, *The Origin of Perspective*, Cambridge/MA 1995, S. 282, 286.)

<sup>478</sup> Vgl. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 317.

Blick lenken, sondern auch so behandelt sind, daß möglichst der Eindruck von räumlicher Tiefe und Plastizität der Körper entsteht.) Die hier vertretene Hypothese lautet, daß, wenn Hilberseimer sich für eine bestimmte Form der Darstellung entscheidet, mit der er einen bestimmten Zweck erreichen will, er ein System erhält — eine Reihe von Konsequenzen, die zwar nicht zwingend, aber naheliegend sind, und die nicht unbedingt mit seiner Intention übereinstimmen.

### 5.2.1 Symmetrie

Damisch bemerkt, daß die Symmetrie ein Prinzip ist, das der Geometrie entlehnt, und damit sehr abstrakt ist; doch kann es im Fall, wo etwas Bestimmtes sichtbar wird, nur eine Symmetrie von *etwas* geben, durch das dieses erst in Szene gesetzt wird. Dieses etwas ist die Architektur; sowohl die der (städtebaulichen) Szenerie als auch die der einzelnen Gebäude selbst, aus denen sich diese Szenerie erst zusammensetzt.<sup>479</sup> Wie man den jeweiligen Grundrissen entnehmen kann, ist das orthogonale Raster, an dem sich die einzelnen Gebäude ausrichten, eines der Grundprinzipien der Organisation der beiden Entwürfe. In anderen Worten sind sie translationssymmetrisch. Durch die Perspektive wird daraus eine andere Form der Symmetrie: Sowohl bei Hilberseimer als auch bei Le Corbusier ist die Stadt, so wie sie dargestellt ist, entlang einer sich in die Ferne erstreckenden, aber durch die perspektivische Konstruktion stark verkürzten Achse im großen und ganzen spiegelsymmetrisch aufgefädelt. Bei diesen Achsen handelt es sich jeweils um eine der (Haupt-)Verkehrsadern der beiden Entwürfe. Diese Straßen bilden auch die ›Grundebene‹ der jeweiligen Stadtanlage.

Beim Diorama von Le Corbusier verläuft die Hauptstraße, die als einzige deutlich als Verkehrsader hervorgehoben ist, leicht diagonal über das Bild: Er präsentiert eine Ansicht, die leicht übers Eck gestellt ist (was er übrigens in allen Ansichten dieser Stadt macht). Dadurch wird nicht nur der kreuzförmige Grundriß der Hochhäuser zur Geltung gebracht, sondern auch die Anordnung der Hochhäuser nach einem orthogonalen Raster, das eigentlich ein wichtiges Anliegen für Le Corbusier ist, aufgelockert.<sup>480</sup> Hilberseimer hingegen wählt jeweils die frontale Ansicht entlang der beiden durch die Mitte laufenden Straßen. Damit fällt die Blickachse mit dem Straßenverlauf zusammen. Das Ergebnis ist, daß die Straße ins Unendliche fluchten würde, wenn nicht an ihrem Ende ein Gebäude sichtbar wäre.

In beiden Perspektiven blickt der Betrachter frontal in die Straße hinein; so, daß sein Standort in etwa mit der linken Kante des Aufbaus vom Gebäude am Straßenende zusammenfällt. Es wäre allerdings ein Irrtum anzunehmen, daß beide Perspektiven von Hilberseimer gleichermaßen spiegelsymmetrisch organisiert sind. Betrachtet man die Nord-Süd-Ansicht, so muß man feststellen, daß die Blickachse zwar parallel zur Verkehrsachse liegt, in die geblickt wird, daß sie aber deutlich

---

<sup>479</sup> Vgl. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 308.

<sup>480</sup> »man kann sagen, je weiter sich die menschlichen Werke vom unmittelbar Greifbaren entfernen, desto mehr neigen sie zur reinen Geometrie: [...] die Stadt ist reine Geometrie. [...] Die Großstadt, Phänomen der Kraft in der Bewegung, ist heute eine drohende Katastrophe, weil sie nicht mehr beseelt ist vom Geist der Geometrie.« (LE CORBUSIER, *Städtebau*, S. 20, 23.) Hilberseimer antwortet: »Die heutige Stadt stirbt nicht daran, daß sie nicht geometrisch ist, wie Le Corbusier meint, sondern daran, daß sie nicht organisch ist.« (Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 17.) Auf der anderen Seite aber sagt er: »Trotzdem entspricht die Anlage des Stadtplans nach geometrischen Gesichtspunkten den Grundprinzipien aller Architektur. Die gerade Linie, der rechte Winkel waren immer deren vornehmste Elemente. Entspricht nicht auch die gerade Straße mit ihrer Übersichtlichkeit eher unserm heutigen Empfinden und ordnenden Geist als die willkürlich gebogene?« Ludwig HILBERSEIMER, ›Vom städtebaulichen Problem der Großstadt‹, S. 354. (Vgl. Vittorio M. LAMPUGNANI, ›Die Moderne und die Architektur der Großstadt‹, S. 46.)



aus der Mitte nach rechts hin gerückt ist. Diese Verschiebung, die kaum einen Unterschied im Vergleich zur Ost-West-Ansicht macht, ist befremdlich, weil sich an der Konfiguration letztlich nichts verändert. Hilberseimer ist jedoch nicht der Einzige, der ein solches Verfahren angewendet hat: Man findet es in mehreren architektonischen Darstellungen, wenn auch selten mit so geringen Konsequenzen für das Objekt der Betrachtung.

Ein aufschlußreiches Vergleichsobjekt ist H.P. Berlages Perspektive zu seinem nicht verwirklichten *Plan Zuid*: Sie zeigt einen von Bäumen gesäumten, rechteckigen Platz, der an seinen Längsseiten durch identische Gebäude begrenzt wird. Das Ende des Platzes und der Blickachse wird – quasi in Umkehrung zu Hilberseimers Zusammensetzung – durch ein singuläres Hochhaus eingenommen. Berlage versetzt die Blickachse ebenfalls nur geringfügig von der Bildmitte; sie fällt außerdem nicht mit der Hauptachse des Platzes zusammen, sondern befindet sich leicht links davon. Der Vergleich mit Berlage ist nicht nur deswegen bemerkenswert, weil er dieses Mittel ebenfalls bei einem städtebaulichen Entwurf einsetzt: spiegelt man Berlages Perspektive, so ergibt sich nahezu dieselbe perspektivische Konfiguration wie bei Hilberseimer. Im Unterschied dazu wird bei Berlage allerdings deutlich, daß diese leichte Verschiebung die symmetrische Strenge der Anlage etwas mildern soll. Vergleicht man diese Verschiebung mit dem Diorama von Corbusier, dann stellt man fest, daß dieser die Blickachse nur um wenig mehr verschoben hat; allerdings so weit, daß diese nicht mehr mit dem Straßenverlauf zusammenfällt. Im Zusammentreffen mit der Blickhöhe und dem kleineren Maßstab ist die Wirkung der diagonal verlaufenden Straße aber um ein vielfaches erhöht. [Abb. 12–16.]

### 5.2.2 *Symmetriebruch*

Diese im Vergleich zu Hilberseimer nur um wenig mehr geneigte Diagonale ermöglicht einen weiteren, wesentlich deutlicheren Bruch in der Symmetrie der Anordnung: Dieser besteht darin, die Hochhauskomplexe, die links und rechts von der Straße plaziert sind, unterschiedlich zu beleuchten und damit klar voneinander zu differenzieren; ein Spiel, das sich bei der rundherum angeordneten, wesentlich niedrigeren Bebauung weniger akzentuiert fortsetzt. Durch ihre geringere Höhe sind auf beiden Hälften die hell beleuchteten Dachflächen sichtbar, womit die Gruppe der Hochhäuser wie von einer Klammer zusammengefaßt wird.

Bei Hilberseimer hingegen werden keine Licht- und Schatteneffekte zum Zwecke der Differenzierung eingesetzt: Die Beleuchtung ist sowohl links und rechts, als auch im Vorder- und Hintergrund, bis auf eine leichte Luftperspektive in der Ost-West-Ansicht, nahezu homogen, womit die Symmetrie der Anordnung ungebrochen bleibt. Im Gegenteil: die Symmetrieachse ist Ausgangspunkt für eine Vervielfältigung der Symmetrie, so anhand der langen Fensterreihen, die zwar jeweils quadratisch sind und lange, parallel übereinanderliegende Reihen bilden, aber – wiederum als Folge der gewählten Perspektive – radial auf den Fluchtpunkt zustreben, wodurch nicht nur die gespiegelte Symmetrie betont, sondern auch die perspektivische Flucht akzentuiert wird.

### 5.2.3 *Schatten*

Hilberseimer betont, die Forderung nach einer verbesserter Luft- und Tageslichtversorgung zugleich mit einem verringertem Verkehrsaufkommen »an einem Schema, rein theoretisch, ohne jede Gestaltungsabsicht, zu verwirklichen.«<sup>481</sup> Hinsichtlich der ungegliederten Straße, des monochromen Himmels und der Abwesenheit sonstiger Zutaten, die nicht in den Kompetenzbereich des Architekten fallen, kann ihm nur recht gegeben werden. Dennoch verwendet

---

<sup>481</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 18.

auch er Schatten. Wenn man seine beiden Perspektiven miteinander vergleicht – die *Straße in nord-südlicher Richtung* mit der *Straße in ost-westlicher Richtung* –, dann kann man sich fragen, inwiefern die beschatteten Flächen etwas über die natürliche Belichtung aussagen. Auf den ersten Blick fällt auf, daß die *Straße in nord-südlicher Richtung* eine wesentlich ausgeprägtere Behandlung der Schattenflächen aufweist als die andere Ansicht. Das läßt sich plausibel mit dem Stand der Sonne erklären: Wir schauen auf die beschatteten Seiten der Gebäudequader, weil wir vom Norden in den Süden schauen und die Sonne meistens im Süden steht; besonders aber zu Mittag. Aber warum hat Hilberseimer nicht die Blickrichtung Süd-Nord gewählt, eine Blickrichtung, die genauso möglich gewesen wäre und den Vorteil hell beleuchteter Ansichten gehabt hätte? Es gibt keine Gestaltungsvorgabe in seiner Stadt, mittels der diese Blickrichtung zu bevorzugen wäre (im Unterschied zu Le Corbusier, wo die Berge den Hintergrund rahmen). Außerdem gibt es keinerlei Differenzierung dieser Art in der Ost-West-Ansicht: würde Hilberseimer wirklich von der Annahme ausgehen, daß die Sonne im Süden steht, müßte die Schmalseite der linken Quader stärker abgedunkelt sein als die rechte. Stattdessen entspricht die Wirkung jener, die bei diffusen Lichtverhältnissen vorherrschen.

Die Antwort hat mit der Darstellung selbst zu tun, nicht mit einem physischen Sachverhalt, sondern mit der Schaffung einer illusionistischen Tiefe, die dem Betrachter die Idee räumlicher Tiefe vermitteln soll: Die beschatteten Flächen fungieren im besten Sinn als ›Repoussoir‹; sie bilden einen Kontrast zu den hellen Flächen und artikulieren somit plastisch die Gebäudequader. Die Tiefenwirkung entsteht dadurch, daß der Schatten dem Betrachter zugewandt ist; jedoch nur dort, wo nicht zu große dunkle Flächen entstehen. Damit erhält diese Ansicht, die ohnehin schon durch die länglichen Gebäude an perspektivischer Tiefe gewinnt, eine zusätzliche Betonung der Tiefenwirkung. Das wird ersichtlich, wenn man die beiden Darstellungen miteinander vergleicht.

### **5.3 Die Implikation des Betrachters**

#### **5.3.1 Bildausschnitt**

Trotz der breiten, wenig befahrenen Straße und der betonten Tiefenwirkung kann beim Betrachter ein Gefühl von Klaustrophobie aufkommen. Das hat weniger mit der perspektivischen Anordnung selbst als mit der Wahl des Bildausschnitts zu tun. Auch hier hilft ein Vergleich mit der Darstellung Le Corbusiers. Im Gegensatz zu diesem zieht es Hilberseimer vor, jeweils nur einen Straßenzug seiner Stadt zu zeigen. Bis auf das im fernen Hintergrund sichtbare, kleinere Gebäude, das ja die breite Straße daran hindert, unvermindert in die weitere Umgebung auszulaufen, läßt sich nicht feststellen, wie weit sich seine Stadt ausdehnt: weder nach vorne noch nach links oder rechts (selbst nach unten hin gibt es eine weitere Fortsetzung). Man sieht die endlose Wiederholung eines immer gleichen Gebäudes, das aus nicht mehr als aus übereinandergestapelten Quadern besteht. In Verbindung mit dieser seriellen Wiederholung läßt der Bildausschnitt die Annahme zu, daß sich die Stadt im Prinzip nach allen Seiten unendlich weit ausdehnen kann. Erst der Grundriß klärt darüber auf, daß die Dimensionen klar bestimmt sind. Es gibt keinerlei Peripherie, die in irgendeiner Weise eine Verbindung mit der Außenwelt andeuten würde.

Im Gegensatz dazu zeigt Le Corbusier seine Stadt als Gebilde, das in einer Umgebung eingebettet ist. Die Wiederholung seiner Baukörper, besonders der Hochhäuser, ist somit auch in der Darstellung eine nur begrenzte. Nicht nur gibt es unterschiedliche Gebäudetypen, es wird auch die Ausdehnung der Stadt im Vorder- und Hintergrund erkennbar, die zusätzlich durch zwei riesige Triumphbögen am Anfang und Ende des eigentlichen Stadtgebietes anschaulich begrenzt wird. Triumphbögen stehen eigentlich in der Stadt; hier werden sie zu Stadttoren umfunktioniert. Ein

Triumphbogen, sagt Alberti, ist nichts anderes als ein Tor, das immer offensteht.<sup>482</sup> Andererseits verweist er, in den Worten von Vidler, auf die städtische Gemeinschaft, und so heißt einen die Stadt Le Corbusiers mit einem klar definierten, architektonischen Zeichen willkommen. Im schlimmsten Fall also kann diese Stadt schnell durchquert werden: die ein- und Ausfahrten sind klar gekennzeichnet. Hilberseimer hingegen kennt kein Symbol, keinen historischen Verweis, keinen Monumentalbau – nur den reinen *Nutzbau*, der bei ihm jedoch den Lauf der Straße auf unverständliche Weise beendet, wenn nicht blockiert. Die großen Straßen führen nicht ins Freie, sie dienen der reinen Binnenerschließung. Monumentalarchitektur, die beim vorhin erwähnten Berlage noch einen zentralen Stellenwert besessen hatte, steht bei Karl Scheffler nur an zweiter Stelle – hinter der entschieden wichtigeren, alltäglichen, utilitaristischen Architektur –, um bei Hilberseimer schließlich vollständig eliminiert zu werden.<sup>483</sup>

### 5.3.2 Die Position des Betrachters

Das durch rechtwinkelige, kubische Körper bestimmte, perspektivische Blickfeld hat in etwa die Form eines Trichters, an dessen Ende – dessen 'Auslaß' – es jedoch nicht wirklich etwas zu sehen gibt. Der Horizont wird vollkommen durch die Kubatur der Gebäude bestimmt. Die Augenhöhe befindet sich bei Hilberseimer ziemlich genau auf dem Niveau des dritten Geschosses über dem Gehweg, also auf der Höhe des zweiten Wohngeschosses, von dem aus sich der Blick horizontal nach vorne richtet. Seine Position in der Höhe ist nicht durch eine bevorzugte Lage innerhalb seiner Stadt begründet, sondern erscheint willkürlich gewählt, dergestalt, daß sie sich unterhalb der Bildmitte befindet: Betrachtet man den Grundriß seiner Millionenstadt, dann wird man nirgendwo eine solche Situation finden. Das ist weiters nicht besonders aussagekräftig, aber es kommt gleich ein weiterer Aspekt, der den Status des Betrachters weit deutlicher in Frage stellen wird.

Im Vergleich dazu ist bei Le Corbusier die Position des Betrachters die eines bevorzugten Individuums. Er präsentiert nicht nur seine Stadt leicht übers Eck gestellt – *per angolo* – sondern wählt auch noch die Vogelperspektive, sodaß der Blick des Betrachters nicht den Zwängen des städtischen Rasters unterworfen ist: Der Betrachter kann den Blick schweifen lassen. Der Augpunkt befindet sich auf der Höhe des dritthöchsten Geschosses der Hochhäuser, von dem die Stadt wie vom Flugzeug aus – etwa beim Landeanflug – betrachtet wird, sodaß sie sich erst unterhalb der Aughöhe entfaltet. Wir sehen auf die Stadt herunter; darüber ist großzügig Platz für den Himmel. Der Betrachter wird zum visuellen Herrscher über den durch die Cartesianische Geometrie klar und neu geordneten Raum erklärt.

Warum neu? Für Adolf Max Vogt macht sich ein »kritischer junger Architekt wie LC immer auch Zweifel an den amerikanischen Hochbau-Versuchen bewußt«, und darum steht die propagandistische Absicht, aus der diese Augenhöhe resultiert, eindeutig fest: Le Corbusier legt einen Gegenentwurf zur amerikanischen Großstadt vor.

»[G]anz im Gegensatz zur amerikanischen Silhouette sind LCs Hochbauten isokephal dargestellt, d.h. sie haben die gleiche Kopfhöhe. [...] Das Auge sieht genau über die Scheitelebene der gleichförmigen Hochbauten hinweg. Mit anderen Worten: Stadtsilhouette (skyline) und gewählte Horizontlinie fallen zusammen. Die Wohntürme [sic] wirken wie an der Wäscheleine aufgehängt. [...] Die so gewählte Perspektive, ein raffiniertes Mittelding zwischen normaler

---

<sup>482</sup> Leon Battista ALBERTI, *De re aedificatoria*, Bd. 2, Buch VIII, Kap. VI. Hg. v. G. Orlandi; P. Portoghesi, Mailand 1966, S. 716. (Zit. nach: Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 319; vgl. Leon Battista ALBERTI, *Zehn Bücher über die Baukunst (=De re aedificatoria)*. Übers. u. hg. v. Max Theuer, Darmstadt 1991, S. 438f.)

<sup>483</sup> Vgl. Mitchell SCHWARZER, *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*. Cambridge/MA u. a. 1995, S. 253.

Frontansicht und Vogelschau, bindet die an sich enorm großen Bauten scheinbar mühelos ein in die Hügellandschaft der Umgebung. Und sie läßt diese Türme als leicht erscheinen [...]. Das beinahe Obsessive der vertikalen Gleichförmigkeit und die Wiederholungshärte des Stadtplans insgesamt, der wie ein starrer Teppich aus bilateralen und zentral bezogenen Symmetrieachsen wirkt, treten dadurch gedämpft in den Hintergrund.«<sup>484</sup>

Le Corbusier betont also in der Darstellung einen Vorzug seiner Stadt gegenüber dem amerikanischen Vorbild, die einheitliche Höhe der Hochhaustürme. Diese uniforme Höhe zeigt, daß ein Architekt sie in einem Auftrag entworfen hat. Anders als in amerikanischen Städten<sup>485</sup> oder den mittelalterlichen Türmen in Bologna oder San Gimignano dient hier die Gebäudehöhe nicht dem individuellen Prestige. Die Stadt ahmt vielmehr die pariser Plätze de Klassizismus, wie Place Vendôme oder Place des Vosges nach, deren Fassaden zum Zwecke der einheitlichen Platzgestaltung hochgezogen wurden, um nach und nach mit individuellen Bauten ausgefüllt zu werden.

Würde der Augpunkt deutlich nach unten wandern, wäre dieser Effekt, der perspektivisch bedingt ist, dahin, also wählt Le Corbusier eine sehr hohe Horizontlinie. Für Vogt hat die gewählte Perspektive – der Blick von oben – allerdings damit zu tun, daß Le Corbusier die Stadt von der entgegengesetzten Seite, ›von unten‹ – aus der Froschperspektive<sup>486</sup> –, reformieren will, indem er sie vom Boden abhebt: Seit seinen Lehrjahren verfolgt Le Corbusier die Absicht, so Vogt, das Feuchte, Versteckte und Lichtlose aus dem Erdboden herauszuholen, um es trockenzulegen und sichtbar zu machen. Gleichzeitig beschränkt Vogt sein Wahrnehmungsfeld: Die Stadt besteht nicht nur aus den genannten Hochhäusern. Diese sind auch keine Wohntürme, wie er behauptet: Le Corbusier siedelt die Bewohner in der wesentlich niedrigeren, umliegenden Bebauung an, die die Hochhäuser wie einen Gürtel umrahmen. Le Corbusier sind sie aber unwichtig genug, um vom Bildrand abgeschnitten zu werden. Die damit denkbar gewordene weitere Ausdehnung in das Umland hat nichts Unheimliches an sich. Die Hochhäuser sind die Hauptakteure; sie werden so in Szene gesetzt, daß ihre Abgehobenheit herausgestrichen wird, indem sie durch die geschickte Auswahl der Aughöhe mit dem hügeligen Umland verknüpft werden, während gleichzeitig ihre monumentale Erscheinung dadurch gemildert wird, daß sie in der Darstellung unerheblich (drei Geschosse) höher sind als diese. (Diese Interpretation ist insofern originell, als Voisin, dem dieser Entwurf gewidmet ist, Flugzeugbauer war).

---

<sup>484</sup> Adolf Max VOGT, *Le Corbusier, der edle Wilde. Zur Archäologie der Moderne*. Braunschweig u. a. 1996, S. 81f.

<sup>485</sup> Die Geschichte des Printing House Square in New York ist eine gute Illustration dieses Phänomens. Um 1868 herum übersiedelten mehrere große Zeitungen zu dieser neuen Lage nahe des Stadtzentrums; wie in mittelalterlichen Städten tendieren in New York Firmen aus derselben Geschäftssparte Gruppen zu bilden. Für ihr neues Gebäude beschloß die New York Times einen Wettbewerb auszuschreiben, der 1873 von Richard Morris Hunt gewonnen wurde. Das Siegerprojekt bestand aus neun Geschossen und einem Turm, und war eine Nachahmung des Palazzo Vecchio in Florenz. Andere Tageszeitungen folgten, und so standen 1900 bereits folgende Hochhäuser auf der ›Newspaper Row‹: Die *New York Times* mit einem neuen zwölfgeschossigen Hochhaus von George B. Post, 1888–1889. Dahinter das *American Tract Society Building*, 1895–1896. Die *New York Tribune* von Hunt, 1873. Das Gebäude der *New York Sun* (die dort seit 1868 bestand). *World Building, Post*, 1889–1890. Beim Vergleich historischer Photographien von 1903 ist zu sehen, wie das Hochhaus der *New York Times* und jenes der *Tribune* im Mittelteil gestreckt wurden um das höchste Gebäude zu erhalten. Vgl. ANONYM, ›Park Row (Manhattan)‹, in: *Wikipedia.org*.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Park\\_Row\\_%28Manhattan%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Park_Row_%28Manhattan%29) (Zugr. 22.11.2010); vgl. David W. DUNLAP, ›150th Anniversary: 1851–2001; Six Buildings That Share One Story‹, in: *The New York Times* (14. Nov. 2001). <http://www.nytimes.com/2001/11/14/news/150th-anniversary-1851-2001-six-buildings-that-share-one-story.html?pagewanted=all>. (Zugr. 26.07.2010)

<sup>486</sup> Vgl. Adolf Max VOGT, *Le Corbusier, der edle Wilde*, S. 82.

Hier läßt sich noch eine andere kurze Bemerkung anfügen: Während Vogt die Ursprünge für die Pilotis, auf denen die Hochhäuser stehen, in einer kindlichen Faszination Le Corbusiers für die urzeitlichen Pfahlbauten am Genfer See ausmacht, muß Jean-Louis Cohen nicht so weit in die Vergangenheit blicken. Als unmittelbaren Vorläufer macht er eine Serie von Entwürfen des französischen Architekten Auguste Perret aus, die Le Corbusier bereits 1921 in *L'Esprit Nouveau* erwähnt und abbildet.<sup>487</sup> Perret arbeitete viele Jahre an den Entwürfen für Wohntürme. In der Version von 1922 bilden sie, zu ›Avenuen‹ aufgefädelt, einen außerordentlich radikalen städtebaulichen Entwurf für Paris. Er zeichnet sich dadurch aus, daß die Türme auf einer künstlichen Plattform stehen, unter der sich die unterirdischen Nah- und Fernverbindungen befinden. Die Türme selbst weisen einen kreuzförmigen Grundriß auf, um größtmögliche Lichtzufuhr zu allen Appartements zu gewährleisten. Le Corbusier übernimmt diese Idee sogleich für seinen Entwurf für die *Ville Contemporaine* (1922) und den *Plan Voisin* (1925). Letzterer läuft bekannterweise auf eine nicht minder radikale Umgestaltung von Paris hinaus. Freilich gibt es zahlreiche Unterschiede, darunter nicht nur die bereits bekannte Widmung als Arbeitsstätten, sondern auch ihre Umbenennung in ›Wolkenkratzer‹.<sup>488</sup> Von der Stadt bleiben, genauso wie in der ›Avenue des maisons-tours‹ von Perret, nurmehr vereinzelt Monumente erhalten, während alles andere großzügig in Grünraum verwandelt wird.<sup>489</sup>

Genausogut können Vor- bzw. Nachläufer für den Entwurf von Hilberseimer ausgemacht werden: Etwa Cornelis van Eesterens und Louis-Georges Pineaus *Gebäude- und Verkehrsstudie für den Handelsbezirk einer großen zeitgenössischen Stadt* von 1926.<sup>490</sup> Parallelen finden sich etwa in den über dem Straßenniveau geführten Fußwegen die durch Brücken miteinander verbunden sind, oder in der seriellen Vervielfältigung ein- und desselben Gebäudes über ein rasterförmiges Grundstück, während ein bemerkenswerter Unterschied in der Wahl der axonometrischen Darstellung auszumachen ist. Der Bildausschnitt ist dabei letztlich genauso willkürlich begrenzt wie bei den Perspektiven der *Hochhausstadt*. Die Parallelen zeigen, daß es nicht ausschließlich am Entwurf liegen kann, wenn die Perspektiven von Hilberseimer eine unheimliche Wirkung haben. Diese Wirkung muß auch mit der Art und Weise zu tun haben, wie die *Hochhausstadt* dargestellt ist.

### 5.3.3 Dynamik

Hilberseimer versucht anhand bestimmter darstellerischer Mittel, sein urbanistisches Konzept in der Perspektive zu veranschaulichen. Dabei weicht er auch vom Anspruch der Perspektive, ein

---

<sup>487</sup> Vgl. Jean-Louis COHEN et al., *Scenes of the World to Come. European Architecture and the American Challenge 1893–1960*. Paris 1995, S. 119. Le Corbusier hatte bereits 1908 bei Auguste Perret gearbeitet. (Vgl. Stanislaus v. MOOS, *Le Corbusier*, S. 30f.) Danach hatte er ihn wiederholt besucht und seine Projekte mit Interesse verfolgt. (Vgl. Francesco PASSANTI, ›The Skyscrapers of the Ville Contemporaine‹, S. 56f.)

<sup>488</sup> Vgl. Jean-Louis COHEN, *Scenes of the World to Come*, S. 119f.

<sup>489</sup> In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß Cohen, trotz der Methode, ein gut bekanntes Beispiel durch ein weniger bekanntes zu erklären (schließlich beruht die Verbindung zwischen Perret und Le Corbusier darauf, daß letzterer manche Ideen recht unverändert übernommen hat) nicht vergisst zu erwähnen, daß der Entwurf von Le Corbusier berühmt wurde für seine Klarheit und seinen radikalen Charakter, viele europäische Architekten zu weiteren Überlegungen anregte und Le Corbusiers Ruf als kühnen Innovator etablierte. Doch was an der Beschreibung von Cohen macht ihn dazu? Genauso wie bei Vogts Befund einer frühkindlichen, prägenden Erfahrung wird ein Vorläufer zum eigentlichen Schöpfer einer Idee deklariert. Nichts an Cohen Beschreibung erklärt jedoch, wieso es Le Corbusier, und nicht Perret ist, den die Architektenkollegen und Historiker als Erneuerer wahrgenommen haben. Durch die Analyse von Perrets Türmen demontiert Cohen Le Corbusiers Stellenwert als kreativen, schöpferischen Architekten, aber nur, um ihn am Schluß als solchen zu bestätigen. (Vgl. Jean-Louis COHEN, *Scenes of the World to Come*, S. 116–121.)

<sup>490</sup> Vgl. Jean-Louis COHEN, *Scenes of the World to Come*, S. 121.

zusammenhängendes bzw. kohärentes Bild wiederzugeben, ab. Hilberseimer führt dabei geradezu einen Widerspruch, eine Anomalie ein, die für Verwirrung sorgt. Nicht nur, daß der Untergrund angeschnitten ist; das wäre noch nachvollziehbar bzw. innerhalb des Systems der Perspektive verkraftbar. Die Symmetrie des Entwurfs (insofern als linke und rechte Straßenseite identische Gebäude aufweisen) wird in der Darstellung auch durch eine Weglassung bzw. Hinzufügung gebrochen: Nimmt man die *Straße in nord-südlicher Richtung*, dann befindet sich jene Straße, auf die der Blick gerichtet ist, deutlich außerhalb Bildmitte. Die linke, breitere Seite springt zurück, weil durch den Schnitt, der durch die Mitte der Querstraße führt, der dem Betrachter am nächsten stehende Gebäudeblock weggenommen ist. Auf der gegenüberliegenden Seite setzen sich die Gebäude jedoch zum Betrachter hin fort, sodaß die bis dorthin frei sichtbare, vorderste Querstraße rechts hinter dem Gebäudeblock verschwindet. Erkennbar wird das an den niedrigeren Bauten, die den geometrischen Mittelpunkt der Stadt bilden (von einer Mitte im urbanistischen Sinn läßt sich wohl kaum sprechen). Dieser Gebäudeblock wird wiederum vom Schnitt überdeckt, bis am rechten Bildrand der angeschnittene Untergrund mit der Höhe des Fußgängerstegs zusammentrifft. Hier wird eine eigentümliche Anomalie eingeführt, die den Schnitt durch den Untergrund aus der perspektivischen Kohärenz heraushebt, als ob die beiden nun nichts miteinander zu tun hätten. Eine solche Anomalie ist ganz anders beschaffen als die Anomalie bei Le Corbusier, wo die Schatten der Hochhaustürme nicht nach dem Lichteinfall ausgerichtet sind. Die Situation bei Hilberseimer erinnert vielmehr an Vexierbilder, die den Blick bewußt in die Irre führen. Anders als bei Le Corbusier, der die geometrische Kohärenz der Perspektive unangetastet läßt, wird hiermit die Position des Betrachters, der ohnehin schon von einer unmöglichen Position aus blickt, vollends destabilisiert.

#### 5.3.4 Das perspektivische Konstrukt

Nicht nur also, daß Hilberseimer zur Veranschaulichung seines städtebaulichen Konzeptes den Untergrund seiner Stadt sichtbar macht (im Unterschied zu Le Corbusier, bei dem es ebenfalls Untergrundbahnen gibt) — der Schnitt nimmt auch den gesamten Vordergrund der Darstellung ein. Damit tritt eine weitere Destabilisierung der Position des Betrachters zutage. (Auch im Zusammenhang damit, daß im Unterschied zu vergleichbaren Darstellungen der Blick nicht auf diesen Untergrund hin gerichtet wird, sprich: die Aughöhe nicht auf Höhe des Untergrunds festgelegt wird, sondern wesentlich darüber.) Zwar wird die Position des Betrachters im Rahmen des perspektivischen Konstruktes unter anderem durch den Fluchtpunkt festgelegt, dennoch befindet er sich gewissermaßen in der Schwebelage zwischen ›irgendwo oben‹ und ›irgendwo unten‹. Denn was seine durch die Perspektive festgelegte Position betrifft, so befindet sich der Betrachter zwar ungefähr auf der Höhe der Fußgängerebene mit ihren schwarzen, anonymen Figuren, doch ist er von diesen durch eine befremdlich wirkende Anomalie in der Darstellung getrennt. Der Schnitt des Untergrundes setzt sich vor jenem dem Betrachter am nächsten stehenden Gebäude fort, womit er, wenn er das Bild von diesem Rand aus betrachtet, vor die Wahl gestellt ist, sich für die eine oder andere Richtung zu entscheiden. An dem Ort, wo ihn Hilberseimer plaziert hat, ist ›nichts‹: Der Bildraum setzt sich nicht bis zum Betrachter fort. Anders gesagt gibt es keinen Boden unter den Füßen. Durch diese Inkonsistenz wird die Darstellung zu einem unglaubwürdigen Szenario, zu einer unmöglichen Welt, ohne daß es sich dabei um ein Vexierbild wie bei den Kupferstichen von G. B. Piranesi handelt: obwohl diese räumlich unmöglich sind, wirken sie sehr plausibel. Im Gegensatz dazu ist der Entwurf von Hilberseimer zwar nicht unmöglich, verliert jedoch an Glaubwürdigkeit, im Unterschied zur Ville Contemporaine, wo Le Corbusier anhand der Aughöhe und des Bildausschnitts möglichst genau darauf hinweist, wo die wesentlichen Aspekte seiner Stadt liegen.

## 6. Das Unheimliche in der Darstellung

### 6.0 Einleitung

Le Corbusier verwendet alle malerischen Mittel, um seine Stadt im besten Licht erscheinen zu lassen. Die Perspektive, die malerischen Effekte werden beim Diorama wohlüberlegt eingesetzt. Hilberseimer färbelt seine Perspektiven in zarten Graubraun-Tönen und verzichtet auf alle Mittel, die als malerisch bezeichnet werden können. Seine Zeichnung hat etwas von einem Diagramm, dessen Abstraktionsgrad (den er im Text betont) jedoch ambivalent ist und zu einem schwer zu deutenden Ergebnis führt.

Angewendet auf die bildliche Darstellung von Architektur läßt sich eine Bemerkung Vidlers zum Unheimlichen in der Architektur verstehen, wo die Auflösung der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit eine beunruhigende Mehrdeutigkeit bedeutet:

»it is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming«<sup>491</sup>

Mehrdeutig ist Hilberseimer gleich in mehrfacher Hinsicht: Wie bemerkt, weist Pommer auf jenen Konflikt im Denken Hilberseimers hin, der in der *Großstadtarchitektur* eine bemerkenswerte Überleitung von einer sozialen und technischen Bestimmung der Stadt am Beginn zu einer rein formalen Vision am Schluß auszeichnet. Darüber hinaus bezeichnet Hilberseimers seine Perspektiven als Schemata und läßt dabei immer die Frage offen, inwieweit er selbst an eine Realisierung dieser Stadt denkt. Hilberseimer, der unter Verweis auf Nietzsches Stilbegriff die »Reduktion der architektonischen Form auf das Knappste, Notwendigste, Allgemeinste« fordert – eine radikale Strenge und Einfachheit der Lösungen – und gleichzeitig behauptet, seine Stadt nur unter den Prämissen der Dichte, der natürlichen Belichtung und des Verkehrs entworfen zu haben, ist außerordentlich zwiespältig; seine widersprechenden Erwartungen setzen sich bis zur Darstellung der *Hochhausstadt* fort.

Die Ambivalenz der visuellen Darstellung hat ihren Anteil an der unheimlichen Wirkung der *Hochhausstadt*, und es ist gerechtfertigt, sie als unheimlich zu bezeichnen. Das Unheimliche kann nicht aus einer Betrachtung der dargestellten Architektur allein abgeleitet werden, sondern hat zu einem guten Maß mit dem perspektivischen System selbst zu tun – und mit der Entscheidung Hilberseimers, eine Darstellung herzustellen, die mehr zeigen soll, als sie zu leisten imstande ist, womit er letztlich selbst den Status des Betrachters, der schließlich die Interpretation leistet, infrage stellt.

Nicht nur also, daß der Betrachter eine monotone, absolut gleichförmige ›Stadt‹ zu sehen bekommt; eine Stadt ohne Zentrum und Peripherie nämlich, abgegrenzt und trotzdem scheinbar endlos, mit weiten, geradlinigen Straßen, die trotzdem keinen Blick auf ein ›Außerhalb‹, freigeben können und auch nirgendwo hinführen. Ins Bild gezogen von einer perspektivischen ›Beschleunigung‹, die von nichts unterbrochen wird, weil auf einen Gebäudeblock gleich der nächste, identische folgt, wird er selbst in einer unergründlichen Position über den Fußgängern in Schweben gehalten; und damit auch über jenem imaginären Abgrund, der sich unter seinen Füßen auftut. Wenn die *Hochhausstadt* also als unheimlich bezeichnet wird, dann muß dieses ›unheimlich‹ weder im Schockierenden des Dargestellten noch in den Zusammenhängen von Bild und Text liegen, sondern kann bereits in der

---

<sup>491</sup> Anthony VIDLER, *The architectural uncanny*, S. 11.

formalen Struktur dieser Perspektiven ausgemacht werden.<sup>492</sup> Eine formale Struktur alleine ist jedoch unbefriedigend, das ›zu Sehende‹ muß für den Betrachter auch eine Bedeutung erhalten. Um unheimlich zu wirken, muß sie auch mit dem Betrachter ›etwas machen‹. Es stellt sich damit die Frage, wie eine solch ambivalente Darstellung nicht einfach ›auseinanderbricht‹, sondern doch als visuelle Einheit erscheint. Die Hochhausstadt bringt einen visuellen Effekt zustande, der über die Kombination mehrerer Aspekte die Idee des Unheimlichen gerechtfertigt erscheinen läßt.

## **6.1 Ikonik und Semiotik**

Wie bewerkstelligt die *Hochhausstadt* diesen ›Effekt‹? Neben der Bedeutung der Perspektive gibt es noch andere Aspekte, die auf die ›Bildlichkeit‹ des Bildes eingehen. Sie verbinden inhaltliche und formale Aspekte zu einer Einheit und erklären damit, was das spezifisch Visuelle des Bildes ausmacht. Einerseits ist damit die Verbindung formaler und ikonografischer Bestandteile zu einer Einheit gemeint, andererseits die Verbindung denotativer mit konnotativen Elementen, die den Realismus eines Bildes ausmachen: Die erste Theorie stammt von Max Imdahl, die zweite von Norman Bryson. Beide gehen dafür vom Konzept der ›Dichte‹ aus, mit dem Nelson Goodman das Vorhandensein von Ästhetik erklärt. Auf der anderen Seite findet sich in ihrer Erklärung, wie eine bildliche Einheit zustandekommt, ein Aspekt wieder, der schon bei Häring auffiel: daß letztlich keine Unterscheidung zwischen darstellerischen Aspekten und dem Dargestellten getroffen wird. Weil dieser Aspekt aber wichtig bei architektonischen Darstellungen ist, soll er erneut hervorgehoben werden. Immer wieder wird dabei von den Positionen von Imdahl und Bryson ausgegangen.

### **6.1.1 Ikonik: Visuelle Einheit der Bilder**

Die Ikonologische Methode macht Bilder zu einer von mehreren möglichen Manifestationen, zum ›Symptom‹ einer zu einer bestimmten Zeit vorgegebenen und vorherrschenden Grundeinstellung. Mit dem Begriff der ›Ikonik‹ versucht Max Imdahl nicht nur, Ikonographie und Formanalyse zu einer Synthese zu vereinen, er geht auch von einer geänderten Prämisse bezüglich der Interpretation aus: Nicht die »historische Angemessenheit« der Interpretation steht für ihn im Vordergrund, sondern der Umstand, daß er »die Rezeption durch einen Betrachter, die verschiedenen Modi des Sehens als eigentlichen Ort der Interpretation herausstellte«, wie Raphael Rosenberg bemerkt.<sup>493</sup> Die Aktualität der Betrachtung, also wie heute die Kunst Giotto's gesehen wird, steht über einer Interpretation, die einen historisch adäquaten Kontext rekonstruiert, da unterschiedliche Zeiten unterschiedliche Aspekte hervorheben.<sup>494</sup> Es geht also nicht mehr ausschließlich um im Werk verankerte Eigenschaften, sondern primär um die »Erkenntnisleistung des Sehens«, was meinem Zugang zu den Perspektiven von Hilberseimer entspricht.

Imdahl unterscheidet drei Formen des Sehens, wobei er die vorhandene ikonografische und formalistische Betrachtung um seine ›Synthese‹ erweitert: Seiner Diktion gemäß entspricht die ikonografische Methode einem gegenstandsbezogenen, ›wiedererkennenden Sehen‹, während die formalistisch-kompositionelle Methode dem bildflächenbezogenen, ›sehenden Sehen‹ gleichkommt. Mit dem ›wiedererkennenden Sehen‹ umschreibt Imdahl den Prozess der Identifikation, die bei Panofsky die Bildbetrachtung ausmacht: »die Veranlassung eines

---

<sup>492</sup> Vgl. Anthony VIDLER, *The architectural uncanny*, S. 193.

<sup>493</sup> Vgl. Raphael ROSENBERG, ›Ikonik und Geschichte. Zur Frage der historischen Angemessenheit von Max Imdahls Kunstbetrachtung‹ [1996], in: *ART-Dok* (Bd. 3, 23.10.2006), S. 1–18, hier S. 5.

<sup>494</sup> Vgl. Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 14.



wiedererkennenden, Gegenstände identifizierenden Sehens«. <sup>495</sup> Dem gegenüber steht Konrad Fiedler, für den sich ein Bild als Kunstwerk dadurch auszeichnet, daß es für sich selbst steht: Es ist »ein in und durch sich selbst sinnvoller Sichtbarkeitswert«. <sup>496</sup> Imdahl schlägt eine Synthese der beiden vor, die er als ›erkennendes Sehen‹ bezeichnet, als spezifisch bildliche Qualität der Darstellung: die ›Ikonik‹. Sie bezeugt erst die szenische Komplexität einer Darstellung. Imdahl illustriert diesen Gedankengang anhand der *Gefangennahme Christi* von Giotto. In der Mitte sind Jesus und Judas zu erkennen. Eine durchs Bild, durch die Köpfe von Christus und Judas hindurchführende Schräge (›die von einer Keule zur Linken durch die Köpfe von Jesus und Judas hindurch auf den Zeigegestus des Pharisäers zur Rechten hinführt‹) <sup>497</sup> bestimmt maßgeblich die Einheit der Komposition: Schon bei der kleinsten Veränderung würde das Bild ›zerfallen‹. Entlang dieser Schräge spielt sich auch die komplexe Dramatik der Szene ab; sie ist die »Bedingung einer semantischen Komplexität‹: Denn Jesus wird damit gleichzeitig als Unterlegener wie als Überlegener gezeigt. Er ist bedroht von der Keule, umfassen von Judas und umgeben von Soldaten, und zugleich betont diese kompositionelle Achse den Umstand, daß Jesus größer ist als Judas und auf diesen hinabblickt. Unterlegenheit wie Überlegenheit werden, indem sie anhand ein- und derselben Achse abgewickelt werden, »wechselseitig ineinander transformiert«. <sup>498</sup> Es ist erst diese Synthese von ikonologischem (wiedererkennendem) und formalem (sehendem) Aspekt, die eine sinnvolle, eben ›ikonische‹ Einheit bildet. Aufgrund ihrer Komplexität ist sie »sprachlich narrativ nicht sinnfällig zu formulieren.« <sup>499</sup>

›Wiedererkennen‹, dieses Wort hat auch Vidler verwendet, wenngleich in einem anderen Zusammenhang: Mit ›wiedererkennbaren Eigenschaften‹ sagt Vidler, daß nicht jede Architektur gleichermaßen für die Erfahrung des Unheimlichen geeignet ist. Es muß Eigenschaften geben, die sich in anderen Beispielen wiederfinden lassen, in etwa so wie beim gegenstandsbezogenen Sehen, mit dem Imdahl Panofskys Identifikation bezeichnet, die bei der Betrachtung eines Bildes zu leisten ist. Der Gedanke Vidlers läßt sich mit dem ›wiedererkennenden Sehen‹ (und damit mit Imdahls Ansatz, der ja den Betrachteraspekt herausstreicht) insofern sinnfällig verbinden, als beide klarmachen, daß es nicht nur einen objektiven Sachverhalt im Bild bzw. der Architektur gibt, sondern daß ein Schwerpunkt im Subjekt, in der Betrachtung zu finden ist. Während Vidler die Architektur zum ›Schauplatz‹ erklärt, kann mit Imdahl die Betrachtung der beiden Perspektiven um eine Facette angereichert werden, die wesentlich bildbezogener ist: Er stellt klar, daß dieser ›Schauplatz‹ keineswegs ausschließlich im architektonischen oder auch im szenischen Sinne verstanden werden muß, also nicht nur, indem der illusionistische Raum des Bildes als gegeben genommen wird. Zusätzlich können auch Aspekte eine Rolle spielen, die noch mit Imdahls Synthese zu verbinden sind: vor allem die Rolle der Perspektive und wenn, wie bereits festgestellt, die Wahl des Augpunkts eine Rolle spielt – Aspekte, die wiederum Damisch betont. Dieser Augpunkt ist zwar aus dem Entwurf motiviert, gilt aber nicht als Bestandteil der Architektur. Er gilt weder als ikonografisches noch als formales und auch nicht als kompositionelles Element, bestimmt aber, was vom Entwurf sichtbar wird. Die Wahrnehmung des Unheimlichen wird damit auf eine Weise mitbestimmt, die nicht auf ein bestimmtes ›ikonografisches‹ oder ›formales‹ Element reduziert werden kann, aber mit diesen verbunden ist.

---

<sup>495</sup> Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 89.

<sup>496</sup> Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 89.

<sup>497</sup> Vgl. Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 93.

<sup>498</sup> Vgl. Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 93.

<sup>499</sup> Vgl. Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 93.

### 6.1.2 Semiotik: der Realismus der Bilder

Auch Bryson erläutert seine semiotische Methode anhand der *Gefangennahme* von Giotto und orientiert sich am Blick des Betrachters. Wie Bryson feststellt, erreicht Giotto selbst für heutige Augen einen überzeugenderen Realismus als Duccio, der ein Gemälde zum selben Ereignis angefertigt hat.<sup>500</sup> Wie Giotto diesen Realismus bewerkstelligt, erklärt Bryson durch eine Kombination von formalen mit semantischen Aspekten: Es ist derselbe Ansatz wie Imdahl, aber mit einer anderen Entwicklung, die dem Strukturalismus und Roland Barthes' Semiologie verpflichtet ist und mit den Begriffen ›Denotation‹ und ›Konnotation‹ arbeitet.

Der ›zentrale Satz‹ oder der grundlegende ikonografische Code, der die Szene also solche erkennbar macht ist »Judas – küßt – Christus«. <sup>501</sup> Beide Künstler weisen jedoch die Tendenz zur Anekdote auf und liefern damit mehr Information als der Bibeltext vorgibt. <sup>502</sup> Zusätzlich zielt Giotto mit seinen Mitteln darauf ab, die dramatische Intensität des Ereignisses zu steigern: den Platz, den die Protagonisten im »exakt definierten Tiefenraum einnehmen«, die individualisierten Züge der Figuren, oder auch der im Augenblick festgehaltene Faltenwurf. Das sind »Informationen, die, weil von keiner textuellen Funktion gefordert und ohne besonderes Motiv angeboten, den Charakter der *Unschuld* annehmen.« <sup>503</sup> Diese Details gehen nicht nur über den Bibeltext, sondern auch über das für die Darstellung einer Szene Wesentliche hinaus. Dieser ›Überschuß‹ ist es, der das Bild realistisch erscheinen läßt. In einem ›realistischen‹ Bild ist das tradierte konventionelle Zeichen von ›redundanter‹ Information umgeben. <sup>504</sup>

Wie Imdahl ortet auch Bryson formale Aspekte; er konzentriert sich dabei jedoch vorwiegend auf die Profile von Jesus und Judas. Die respektive Opposition denotativer Elemente wie *Linearität* und *Kurve*, *Vertikalität* und *Nicht-Vertikalität*, *Expansion* und *Kontraktion* in den beiden Antlitzen kann verstanden werden als eine Reihe von semantischen Parallelen: »heilig und profan; spirituell und weltlich, edel und gemein, ruhig und aufgeregt, wahrhaftig und verlogen.« <sup>505</sup> Als Zeichen gelesen, deuten diese Elemente auf die Überlegenheit Christi. Der daraus resultierende ›Wirklichkeitseffekt‹ bei Giotto ist durch eine besondere Beziehung zwischen Denotation und Konnotation bedingt, »in welcher die Konnotation *die Denotation derart stärkt und konkretisiert, daß diese den Anschein der Wahrheit annimmt.*« <sup>506</sup> »[D]er Wirklichkeitseffekt [ist] weniger eine Sache des Konflikts als der Symbiose oder des geheimen Einverständnisses zwischen beiden.« <sup>507</sup> Denotation und Konnotation arbeiten also zusammen, um einen realistischen Eindruck zu liefern, während bei Imdahl formale und ikonografische Aspekte zusammenwirken, um eine visuelle Komplexität zu schaffen.

Der ›Realitätseffekt‹ der Malerei beruht darauf, daß »die Konnotationen als gefunden, nicht als gemacht« erfahren werden, »was die natürliche Einstellung bestärkt.« <sup>508</sup> Nachdem es die Konnotation ist, auf der der ›Wirklichkeitseffekt‹ beruht, wird in der Renaissance gerade auf diesem Gebiet der größte Fortschritt stattfinden: »von der Perspektive bis zur Anatomie, von der

---

<sup>500</sup> Vgl. Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 83. Bezeichnenderweise gibt es keine Erwähnung Imdahls, der am selben Gemälde seine ›Ikonik‹ exemplifiziert hat.

<sup>501</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 85f.

<sup>502</sup> Vgl. Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 84.

<sup>503</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 87.

<sup>504</sup> Vgl. David CARRIER, *Artwriting*, S. 83.

<sup>505</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 92.

<sup>506</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 90.

<sup>507</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 92.

<sup>508</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 92.

Physiognomik bis zur Atmosphäre« zählt Bryson die entsprechenden Errungenschaften der Renaissance auf.<sup>509</sup> Die Denotation macht die Konnotation glaubwürdig, weil sie den Bereich bildet, wo das Bild über die schriftliche Aufzeichnung hinausgeht. Das Bild erlangt dadurch eine Dichte, die selbiges ›transfiguriert‹, indem es zum transparenten Medium, zum Fenster in eine andere Wirklichkeit wird: »Die Ausweitung der Konnotation sublimiert die Dichte der offenkodierten Praxis, macht sie durchsichtig und schafft an ihrer Stelle eine Begegnung zwischen dem realistischen, bis zur Börsartigkeit vorsichtigen Blick und einer Welt, deren Wahrheit über jeden Verdacht erhaben ist.«<sup>510</sup>

Brysons Verständnis von Denotation und Konnotation ist insofern unkonventionell, als sich bei ihm Denotation auf das literarische oder ikonographische Programm bezieht, während Konnotation alles andere bezeichnet. Seine Auslegung des ›Realitätseffekts‹ basiert auf Barthes Diskussion ›realistischer‹ Details in den verbalen Narrativen des 19. Jahrhunderts (insbesondere der Beschreibung von Rouen in Flauberts *Madame Bovary*). Barthes weist darauf hin, daß die Textanalyse »auf Eintragungen stoßen muß, die sich durch keine – noch so indirekte – Funktion begründen lassen.«<sup>511</sup> Damit ordnet Bryson den – in Relation zur Funktion des Bildes als konventionelles Zeichen – redundanten Marken und Motiven die Funktion zu, die einfache denotierten Botschaft zu betonen und ihm weitere Artikulation zu verleihen. Allerdings gibt es in Bildern viele Elemente, die weniger realistisch sind, als vielmehr ornamental z.B. und es ist fraglich, wie diese Aspekte im Rahmen einer auf verbale Beschreibungen spezialisierten Zeichentheorie definiert werden können. Auch seine Realismustheorie unterscheidet sich von jener in Barthes ›Realitätseffekt‹. Wenn etwas als nicht gemacht sondern als gegeben aufgefaßt wird, dann erscheint es als natürlich und in diesem Sinne als real und notwendig, als nicht-kontingent. Diese sehr alte Idee hat jedoch nichts mit einer Unterscheidung zwischen Denotation und Konnotation zu tun und es ist fraglich, inwiefern Bryson einen neuen Beitrag zur

---

<sup>509</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 93.

<sup>510</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 93.

<sup>511</sup> Roland BARTHES, ›Der Wirklichkeitseffekt‹, in: Ders., *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. Frankfurt a. M. 2006, S. 164–172, hier S. 164. Im Original: »Il semble pourtant que, si l'analyse se veut exhaustive [...], elle doit fatalement rencontrer des notations qu'aucune fonction (même la plus indirecte qui soit) ne permet de justifier : ces notations sont scandaleuses (du point de vue de la structure), ou, ce qui est encore plus inquiétant, elles semblent accordées à une sorte de *luxé* de la narration, prodigue au point de dispenser des détails < inutiles > et d'élever ainsi par endroits le coût de l'information narrative.« Roland BARTHES, ›L'effet de réel‹, in: *Communications*, (H. 11, 1968), S. 84–89, hier S. 84. Und weiter: »Sémiotiquement, le < détail concret > est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une *forme du signifié*, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux < détails > et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler *l'illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de renonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le < réel > y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du < réel > (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel , fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.« Ebda. S. 88 (vgl. dt. Fassung, S. 171).

Realismusfrage in der Malerei beisteuert. Vielmehr scheint Brysons Annahme, eine visuelle Semiotik würde parallel zu einer linguistischen Semiotik bestehen, überstürzt.<sup>512</sup>

### 6.1.3 ›Dichte‹: Ästhetik

Anders als Bryson ist Imdahl weniger der Semiotik verpflichtet, wo Form und Inhalt als zwei Facetten desselben gelten. Vielmehr orientiert er sich an den großen Interpretationsmethoden der Kunstgeschichte, wo Form und Inhalt sich im Widerstreit gegenüberstehen. Bryson und Imdahl beanspruchen beide für sich, einen wichtigen Schritt in der kunsthistorischen Interpretation zu leisten: Dieser Schritt beruht größtenteils auf einer Synthese formaler mit inhaltlichen bzw. zeichenhaften Aspekten. Zwar unterscheiden sie sich darin, worauf sie hinauswollen, doch berufen sich beide dafür auf den Begriff der ›Dichte‹.

Bryson geht es darum, zu erklären, wie der ›Wirklichkeitseffekt‹ zustandekommt. Imdahl hingegen bestätigt mit der Ikonik den künstlerischen Wert der *Gefangennahme*, indem er jenen in der kunsthistorischen Tradition hochangesehenen Wert aufruft, wo ein gutes Kunstwerk eine harmonische Einheit bildet: »Alles«, schließt er zur *Gefangennahme*, »ist notwendig und sinnvoll so, wie es ist, es sei denn, alles wäre anders.«<sup>513</sup> Das Kunstwerk bildet ein geschlossenes Ganzes, bei dem nichts entfernt noch hinzugefügt werden kann. Bereits Alberti beschrieb den künstlerischen Ausdruck eines Kunstwerks als begründete Harmonie aller Teile eines Körpers, so daß nichts hinzugefügt, entfernt oder verändert werden könne, ohne dessen Qualität zu mindern.<sup>514</sup> Und vor ihm bemerkte schon Aristoteles, daß man bei guten Kunstwerken weder etwas hinzufügen noch entfernen könne.<sup>515</sup> Ähnlich wie Alberti charakterisierte er Schönheit »bei jedem Gegenstand, der

---

<sup>512</sup> Potts findet an diesem Konzept nichts wirklich neues und kritisiert denn auch an Bryson: »what he says about the semantic redundancy of the realistic elaboration of space and form in renaissance religious art could well have been related to the art-theoretical and theological discussion of the time about the clear presentation of narrative in the visual arts. Some forms of realism were thought to interfere with the effective reading of the basic religious message. But instead Bryson sticks firmly to a standard problem of art history, the transition from a symbolic medieval art to a naturalistic renaissance one. He never questions the now rather tired assumption that early medieval imagery is almost entirely symbolic in character, or in his terms, effectively constituted by the minimal visual sign required to denote a particular religious scene. The surviving apologies for visual images formulated by the church in the middle ages clearly indicate, however, that religious paintings were not just thought of as legible pictograms, as bibles for the illiterate, but were also seen as functioning to impress the scene depicted more vividly on the spectator's mind than words would do. The religious function of the image was by no means thought to be exhausted by mere recognition of the event or figures shown.« In: Alex POTTS, ›Review: Difficult Meanings‹, in: *The Burlington Magazine* (Bd. 129, Nr. 1006, Jänner 1987), S. 29–32, hier S. 31. Eine profunde Kritik bietet James ELKINS, ›Marks, Traces, ›Traits,‹ Contours, ›Orli,‹ and ›Splendores‹: Nonsemiotic Elements in Pictures‹, in: *Critical Inquiry* (Bd. 21, Nr. 4, 1995), S. 822–860, hier S. 823, 831.

<sup>513</sup> Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 95.

<sup>514</sup> Schönheit ist »eine bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile, was immer für einer Sache [...], die darin besteht, daß man weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen.« Leon Battista ALBERTI, *Zehn Bücher über die Baukunst (=De re aedificatoria)*, Buch VI, Kap. 2, S. 293 (zur Schönheit als Ebenmaß vgl. Buch IX, Kap. 5, S. 492). Vergleichbares sagt Vitruv in Buch VI, Kap 2.

<sup>515</sup> »[W]e often say of good works of art that it is not possible either to take away or to add anything, implying that excess and defect destroy the goodness of works of art, while the mean preserves it; and good artists, as we say, look to this in their work [...].« Exzess und Defekt sind aber nicht nur im ästhetischen Bereich von Belang, sondern auch in der Ethik. Das Böse gehört zum Unbegrenzten, während das Gute zum Begrenzten gehört, wie schon die Pythagoräer vermuteten. ARISTOTELES, *The Nicomachean Ethics* [ca. 350 v. Chr.]. Übers. v. David W. Ross; hg. v. Lesley Brown. Oxford, New York 2009. Buch II, Kap. 6, S. 30; vgl. Kap. 7.

aus etwas zusammengesetzt ist«, dadurch, »daß die Teile in bestimmter Weise angeordnet sind.«<sup>516</sup> Imdahl dagegen schließt so: »Eine Struktur, die als ein ganzheitliches und in sich selbst sinnvolles syntaktisches System zugleich eine inhaltlich komplexe Anschauungseinheit eröffnet [...] – eine solche Struktur ist eine Leistung ikonischer Sinndichte und außerhalb der Malerei als unmittelbare Evidenzerfahrung unvorstellbar.«<sup>517</sup> Die strukturelle Einheit des Bildes schafft eine Dichte, die nur visuell erfahrbar ist.

Etwas später sagt Imdahl, »daß die Ikonik wie schon die Strukturanalyse [Sedlmayrs] mit dem Kunstwerk befaßt ist und mit den besonderen Qualitäten, die die ›Dichte‹ des Kunstwerks ausmachen.«<sup>518</sup> Wie Bryson greift also auch Imdahl auf den Begriff der ›Dichte‹ zurück. Darin liegt keine willkürliche Koinzidenz; es handelt sich vielmehr um einen Ausdruck, der von Goodmans einflußreicher Symboltheorie stammt, wo ›Dichte‹ ein Kriterium oder vielmehr eines von mehreren Symptomen für das Vorhandensein von Ästhetik darstellt.<sup>519</sup> Für Goodman ist ein Bild dann relativ ›voll‹, wenn – im Vergleich zu einem anderen Bild – mehrere von seinen Eigenschaften ästhetisch relevant sind. Für Bryson ist Giotto's *Gefangennahme* nicht deswegen ›realistisch‹, weil sie etwa einem ›natürlichen‹ Seheindruck näherkommt, sondern weil sie mehr als die notwendige Information übermittelt (in dieser Hinsicht distanziert er sich von Ernst Gombrich).<sup>520</sup> Nur: würde Bryson den Begriff der Dichte so verstehen, wie Goodman ihn definiert, dann wäre jeder Versuch, visuelle Marken als Zeichen zu lesen, im vorhinein zum scheitern verurteilt. Goodman unterscheidet auf gleich mehrfache Weise eine graphische Marke von jenen in Schrift oder Notation. So sagt er, daß gemalte und gezeichnete Marken ›syntaktisch dicht‹ seien, sodaß sie, anders als die ›diskreten‹ Schriftzeichen, nahtlos und in unendlichen Variationen ineinander übergehen. Für Goodman sind Zeichnungen und Gemälde grundsätzlich anders als Schriften und Schemata, weil dort jede Veränderung einer Marke die Aussage des Ganzen verändern kann.<sup>521</sup>

Auf die Theorie von Bryson und Goodman wird im nächsten Teil ausführlicher eingegangen. Abgesehen davon, daß Brysons semiotische Bildtheorie nicht ganz befriedigend ist, wie unter anderem David Carrier und James Elkins zeigen,<sup>522</sup> ist das Konzept der Dichte (im Sinne Goodmans) vorerst verfolgenswert: Die *Ville Contemporaine* kann dabei durchaus als ›dichter‹ als die *Hochhausstadt* bezeichnet werden: Die beiden Entwürfe können hinsichtlich ihrer ästhetischen Dichte untersucht werden. Was aber macht die *Ville* ›dichter‹ als die *Hochhausstadt*? Ist darin auch eine Ursache oder Bedingung für das Unheimliche zu finden? Weil Imdahl diese Dichte bei der *Gefangennahme* von Giotto darauf zurückführt, daß darin eine ›ikonische Sinndichte‹ zu finden ist, die eine schlüssige Einheit des Bildes schafft, kann zugleich auch gefragt werden, inwiefern die Darstellungen der beiden Städte eine ähnliche Sinndichte bzw. eine zusammenhängende Darstellung bewerkstelligen – oder auch nicht.

---

<sup>516</sup> Aristoteles fügt noch hinzu, daß die Anordnung allein nicht ausreichend ist: es bedarf auch einer bestimmten Größe. ARISTOTELES, *Poetik*. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994 [1982], S. 25. (Vgl. Norman CROWE, *Nature and the idea of a man-made world. An investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*. Cambridge/MA 1995, S. 167.)

<sup>517</sup> Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 95.

<sup>518</sup> Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 101.

<sup>519</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 232.

<sup>520</sup> Vgl. David CARRIER, *Artwriting*, S. 83.

<sup>521</sup> Elkins bietet eine der schärfsten Kritiken von Brysons Theorie einer visuellen Semiotik, besonders was dessen Umgang mit Goodman und Barthes angeht. Vgl. James ELKINS, ›Marks, Traces, »Traits,« Contours, »Orli,« and »Splendores«: Nonsemiotic Elements in Pictures‹, hier S. 825, 827f.

<sup>522</sup> Vgl. David CARRIER, *Artwriting*, S. 87; vgl. James ELKINS, ›Marks, Traces, »Traits,« Contours, »Orli,« and »Splendores«: Nonsemiotic Elements in Pictures‹, passim.

### 6.1.4 Hochhausstadt und Ville Contemporaine

Dem Konzept der Dichte entsprechend, ›enthält‹ die *Ville Contemporaine* ›mehr‹ Ästhetik, weil sie mehr und auch schlüssiger Information vermittelt als die *Hochhausstadt*. Das Diorama der *Ville Contemporaine* zeigt nicht nur die Stadt, sondern auch die Umgebung, in der sie eingebettet ist, das Spiel von Licht und Schatten etc.: der Entwurf ist richtiggehend in Szene gesetzt. Mit Bryson gesprochen wäre die *Ville Contemporaine* »von einem dramatischen Informationsüberschuß über das Quantum hinaus [gekennzeichnet], das wir zum erkennen der Szene benötigen«. Demnach enthält sie »Informationen, die, weil von keiner textuellen Funktion gefordert und ohne besonderes Motiv angeboten, den Charakter der *Unschuld* annehmen«. <sup>523</sup> Für die Darstellung der Stadt sind diese szenographischen Aspekte nicht zwingend notwendig, sie erlauben aber jenes Spiel der Konnotationen, das Häring dazu führt, die *Ville Contemporaine* als festliches Spektakel, einem Kurort ähnlich, aufzufassen. Insofern erreicht Le Corbusier damit etwas, das mit dem Zeigen einfacher Pläne und Schemata wohl nicht zu erreichen gewesen wäre. Hilberseimer dagegen verzichtet auf vieles, das im Sinne von Bryson als zusätzliche, nicht notwendige Information zu verstehen ist: Es gibt kein Himmelschauspiel, keinen Blick auf eine landschaftliche Umgebung etc. Das Verhältnis zwischen Le Corbusier und Hilberseimer könnte in dieser Hinsicht wie das Verhältnis zwischen Giotto und Duccio gedeutet werden, mit dem Unterschied, daß hier zweiterer von ersterem abfällt.

Auch im Sinne von Imdahls glücklicher Synthese von gegenstandsbezogenem und inhaltsbezogenem Sehen in der ›Ikonik‹ gesprochen, unterstützen sich in den Perspektiven der *Hochhausstadt* formale bzw. kompositionelle Aspekte und ikonografische Elemente gegenseitig – allerdings auf eine Weise, die zum Teil flagrant den schriftlichen Erklärungen Hilberseimers widerspricht. Das Zusammenspiel beider arbeitet etwa an der Wirkung einer ins Unendliche reichenden Wiederholung, als ein immer gleicher Gebäudetypus zu sehen ist, während das Ende dieser seriellen Repetition kaum oder gar nicht ausgemacht werden kann. Die nahezu der Straßenachse folgende Blickrichtung verstärkt durch eine ›Beschleunigung‹ der Perspektive (die aus keiner Verzerrung der Darstellung herrührt), diese Wahrnehmung. Die Überlagerung des angeschnittenen Untergrunds mit den über der Erde befindlichen Gebäuden unterstreicht wiederum den Eindruck des Sogs, als sie dem Betrachter jegliche bestimmbare Ortung, jeden festen Standort innerhalb des Bildes untersagt. Diese Beschreibung wirkt sehr subjektiv, als sie mehr einer Empfindung folgt als konkret benennbaren Elementen, die diese Wirkung hervorrufen. Aber wenn im Beispiel von Imdahl – Giotto's *Gefangennahme* – die Schräge jenes visuelle Element ist, das die »szenische, semantische Komplexität« <sup>524</sup> des Bildes ausmacht, durch das die gleichzeitige Unterlegenheit wie Überlegenheit Jesu visualisiert wird und das den dramatischen Höhepunkt, das eigentliche Ereignis dieser Szene markiert, dann ist bei Hilberseimer das Zusammenspiel von darstellerischer Inkohärenz und perspektivischem Sog – von den gleichförmigen kubischen Baukörpern noch unterstützt –, das, was das ›sehende‹ Sehen in den Perspektiven der *Hochhausstadt* ausmacht, und das, nach den Worten Imdahls, »außerhalb der Malerei als unmittelbare Evidenzerfahrung unvorstellbar« wäre. <sup>525</sup>

Es ist eigentlich nicht notwendig, die beiden Theorien weiter auf architektonische Darstellungen anzuwenden. Besonders mit Brysons Theorie wird zwischen dem unterschieden, was durch einen Text denotativ vorgegeben ist (im Fall der *Gefangennahme* der biblische Text, im Fall der

---

<sup>523</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen Und Die Malerei*, S. 84, 87.

<sup>524</sup> Vgl. Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 94.

<sup>525</sup> Vgl. Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 95.

Großstadtentwürfe das architektonische Programm), und dem, was konnotativ hinzukommt. Der subjektive Eindruck der Haltlosigkeit und des Sogs gehört dabei zu den konnotativen Aspekten. Mit Imdahl läßt sich zeigen, wie sich die einzelnen Aspekte so ineinander verschränken, daß sie sich gegenseitig unterstützen. Mit dem Konzept der Dichte jedoch gibt es ein Problem: Nach Goodman sagt die Dichte etwas über den ästhetischen Gehalt von Darstellungen aus. Auch das funktioniert, zumindest im Prinzip, da Hilberseimer im Unterschied zu Le Corbusier nicht nur vom schematischen Charakter seines Entwurfes spricht, sondern auch die Perspektiven als Schemata bezeichnet. Implizit daran ist, daß mit ihnen keinerlei ästhetischer Anspruch verbunden ist. Seine Stadt ist das Resultat innerer Notwendigkeiten. (Auch seine formalen Kriterien am Schluß folgen dieser Auffassung: Die Stadt muß, um zu funktionieren, als ›Ding an sich‹ begriffen werden, als ›Noumenon‹; als Ding, das unabhängig von einer Sinneswahrnehmung ist.) Bis dahin gibt es keine Schwierigkeiten. Allerdings kann man sagen, daß die *Hochhausstadt* unheimlich ist. Und wenn das Unheimliche hinzutritt, wird das gesamte System brüchig: In seiner Abhandlung definiert Freud das Unheimliche als ästhetische Erfahrung, wenn man die Ästhetik im breiteren Sinne als »Lehre von den Qualitäten unseres Fühlens beschreibt« und sie nicht ausschließlich auf die »positiven Gefühlsarten« beschränkt, wie er zum Auftakt feststellt.<sup>526</sup> Verknüpft man also die *Hochhausstadt* mit dem Unheimlichen, dann gibt es nicht nur eine wie auch immer geartete psychische, sondern auch eine ästhetische Erfahrung. Mit dem Konzept des Unheimlichen wird also jene ästhetische Dichte in die *Hochhausstadt* eingeführt, die ihr eben, im Vergleich zur *Ville Contemporaine*, noch abgesprochen wurde.

Das Unheimliche schafft hier ein Paradoxon, das nur anhand anderer Prämissen aufgelöst werden kann. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, darauf zu reagieren: Entweder sind die darauf zurückführenden Theorien falsch, weil die ›Dichte‹ nichts über Ästhetik aussagt. Für Goodman hat der naturgetreue Effekt eines Bildes nichts mit einer Ähnlichkeit zum realen Gegenstand zu tun, sondern damit, wie die Naturtreue innerhalb eines Werkes selbst produziert wird, also durch die Art und Weise, wie die Einzelheiten im Bild selbst disponiert sind: Schematische Darstellungen unterscheiden sich von ›naturgetreuen‹ durch den Modus der Notation. Bryson nennt das die ›formalistische These‹. Das Vorhandensein oder die Abwesenheit wird darin als absolut eingeschätzt, weil in der Repräsentation vorhandene (oder vermutete) Strukturen untersucht werden.<sup>527</sup> (In diesem Sinne bestätigt etwa Imdahl die *Gefangennahme* als Meisterwerk, als er eine im Werk vorhandene Einheit zwischen Form und Inhalt nachweist.) Eine andere Möglichkeit besteht darin, das Konzept der ›Dichte‹ von dieser formalistischen These abzulösen. Wenn Goodman die direkte Beziehung zwischen Dargestelltem und Darstellung ablehnt, so behauptet er andererseits, daß die expressiven Eigenschaften eines Kunstwerks objektiv vorhanden sind. Wenn ein Werk als ›dynamisch‹ oder als ›fließend‹ bezeichnet wird, dann verweist es demnach auf Dynamik und Fluß außerhalb seiner selbst. Für Goodman gibt es in einem Kunstwerk nichts Wesentlicheres als seinen Ausdruck.<sup>528</sup>

Die ›Dichte‹ kann nämlich auch anders zustandekommen. Sie kann quasi in der Perspektive impliziert werden: vom Betrachter, der sich vom illusionistischen Bildraum mehr erwartet als eine schematische, abstrahierte Darstellung. (Letztlich wird dies auch von Bryson vollzogen, mit dem Unterschied, daß es bei ihm fast ausschließlich um die Frage nach dem ›Wirklichkeitseffekt‹ von Bildern geht.) Streng genommen wird das Konzept der Dichte, wenn es in dieser Hinsicht abgeändert wird, aber hinfällig. Der Theorie nach ist es von formalen Eigenschaften abhängig, die

<sup>526</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 243.

<sup>527</sup> Vgl. Norman BRYSON, ›The politics of arbitrariness‹, in: Ders.; Michael A. HOLLY; Keith MOXEY (Hg.), *Visual theory. Painting and interpretation*. New York 1991, S. 95–100, hier S. 97ff.

<sup>528</sup> Vgl. Catherine LORD, José A. BERNADETE, ›Baxandall and Goodman‹, in: Salim KEMAL; Ivan GASKELL (Hg.), *The Language of art history*. Cambridge (UK), New York u. a. 1991, S. 76–100, hier S. 79f.

im Bild selbst vorhanden sein müssen. Der Betrachter hat aber einen Anteil an der Entstehung von Bedeutung. Das ist der Fall, wenn man mit Freud das Unheimliche als ästhetische Erfahrung betrachtet, die vor allem eine subjektive menschliche Regung, ein Gefühl ist. Es müßte erklärt werden, wie diese Form der Dichte so zustandekommt, daß sowohl der Anteil des Bildes als auch derjenige des Betrachters einbezogen wird. Das Unheimliche kommt dann durch die Interaktion von Bild und Betrachter zustande. Eine Möglichkeit dazu bietet Richard Wollheim mit seiner Theorie der ›Korrespondenz‹.

## 6.2 Korrespondenz und Identifikation

### 6.2.1 Die Theorie der Korrespondenz von Wollheim

Visuellen Darstellungen wird oft eine ›Expressivität‹ zugeschrieben, also die Fähigkeit, etwas auszudrücken. Goodman hebt den Ausdruck als etwas hervor, das besonders relevant bei Kunstwerken ist.<sup>529</sup> Dennoch erklärt er nicht, wieso psychologische Begriffe verwendet werden, wenn versucht wird zu erklären, was ausgedrückt wird. In diesem Sinn bezeichnen die meisten Kritiker die *Hochhausstadt* als unheimlich oder ähnliches. Stanislaus von Moos etwa bezeichnet sie als »beklemmende Vision«.<sup>530</sup> Die *Hochhausstadt* drückt Beklemmung aus, der Betrachter spürt diese Beklemmung: In dieser Diktion wird etwas vom Bild auf den Betrachter übertragen. Wenn man sagt »die *Hochhausstadt* ist unheimlich«, dann spricht gegen eine solche Aussage, daß die *Hochhausstadt* keine eigene Psychologie hat. Damit hat sie auch keine psychologischen Eigenschaften. Sie kann nicht effektiv beklemmend, unheimlich, trüb oder melancholisch sein. Eine solche Aussage kann nicht damit gerechtfertigt werden, daß es sich um eine Tatsache handelt, daß die Stadt tatsächlich beklemmend ist. Auch nach Vidler kann die *Hochhausstadt* nicht *per se* als unheimlich bezeichnet werden. Es kann sich nur um eine verkürzende Redewendung handeln, weil der Betrachter sie als Ort einer unheimlichen Erfahrung wahrnimmt, wie er sagt. Die Erklärung geht also einen anderen Weg: Man beruft sich darauf, daß es sich um eine reine Redewendung handelt, mit der gemeint ist, daß die Stadt als solche wahrgenommen wird.<sup>531</sup>

Richard Wollheim, von dem die obige Argumentation stammt, begnügt sich nicht mit einer solchen Feststellung. Für ihn würde eine Aussage wie »die *Hochhausstadt* ist unheimlich« das Phänomen der ›Korrespondenz‹ illustrieren. Dieser Begriff stammt von Swedenborg (das Konzept ist jedoch wesentlich älter) und wurde durch das gleichnamige Gedicht von Baudelaire bekannt; er läßt sich am ehesten mit ›Entsprechung‹ umschreiben.<sup>532</sup> Nach dieser Auffassung ›entspricht‹ die *Hochhausstadt* also dem Unheimlichen. Diese Entsprechung wird wie folgt erklärt: Wenn wir denken, eine Stadt korrespondiere mit einem psychologischen Phänomen, dann hat dies damit zu tun, daß wir gewohnt sind, dieser Art von Stadt eine Eigenschaft zuzuschreiben, die wir üblicherweise mit Personen verbinden, die im Griff dieses Phänomens sind. Diese Personen haben eine Psyche. Für Wollheim ist aber die Erklärung der Korrespondenz durch die spezielle Verwendung von psychologischen Eigenschaften nicht zutreffend.

Wollheim behauptet vielmehr, daß die Annahme, die *Hochhausstadt* entspreche einer bestimmten emotionalen Verfassung, eine Projektion seitens des Betrachters erfordert. Expressive

---

<sup>529</sup> Vgl. Catherine LORD, José A. BERNADETE, ›Baxandall and Goodman‹, S. 79f.

<sup>530</sup> Stanislaus v. MOOS, *Le Corbusier*, S. 187.

<sup>531</sup> Vgl. Richard WOLLHEIM, ›Correspondence, projective properties, and expressions in the arts‹, in: Salim KEMAL; Ivan GASKELL (Hg.), *The Language of art history*. Cambridge (UK), New York 1991, S. 51–66, hier S. 52.

<sup>532</sup> Vgl. Richard WOLLHEIM, ›Correspondence, projective properties, and expressions in the arts‹, S. 52.



Eigenschaften sind projektive Eigenschaften. So wie mit sekundären Qualitäten – z.B. Farben, im Unterschied zu Formen – sind unsere Erfahrungen durch und über diese verursacht. Die projektiven Eigenschaften unterscheiden sich jedoch von sekundären Qualitäten, als sie nicht lediglich wahrnehmend, sondern vielmehr affektiv sind.<sup>533</sup> Wenn wir außerdem etwas Erschreckendes sehen, sind wir uns nicht nur des Dinges selbst bewußt, sondern auch vergangener Erfahrungen von Angst, auf denen unsere Wahrnehmung aufbaut. Projektive Eigenschaften rufen damit die ursächliche Geschichte eines gefühlsmäßigen Bewußtseins wach. In extremen Fällen muß diese Projektion auch nichts mit den Eigenschaften des betrachteten Objekts zu tun haben. Wollheim sieht darin ein Problem. Um diesem zu entgehen, führt Wollheim den Begriff der ›Affinität‹ ein: Üblicherweise wird eine Affinität zwischen dem Objekt und dem Gefühl angenommen. Doch Wollheim sagt: »When a fearful object strikes fear into an observer, as it does, it is not solely fear of that object. On the other hand, the experience reveals or intimates a history.«<sup>534</sup> Die Angst, die ein Objekt auslösen kann nicht nur die Angst vor dem Objekt, sondern enthüllt mehr als das, eine Geschichte. Dennoch sollte die Projektion nur auf Basis einer Affinität erfolgen, die, so schwach sie auch vorhanden ist, in einem Werk vorkommen muß.<sup>535</sup> Vergleichbar fordert Umberto Eco in *Die Grenzen der Interpretation*, daß bei jeder Interpretation das System interner Relationen des Werkes zu respektieren ist, das bestimmte Zusammenhänge aktualisiert und andere unterdrückt. Deutungen sind nicht beliebig.<sup>536</sup> Wollheims Affinität kann weiters mit dem kunstgeschichtlichen Begriff des ›Wiedererkennens‹ verglichen werden. Wie Vidler beruft er sich darauf, daß die Affinität zustandekommt, weil bestimmte Eindrücke schon zuvor mit einer bestimmten Emotion verbunden wurden, also mit der Fähigkeit zu tun haben, visuelle Eindrücke als solche wiederzuerkennen, in die schon früher diese Art von Emotion hineinprojiziert wurde.<sup>537</sup> Aus diesem Grund ist die Idee der Affinität auch problematisch: weil sie leicht dazu dienen kann, den Ausdruck damit zu erklären, daß eine gegenwärtige Erfahrung durch eine Kombination vergangener Erfahrungen erklärt wird.<sup>538</sup> Wollheims Theorie ist alles andere als vollständig, doch macht sie darauf aufmerksam, daß bei der Suche nach dem Unheimlichen im Bild der Anteil des Betrachters eine wesentliche Rolle spielt.

### 6.2.2 Die Positionierung des Betrachters

Für Panofsky besteht die symbolische Bedeutung der Perspektive in der Renaissance darin, Einfühlung und Mitempfindung im Betrachter zu wecken; es geht um das »emotionale Miterleben des Beschauers«. Begründet wird das durch den Verweis auf entsprechende zeitgenössische

---

<sup>533</sup> Vgl. Gernot BÖHME, ›Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik‹, in: Thomas FRIEDRICH, Jörg GLEITER (Hg.), *Einfühlung und phänomenologische Reduktion*, Münster 2007, S. 287–310, hier S. 294. Böhme macht hinsichtlich wahrnehmender und affektiver Eigenschaften keine Unterscheidung. Auf S. 298 heißt es: »Auch ein Blatt hat nicht die objektive Eigenschaft grün zu sein. Auch ein Blatt kann nur grün genannt werden, insofern es eine Wirklichkeit mit einem Wahrnehmenden teilt. Genaugenommen beziehen sich solche Ausdrücke wie heiter oder grün auf diese gemeinsame Wirklichkeit. und man benennt sie nur einmal mehr von der Gegenstandsseite und einmal mehr von der Seite des Wahrnehmenden.«

<sup>534</sup> Richard WOLLHEIM, ›Correspondence, projective properties, and expressions in the arts‹, S. 56.

<sup>535</sup> Vgl. Richard WOLLHEIM, ›Correspondence, projective properties, and expressions in the arts‹, S. 59f; vgl. Richard WOLLHEIM, *Richard Wollheim on the art of painting. Art as representation and expression*. Hg. v. Rob van Gerwen. Cambridge (UK), New York 2001, S. 4f.

<sup>536</sup> Eco unterscheidet dabei zwischen Interpretation und Benutzung eines Textes. Vgl. Umberto ECO, *Die Grenzen der Interpretation*, S. 144.

<sup>537</sup> Vgl. Richard WOLLHEIM, ›Correspondence, projective properties, and expressions in the arts‹, S. 60.

<sup>538</sup> Vgl. Richard WOLLHEIM, *Richard Wollheim on the art of painting*, S. 138.

Textpassagen; ein Punkt, an dem Imdahl anschließt.<sup>539</sup> Im Unterschied dazu haben die Perspektiven der *Hochhausstadt* keinerlei schriftliche Entsprechung, durch die eine emotionale Teilnahme des Betrachters gerechtfertigt würde. Nach der ikonologischen Methode müßte die Kritik, die *Hochhausstadt* sei unheimlich, folglich als willkürlich, weil unbegründbar gelten; auch, weil sich in den Texten der architektonischen Moderne nichts darüber findet. Das Problem kann jedoch umgangen werden: Indem die Perspektiven die jeweiligen Städte sichtbar machen, werden sie auch zu Bedeutungsträgern. Wie Damisch sagt, kann es nur eine Perspektive *von etwas* geben. Und wie festgestellt, spielt bei den Perspektiven von Hilberseimer und Le Corbusier die Aughöhe eine Rolle. Damisch behauptet, daß die Perspektive, indem sie den Akt des Sehens erst sichtbar macht, Subjektivität ermöglicht. Er hält die Perspektive für ein System von universeller Gültigkeit, weil sie, im Rahmen von Gemälden, philosophische Projekte ausführt. Eine Möglichkeit ist nun, seine Theorie mit der Korrespondenztheorie von Wollheim zusammenzubringen, sie also etwas abzuschwächen: Die Perspektive ermöglicht dem Betrachter eine ›Korrespondenz‹, die jedoch seine eigene Person involviert. Die Betrachtung der *Hochhausstadt* und der *Ville Contemporaine* ermöglicht oder erfordert sogar Identifikation. Sie gibt dem Betrachter beim Betrachten die Möglichkeit, sich mit einer Rolle zu identifizieren, die ihm das Bild, angefangen bei der Position, die ihm der Augpunkt zuweist, nahelegt. Der Betrachter muß sich so positionieren, wie es ihm der Augpunkt vorgibt, er muß also seine Betrachtung entsprechend adaptieren, will er die Perspektiven als Darstellung einer Stadt sehen. Diese Möglichkeit geht weiter als Wollheim, aber nicht so weit wie Damisch.

Für eine solche Adaptierung tritt Eddy M. Zemach ein: Diesem zufolge findet jedesmal eine visuelle Anpassung statt, wenn wir ein Bild von etwas (etwa ein Baum-darstellendes Bild) als mehr oder weniger adäquate Darstellung von diesem Gegenstand identifizieren (vorausgesetzt, der Betrachter ist mit bestimmten Konventionen vertraut, und er besitzt die Fähigkeit, das Bild entsprechend eines angenommenen Interpretationsschlüssels zu dechiffrieren.) Mit diesem Problem des ›sehen-als‹ hat sich Ludwig Wittgenstein eingehend befaßt: Er nennt einige Beispiele, die als Darstellungen von unterschiedlichen Dingen identifiziert werden können, etwa jene Zeichnung in den *Philosophischen Untersuchungen*, die Wittgenstein als H-E-Kopf bezeichnet, also als Darstellung, die einmal als Hasenkopf, dann als Entenkopf identifiziert werden kann.<sup>540</sup> Wittgenstein bemerkt: »Ich *sehe*, daß es sich nicht geändert hat; und sehe es doch anders. Diese Erfahrung nenne ich ›Das Bemerkens eines Aspekts‹.«<sup>541</sup> Wie kann nun, fragt Zemach, ein- und dasselbe Objekt in den Augen des Betrachters unterschiedlich aussehen; wie können die Aspekte sich verändern, obwohl kein einziger Bestandteil auszumachen ist, der sich verändert hat? Wittgenstein bemerkt weiters, daß ein Dreieck »als dreieckiges Loch, als Körper, als geometrische Zeichnung; auf seiner Grundlinie stehend, an seiner Spitze aufgehängt; als Berg, als Keil, als Pfeil oder Zeiger [...]«<sup>542</sup> gesehen werden kann. Zemach antwortet nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, mit der einfachen Antwort, daß hier die Interpretation des Betrachters eine wichtige Rolle spielt. Er betont vielmehr die Position, die der Betrachter jeweils im Verhältnis zum Dargestellten einnehmen muß. Um das Dreieck als Loch im Boden zu sehen, muß ich meine Person über dem dreieckigen Feld positioniert vorstellen. Um es als Berg zu sehen, muß ich imaginär eine weit entfernte Position, in etwa auf Höhe der Basis des

---

<sup>539</sup> Vgl. Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 86f; vgl. Ellen BEER, ›Reflexionen zur Frage der Stillagen bei Giotto‹, in: Gerhard SCHMIDT (Hg.), *Beiträge zur mittelalterlichen Kunst*. Wien 1993, S. 55–70, hier S. 67f.

<sup>540</sup> Vgl. Ludwig WITTGENSTEIN, ›Philosophische Untersuchungen‹, in: Ders., *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen* (Werkausgabe, Bd. 1). Frankfurt a. M. 1984, S. 225–580, hier S. 520 (II, xi).

<sup>541</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, ›Philosophische Untersuchungen‹, S. 518 (II, xi).

<sup>542</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, ›Philosophische Untersuchungen‹, S. 530 (II, xi).

Dreiecks, annehmen. Um es als geometrische Konstruktion zu sehen, muß ich mich in einer Dimension positionieren, die es selbst nicht einnimmt, usw. Es ändert sich also nichts an der Zeichnung, dafür an der angenommenen Position des Betrachters.<sup>543</sup>

Die unterschiedlichen ›Aspekte‹ haben mehr Implikationen für den Betrachter als für die Darstellung. Die einzunehmende Position bestimmt, welches Verhältnis der Betrachter zum Objekt einnimmt: einmal vor dem Dreieck oder über dem Dreieck hinunterblickend, wenn es ein Loch ist; wesentlich kleiner als das Dreieck, wenn es ein Berg ist, etc. Mal ist es tief, mal ist es hoch, mal ist es eine neutrale geometrische Konstruktion. Bei perspektivischen Darstellungen ist der Spielraum für die Positionierung des Betrachters durch den Augpunkt wesentlich eingeschränkter: Im Rahmen der damit zusammenhängenden Konventionen wird ihm eine fixe Position zugewiesen. Im Gegenzug tut sich vor seinen Augen ein illusionistischer Bildraum auf, der wesentlich komplexer ist und Platz für subjektive Empfindungen und Projektionen seines Selbst bietet: eine Haltung, die die Diskussion über Ästhetik seit ihrem Beginn im 18. Jahrhundert bestimmt hat. Wie Joseph L. Koerner und Lisbet Rausing feststellen, entstand die Ästhetik nicht zuletzt unter der Annahme, daß ihr Gegenstand, die Schönheit, ein subjektives Urteil ist. Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* von 1750 hatte die subjektiven Sinneseindrücke zum Thema, nicht den eigentlichen schönen Gegenstand. Mit Kant wurde die Ästhetik zur Philosophie des subjektiven Werturteils ausgebaut. Schließlich setzte sich eine Rezeption von Kants Ästhetik durch, in der die Kunst durch ihre unausweichliche Subjektivität eine Funktion erhielt, in der sie dem Subjekt sein eigenes Bild als Subjekt aufzeigen sollte. Die Kunst gewann damit an Wert, weil ihr die Fähigkeit zugeschrieben wurde, die Menschheit zu *bilden*, ihr ein ideales Bild und Ziel aufzuzeigen. Der Wert von Bildung bestand anfangs auch darin, dem Individuum ein Bild der Konditionen seiner Subjektivität zu zeigen, was bedeutete, dem Subjekt die Subjektivität des anderen zu zeigen. Das Individuum sollte sich dadurch von seinen privaten Interessen und Absichten distanzieren und diese mit den Augen des anderen betrachten.<sup>544</sup>

Die Bedeutung der Kunst als Mittel, das Individuum sittlich zu ›heben‹, ihm durch Kunst eine Bildung zuteil kommen zu lassen, trifft heute nicht mehr zu. Die Möglichkeit, sich mit bestimmten Inhalten einer Darstellung zu identifizieren, jedoch schon: Nach wie vor wird davon ausgegangen, daß visuellen Darstellungen eine gewisse Macht innewohnt. Und nach wie vor gilt die Annahme, daß sich der Betrachter mit Situationen und Persönlichkeiten in Filmen, Zeitschriften und anderen visuellen Medien identifiziert und daß dies Auswirkungen darauf hat, wie er sich selbst sieht und definiert. Für die Werbung ist diese Annahme gar eine Voraussetzung – mit tiefgreifenden Konsequenzen, wie John Berger feststellt. Er behauptet, daß die von in der Werbung präsentierten Bilder bzw. Szenarios überhaupt nur dadurch funktionieren können, daß sie eine Bildersprache instrumentalisieren, die die Kunst in einem langen Prozeß ausgearbeitet hat.<sup>545</sup> Der, bzw. die Betrachterin/Konsumentin wird dazu veranlaßt, sich selbst als diejenige zu beneiden, die sie wird, wenn sie ein bestimmtes Produkt kauft. Berger behauptet, daß das Reklamebild ihr die positive Einschätzung ihres Selbst, ihr Selbstvertrauen stiehlt, um es ihr gegen den Preis der Ware wieder anzubieten.<sup>546</sup> Hier projiziert der/die BetrachterIn nicht nur emotionale Eigenschaften in das Bild. Die Möglichkeit der Identifikation mit einem Bild bedeutet, daß das Bild Anteil an seiner/ihrer

---

<sup>543</sup> Vgl. Eddy ZEMACH, ›Description and Depiction‹, in: *Mind, New Series* (Bd. 84, Nr. 336, Okt. 1975), S. 567–578, hier S. 576.

<sup>544</sup> Joseph L. KOERNER, Lisbet RAUSING, ›Value‹, in: Robert S. NELSON; Richard SHIFF (Hg.), *Critical terms for art history*, Chicago 2003, S. 419–434, hier S. 422f. Vgl. auch: Marc JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Teil I.

<sup>545</sup> Vgl. John BERGER et al. (Hg.), *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek b. Hamburg 1996, passim.

<sup>546</sup> Vgl. John BERGER et al. (Hg.), *Sehen*, S. 127.

Identitätskonstruktion hat. Es gibt noch einen anderen Grund, um illusionistischen Bilder mit Skepsis gegenüberzutreten: Jaques Lacan behauptet, daß die Entwicklung des Ichs beim Menschen mit der Identifikation mit einem Bild von Außerhalb – seinem Spiegelbild – einhergeht. Die ›jubilatorische Aufnahme‹ des Spiegelbilds durch das Kleinkind wird durch Lacans Erkenntnis gedämpft, daß in den Augen des anderen das Subjekt wiederum nur ein Objekt darstellt. Durch die Analogisierung mit der Theorie des Spiegelstadiums behauptet dann Damisch, daß die Perspektive eine ähnliche Rolle in der Konstruktion des Subjekts spielt. Das perspektivische Gemälde scheint uns als Subjekt zu bestätigen (immerhin ist alles auf den Augpunkt des Betrachters ausgerichtet). Andererseits hängt die Struktur dessen, was wir sehen, von objektiven Prinzipien ab, die gänzlich unabhängig vom Subjekt sind – eine totalisierende und universalisierende Sicht, wie Keith Moxey kritisiert.<sup>547</sup> Von der Hebung und Verherrlichung des Subjekts zu seiner Herabsetzung als Objekt ist es nur ein kleiner Schritt; offensichtlich vermag die Perspektive durch die Identifikation beides, ohne deswegen Subjektivität erst zu ermöglichen, wie Damisch sagt.<sup>548</sup> Der Reiz der Fiktion könnte doch auch darin liegen, sich für einen bestimmten Zeitraum mit einer Rolle identifizieren zu können; in der »willing suspension of disbelief for the moment«, wie Samuel Taylor Coleridge 1817 bemerkt.<sup>549</sup>

### 6.2.3 Identifikation, Hochhausstadt und Ville Contemporaine

Wie festgestellt wurde schafft, Le Corbusier eine Komplizität mit dem Beobachter, wenn er ihn in eine bevorzugte Position hebt. Diese Position entspricht genauso dem Blick aus dem modernsten Verkehrsmittel seiner Zeit, dem Flugzeug, wie der Lage der obersten Geschoße seiner Türme. Die Blickachse ist so gewählt, daß die Höhe der obersten Geschoße mit dem Horizont an der Hügelkette zusammenfällt. Der berauschte Blick des Alpinisten wird nun nicht nur dem Fliegenden möglich, sondern auch ›den obersten Etagen‹ der Hochhäuser. Le Corbusier selbst ist von der Wirkung, die ein solcher Blick hat, vollkommen überzeugt: Von den sukzessiven Etagen des Eiffelturms aus erlangt der horizontale Blick ›Immensitäten‹, die uns ergreifen und beeinflussen. Diese Einstellung ist jene, die Macht ermöglicht: »In diesen Arbeitsbureaus zöge daher das Gefühl in uns ein von Wächtern, die über eine in Ordnung gebrachte Welt gesetzt sind« Le Corbusier setzt sogleich fort, daß tatsächlich die Wolkenkratzer das Gehirn der Stadt bergen, das Gehirn des ganzen Landes.<sup>550</sup> Der Blick aus großer Höhe nimmt einige Seiten von ›L'heure du travail‹ in *Urbanisme* in Anspruch, begleitet von Fotografien vom Eiffelturm herab. Insofern gibt es eine Entsprechung im Text, die dem hohen Augpunkt in der Perspektive eine klare Bedeutung gibt. Es ist der organisierende, kontrollierende Blick, bei dem das Detail zugunsten einer Totalität verschwimmt. Es muß der Blick vom Kopf eines Riesen sein, den Le Corbusier vor Augen hat; zumindest eines Menschen, der die Macht hat, eine ganze Stadt, ein ganzes Land zu lenken, wenn er dort oben arbeitet. Der Text betont die Bedeutung dieses Blicks von oben, und es ist das, was der Betrachter des Dioramas zu sehen bekommt. Das Diorama verherrlicht den Betrachter als Individuum; er wird als wohlhabendes, machtvollens Subjekt bestätigt. Hinzu kommt ein weiterer Aspekt: Auch der schockierende Effekt einer formal reduzierten Architektur ist dadurch gemildert, daß aus großer Höhe ohnehin jedes

<sup>547</sup> Vgl. Keith MOXEY, ›The Origin of Perspective by Hubert Damisch‹, in: *Artforum* (Sommer 1994) [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n10\\_v32/ai\\_16097538](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n10_v32/ai_16097538) (Zugr. 16.02.2008).

<sup>548</sup> Vgl. Christopher WOOD, ›The Origin of Perspective by Hubert Damisch‹, S. 680.

<sup>549</sup> Vgl. Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia literaria; or, Biographical sketches of my literary life and opinions*, Kap. XIV: ›Occasion of the Lyrical Ballads, and the objects originally proposed—Preface to the second edition—The ensuing controversy, its causes and acrimony—Philosophic definitions of a Poem and Poetry with scholia‹.

<sup>550</sup> »[L]e regard horizontal possède des immensités et nous en sommes commotionés, nous en sommes influencé.« LE CORBUSIER, *Urbanisme*, S. 176. Nicht-zitiertes: vgl. LE CORBUSIER, *Städtebau*, S. 152f.

Detail verschwindet und alles abstrakt wirkt. Aus nächster Nähe würde sie nicht anders aussehen. Es handelt sich um einen sehr barocken *effet de perspective*, mit dem Le Corbusier im Blick des Betrachters das verankert, was eigentlich der Architektur zugehört: die Reduktion des Details und die Schaffung eines großen Ganzen.

Hilberseimer mißt der Fernsicht keine große Bedeutung zu: Der ordnende Blick von oben findet keine Erwähnung im Text, obwohl Hilberseimer sonst vielfach die gleichen Ideen vertritt wie Le Corbusier. Die »Unterdrückung der Vielerleiheit« dient zwar ebenso der Schaffung von Ordnung, nicht jedoch einer psychagogischen Wirkung auf den Betrachter. Folglich gibt es keinen Grund, einen hohen Augpunkt zu wählen. Es gibt aber einigen Grund, einen niedrigen Augpunkt zu wählen und selbst den Untergrund anzuschneiden. Zum einen glaubt Hilberseimer nicht, wie Le Corbusier, an die Segnungen des Individualverkehrs, sondern an ein gut ausgebautes öffentliches Netz, das vorwiegend auf der Bahn basiert: Es geht um die Bewegung von Massen. Wie H. F. Koeper feststellt, war Hilberseimer besonders vom täglichen Fluß der Arbeiter zu und von den Fabriken beeindruckt.<sup>551</sup> Er verbannt diesen Fluß nun unter die Erde und in die Gebäude. Nicht, um dem Verkehr mehr Platz zu schaffen, sondern um den urbanen, öffentlichen Raum zu leeren; um diese Massen unsichtbar zu machen. Von den Bahnverbindungen erhofft er sich jene Effizienz, die die Reduktion der bebauten Fläche aufgrund ihrer hohen Konzentration rechtfertigt: die schnelle Erreichbarkeit der ausgelagerten Frei- und Parkflächen, wo sich die Bildungs-, Gesundheits- Sport- und Vergnügungseinrichtungen befinden: »Ferner ermöglicht diese räumliche Konzentration der Stadt von allen Punkten aus in kürzester Frist ein Erreichen des Freilandes, vermittels eines entsprechend ausgebauten Bahnsystems«.<sup>552</sup> Die Passage, in der dieser Aspekt diskutiert wird, ist knapp gehalten: Für seine Stadt fallen diese Einrichtungen nicht ins Gewicht, sie befinden sich schon außerhalb, im freien Felde. Im Unterschied zu Le Corbusier kehrt Hilberseimer auch die Nutzung um: Gewohnt wird oben, gearbeitet wird unten. Für Le Corbusier gilt dieser Blick von oben jedoch als Grundlage, um Stadt und Land zu organisieren und zu regieren.

Hilberseimer betont die Notwendigkeit der Einordnung: sowohl der Stadt, die »eingeorde[n]t [ist] in das Staatsganze und dieses wieder in das Weltganze«; aber auch des Individuums: »der einzelne Mensch [bleibt] nur dann für die Gemeinschaft leistungsfähig, wenn er sich mit seinen Gedanken und Taten den Zielen dieser Gemeinschaft anzupassen vermag.«<sup>553</sup> Hilberseimer ist geradezu getrieben vom Gedanken einer universellen Integration, bei der das Individuum im »Volkskörper« (durchaus nicht im nationalistischen Sinne) aufgeht. Der Volkskörper hat das Leben eines »gewaltigen, überpersönlichen Individuums«, in welchem die Stadt »dieselbe Rolle spielt, wie das Gehirn im menschlichen Körper.« Auch Le Corbusier vertritt diese Idee, jedoch mit Abweichungen: Hier wird alles zum Teil desselben; zum Teil eines riesigen Organismus nämlich, der, unermesslich gesteigert, schließlich zur »Zusammenfassung des politisch zerrissenen europäischen Kontinents zu einer ökonomischen Einheit« führen muß.<sup>554</sup> Daß dieser Gedanke sich letztlich als dienliche Idee entpuppt hat, wird aus dem Vorhergehenden nicht ersichtlich: Da kündigt sich ein totalitäres System an, in dem der Einzelne nichts ist und das Ganze Alles. Hier braucht es nicht den Luxus einer schönen Aussicht: Ist die Stadt einmal neu organisiert, gibt es nichts mehr zu tun, das einen ordnenden Blick von oben rechtfertigen würde. Im Unterschied zu Le Corbusier geht es Hilberseimer nicht um sinnliche Wahrnehmungen; das zeichnet die Stadt wie den Entwurf gleichermaßen aus. Der Einzelne ist wie die Zelle in einem Organismus, wie die Ameise in einem

---

<sup>551</sup> J. F. KOEPER, »Review: [Untitled]« (Contemporary Architecture: Its Roots and Trends by Ludwig Hilberseimer), in: *Journal of Architectural Education* (Bd. 20, Nr. 1, Sept. 1965), S. 7–8, hier S. 7.

<sup>552</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 20.

<sup>553</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 20.

<sup>554</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 21.

Bau. Das ist es, was Hilberseimer mit seinem niedrigen Augpunkt impliziert: den Arbeiter, das Proletariat, an das sich die Stadt wendet, von dem der Betrachter ein Bestandteil ist, und das ausschließlich als ›ungezählte Menschenmassen‹ vorkommt.<sup>555</sup> Trotz der Betonung eines ganzheitlichen Organismus stellt sich Hilberseimer auf Seiten eben dieses Bewohners. Hilberseimer sieht im Proletariat den Hauptbewohner der Großstadt, und sei es nur aufgrund seiner schieren Masse. Das Proletariat ist für das rasche Wachstum der Stadt verantwortlich; dieses gilt es unterzubringen. Die »soziale Bedeutung des Wohnungswesens« wurde bislang nicht erkannt, da die Zeitanalyse eine kapitalistische war; dahingehend orientiert, »dem Unternehmertum möglichst freies Spiel zu lassen«. In diesem Zusammenhang prangert Hilberseimer die ›Protzenfassaden‹ an, hinter denen sich »düstere, von licht- und luftlosen Kleinwohnungen umbaute Höfe« verbergen.<sup>556</sup>

Die Architektur Hilberseimers unterscheidet sich, bis auf den Maßstab, nicht allzusehr von der Architektur dieser Hinterhöfe. Vielmehr legt er deren Fassaden frei, kehrt sie nach außen, der Stadt zu, und erklärt sie zum allgemeinen Standard. Diese Haltung läßt sich auch mit der Auffassung begründen, daß ein zur Selbsterkenntnis gelangtes Proletariat eine historische Notwendigkeit sei. Ein solches Proletariat würde nicht den bürgerlichen Schichten nacheifern, sondern eine eigene Ästhetik schaffen. Otto Neurath, Mitglied des ›Wiener Kreis‹, der mit den deutschen ›Modernen‹ zeitweise enge Kontakte pflegt, initiiert als Leiter des Österreichischen Verbands für Siedlungswesen (ÖVSK) den *Winarskyhof* – den ersten Wiener Gemeindebau im Geiste der ›Neuen Sachlichkeit‹. Er erklärt, daß der Proletarier gewohnt sei, ›großformatig‹ zu denken. Diese Einstellung müsse sich auch in der Architektur niederschlagen.<sup>557</sup> In *Die Form*, der Zeitschrift des Deutschen Werkbunds hält dann Walter Curt Behrendt die von den Architekten erhobenen Grundsätze für den *Winarskyhof* fest: »Unbedingte Großzügigkeit der Anlage, eindeutige Betonung des Großstadtcharakters, Ausschluß aller sentimentalen oder romantischen Durchbildung in der Gliederung der Massen und der Schmuckformen.«<sup>558</sup> Auch wenn der *Winarskyhof* eine Ausnahme ist, und die Wiener Gemeindebauten sonst als »versäumte Gelegenheit« und als »architektonisches Formenchaos« verdammt wurden, weil ihnen die ›notwendige‹ Einheit und Gleichförmigkeit fehlten,<sup>559</sup> so teilen sehr viele von ihnen ein gemeinsames Merkmal: Das zur Straßenseite hin orientierte WC-Fenster wurde zum Zeichen einer hygienischen Errungenschaft und Verachtung des öffentlichen, bürgerlichen Raums gleichermaßen. Das bürgerliche Lager sollte darauf reagieren, indem es die Gemeindebauten als ›Arbeiterfestungen‹ denunzierte und schließlich die nicht besonders massiven Wände mit schwerem Geschütz beschießen ließ.

Die Position des Betrachters, verbunden mit dem Ausblick auf identische Gebäude, hat Folgen für das Unheimliche: Der hohe Augpunkt bei Le Corbusier betont den Status des Betrachters als herrschendes Subjekt. Der niedrige Augpunkt bei Hilberseimer bezieht sich auf den Arbeiter, mit dem sich der Betrachter identifizieren kann. Doch stellt sich die Frage, wie es mit seinem Status als Subjekt steht. Die Multiplikation des Arbeiters (und kleinen Angestellten) bildet den Strom jener schieren ›Masse‹, die Hilberseimer in seiner *Hochhausstadt* reguliert. Mit dem niedrigen Augpunkt befindet sich auch der Betrachter inmitten dieser Stadt. Deren Grenzen sind nicht erkennbar, bzw. ist nichts erkennbar, was sich außerhalb davon noch befinden würde. Innerhalb dessen, was er

---

<sup>555</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 21.

<sup>556</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 21.

<sup>557</sup> Es handelt sich um den Winarskyhof im XX. Wiener Gemeindebezirk. Vgl. Otto NEURATH, ›Städtebau und Proletariat‹ [1924], in: Volker Thurm (Hg.), *Wien und der Wiener Kreis*, Wien 2003, S. 274–277, hier S. 275.

<sup>558</sup> Walter Curt BEHRENDT, ›Wohnbauten der Stadtgemeinde Wien‹, S. 169f.

<sup>559</sup> Diese Ansichten vertraten u. a. Werner Hegemann und Martin Wagner, mit denen die Österreichischen ›Modernen‹ enge Beziehungen pflegten. (Vgl. Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*, S. 7f.)

sieht, hat der Betrachter mit der schieren Wiederholung des immer gleichen Gebäudes zu tun: Hier sind nicht nur die Fassaden, sondern auch das ›Raumgefühl‹ (um eine Diktion von Hilberseimer zu verwenden) der aufeinanderfolgenden Höfe in den Berliner Mietskasernen über die gesamte Stadt gestülpt, noch dazu mehrfach im Maßstab vergrößert. Daran ändert auch der Umstand nichts, daß jene Gebäude, die die Stadtmitte markieren, kleiner sind: Sie heben sich kaum vom Rest der Stadt ab, und Hilberseimer läßt deren Funktion im Unklaren. Diese Konfiguration erinnert an jene Beschreibung, die Freud zum »Moment der Wiederholung des Gleichartigen« liefert: Freud versichert, daß dieser als »Quelle des unheimlichen Gefühls vielleicht nicht bei jedermann Anerkennung finden« wird (womit es keine ausreichende Bedingung für das Unheimliche darstellt). Er beschreibt, wie er selbst eine ihm »unbekannten, menschenleeren Straßen einer italienischen Kleinstadt durchstreifte«, die er sich beeilte, wieder zu verlassen – nur um nach Umwegen wieder an dieselbe Stelle zu gelangen.<sup>560</sup> Freud betont, daß dieses Gefühl nur in Kombination mit »bestimmten Umständen« auftritt (in seinem Fall ist es der heiße Sommernachmittag). Doch bedarf die *Hochhausstadt* solch besonderer Umstände? Der Verlust der Orientierung tritt ein, weil Freud sich an einem ihm unbekanntem Ort befindet; durch den Mangel an Differenzierbarkeit und Zuordnung. Im Zuge des Kennenlernens einer Stadt oder eines Ortes kann man besondere Merkmale nach und nach zuordnen, die Eindrücke strukturieren. Mehr und mehr besondere Merkmale werden für einen speziellen Ort charakteristisch. Bei der *Hochhausstadt* ist die Situation etwas anders: Ganz gleich, wo man sich befindet, jede Stelle sieht gleich aus: Egal ob es sich um den Blick in Ost-West-Richtung handelt oder um den Blick in Nord-Süd-Richtung, es handelt sich immer um dieselben Gebäude. Hier handelt es sich somit nicht um ein Verirren, wie bei Freud, sondern um die tatsächliche Wiederholung des immer Gleichen, eingeschrieben in die Konfiguration der Architektur. Eine Differenzierung wird nicht möglich, weil jedes Detail, jeder Unterschied unterdrückt ist. Der Betrachter/Bewohner wird entmachteter, er wird zum Objekt; die Stadt hingegen zum allumfassenden, bestimmenden Subjekt. Die Stadt ist wie ein Gefängnis, das keiner Mauern bedarf, weil sie grenzenlos ist und durch ihre Undifferenziertheit auch labyrinthisch: das Gegenteil dessen, was Hilberseimer für die Großstadt fordert. Eine solche Vorstellung hat im 18. Jahrhundert G. B. Piranesi in seinen *Carceri* umgesetzt: endlose Abfolgen von Räumen, in deren Weiten sich der Blick verliert, und aus denen es keinen (erkennbaren) Ausweg gibt. Dieser Aspekt wird an späterer Stelle weiter diskutiert.

Es stellt sich außerdem die Frage, wie es um das Verhältnis von Illusion und Abstraktion in den Perspektiven von Hilberseimer bestellt ist: Denn wenn das Unheimliche zu einem guten Teil mit einer (unglücklichen) perspektivischen Konstruktion zu tun hat und mit der Abwesenheit traditioneller ›ikonografischer‹ Elemente (was Imdahl dem ›wiedererkennenden‹ Sehen zuordnet, wobei also behauptet wird, daß die *Hochhausstadt* nur unklar als Großstadt *wiederzuerkennen* ist), dann tritt doch ein gewisser Grad an Abstraktion zutage, der noch genauer zu bestimmen bleibt. Wenn oben gesagt wurde, daß visueller Sog, Entortung des Betrachters und der Mangel an Identifikationspunkten in dieser Stadt am selben Strang ziehen, dann hat das möglicherweise damit zu tun, daß Hilberseimer eine bestimmte Erwartung in Bezug auf die Abstraktion hat.

### **6.3 Architektur/Bild, Inhalt/Form**

#### **6.3.0 Das Problem der Architektur im Bild**

Die Möglichkeit zur Identifikation bei den Perspektiven wirft die Frage auf, was eine Eigenschaft des Bildes und was eine Eigenschaft der Architektur ist. Und schon hier wurde das Feld des bestimmten Festlegbaren verlassen. Die Interpretation, daß sich der Betrachter von Hilberseimers

---

<sup>560</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 259f.

*Hochhausstadt* mit dem Proletariat identifizieren soll, kann sich zwar auf einen historischen Kontext stützen, aber wenn diese Interpretation am Bild festgemacht werden soll, dann geht das nicht nur über die denotativen, sondern auch über die konnotativen Eigenschaften (nach der Bezeichnung von Bryson). Denotiert wird hier eine Architektur bzw. eine Stadt. Ein konnotativer Aspekt hingegen ist die Identifikation des Betrachters über den niedrigen Augpunkt. Dieser ist für die Darlegung der Architektur kein wesentliches Merkmal, doch trägt er etwas zu ihrem weiteren Verständnis bei. Zu welcher Kategorie dabei die Identifikation mit dem Proletariat zählt, ist fraglich, obwohl klar ist, daß diese Stadt eine neue, sozialistische Gesellschaftsordnung braucht (Hilberseimers sozialistische Einstellung führte auch zu seiner Entlassung nach der ›Machtergreifung‹ durch die Nationalsozialisten). Wird dies denotiert, im Sinne wie das Wiener Parlament seine Funktion durch die Verwendung klassizistischer, i.e. griechischer Architektur denotiert? Oder wird dies konnotiert, im Sinne wie dasselbe Parlament an die Ursprünge der Demokratie in Griechenland erinnern soll? Wenn die Konstitution des Subjekts durch die Perspektive so stark ist, wie Damisch behauptet, dann ist der Begriff ›Konnotation‹ möglicherweise zu schwach. Eventuell ist das nicht festlegbar, da Bild und Architektur zu offen sind und sich einer sprachlichen Beschreibung entziehen.

Offenkundig ist, daß sich unter der Annahme, Bilder könnten nicht adäquat beschrieben werden, weil sie über das Sagbare hinausgehen, vortrefflich schreiben läßt: Gottfried Boehm behauptet, daß »Bilder ihrer eigenen Natur nach auf einem *doppelten Zeigen* beruhen, nämlich etwas zu zeigen und *sich* zu zeigen«. <sup>561</sup> Boehms *Zeigen* steht dem *Sagen* gegenüber, der eigentlichen Domäne der Sprache: Zeigen versus Sagen entspricht dem Unterschied von Sprache versus Bild. <sup>562</sup> Boehm möchte mit dieser These dem Wesen des Bildes nachgehen und nachweisen, daß ein solches Zeigen allen Zeichen vorausläuft und über das hinausgeht, was sich sagen läßt: <sup>563</sup> Bilder können *zeigen*, was sich einem *Sagen* entzieht. <sup>564</sup> Boehm argumentiert von der menschlichen Gestik ausgehend, von Fotografien, auf denen Heidegger gestikulierend zu sehen ist: Auch das *Zeigen* der Gesten geht »niemals in dem auf, was sie zu sagen scheinen.« <sup>565</sup> Bezogen auf das Bild illustriert er seine These nun anhand einer Geste in einem Portrait von Giorgione, das als *La Vecchia* (ca. 1510) bekannt ist. <sup>566</sup> Dieses Portrait zeigt etwas, das sich dem Sagbaren entzieht, so Boehms These, vor allem, weil dort alles zugleich sichtbar ist. <sup>567</sup> Eine solche Argumentation läßt sich freilich hinterfragen, da auch die Fotografien von Heidegger letztlich Bilder sind. Außerdem ist fraglich, ob es der ›Natur‹ der Bilder entspricht, sich selbst zu zeigen: Bilder, nicht nur jene mit einem illusionismus-Anspruch, sind Medien, die dafür konzipiert wurden, durch die Bildebene hindurchzuschauen, als Fenster in eine andere Welt, als transparente Medien.

Auch wenn die These von Boehm, die auf ein *je ne sais quoi* hinausläuft, kritisierbar ist, soll sie auf jene Form von Darstellung angewendet werden, von der behauptet werden kann, daß sie *zeigt*, mehr als *doppelt* sogar: Architektonische Darstellungen sind keine Portraits, es gibt keine Gestik, doch gerade dort ist die Annahme berechtigt, daß sich ein solches *Zeigen* über mehrere Ebenen

---

<sup>561</sup> Gottfried BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 19.

<sup>562</sup> In seinem *Tractatus* behauptet jedoch Wittgenstein, daß die verbale Sprache beides kann, wenn auch nicht gleichzeitig: »Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.« (4.1212) und: »[...] Was sich in der Sprache spiegelt, kann sie nicht darstellen. Was sich in der Sprache ausdrückt, können wir nicht durch sie ausdrücken. Der Satz zeigt die logische Form der Wirklichkeit. Er weist sie auf.« (4.121).

<sup>563</sup> Vgl. Gottfried BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, S. 27.

<sup>564</sup> Vgl. Gottfried BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, S. 32.

<sup>565</sup> Gottfried BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, S. 27.

<sup>566</sup> Vgl. Gottfried BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, S. 28.

<sup>567</sup> Vgl. Gottfried BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, S. 29.



hinweg fortsetzt – russischen Puppen ähnlich – und damit die Grenzen des Genre überschreitet. Das *doppelte Zeigen*, auf die Architekturdarstellung bezogen, bedeutet, daß diese sich als Bild zeigt und dann noch einmal etwas in diesem Bild zeigt. Darüber hinaus aber geht dieses Zeigen über die Darstellung hinaus; sie setzt sich in der Architektur fort, die ja ebenfalls durch eine Repräsentationsfunktion *zeigen* kann. In dieser Verschachtelung geschieht jedoch etwas im Verhältnis zwischen Bild und Architektur – und zwar dann, wenn sich die Architektur der Abstraktion zuwendet und – in Analogie zur Gestik von *La Vecchia* – nunmehr nur auf sich selbst verweist. Die Frage hier ist, was in diesem Prozeß eigentlich noch zur Darstellung gehört und was zur Architektur, da sich alles innerhalb des Bildes abspielt. Es fragt sich auch, wie zwischen dem Bild und der Architektur unterschieden werden kann, wenn beide dergestalt zusammenhängen.

Jene Methoden, die für die Analyse von Gemälden verwendet werden, auf architektonische Darstellungen anzuwenden, die nicht als Meisterwerke bestätigt werden sollen, ist mit Problemen verbunden. Bei der Anwendung der Theorien von Imdahl und Bryson, um nur diese beiden zu nennen, auf die Darstellungen der *Hochhausstadt* und der *Ville Contemporaine* taucht mit Vehemenz eine Frage auf, die sich schon mit Häring gestellt hat: daß die Darstellungen als ›gegeben‹ genommen, also nicht zwischen Entwurf und Präsentation im Bild unterschieden wurde. Häring betrachtet die Perspektiven, als ob sie einen naturalistischen Eindruck liefern würden. Mit Boehm gesprochen: Das doppelte Zeigen des Bildes verführt dazu, beide Formen des Zeigens als eine zu sehen. Möglicherweise hat eine solche Verwischung aber nicht (nur) mit einem ›naturalistischen Fehlschluß‹ zu tun, sondern (auch) damit, daß in der Kunst zwar zwischen Form und Inhalt unterschieden wird, aber nur insofern, als es sich um zwei Facetten eines geschlossenen, einheitlichen Gebildes handelt. Ein Beispiel: Imdahls Ikonik etwa verbindet formale und ikonografische Elemente nicht nur methodisch zu einer Synthese, sondern erklärt auch das Bild zur Einheit. Konkret bedeutet das, daß die Schräge bei der *Gefangennahme* sowohl den kompositionellen Zusammenhalt als auch die semantische Komplexität bedingt, die den Inhalt des Bildes ausmacht. Der Bildinhalt, das Dargestellte und die Weise der Darstellung sind aufs engste miteinander verbunden. Ihre schlüssige Einheit macht das Bild zum Kunstwerk. Die Ikonik steht mit einer solchen Auffassung nicht alleine; vielmehr entspricht dies der Definition eines autonomen Kunstwerks. Nochmals gefragt: Läßt sich diese Vorgangsweise auf architektonische Darstellungen anwenden?

Giottos Bilder gelten als Meisterwerke, und aus diesen ragt die *Gefangennahme* besonders hervor. Die unterschiedlichen Interpretationsmethoden verfolgen stets den Zweck, das Meisterhafte dieses Werks möglichst adäquat zu erläutern, auch indem die Unzulänglichkeit anderer Methoden demonstriert wird: Es wird gezeigt, daß jene dem Kunstwerk-Aspekt des Bildes nicht gerecht werden (Panofskys Erklärung des Kunstwerk zum ›Symptom‹ einer Zeit führt etwa zur Kritik, daß die ikonologische Methode Werke ›gleichschalte‹ und das Besondere am Kunstwerk vernachlässige).<sup>568</sup> Aber wie ist es, wenn solche Methoden auf Bilder wie die Perspektiven der *Hochhausstadt* angewendet werden, bei denen es nicht darum geht, sie als Kunstwerke auszuzeichnen? Läßt sich damit ein sinnvoller szenischer Sinn ausmachen, oder zerfällt vielmehr die Beschreibung der Perspektiven in einzelne Bereiche, und am Ende sogar die hinführende Methode? Es sieht aus, als wäre eine Interpretationsmethode wie die Ikonik bei den Perspektiven der *Hochhausstadt* unangebracht. Nicht so sehr, weil die ikonografischen Voraussetzungen dafür nicht gegeben sind (Panofskys Methode bewährt sich, wie er selbst sagt, nur bei bestimmten

---

<sup>568</sup> Vgl. Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 88f. Bryson wiederum kritisiert Gombrich, Carrier kritisiert Bryson etc. An Imdahl wiederum wurde kritisiert, den historischen Kontext zu vernachlässigen. (Vgl. Raphael ROSENBERG, ›Ikonik und Geschichte. Zur Frage der historischen Angemessenheit von Max Imdahls Kunstbetrachtung‹, FN 1 u. S. 4).

Klassen der figürlichen Malerei und gilt schon nicht mehr bei der ›Landschaftsmalerei‹, dem ›Stilleben‹ oder der ›Genremalerei‹, ganz zu schweigen von der ›Nichtgegenständlichen‹ Kunst).<sup>569</sup> Im Unterschied zur *Gefangennahme* sind die beiden Perspektiven darstellerisch sogar inkohärent. Der angeschnittene Untergrund überschneidet sich in befremdlicher Weise mit der über der perspektivischen Darstellungsweise erkennbaren Stadtraum. Das ist ein weiterer Aspekt, der ihre Interpretation als unheimlich unterstützt, als damit die Position des Betrachters verunklärt wird. Dennoch stößt sich kein einziger Architekturkritiker an diesem besonderen Aspekt der Darstellung. Auch wenn Architekturdarstellungen also prinzipiell wie andere Bilder betrachtet und interpretiert werden können, so scheint es, daß diese einen eigenen Status haben, bei welchem die Trennung zwischen Darstellung und Dargestelltem ausgeprägter ist als in der Malerei.

1909, lange vor Boehm also, hat schon Adolf Loos behauptet, daß »ein jedes kunstwerk [...] so starke innere gesetze [hat], daß es nur in einer einzigen form erscheinen kann.«<sup>570</sup> Es gibt keine Kunstform, die sich adäquat in ein anderes Medium übersetzen läßt. Loos meint das vor allem als Kritik an einer architektonischen Praxis, die der visuellen Darstellung einen bevorzugten Stellenwert zuweist. Letztlich hat die Darstellung eine fatale Wirkung auf die Architektur, denn: »Die baukunst ist durch den architekten zur graphischen kunst herabgesunken. Nicht der erhält die meisten aufträge, der am besten bauen kann, sondern der, dessen arbeiten sich auf dem papier am besten ausnehmen.«<sup>571</sup> Loos unterstreicht mehrfach, daß sich die besondere Wirkung von gebauter Architektur unmöglich in der Zeichnung nachvollziehen läßt.<sup>572</sup> Die Möglichkeiten der Zeichnung führen zu einer ›fürchterlichen Geschmacksverheerung‹ und erfordern einen unnötigen Aufwand: »[M]aurer und steinmetz müssen den graphischen unsinn im schweiße ihres angesichts auskratzen und abstocken.«<sup>573</sup> Dennoch ist die visuelle Darstellung das bevorzugte Mittel der Architekten, um ihre Ideen darzulegen. Sie ist auch ein adäquates Mittel, um festzulegen, wie ein Entwurf realisiert werden soll. Der Architekturtheoretiker Jörg Gleiter stellt außerdem fest, daß Architekten bei der Betrachtung von Bildern nicht physiklose Dinge sehen (wie das in der Malerei grundsätzlich möglich ist), sondern reales Material: Natürlich kommen auch in der Malerei Gegenstände vor, aber Architekten, sagt Gleiter, denken bei der Ansicht einer architektonischen Darstellung sogleich an eine Umsetzung. Selbst dort, wo nur weiße Flächen mit schwarzen Linien zu sehen sind, stellen sich Architekten prompt »entsprechende Materialien und räumlich-sinnliche Wirkung vor.«<sup>574</sup> (Das kann auch als eine mögliche Antwort auf Gernot Böhmes weiter oben geschildertes Verständnis einer *déformation professionnelle* gelten, nämlich daß Architekten sehr wohl das notwendige Vorstellungsvermögen haben, von einer Zeichnung auf das räumliche Ergebnis zu schließen.)

Die Betrachtung von Architekturdarstellungen wird hier mit zwei Positionen konfrontiert. Zum einen wird zwischen Bild und Architektur kaum differenziert: Architekturdarstellungen werden wie ganz normale Bilder gesehen. Andererseits haben sie einen besonderen Status innerhalb der architektonischen Praxis, wo bei ihrer Betrachtung an die Umsetzung gedacht wird, und nicht das Bild, sondern das damit bezeichnete architektonische Objekt gesehen wird. Loos fügt seiner

---

<sup>569</sup> Erwin PANOFKY, ›Ikonographie und Ikonologie‹, S. 43. Vgl. Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 89.

<sup>570</sup> Adolf LOOS, ›Architektur‹ [1909], in: Ders., *Trotzdem*. Hg. v. Adolf Opel, Wien 1988, S. 90–104, hier S. 93.

<sup>571</sup> Adolf LOOS, ›Architektur‹, S. 94.

<sup>572</sup> »Denn das zeichen des echt empfundenen bauwerkes ist: daß es wirkungslos in der fläche bleibt.« und »ein rechtes Bauwerk macht im Bilde, auf die Fläche gebracht, keinen Eindruck« Adolf LOOS, ›Architektur‹, S. 95, 96.

<sup>573</sup> Adolf LOOS, ›Architektur‹, S. 95f.

<sup>574</sup> Jörg H. GLEITER, *Architekturtheorie heute*, Bielefeld 2008, S. 53.

Polemik gegen architektonische Darstellungen übrigens noch etwas hinzu: »Graphik und Architektur sind anfang und ende einer reihe.« Sie müssen aber nicht, wie bei Loos, in Opposition zueinander gesehen werden, nur weil es sich um unterschiedliche Medien handelt. Auch wenn beide durch das *Zeigen* von Boehm ineinander verschachtelt sind, kann die ›Translation von der Zeichnung zum Gebäude‹<sup>575</sup> als Reihe aufgefaßt werden. Diese Reihe soll nun, indem ›Malerei‹ statt ›Graphik‹ gesetzt wird, näher betrachtet werden.

### 6.3.1 Gemälde

Ein gegenständliches Bild kann zum Beispiel in Inhalt, Form und Komposition aufgeschlüsselt werden: Die meisten kunsthistorischen Interpretationsmethoden positionieren sich vorwiegend zwischen den Polen Form und Inhalt. Formalistische Interpretationsmethoden beziehen sich auf die auf der Leinwand sichtbaren Formen, auf ihre Verteilung in der Fläche etc. Der Inhalt bezieht sich auf die Aussage und die Bedeutung des Bildes, etwa wenn dort bestimmte Personen oder ein bestimmtes Ereignis erkennbar sind. Die Ikonographie betrachtet diesen Aspekt als relevant bei einem Kunstwerk. Ein formalistischer Kunsthistoriker wie Clive Bell würde jedoch behaupten, daß der künstlerische Wert eines Bildes in seiner ›signifikanten Form‹ liegt. Für Bell sind es nicht die gegenständlichen Elemente, die dem Bild seine Bedeutung als Kunstwerk verleihen: Nach seiner Theorie würde das Bild eine ebenso starke ästhetische Wirkung haben, wenn es abstrakt wäre. John Berger kritisiert eine solche Haltung. Bei den *Regentinnen* (ca. 1664) von Frans Hals wäre es absurd, sagt er, die gegenständlichen Aspekte als nebensächlich abzutun und sie als reinen Vorwand für ein visuelles Muster zu betrachten. Selbst wenn die formale Artikulation einen wichtigen Beitrag zur Wirkung des Bildes leistet, so ist es nicht gerechtfertigt zu behaupten, daß diese Wirkung allein darauf basieren kann.<sup>576</sup> Form und Inhalt bilden für Berger ein Ganzes: Das ist so wirkungsvoll, daß die Werbung von heute ohne die über Jahrhunderte in der Malerei entwickelten Darstellungsweisen nicht möglich wäre.

Ein Kunstwerk gilt auch immer als Einzelstück, selbst wenn es als Teil einer Serie aufgefaßt wird (wie bei Damisch), und auch, wenn seine kunsthistorische Bedeutung anhand von Vorläufern und Nachfolgern erklärt wird (wie bei Bryson u.a.). Giotto und Duccio zeigen beide einen besonderen Moment in der *Gefangennahme* Jesu. Sie beziehen sich dabei auf dieselbe in der Bibel beschriebene Szene. Dieser Aspekt tritt jedoch in den Hintergrund, weil die Funktion als Darstellung von ein- und derselben Szene zurücktritt hinter den Aspekt, ein autonomes Kunstwerk zu sein. (Selbst Interpretationen, die behaupten, den entsprechenden historischen Kontext zu rekonstruieren, gehen von der heutigen Bedeutung des Konzeptes ›Kunst‹ aus). Es wäre wohl unhaltbar zu behaupten, daß die beiden Darstellungen von Giotto und Duccio austauschbar sind, weil sie dieselbe Szene zeigen, oder daß sie sich gegenseitig vervollständigen, weil sie dasselbe Ereignis und dieselben Personen zeigen, dabei aber unterschiedliche Aspekte hervorheben. Das ästhetische Interesse, die Bedeutung im Rahmen einer kunsthistorischen Entwicklung, steht vor der Funktion, ein biblisches Ereignis zu illustrieren, und damit auch vor jeder religiösen Funktion. Durch die veränderte Funktion verändert sich nichts am Werk selbst; es ändert sich jedoch die Art und Weise, wie es in der Interpretation konstituiert wird.

Die religiöse Funktion spielt also nur mehr eine historische Rolle, auch wenn Giotto dazu an das »emotionale Miterleben« des Beschauers der Renaissance appelliert – für Panofsky ein wesentliches Merkmal der Perspektive in der Renaissance. Der historische Beitrag, die künstlerische Leistung der beiden Gemälde steht im Vordergrund, und diese ist mit der Auffassung verbunden, daß ein gutes Kunstwerk eine Einheit bildet. In der Tradition der

---

<sup>575</sup> In Anlehnung an einen Buchtitel von Robin EVANS, *Translations from drawing to building*, London 1997.

<sup>576</sup> Vgl. Nigel WARBURTON, *The art question*, S. 31f.

Kunstgeschichtsschreibung gilt ein Meisterwerk denn auch als erhaltenswertes Ganzes, eben als geschlossene Einheit. Die szenische Komplexität, die sich bei Giotto entlang der Schräge abspielt, versteht Imdahl als dasjenige, was diesem Gemälde seine künstlerische Bedeutung verleiht. Er begründet, wie diese das Bild zusammenklammert. Wie Richard Schiff bemerkt, können Kunstwerke auch nicht ohne weiteres auf ein neues Bildformat beschnitten werden, weil ein guter Künstler auf die Proportionen des gewählten Bildfelds reagiert. Wenn Paul Cézanne es seinem Kunsthändler Ambroise Vollard überläßt, ein paar Skizzen – und seien sie schnell hingeworfen – zurechtzuschneiden, dann ist das folglich eine höchst bemerkenswerte Angelegenheit, die mit dem Schaffen des Künstlers in Einklang gebracht werden muß: »Cézanne is the artist most likely to survive repeated decimation«, stellt Schiff schließlich fest.<sup>577</sup> Was für die äußere Begrenzung gilt, trifft auch auf den Bildinhalt zu: Andreas Tönnemann schreibt über die *Arnolfini-Hochzeit* (1434), daß sämtliche Details des räumlichen Umfelds »für den Maler nicht bloß anekdotisches Beiwerk [sind], sondern unverzichtbarer Kommentar zu den gemalten Figuren.«<sup>578</sup> In einem guten Gemälde hat also alles seinen Sinn. Das klingt beinahe wie eine Richtigstellung, hatte doch Bryson bemerkt, Giotto und Duccio würden eine Tendenz zur Anekdote aufweisen. Doch wo Tönnemann das sichtbare Resultat meint, bezieht sich Bryson auf die Art und Weise, wie das Ereignis erzählt wird, also auf dessen Herstellung bzw. Zusammensetzung. Eine wirklich »ursprüngliche« Schöpfung hat keine entnehmbaren Teile: Die »Zerlegung« erfolgt nur verbal, als Analyse, entsprechend der Auffassung, was als relevant bei einem Bild gilt.

### 6.3.2 Architektonische Darstellungen

Auch architektonische Darstellungen wie Zeichnungen, Perspektiven und Skizzen können in Inhalt, Form und Komposition »zerlegt« werden (um bei derselben Diktion zu bleiben). Architektonische Pläne lassen sich mit Diagrammen vergleichen: Bei beiden handelt es sich um kodierte Darstellungen, bei denen viele Aspekte keine besondere Rolle spielen bzw. variabel sind, während die wichtigen Aspekte durch Maße und Legenden festgeschrieben werden. Für das Verständnis eines Plans wie für ein Diagramm hat es kaum Bedeutung, wie z.B. die Typografie beschaffen ist.<sup>579</sup> Und während es von künstlerischer Bedeutung ist, wenn ein Maler wie Cézanne die Leinwand nicht deckend färbelt, sodaß der Malgrund erkennbar bleibt, stellt für Architekten eine Lücke in einer Linie nicht gleich eine Leerstelle in einem Gebäude dar:<sup>580</sup> Sie wird vielmehr ignoriert. In der architektonischen Praxis bildet der Plan nur eine Vorstufe zur Realität, keinen autonomen Gegenstand.<sup>581</sup> Aber auch in architektonischen Darstellungen wie Skizzen und Perspektiven ist die Trennung zwischen der Darstellung und dem Dargestellten ausgeprägter als in der Malerei. Komposition und Form beziehen sich auf die Darstellung. Der Inhalt ist die Architektur bzw. jene architektonischen Aspekte, die die Darstellung hervorheben soll. Der Inhalt wird bestimmt durch ihre Funktion, primär eine architektonische Darstellung zu sein: Sie sollen etwas architektonisch Relevantes darstellen. Unterschiedliche Darstellungen derselben Architektur gelten auch nicht als voneinander unabhängige, »autonome« Bilder, sondern beziehen sich, ihrer Unterschiede zum trotz,

---

<sup>577</sup> Richard SHIFF, »Cézannes's physicality«, in: Salim KEMAL; Ivan GASKELL (Hg.), *The Language of art history*. Cambridge (UK), New York 1991, S. 129–180, hier S. 133.

<sup>578</sup> Andreas TÖNNEMANN, *Die Kunst der Renaissance*, München 2007, S. 109.

<sup>579</sup> Vgl. Angelika FITZ, »Über den Möglichkeitssinn des Bildlichen«, in: *Arch+* (Nr. 178, Juni 2006), S. 70–73, hier S. 71.

<sup>580</sup> Vgl. Ernst GOMBRICH, »Review Lecture Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation«, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences* (Bd. 270, Nr. 903, 13. März 1975), S. 119–149, hier S. 122.

<sup>581</sup> Vgl. Jörg H. GLEITER, *Architekturtheorie heute*, S. 51.

auf dasselbe virtuelle Objekt – gerade aufgrund ihrer Unterschiede. Bestimmte Aspekte sind denn auch invariant, sodaß unterschiedliche Darstellungen – Fragmenten ähnlich – als zusammengehörig erkannt werden. Und wenn das nicht genügt, werden die einzelnen Darstellungen durch Querverweise aufeinander bezogen: bei der *Hochhausstadt* etwa durch die Festlegungen ›Nord-Süd-Straße‹ und ›Ost-West-Straße‹. Die Perspektiven stellen unterschiedliche Aspekte derselben Architektur dar. Auch wenn die Ränder beschnitten werden oder ein Stück fehlt, ist das architektonische Objekt nicht betroffen: Es geht nicht um die Komposition auf dem Papier. (Selbst wenn es zahlreiche Beispiele gibt, wo architektonische Darstellungen zu eigenständigen, kunsthistorisch relevanten Bildern werden, die wie andere solche Bilder als Kunstwerke betrachtet und dabei ihrer ursprünglichen Funktion entzogen werden.)

Architektonische Darstellungen unterscheiden sich also davon, wie in der kunsthistorischen Tradition Bilder aufgefaßt werden, weil sie anders verwendet werden. Eine so komplexe szenische Anordnung wie die Zusammenziehung eines Ereignisses entlang einer Achse bei der *Gefangennahme* hätte in einer architektonischen Darstellung kaum dieselbe Bedeutung, weil dies eine visuelle Eigenschaft der Darstellung ist, nicht der Architektur. Was würde sich an der Architektur ändern? Selbstverständlich gibt es Ausnahmen wie die *Carceri* von Piranesi, die außerhalb der Darstellung nicht existieren können. Für den allgemeinen Fall wie für die *Hochhausstadt* (als virtuelles Objekt) gilt: Auch wenn ein Aspekt der Darstellung geändert wird, etwa indem die Perspektiven gefärbelt werden, oder wenn Hilberseimer die dem schematischen Aspekt des Projekts ›angemessene‹ Darstellungsweise gewählt hätte, die Axonometrie<sup>582</sup> – es geht immer um dieselbe Stadt. (Das ist wohl mit ein Grund, warum historisch bedeutende Gebäude wesentlich unbekümmerter instandgehalten werden als Gemälde. Das hat sowohl mit dem ontologischen Status der Architektur zu tun als auch mit Goodmans ›Dichte‹, wonach jede Veränderung einer gemalten Marke in einem Gemälde Auswirkungen auf seine Bedeutung haben kann.) Somit sind weitere Darstellungen denkbar, die andere Aspekte der *Hochhausstadt* hervorheben: etwa eine Vogelperspektive, um zu zeigen, daß die *Hochhausstadt* auf eine festgelegte Größe hin entworfen wurde. Nichts davon hat Hilberseimer gemacht, und fortwährend stellt sich die Frage, wie schwerwiegend dieser Umstand ist. Architekten fassen also die beiden Perspektiven von Hilberseimer als Indikator von ein- und derselben Architektur auf. Sie sehen beide Male dasselbe Objekt, aber in unterschiedlichen Ansichten: Zur *Hochhausstadt* gehört auch eine weitere Darstellung, der Plan, mit seinen Schnitten und Grundrissen in unterschiedlichen Maßstäben.

Der Gegenstand *Hochhausstadt* ist mit der Darstellung also nicht identisch. Trotzdem ist die gewählte Darstellungsform nicht willkürlich. Wenn eine andere Darstellungsweise angemessener ist, dann deswegen, weil sie bestimmte Aspekte der Architektur besser hervorhebt. Die Darstellungsweise ist zwar nicht Bestandteil der Architektur, jedoch ko-konstituiert sie die Art und Weise, wie diese verstanden wird.<sup>583</sup> So ist etwa für Étienne-Louis Boullée das Aquarell eine angemessene Darstellungsart, um die monumentale Wirkung, die Licht- und Schatteneffekte seines *Kenotaphs* für Newton (1784) zu zeigen. Insofern ist sie auch nicht beliebig, auch wenn, wie Hays zeigt, die zentralperspektivische Ansicht in einen Straßenzug eine Darstellungsweise ist, die Hilberseimer bei städtebaulichen Projekten ganz unterschiedlichen Maßstabs eingesetzt hat.<sup>584</sup> Und Le Corbusier hat für eine andere Perspektive, die sich auf den Mittelpunkt seiner Stadt konzentriert – den Hauptbahnhof mit dem Fluglandeplatz – wiederum einen sehr hohen Augpunkt angenommen. Er blickt auch hier nicht frontal in die Hauptachse hinein, sondern wie beim

---

<sup>582</sup> Diese Ansicht, daß die Axonometrie angemessener ist, vertritt Kilian. Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 61f.

<sup>583</sup> Verstanden im Sinne von Gadamer. Vgl. Achim HAHN, *Architekturtheorie. Wohnen, Entwerfen, Bauen*. Konstanz 2008, S. 115.

<sup>584</sup> Vgl. auch die Überlagerungen bei Kilian. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 56ff.

Diorama leicht diagonal; dergestalt, daß auch hier die Hauptachse weit in die Ferne ragt. Diese Achse ist ausgeprägt genug, daß Moos ihr in seiner Monografie einen eigenen Abschnitt widmet. Die Achse wird zum Bedeutungsträger: Sie versinnbildlicht sowohl ein ästhetisches als auch ein moralisches Prinzip (wobei für Le Corbusier Ästhetik und Moral zusammenhängen). Sie versinnbildlicht den Geist des modernen Menschen, der geradeaus geht, weil er ein Ziel hat und energisch darauf hinstrebt.<sup>585</sup> Und schließlich symbolisiert die Achse Geschwindigkeit, weil die Stadt, die über Geschwindigkeit verfügt, auch über Erfolg verfügt.<sup>586</sup> Der vorgegebene Augpunkt hebt diese Aspekte nicht unmittelbar hervor, aber insofern die Achse sowohl in der Darstellung als im Bild eine hervorragende Rolle spielt, treten die Werte, die Le Corbusier wichtig sind, deutlich zutage. Ob die Verkettung von Geschwindigkeit, Erfolg und modernem Geist eine empirische Grundlage hat, ist eine andere Frage.

### 6.3.3 Dargestellte Architektur

Die dargestellte Architektur selbst kann wiederum in die Ebenen Form und Inhalt (bzw. Bedeutung) aufgeschlüsselt werden. Diese Architektur besteht zwar aus Formen, diese bilden jedoch kein abstraktes Gebilde. Üblicherweise sind Türen, Fenster und andere Dinge zu erkennen, besonders wenn es sich um eine nutzbare, bewohnbare etc. Architektur handelt. Sie hat eine bestimmte Funktion als Wohnhaus, Museum, Büro, Fabrik, Kirche etc. Diese Funktion ist oft anhand von Elementen erkennbar, die etwas über die Funktion aussagen bzw. das Gebäude für die ihm zugeordnete Aufgabe geeignet machen. (Eine solche Beschreibung kann nie vollständig sein.) Neben den unterschiedlichen Funktionen eines Gemäldes und einer Architekturzeichnung hat, wie Gleiter feststellt, eine weitere Besonderheit mit dem semiotischen Status der Architektur zu tun: Peter Eisenman stellt fest, daß eine Säule in erster Linie als Säule und nicht als Zeichen wahrgenommen wird. Architektonische Gebilde sind zuerst reale Baukörper, sodaß ein architektonisches Element wie ein Fenster zuerst auf sich verweist und erst in zweiter Linie auf ein Abwesendes.<sup>587</sup> In der Tat stellt für Eisenman Architektur ein einzigartiges Zeichensystem dar, weil sie, anders als die verbale Sprache, mit Anwesenheit – im Gegensatz zur Abwesenheit – zu tun hat. Architektur hat mit einer doppelten Gegenwart zu tun: jener des Zeichen oder Bezeichnenden und jener des Dinges, das bezeichnet wird.<sup>588</sup> Aufgrund dieser gleichzeitigen Gegenwart stellt für Eisenman Architektur den paradoxesten aller Diskurse dar.<sup>589</sup>

---

<sup>585</sup> Vgl. Stanislaus v. MOOS, *Le Corbusier*, S. 190; vgl. LE CORBUSIER, *Urbanisme*, S. 3.

<sup>586</sup> Vgl. LE CORBUSIER, *Urbanisme*, S. 169; vgl. Stanislaus v. MOOS, *Le Corbusier*, S. 193.

<sup>587</sup> Vgl. Jörg H. GLEITER, *Architekturtheorie heute*, S. 18f; vgl. Peter EISENMAN, *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, Hg. v. Ullrich SCHWARZ. Wien 1995, S. 296.

<sup>588</sup> »I am preoccupied with absence, not voids or glass, because architecture, unlike language, is dominated by presence, by the real existence of the signified. Architecture requires one to detach the signified not only from its signifier but also from its condition as presence. [...] This is not the case in language where you and I can play with glass and post, gaze and glaze, precisely because of the traditional dialectic of presence and absence.« Peter EISENMAN, »Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida«, in: *Assemblage* (Nr. 12, Aug. 1990), S. 14–17, hier S. 15.

<sup>589</sup> Eisenmans Theorie beruht offensichtlich auf Mißverständnissen: Ein Zeichen, im Sinne von Saussure, basiert in der Tat auf Abwesenheit, als kein Zeichen dafür benötigt wird, wenn der Gegenstand selbst vorhanden ist. Auch in der Sprache gibt es autologische Wörter (die eine Eigenschaft ausdrücken, die sie selbst besitzen), die scheinbar auf sich selbst verweisen: »Wort« ist ein Wort, »mehrsilbig« ist besteht tatsächlich aus mehreren Silben. Diese Worte beziehen sich allerdings nicht nur auf sich selbst, sondern auf eine Klasse der sie angehören. Somit ist es nicht der Fall, daß das Signifikat in seiner Ganzheit vorhanden ist. Dasselbe gilt für Eisenmans architektonische Zeichen, wie zum Beispiel bei einer Tür als Zeichen für »Türheit«. Die Aspekte, die sich eine bestimmte Türe mit vielen anderen Türen teilt sind jene, die als Signifikant für Türheit stehen

Ebenso läßt sich behaupten, daß ein Stuhl zuerst ein Stuhl ist, auf dem sich sitzen läßt. Ob er dazu noch eine Zeichenfunktion hat, die geradezu auffordert, sich auf diesen Stuhl zu setzen, kann hinterfragt werden: Ein Stuhl kann auch ganz anderen Zwecken dienen, etwa in dem Sinne wie Proust die Fahrpläne der Züge der Ile-de-France dazu benutze, einen Nachhall der verlorenen Welt von Gerard de Nerval zu finden.<sup>590</sup> Doch kann ein Stuhl so gestaltet werden, daß er als Zeichen von Macht dient. Er verweist damit auf etwas anderes, bzw., wie Eco sagen würde, auf eine sekundäre Funktion.<sup>591</sup> Hier setzt der ›Ikonoklasmus‹ des Modernismus an, der jeden weiteren

---

können. Zu sagen, daß diese Aspekte folglich Zeichen für sich selbst sind ist jedoch unkorrekt: Der Gegenstand wäre bereits sein eigenes Zeichen. »Nothing is a sign unless it is interpreted as a sign«, wie Peirce sagt (vgl. Charles Sanders PEIRCE, *Collected Papers* (8 Bände). Hg. v. Charles Hartshorne, Paul Weiss u. Arthur W. Burks. Cambridge/MA 1931–1958, 2.308.). Der Interpretant isoliert zuerst die türhaften Aspekte eines bestimmten Objekts, interpretiert sie dann als Zeichen der Gruppe ›Tür‹, um schließlich das eigentliche Objekt als Tür zu identifizieren. Dies scheint doch viel Aufwand für einen so simplen Vorgang zu sein. Möglicherweise hat Eisenmans Mißverständnis mit einer Behauptung von Barthes zu tun, wonach in einer Gesellschaft jede Verwendung zu einem Zeichen für diese Verwendung wird: so ist die Funktion des Regenmantels jene, zu beschützen, aber diese Funktion ist untrennbar mit einer bestimmten Witterung verbunden. Barthes meint damit, daß jedes Artefakt auch eine kommunikative Funktion hat, selbst wenn es gerade nicht in Verwendung ist: Es kommuniziert die Funktion, die es erfüllen soll: »*dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage* : l'usage du manteau de pluie est de proteger contre la pluie, mais cet usage est indissociable du signe même d'une certaine situation atmosphérique; notre société ne produisant que des objets standardisés, normalisés, ces objets sont fatalement les executions d'un modèle [...]« Roland BARTHES, ›Eléments de sémiologie‹, in: *Recherches sémiologiques. Communications* (H. 4, 1964), S. 91–135, hier S. 106 (Kap. II, Abs. 1.4). Hier kann eingewendet werden, daß sowohl der Regenmantel als auch die Funktion von der Gesellschaft festgelegt werden; die Unterteilung der Welt in Funktionen oder Ereignisse ist willkürlich.

<sup>590</sup> Vgl. Umberto ECO, ›The Theory of Signs and the Role of the Reader‹, in: *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* (Bd. 14, Nr. 1, 1981), S. 35–45, hier S. 36.

<sup>591</sup> Vgl. Umberto ECO, ›Function and sign: Semiotics of architecture‹ [1973], in: Neil LEACH (Hg.), *Rethinking architecture. A reader in cultural theory*. London, New York 1997, S. 173–195, S. 203. Eco, der die vorhin erwähnte Passage von Barthes zitiert, behauptet, daß »The staircase becomes for everybody the conventional sign to denote ascending, whether or not anyone ascends a given staircase in fact.« Diese Denotation muß verstanden werden, bevor der Gegenstand in der intendierten Weise benutzt werden kann: »[...] the form of the object must fundamentally and unequivocally communicate the function for which the object was designed, and only if it denotes this function unambiguously is one stimulated to use it the way it was intended.« (Umberto ECO, ›Function and sign: Semiotics of architecture‹, S. 202.) Dahinter scheint die Annahme zu stehen, daß eine Person die Sprache der Architektur erst kennen muß um korrekt damit umgehen zu können. Eine Person, die die kulturellen Codes nicht kennt, würde ein bossiertes Mauerwerk als Aufforderung zum Klettern mißverstehen, eine frischgestrichene Wand als Aufforderung Graffiti zu malen und ein Gelände, um darauf Skateboard zu fahren. Ecos Behauptung ist offensichtlich fehlerhaft, als diese Formen der Benutzung bestimmten Gruppen zu eigen ist. Etwas davor behauptet Eco, daß ein architektonisches Artefakt wie ein Mechanismus funktioniert, der eine Funktion suggeriert und auf den Benutzer wie ein Stimulus wirkt, der eine Verhaltensreaktion erfordert: »a staircase, because it is one step after another, does not allow one to walk on a plane, but stimulates the walker to ascend. A stimulus is not a symbol; a stimulus acts directly at the physiological level and has nothing to do with culture.« Allerdings schränkt er ein, daß ein architektonisches Artefakt nur dann als Stimulus funktioniert, wenn es zuerst als Zeichen fungiert. In diesem Sinne müßte alles, was sich diese Treppen hinunterbewegt, wie Tiere, aber auch Wasser, dieser Zeichensprache geläufig sein. Wie es scheint, ist es nicht notwendig, die Denotation eines architektonischen Zeichen zu lesen, um die entsprechende architektonische Konfiguration zu verwenden. Eco konzidiert weiters, daß es viele Fälle gibt, in denen die primäre Funktion oder Denotation verlorengegangen ist oder unerkannt bleibt, und daß viele Gebäude anders als ursprünglich gedacht verwendet werden. Eco erweitert also Barthes Behauptung, daß alle Artefakte, die eine Funktion haben, auch eine Zeichenfunktion haben, insofern, als die Kenntnis letzterer unerlässlich für ersteres ist. Eco unterscheidet daraufhin zwischen einer primären und einer

Verweis der Architektur außerhalb ihrer selbst abschaffen will: Ein Fenster soll die Idee des Fensters verkörpern, eine Öffnung für Licht und Luft zu sein, und das, indem bis auf das Glas alle anderen konstituierenden Elemente wie Sprossen, Gesimse und Fensterbänke möglichst reduziert, wenn nicht abgeschafft werden: Wenn die Natur des Glases darin besteht, transparent zu sein, dann gilt es, das Fenster dieser Natur entsprechend zu gestalten, so das modernistische Credo. Für Eisenman bezeichnet darum das Dom-ino Haus von Le Corbusier eine wichtige Veränderung im Diskurs der Architektur: »Die Horizontalität des Dom-ino Systems spricht nur von dessen eigener physischer Beschaffenheit. Sie ist ein Zeichen dieses Zustands und nicht mehr. In dieser Hinsicht verweist sie auf sich selbst. Sie existiert als eine Markierung ihres eigenen Zustands und wird durch sich selbst kenntlich. Mit dieser Behandlung des Bezugspunkts beim Dom-ino System beginnt eine Änderung des Architekturbegriffs.«<sup>592</sup>

Wie Gleiter argumentiert, kommt es hier außerdem zu einer Konjunktion von Darstellung und Ornament. Die Moderne zeichnet sich nämlich, so Gleiter, durch einen Haß auf das Bildhaft-Repräsentative aus.<sup>593</sup> Zumindest für das Ornament mag das zutreffen, doch selbst wenn Gleiter sich auf Loos beruft, der nicht nur das Ornament kritisierte, sondern darüber hinaus noch Fotografien und Zeichnungen von Architektur ablehnte,<sup>594</sup> so griff doch das Neue Bauen zur Verbreitung seiner Ideen zunehmend auf das Bild zurück: nicht zuletzt Hilberseimer selbst, der in seinem Buch *Internationale Neue Baukunst* (1927) mit einer einzigen Seite Begleittext auskommt, während der Rest überwiegend aus Fotos und Perspektiven besteht. Was nun das Ornament betrifft, so steht seine Ablehnung mit derjenigen einer Repräsentationsfunktion der Architektur im Zusammenhang, also damit, wie die Architektur selbst zu einer Darstellung fähig ist, die sich nicht auf sie selbst bezieht: Wie Boehms Bild kann auch die Architektur sich selbst und dann *etwas* zeigen. Jahrhundertlang repräsentierte die Architektur unterschiedlichste Vorstellungen von Ordnung, etwa kosmologische oder auch weltliche. Doch diese Aufgabe der Architektur als Medium tritt, so Gleiter, mit den neuen Massenmedien Foto, Film und Werbung in Konkurrenz.<sup>595</sup> Die Idee der Repräsentation von außerhalb der Architektur liegenden Dingen – dem Abwesenden – wird nun abgelehnt. Als mit Ende des 19. Jahrhunderts der Raum zum Wesen der Architektur erklärt wird, mutiert die Auffassung des Ornaments vom strukturierenden Element zur reinen Applikation und wird als solche nicht zuletzt von Loos zum überkommenen Element erklärt, das nur unnötigen Aufwand verursacht.<sup>596</sup>

---

sekundären Funktion, wobei die primäre Funktion die direkte oder elementarste Bedeutung ist (die Funktion des Sitzens bei einem Stuhl), und die sekundäre die verwandten, auf kulturellen Konventionen basierenden sind (die Konnotation von Majestät und Würde bei einem Thron). Es ist aufgrund Theorien wie dieser, daß Eisenman seine Theorie einer selbstreferentiellen Architektur bei der Maison Dom-ino konstruieren kann.

<sup>592</sup> Peter EISENMAN, »Aspects of Modernism. The Maison Domino and the Self-Referential Sign«, in: *Oppositions*, (H. 15/16, Winter/Frühjahr 1979), S. 118–128. (Nachdr. in: K. Michael HAYS (Hg.), *Oppositions reader. Selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973–1984*. New York 1998, S. 189–198.) Dt. Zit. nach Robert SOMOL, Sarah WHITING, »Bemerkungen zum Doppler-Effekt und anderen Stimmungen der Moderne«, in: *Arch+* (Nr. 178, Juni 2006), S. 83–87, hier S. 84.

<sup>593</sup> Vgl. Jörg H. GLEITER, *Architekturtheorie heute*, S. 46.

<sup>594</sup> Vgl. Adolf LOOS, »Von der Sparsamkeit« [1924] in: Ders., *Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933*. Hg. v. Adolf Opel, Wien 1997, S. 204–216, hier S. 210f.

<sup>595</sup> Vgl. Jörg H. GLEITER, *Architekturtheorie heute*, S. 46f.

<sup>596</sup> So behauptete Loos: »D[ie] ganze Welt ist mir Geld schuldig [...]! Was allein die Gemeinde Wien ersparte, die keine Ornamente mehr an die Gemeindehäuser nageln mußte, läßt sich gar nicht in Geld ausdrücken.« Claire LOOS, »Man soll sein Geld nicht in die Banken tragen«, in: Adolf Opel (Hg.), *Adolf Loos – der Mensch*, Wien 2002, S. 205–208, hier S. 207.



Der Verweis auf das Abwesende kann jedoch weitere Aussagen zum Gebäude treffen, etwa wenn, wie bei der Wiener Ringstraße, mit deren Bau 1857 begonnen wurde, die Gebäude jenen Stil aufweisen, der mit dem Entstehen und/oder der Hochblüte jener Aufgabe, für die sie bestimmt wurden, verbunden wird: Das Parlament ist im griechischen Stil gehalten, weil die Demokratie im antiken Griechenland entstanden ist, das Rathaus im gotischen Stil, weil sich die Städte im Mittelalter eigene Rechte erkämpften, die Universität im Stil der Renaissance, weil sich die Universität damals von der scholastischen Tradition emanzipierte etc. Die Bezüge sind allerdings vage und debattierbar, auch weil manche Bauten Stilepochen kombinierten,<sup>597</sup> aber während die ›Trias von bürgerlichen Großbauten‹<sup>598</sup> auf stilistischen Pluralismus als Zeichen des erstarkenden Liberalismus setzten, wurde bei den kaiserlichen Bauten der ›Baustil Maria Theresias‹ als Symbol für Kontinuität bevorzugt.<sup>599</sup> Genausowenig motiviert, aber eindeutiger erkennbar, ist die Verwendung von griechischen Tempelfronten bei zahlreichen amerikanischen Finanzinstitutionen (nicht zuletzt der New Yorker Börse) als Symbol für Wohlstand und Rechtschaffenheit. Es können auch mehrere Bezüge, sogar wechselweise, impliziert werden: So zum Beispiel bei der Karlskirche, wo die beiden vorgesetzten Monumentalsäulen an die Trajanssäule erinnern, nur daß es eben zwei davon gibt, womit sie auch als *Joachim* und *Boaz* gedeutet werden können, jene beiden Säulen, die der Überlieferung nach vor dem Salomontempel in Jerusalem standen. Mit ihren Aufsätzen wiederum erinnern sie an Minarette. Dasselbe wechselnde Spiel von Bedeutungen läßt sich an der gesamten Schauseite der Karlskirche fortsetzen, sodaß man sie, wie Hans Sedlmayr, als Lehrbuch zur Architekturgeschichte betrachten kann: Dieser wiederum assoziiert die Säulen mit den Herkulesssäulen bei Gibraltar.<sup>600</sup> Jede dieser Deutungen ist möglich, da die Karlskirche selbst in einer Reihe mit jenen fantastischen Rekonstruktionen historischer Gebäude steht, wie sie Fischer von Erlach in seinem *Entwurf einer historischen Architektur* (1721) anführt.

Zusammenfassend gilt: Ein Gemälde, als Kunstwerk betrachtet, kann in Form und Bedeutung, in Gegenstand und Inhalt aufgeschlüsselt werden. Beide gelten dort für gemeinhin als eng miteinander verknüpft. Eine architektonische Zeichnung, als solche verstanden, kann ebenfalls in die formalen Elemente und ihre Bedeutung aufgeschlüsselt werden. Die formalen Elemente beziehen sich dabei auf die Darstellung, während sich die Bedeutung auf das virtuelle architektonische Objekt bezieht,

---

<sup>597</sup> Vgl. John W. STAMPER, ›The Industry Palace of the 1873 World's Fair: Karl von Hasenauer, John Scott Russell, and New Technology in Nineteenth-Century Vienna‹, in: *Architectural History* (Bd. 47, 2004), S. 227–250, hier S. 245.

<sup>598</sup> Andreas HAUSER, ›Sempers städtebauliche Visionen: »Im Mittelpunkte der Stadt [...] ein von öffentlichen Gebäuden umgebenes, wahrhaft grossartiges Forum [...]«‹, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Bd. 67, H. 3, 2004), S. 381–400, hier S. 398.

<sup>599</sup> Das österreichische Großbürgertum erstarkte als politische Macht vor allem nach der verheerenden Niederlage von Königgrätz 1866, wobei damals der Ausdruck entstand, daß die Preussen so schnell nicht schießen würden. Österreich trat aus dem deutschen Bund aus, die Monarchie war außen- und innenpolitisch geschwächt. Die Bezeichnung ›Baustil Maria Theresias‹ stammt von Erzherzog Franz Ferdinand, der diesen Baustil als den schönsten befand (Burgtheater, Kaiserforum, Kriegsministerium, ), nicht zuletzt deshalb, weil Fischer von Erlach mit den Mitteln des römischen Hochbarocks so etwas wie einen ›Reichsstil‹ geschaffen hatte, als Repräsentation einer nach den Türkenbelagerungen 1683 wiedererstarkten Großmacht. (Die Bezeichnung ›Reichsstil‹ stammt von Sedlmayr (1938), wobei dieser Fischers Architektur als politisches Programm, als Instrument der Konstruktion einer nationalen Identität deutet. Vgl. hierzu: Hans SEDLMAYR, ›Die politische Bedeutung des deutschen Barocks (Der Reichsstil)‹, in: Ders., *Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik*. München 1938; ebenso in: Ders., *Epochen und Werke*, Bd. 2. Wien, München 1960, S. 140–156.)

<sup>600</sup> Hans SEDLMAYR, ›Die Schauseite der Karlskirche in Wien‹, in: Ders., *Epochen und Werke*, Bd. 2. Wien, München 1960, S. 174–187.

womit sich zwischen Darstellung und Dargestelltem eine Trennlinie zieht. Dieses virtuelle architektonische Objekt kann dann, genauso wie die reale Architektur, ebenfalls in Form und Bedeutung aufgeschlüsselt werden. Die Form ist einfach die Form des Gebäudes, die Bedeutung hingegen bezieht sich auf das, worauf die Architektur noch verweist: das, was sie ›verständlich‹ macht, indem sie etwas anderes als sich selbst repräsentiert; eben jenes Abwesende. Paradoxerweise wird sie erst ›konkret‹ und ›lesbar‹, wenn sie auf etwas anderes verweist als auf sich selbst.<sup>601</sup> Letzteres wird der Modernismus, ausgehend von seiner Ornamentkritik, als unehrlich ablehnen. Besonders bei Hilberseimer fehlt jeder Verweis auf eine Bedeutung, weil er nicht nur die Gebäude auf kubische Körper reduziert, sondern auch alle Gebäude identisch sind. Damit fehlt das letzte Glied in jener Kette des *Zeigens*, die gegenständliche Darstellung und architektonische Repräsentation zu einer durchgehenden Reihe verbindet. Indem der Architektur diese Konkretisierung verweigert wird, wird nicht nur sie abstrakter, es hat auch Auswirkungen auf ihre Darstellung im illusionistischen Bildraum. Es kann behauptet werden, daß das Diagrammatische auf das Realistische abfährt.<sup>602</sup> Es müßte nicht so sein, wie das Beispiel Le Corbusiers zeigt, und es stellt sich die Frage, ob dahinter nicht mehr steckt.

#### 6.4 Architektur und Abstraktion

Im Rahmen der Ornamentkritik wurde die Wiener Ringstraße von Loos als verlogen und moralisch korrumpiert kritisiert. Seine Häme traf vor allem die ebenfalls am Ring errichteten, palastartigen Wohnhäuser, deren äußere Gestaltung keine Aussage über die Gebäude macht (wohl aber über die gesellschaftlichen Ambitionen ihrer Eigentümer). So schreibt Loos: »Was immer auch das renaissierte Italien an Herren-Palästen hervorgebracht hat, wurde geplündert, um ihrer Majestät der Plebs ein Neu-Wien vorzuzaubern, das nur von Leuten bewohnt werden könnte, die imstande wären, einen ganzen Palast vom Sockel bis zum Hauptgesimse allein innezuhaben.«<sup>603</sup> Loos verurteilt das Vortäuschen falscher Tatsachen durch die Fassade als Hochstapelei. Er fordert eine Architektur, die den Umstand nicht verhüllt, daß in einem Haus viele Menschen wohnen: »Der Häuserspeculant würde am liebsten die Façade glatt von oben bis unten putzen lassen. [...] Und dabei würde er auch am wahrsten, am richtigsten, am künstlerischesten handeln.«<sup>604</sup> Ebenso verurteilt später auch Hilberseimer die ›Protzenfassaden‹, da sie nur das Elend verbergen sollen (die Häuser der Gründerzeit hatten durchwegs aufwendig ornamentierte Fassaden, ganz gleich für welche soziale Schicht sie errichtet wurden). Die *Hochhausstadt* hält sich, so scheint es, an den von Loos erklärten Wunsch des ›Speculanten‹; es ist also nur folgerichtig, wenn dann Davringhausens *Schieber* in einer ebenso glatt verputzten Stadt seinen Platz einnimmt, die wie das Erzeugnis ökonomisch denkender Häuserspekulanten aussieht. Hilberseimer entwickelt einen einzigen Block, der insgesamt aus drei bis vier zusammengefügten Quadern besteht (der Sockel dient der Arbeit, ein kleinerer, zurückspringender den Geschäften und der Fußgängerpromenade, und zwei parallel aufgestellte dienen als Wohnblocks). Es gibt keinerlei Referenzen an den Gebäudeaußenseiten;

---

<sup>601</sup> In *Complexity and Contradiction* kritisiert etwa Robert Venturi an der modernistischen Architektur die Abwesenheit von Aussage und kulturellen Bezügen, während diese sowohl in den historischen Stilen, als auch in der volkstümlichen Architektur vorherrschten. (Vgl. Robert VENTURI, *Complexity and contradiction in architecture*. New York/NY <sup>2</sup>1977, S. 16, 20; vgl. Millard F. HEARN, *Ideas that shaped buildings*. Cambridge/MA, London 2003, S. 306ff.)

<sup>602</sup> Vgl. Eddy ZEMACH, ›Description and Depiction‹, S. 577.

<sup>603</sup> Adolf LOOS, ›Die Potemkin'sche Stadt‹ [1898], in: Ders., *Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933*. Hg. v. Adolf Opel, Wien 1997, S. 55–58, hier S. 56f.

<sup>604</sup> Adolf LOOS, ›Die Potemkin'sche Stadt‹, S. 56. Außerdem: »Über der Wiener Architektur dieses Jahrhunderts schwebte der Geist Potemkins.« Adolf LOOS, ›Die Potemkin'sche Stadt‹, S. 58.

weder solche, die etwas vortäuschen, noch andere, vorgeblich ehrlichere. Das Formenrepertoire ist auf den Quader beschränkt. Sämtliche Aufgaben finden damit in einem einzigen, spezifischen Gebäude Platz, das es nur noch entlang eines Rasters, das es zusammen mit dem Straßenquerschnitt selber bildet, zu multiplizieren gilt, und die ›Großstadt‹ ist fertig.

Hilberseimer weist ausdrücklich darauf hin, daß die formale Reduktion absolut notwendig ist, um dem Chaos der zeitgenössischen Großstadt Herr zu werden.<sup>605</sup> Dabei nützt er nicht einmal die ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten zur formalen Artikulation: Er gliedert nicht die Gebäude durch die Verschneidung unterschiedlicher Volumina und das Spiel von Vor- und Rücksprüngen, wie er es bei seinen Wohnhausentwürfen von 1920 macht.<sup>606</sup> Er greift auch nicht auf die von den Modernisten so geschätzte Typologie zurück, wodurch eine formale Differenzierung nach funktionalistischen Aspekten gerechtfertigt wäre; und das, obwohl er sogar sein Buch *Großstadtarchitektur* nach einzelnen Gebäudetypen gliedert. Das hat vorwiegend damit zu tun, daß er die Funktionen nicht in der Ebene verteilt, wie es Le Corbusier macht, unter dessen Federführung das ›Zoning‹, die räumliche Verteilung der Funktionen, in der *Charta von Athen* 1943 festgeschrieben wird. Wohin führt das?

#### 6.4.1 Hausen und Wohnen

Zum einen haben seine Entscheidungen Auswirkungen auf die Stadt. Die modernistischen Formen haben keine im ›ikonografischen‹ Sinn aufschlüsselbare Botschaft. Es gibt keine tradierten, im ikonografischen Sinn zu bezeichnenden Elemente. Zwar lassen sich die kubischen Formen eindeutig als Gebäude identifizieren, die schwarzen Figuren als Menschen, und auch die Straße ist als solche erkennbar. Alles, was außerhalb der Architektur noch vorhanden ist, Menschen wie Autos, folgt einem Wunsch nach visueller Reduktion, wie ihm schon die Gebäude unterliegen – zur illusionistischen Darstellung ist dies nicht notwendig, sondern sogar kontraproduktiv. Auch deswegen scheint es, daß die Architektur zur Gebieterin, zum Subjekt wird, während die Bewohner den breiten Straßen zum Trotz in ihr festsitzen. Anders dagegen die *Ville Contemporaine*: Zwar halten auch diese Perspektiven keine bestimmte Szene fest. Doch wird die strenge Geometrie des Plans und der Gebäude kontrapunktiert durch Licht, Schatten, Landschaft und die Blickachse, also Dinge, die als atmosphärisch zu bezeichnen sind. Das Gelände ist offen, und die große Straßenachse garantiert die Durchlässigkeit der Stadt; abgesehen davon, daß die *Ville Contemporaine* wie ein barocker Garten angelegt ist und zahlreiche historische Versatzstücke enthält (zu den Triumphbögen kommen Obelisken und Kuppeln sowie der Landeplatz). Die *Hochhausstadt* enthält nichts, was eine Stadt für gewöhnlich ausmacht: keine Freiflächen und Plätze, keine Gewächse und Monumente, keine als solche erkennbare öffentlichen Bauten oder andere Institutionen; all diese sind ins freie Land übersiedelt worden.<sup>607</sup> Solche Dinge machen aber den Abwechslungsreichtum einer Großstadt aus und verankern sie auch in einer historischen Tradition. Aus diesem Grund ist nicht einmal klar, ob der Begriff ›Stadt‹ tatsächlich zutreffend ist, oder ob es sich nicht um etwas anderes handelt.

Außerdem hat das sichtbare Auswirkungen im Bild, in den Perspektiven: Zu visuellem ›Sog‹ und Entortung des Betrachters kommt also hinzu, daß dieser keine Identifikationspunkte in dieser Stadt

---

<sup>605</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 103.

<sup>606</sup> Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 29f.

<sup>607</sup> Hilberseimer widmet diesem Aspekt nur zwei Sätze: »Die durch diese Konzentration ermöglichte Reduktion der eigentlichen bebauten Fläche ergibt gleichzeitig eine bedeutende Vergrößerung der der Nutznießung der Großstadtbewohner dienenden Frei- und Parkflächen. In diese sind alle Schulen, Krankenhäuser, Sanatorien, sowie alle Sport- und Vergnügungsanlagen einzubetten.« Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 20.

ausmachen kann, die an eine historische Tradition anbinden, wo ihm doch durch die Nähe eine Identifikation leichter fällt als in der *Ville Contemporaine*. Ohne behaupten zu wollen, daß die Darstellung plausibel ist, arbeiten alle diese Elemente so klaglos miteinander, daß (nicht ohne Ironie) auch bei der *Hochhausstadt* die Behauptung Imdahls angebracht ist, daß in jedem Teil das »notwendige konstituierende Element eines formal ganzheitlichen Bildorganismus zur Geltung kommt und die je eine Geltungsweise in der anderen begründet erscheint.«<sup>608</sup> All diese Elemente tragen damit zum Unheimlichen bei, aber dadurch, daß sie sich gegenseitig unterstützen.

Zum anderen – und das ist ein kleiner Exkurs – hat das Folgen für die Stadt: Das Unheimliche ist nicht nur Bestandteil des Bildes, sondern auch dessen, was das Bild zeigt. Wenn Hilberseimer in seinen Perspektiven all das wegläßt, was nicht zum Entwurf gehört, und er diese Reduktion gleichzeitig zum Prinzip der modernen Großstadt erhebt, hat das weit reichende Konsequenzen: Er verzichtet damit – in erheblicherem Maß als Le Corbusier – auf alles, was traditionellerweise den Städtebau ausmacht. Vidler behauptet, daß »Urbanism [...] might be defined as the instrumental theory and practice of constructing the city as memorial of itself.«<sup>609</sup> Dieser Denkmalaspekt aber ist bei Hilberseimer vollkommen ausgeblendet. Vidler stellt fest, daß der Modernismus ein zutiefst destabilisierendes Konzept in die Vorstellung von Gedächtnis einführte, da es dort um ein bewußtes Vergessen der Vergangenheit ging.<sup>610</sup> Urbanismus definiert sich für Vidler jedoch dadurch, daß sich eine Stadt als Gedenkstätte ihrer selbst konstituiert, damit eine Identifikation mit dieser Stadt möglich ist. Die *Hochhausstadt* ist gerade in dieser Hinsicht seltsam unbestimmt. Hilberseimer läßt all jene Dinge aus, die in einer Stadt als ›kollektives Gedächtnis‹ fungieren können; all das, von dem Vidler behauptet, daß damit erst ein mentales Bild der Stadt geschaffen wird, das ihrem Bewohner erlaubt, sich mit der Vergangenheit und Gegenwart dieser Stadt als politisches, kulturelles und soziales Wesen zu identifizieren, damit er sie als ›Heim‹ erkennt. Dazu gehören besonders die Denkmäler, die die Basis für die kulturelle und politische Konstitution der Stadt von der Antike bis zur Renaissance bildeten.<sup>611</sup> So betrachtet, betreibt Hilberseimer keinen Urbanismus, weil seiner *Hochhausstadt* das Gedächtnis fehlt. Drastisch gesprochen ist die *Hochhausstadt* keine Stadt.

Die Stadt soll als Heimat erkennbar sein. Vergleichbar stellt Martin Heidegger in *Bauen Wohnen Denken* fest, daß das Bauen das Wohnen zum Ziel hat. Nicht alle Bauten entsprechen allerdings diesem Zweck. Brücken, Flughallen, Stadien, Kraftwerke, Bahnhöfe, Autobahnen, Staudämme und Markthallen »sind Bauten, aber keine Wohnungen.«<sup>612</sup> Sie dienen anderen Zwecken und behausen nur den Menschen. Zwischen Hausen und Wohnen besteht ein wesentlicher Unterschied; eine Unterkunft haben bedeutet noch nicht, zu wohnen. Die Wohnbauten der Nachkriegszeit, sagt Heidegger, können »gut gegliedert, leicht zu bewirtschaften, wünschenswert billig, offen gegen Luft, Licht und Sonne sein«,<sup>613</sup> doch das reicht noch nicht, um dem Wohnen zu dienen. Wohnen bedeutet, zu Hause zu sein. Gebäude ermöglichen erst das Wohnen, indem sie ›ethos‹, einen Ort zum Wohnen schaffen. Einen solchen Ort kann etwa eine Brücke schaffen. Indem aus vielen möglichen Übergängen über einen Fluß eine bestimmte Stelle ausgewählt wird, entsteht durch die

---

<sup>608</sup> Max IMDAHL, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, S. 92.

<sup>609</sup> Anthony VIDLER, *The architectural uncanny*, S. 179.

<sup>610</sup> Vgl. Anthony VIDLER, *The architectural uncanny*, S. 180.

<sup>611</sup> Vgl. Anthony VIDLER, *The architectural uncanny*, S. 177.

<sup>612</sup> Martin HEIDEGGER, ›Bauen, Wohnen, Denken‹ [1951], Vortrag auf dem zweiten Darmstädter Gespräch ›Mensch und Raum‹, in: Eduard FÜHR (Hg.), *Bauen und Wohnen: Martin Heideggers Grundlegung einer Phänomenologie der Architektur*. Münster, München [u.a.] 2000, S. 31–49, hier S. 31.

<sup>613</sup> Martin HEIDEGGER, ›Bauen, Wohnen, Denken‹, S. 32.

Brücke erst ein Ort: »Der Ort ist nicht schon vor der Brücke vorhanden.«<sup>614</sup> Eine Brücke kann also sehr wohl dem Wohnen dienen. In »verschiedener Nähe und Ferne zur Brücke« entstehen wiederum andere, definierte Plätze. Dieser anthropozentrischen Auffassung steht eine andere gegenüber: Die Abstände von Dingen können in bloßen Abständen, als Ausdehnung gemessen werden. Als reine Ausdehnung kann ein solcher Raum noch einmal abstrahiert werden, auf rein »analytisch-algebraische Relationen«.<sup>615</sup> Doch solch ein abstrakter Raum ist nicht der, in dem die Menschen leben, und schon gar nicht der, in dem sie wohnen: Der Mensch nimmt den Raum vorwiegend relational auf, als Verhältnis von Zwischenräumen, die durch seine Begegnung mit Dingen und ihren Orten vermittelt werden: »Das Verhältnis von Mensch und Raum ist nichts anderes als das wesentlich gedachte Wohnen.«<sup>616</sup> Bauten, die dem Wohnen dienen, schaffen Orte, indem sie so etwas wie kleinräumliche Nachbarschaften bilden.<sup>617</sup> Aufbauend auf Heideggers Philosophie hat Karsten Harries eine Theorie über die ›ethische Funktion‹ der Architektur entwickelt. Architektur, sagt er, sollte dem Menschen helfen, einen Platz und einen Weg in einer zunehmend desorientierenden Welt zu finden.<sup>618</sup> Harries gemäß hatte auch der Modernismus einen ethischen Beweggrund; vorwiegend deshalb, weil sein Anspruch darin bestand, den adäquaten Ausdruck einer modernen Welt zu finden: Die Menschen sollten sich in einer zerrissenen Welt wieder heimisch fühlen. Dieser modernistische Traum, schließt Harries, ist heute (Architektur-) Geschichte.<sup>619</sup>

Hilberseimer vertritt den von Harries angesprochenen, modernistischen Ethos; beginnt die *Großstadtarchitektur* doch mit einer Kritik am wildwüchsigen Kapitalismus und mit der Forderung einer übersichtlichen Organisation der Großstadt. Die Einebnung der gesellschaftlichen Unterschiede, hygienische Wohnverhältnisse und natürliche Belichtung stehen an erster Stelle. Sie stellen eine durchaus nachvollziehbare Antwort auf die desolaten Wohnverhältnisse der Mietskasernen dar. Dennoch vertritt Hilberseimer geradezu exemplarisch das Scheitern der Hoffnungen des Modernismus. Mit Vidler kann gesagt werden, daß die *Hochhausstadt* keine Heimat ist, weil sie keine Differenzierung bietet, durch die sich ein mentales Bild der Stadt schaffen ließe. Mit Heidegger gesprochen ist sie außerdem kein Ort, an dem das Wohnen möglich ist. Und nach Hannah Arendt wäre sie keine Stadt im Sinne der athenäischen Polis: für Arendt ist diese das Vorbild für moderne Demokratien, als sie in exemplarischer Weise jenen öffentlichen Raum bietet, der politische Handlung erst möglich macht. Die *Hochhausstadt* hingegen bietet keinen solchen Raum, der als ›Dazwischen‹ fungieren und somit einem öffentlichen ›Inter-esse‹ dienen könnte.<sup>620</sup>

Es stellt sich überhaupt die Frage, ob die *Hochhausstadt* statt mehreren, differenzierten Orten nicht einen einzigen Un-Ort herstellt: Entworfen am Reißbrett, mit festgelegten Abständen, die aus den Distanzen der Bahnverbindungen hervorgehen, bildet der dort festgelegte Raum wohl ›Ausdehnungen‹. Es gehen aber keine ›Zwischenräume‹ aus ihnen hervor, die aus differenzierten Nachbarschaften bestehen würden. Im Sinne Heideggers ist diese Stadt nur eine Behausung. Das gilt besonders für die Wohnungen: Hilberseimer ist wichtig, daß im selben Gebäude gearbeitet wie

---

<sup>614</sup> Martin HEIDEGGER, ›Bauen, Wohnen, Denken‹, S. 41.

<sup>615</sup> Martin HEIDEGGER, ›Bauen, Wohnen, Denken‹, S. 42.

<sup>616</sup> Martin HEIDEGGER, ›Bauen, Wohnen, Denken‹, S. 45.

<sup>617</sup> Vgl. Martin HEIDEGGER, ›Bauen, Wohnen, Denken‹, S. 47.

<sup>618</sup> Vgl. Karsten HARRIES, *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge/MA, London 1997, S. 4.

<sup>619</sup> Vgl. Karsten HARRIES, *The Ethical Function of Architecture*, S. 9.

<sup>620</sup> ›Interesse‹ versteht Arendt wörtlich, als *inter-est*, als jenes, was zwischen den Menschen liegt und sie gleichermaßen trennt wie verbindet. Vgl. Hannah ARENDT, *The human condition*. Chicago, London 1998, S. 182.

gewohnt wird, um die Verkehrswege zu verkürzen. Wie Heidegger sagt: »Er [der Mensch] bewohnt sie und wohnt gleichwohl nicht in ihnen, wenn Wohnen nur heißt, daß wir eine Unterkunft innehaben.«<sup>621</sup> Konsequenterweise sind die Wohnungen der *Hochhausstadt* standardisiert und fertig eingerichtet, um das Übersiedeln zu vereinfachen: Es reichen wenige Koffer.<sup>622</sup> Das Vorbild dieser Wohnungen ist »nicht mehr das Einzelhaus mit seinen Unzulänglichkeiten als Massenhäuser, sondern das auf alle Bequemlichkeit und vollkommenen Komfort eingestellte Hotel.«<sup>623</sup> Die Wohnungen erfüllen ausschließlich leibliche Grundbedürfnisse: In der sozialistischen Weltanschauung führt bereits die Besserung der materiellen Situation zu einer moralischen Hebung. Für Heidegger stellt solch ein ortsungebundenes Leben ein Elend dar: »die *eigentliche Not des Wohnens* besteht nicht erst im Fehlen von Wohnungen.« Sie besteht vielmehr darin, daß die Menschen »*das wohnen erst lernen müssen*.« Das muß erst als Not erkannt werden, stellt Heidegger fest. »Wenn der Mensch jedoch die Heimatlosigkeit *bedenkt*, ist sie bereits kein Elend mehr.«<sup>624</sup> Die *Hochhausstadt* bildet Anlaß genug, um über den Unterschied von Unterkunft und Wohnen zu reflektieren.

Trotz allem hat Hilberseimer mit seiner Stadt mehr als nur die Erfüllung materieller Bedürfnisse im Sinn. Es geht auch darum, die Großstadt nach den eigentlichen Kräften der neuen Zeit zu bilden, die gänzlich andere sind als jene, die die Großstadt bisher geformt haben. Diesen Anspruch – und damit wird die Modernismuskritik wieder verlassen – verknüpft Hilberseimer ausgerechnet mit jener Abstraktion, die für Heidegger so weit vom Menschen entfernt ist. Allgemeiner sprach Jose Ortega y Gasset bereits 1925 von einer Tendenz der Entmenschlichung der Kunst in den zeitgenössischen Strömungen,<sup>625</sup> während gar 1913 Guillaume Apollinaire, der sich z.B. von der perfekten geometrischen Form einer Kanone faszinieren ließ, behauptete, daß Künstler vor allem Männer seien, die unmenschlich werden möchten.<sup>626</sup> Eine solche Erkenntnis deckt sich mit der Feststellung von Hugo Häring, daß die Planungen von Hilberseimer und Le Corbusier »Mensch zur Sache« entwürde,<sup>627</sup> und mit jener von K. Michael Hays, daß Hilberseimer eine »posthumanistische« Position vertrete – jene ästhetische und epistemologische Reaktion auf die Modernität, in der das Subjektive und Individuelle aufgrund der technologischen Entwicklungen als

---

<sup>621</sup> Martin HEIDEGGER, »Bauen, Wohnen, Denken«, S. 32.

<sup>622</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 19.

<sup>623</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 19.

<sup>624</sup> Martin HEIDEGGER, »Bauen, Wohnen, Denken«, S. 48f.

<sup>625</sup> So schreibt er über den zeitgenössischen Maler: »He has set himself resolutely to distort reality, break its human image, dehumanize it. It is possible to envisage living in the company of the things represented in a traditional picture; association with the things shown in the new picture is impossible. In ridding them of their aspect or living actuality, the painter has severed the bridge and burnt the boats which might connect us with our customary world. He leaves us imprisoned in an abstruse world and forces us to confront objects impossible to treat humanly.« José ORTEGA y GASSET, »The dehumanization of art« [1925], in: Ders., *Velazquez, Goya and the dehumanization of art*. London 1972, S. 65–83, hier S. 71.

<sup>626</sup> »Ich war geblendet von dem offen in der Sonne liegenden Bodenstück einer 75er-Kanone, von der Magie des Lichtes auf dem blanken Metall. [...] Von der 75er-Kanone habe ich mehr für meine bildnerische Entwicklung gelernt als von allen Museen der Welt. Nach dem Krieg habe ich das verwendet, was ich an der Front gelernt hatte. Drei Jahre lang habe ich geometrische Formen benutzt, eine Phase, die man die »mechanistische« nennen wird.« Apollinaire zit. nach: Dorothee BINDER, *Der Film »L'inhumaine« und sein Verhältnis zu Kunst und Architektur der zwanziger Jahre*. Dissertation: Univ. München, 2005, S. 79.

<sup>627</sup> »Mit anderen Worten: bereits ihre Plansetzung läßt keinen Raum für das Lebendige, ist nur Ordnungssetzung für Sachbegriffe, entwürdet Mensch zur Sache. Die überlegenen Ordnungsformen Rechteck und Quader enthalten wohl ein Prinzip der 'Demokratie, aber sie beziehen dieses Prinzip nur auf das punktische Individuum, nicht auf das zellische.« Hugo HÄRING, »Zwei Städte«, S. 173.

überkommen gilt.<sup>628</sup> Hilberseimers Abstraktion betrifft sowohl das Bild wie das im Bild Gezeigte, im Rahmen der anhand von Boehm ausgemachten, ineinander verschachtelten Reihe, in der das Zeigen sowohl das Bild als auch die Architektur betrifft. Dort wurde behauptet, daß in dieser Verschachtelung etwas im Verhältnis zwischen Bild und Architektur geschieht (so das Bild einen illusionistischen Anspruch erhebt, was in der Perspektive der Fall ist), wenn sich die Architektur der Abstraktion zuwendet. Hiermit zurück zum Verhältnis von Darstellung und Architektur.

#### 6.4.2 Bilder und Karten

Die einzelnen Gebäude machen also keinerlei Aussage über Inhalt, Funktion oder auch eine außerhalb des Gebäudes liegende Bedeutung. Entsprechend dazu verhält sich die Zeichnung. Kilian sagt diesbezüglich: »Beide perspektivischen Präsentationszeichnungen fokussieren direkt den leeren Straßenraum, also das rein Hygienische des Entwurfs. Der Straßenraum ist hier nahezu aller seiner klassischen Funktionen beraubt. Der Autoverkehr ist drastisch reduziert, die Straßenbahn unter die Erde verlegt worden und die Zirkulation der Fußgänger zwischen den Blöcken kann wegen der vollausgestatteten ›Gemeinschaftshäuser‹ als relativ gering eingestuft werden.«<sup>629</sup> Die Zeichnungen betonen eigentlich den Vorzug des Entwurfs, der darin besteht, die traditionelle Funktion des öffentlichen Raums als Verkehrsfläche nach innen, in die Gebäude und unter die Erde zu verlagern, um den öffentlichen Raum zu bereinigen. Zugleich wird die Zeichnung nicht mit Aktivitäten angereichert, die darauf hinweisen würden, was mit dem nun entstehenden Freiraum passieren kann, wenn er einmal von der Last des Verkehrs befreit ist. Auch sonst finden sich viele der Elemente, mit denen Le Corbusier seine *Ville Contemporaine* anreichtert, nicht in der *Hochhausstadt*: Kein artikulierter Himmel, kein Spiel von Licht und Schatten, keine rahmende Landschaft. Hilberseimer bezeichnet seine Perspektiven aber auch als ›Schemata‹ und den Entwurf als ›theoretischen Demonstrationsversuch‹, als ›Abstraktion vom besonderen Fall‹ (zumindest am Beginn der *Großstadtarchitektur*). Es handelt sich um ein »Schema, rein theoretisch, ohne jede Gestaltungsabsicht«. <sup>630</sup> Erst am Ende stellt sich heraus, daß Hilberseimer mehr als einen ›abstrakten‹ Entwurf meint: Dort fordert er dann die »Beschränkung auf die geometrisch kubischen Formen: die Grundelemente aller Architektur«. <sup>631</sup>

Hilberseimers Perspektiven stellen eine kuriose Kombination aus Illusionismus und Schematismus dar. Auch wenn hier keine ontologische Unterscheidung getroffen werden soll, anhand der bestimmt wird, inwieweit die Perspektiven als ›abstrakt‹, und inwieweit sie als ›illusionistisch‹ zu betrachten sind, so ist eine Unterscheidung dienlich, die Ernst Gombrich zwischen zwei unterschiedlichen Formen von Darstellung trifft.<sup>632</sup> Gombrich stellt illusionistische Darstellungen (vorwiegend Fotografien) und Karten gegenüber. Karten bieten einen Schlüssel an, der die Symbole, mit denen sie operieren (etwa für Kirchen, Postämter, Eisenbahnstrecken oder Flüsse) verständlich macht; meistens geschieht das durch eine angefügte Legende. Eine solche Darstellung ist kodiert; deswegen spricht Gombrich (so wie Wollheim) von ›Karten-lesen‹.<sup>633</sup> Eine illusionistische

---

<sup>628</sup> »Posthumanism is the conscious response, whether with applause or regret, to the dissolution of psychological autonomy and individualism brought by technological modernization; it is a mobilization of aesthetic practices to effect a shift away from the humanist concept of subjectivity and its presumptions about originality, universality, and authority« K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 6.

<sup>629</sup> Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 71.

<sup>630</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 13, 18.

<sup>631</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 103.

<sup>632</sup> Ernst GOMBRICH, ›Review Lecture Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation‹, passim.

<sup>633</sup> Vgl. Richard WOLLHEIM, ›What the Spectator Sees‹, S. 119; vgl. Ernst GOMBRICH, ›Review Lecture Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation‹, S. 127.

Darstellung, ein Bild, ist nicht auf dieselbe Weise festgelegt: Die Abstufungen von Grautönen einer Schwarzweiß-Fotografie sind nicht äquivalent mit jener Art von Kode, den Karten verwenden. Bei Karten ist es grundsätzlich beliebig, welche Kodierung gewählt wird, solange sie unmißverständlich ist. So ist es unerheblich, in welcher Farbe etwa Untergrundbahnen kodiert werden; die Effizienz der Darstellung wird durch einen Wechsel der Farben üblicherweise nicht beeinträchtigt. Eine Fotografie hingegen vermittelt mehr, aber weniger genaue bzw. weniger konkrete Informationen als eine Karte. Den Unterschied zwischen Karten und Bildern subsummiert Gombrich wie folgt: Im allgemeinen wird unterschieden zwischen Informationen über ein Kennzeichen der physischen Welt und ihrer Erscheinung unter einem gegebenen Standpunkt und unter gegebenen Bedingungen. Karten geben uns eine selektive Information über die physische Welt; Bilder hingegen vermitteln uns die Erscheinung beliebiger Aspekte dieser Welt, so wie diese Erscheinung unter wechselnden Lichtbedingungen variiert; Bilder liefern Informationen über die optische Welt. Diese unterliegt jedoch ständigen Veränderungen.<sup>634</sup> Für Gombrich hat der Unterschied letztlich damit zu tun, daß Karten invariante Eigenschaften der physischen Welt abbilden (etwa Größen, Abstände, Positionen; sie können auch als ›primäre Eigenschaften‹ bezeichnet werden).<sup>635</sup> Es gibt, wie Gombrich bemerkt, keine Karten, die Wien im Mondschein zeigen. Im Unterschied dazu werden mit dem Bild visuelle Eindrücke aufgezeichnet, die stetigen Veränderungen unterliegen. Alles, worauf ein Maler abzielen kann, ist eine Abstimmung der Darstellung mit seinen Sinneseindrücken, keine Kartierung.<sup>636</sup>

Gombrich behandelt Karten und Bilder als unterschiedliche Darstellungsweisen, die nicht miteinander vereinbar sind. Er stellt fest, daß selbst auf Karten Seen blau und Wiesen grün dargestellt werden. Eine solche Zuordnung ist schlichtweg leichter zu merken als umgekehrt. Hier fließt, wie Zemach bemerkt, das Realistische in das Diagrammatische über (er bezieht sich dabei auf die ›Konventionalisten‹, also jene, die behaupten, daß die realistische Wirkung eines Bildes auf einer kulturellen Konvention beruht).<sup>637</sup> Die Abgrenzung zwischen beiden ist nicht so scharf, wie es die konzeptionelle Unterscheidung suggeriert. Dessenungeachtet kombiniert Hilberseimer beide Darstellungsmodi auf ungewöhnliche Art: Zum einen verwendet er das System der Perspektive, traditionell eine Voraussetzung für illusionistische Darstellungen, also Darstellungen, die in Gombrichs Diktion veränderliche Seheindrücke festhalten. Dennoch kann selbst eine Perspektive als Linienzeichnung ausgeführt werden, womit die veränderlichen Seheindrücke unerheblich werden. Das ist jedoch nicht das, was Hilberseimer macht: Manche Flächen sind heller, andere (dem Betrachter zugewandte) sind dunkler getönt, wodurch die räumliche Wirkung der Gebäudekubatur betont wird. Doch inwieweit hält Hilberseimer dabei veränderliche Seheindrücke fest? Letztlich spielen spezifische Lichtverhältnisse keine Rolle: Sie beleuchten nicht die schwarzen menschlichen Gestalten, die einer Bildstatistik von Otto Neurath entstammen könnten, sie spielen keine Rolle bei einer lokalen Differenzierung der Gebäude, und sie haben keine Auswirkung auf den Himmel. Während die Gebäude ohnehin identisch sind, zeigt Hilberseimer auch von den Personen keine individuellen Merkmale. Sie sind auf schwarze Figuren reduziert, als ginge es nur darum, einen Typus Mensch, ›den Großstadtbewohner‹, darzustellen. Zwar entspricht die Position der Figuren und der Automobile einem willkürlichen, nicht einem invariablen Zustand. Ihre Verteilung im Bildraum entspricht jedoch nur der Erwartung, die Hilberseimer mit seiner Bereinigung des

---

<sup>634</sup> Ernst GOMBRICH, ›Review Lecture Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation‹, S. 122.

<sup>635</sup> Vgl. Eddy M. ZEMACH, *Real beauty*, University Park/PA 1997, S. 103. Zemach behauptet allerdings, daß keine dieser Eigenschaften als primär zu bezeichnen sind, sondern als ›sekundäre‹.

<sup>636</sup> »all [the painter] can aim at is a matching of sensations, not a mapping.« Ernst GOMBRICH, ›Review Lecture Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation‹, S. 127.

<sup>637</sup> Vgl. Ernst GOMBRICH, ›Review Lecture Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation‹, S. 127. Zit.: »the realistic shades into the diagrammatic« Eddy ZEMACH, ›Description and Depiction‹, S. 577.



öffentlichen Raums verbindet. Man könnte sie als ›statistische Verteilung‹ bezeichnen, die dem Zustand des öffentlichen Raums nach seiner Bereinigung entspricht. Im Vergleich dazu zeigt Le Corbusier sehr wohl Aspekte, die in der physischen Realität schnelleren Veränderungen unterworfen sind, als es bei ihren soliden Komponenten der Fall ist.<sup>638</sup> Die Darstellung von Hilberseimer trägt folglich diagrammatische oder auch: abstrakte Züge. In Umkehrung der Behauptung von Zemach fließen hier diagrammatische Aspekte in das Realistische ein. Hilberseimers Darstellungsweise ist jedoch kein ›Unfall‹, sondern entspricht einem Anspruch der Architektur des Modernismus.

#### 6.4.3 Diagrammatische Architektur

In »›The Blot and the Diagram‹: A Note on the Diagram« diskutiert Patrick A.E. Hutchings den Begriff ›diagrammatische Architektur‹ von Kenneth Clark. Clark selbst bringt zwei Beispiele für Gebäude, die für ihn die ›diagrammatische Architektur‹ repräsentieren: das *Lever-Building* und das *Seagram-Building*. Beide stehen in New York und sind Stahl-und-Glaskästen, wie sie charakteristisch für den internationalen Stil sind. Unter Diagrammen versteht Clark rationelle Angaben in visueller Form. Sie beziehen Maße ein und sind für einen bestimmten Zweck angefertigt worden. Zwar sehen die Gemälde von Mondrian auch wie Diagramme aus; diese dienen jedoch nicht dazu, etwas zu beweisen oder zu messen. Sie stehen vielmehr für sich selbst und sollen gefallen.<sup>639</sup> Wie ist das bei der Architektur? Zum einen kann die modernistische Auffassung von Architektur jener von John Ruskin gegenübergestellt werden: Für Ruskin ist ein Gebäude nur insofern Architektur, als es den Rahmen für figurative Skulpturen bildet. Und allgemeiner gesprochen hatte die vormodernistische Architektur immer auch etwas mit der Nachahmung externer Objekte zu tun.<sup>640</sup> Modernistische Architektur hingegen verwirft historische Verweise zugunsten einfacher Geometrien und repetitiver Module. So transparent aber ihre Konstruktion auch sein mag, sie kann niemals in dem Maße eine rationelle visuelle Darlegung sein, wie jenes geometrische Diagramm, das das Theorem von Pythagoras beweist. [Abb. 82–83.]

Hutchings bietet keine wirkliche Definition, um diagrammatische Darstellungen von diagrammartiger Architektur zu unterscheiden. Er präsentiert vielmehr zwei Abbildungen desselben Hauses: Die eine ist ›diagrammatisch‹, die andere ist ›fertiggestellt‹; Abbildung 1 ist die geometrische Vorzeichnung von Abbildung 2. So wie die erste Darstellung das Gebäude zeigt, hat es etwas

---

<sup>638</sup> »For the optical world, the light reflected from the features of the physical world, is really part of that physical world, though one subject to more rapid changes than are its solid components.« Ernst GOMBRICH, ›Review Lecture Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation‹, S. 122.

<sup>639</sup> Patrick A. E. HUTCHINGS, ›'The Blot and the Diagram': A Note on the Diagram‹, in: *Art Journal* (Bd. 26, Nr. 2, Winter 1966–1967), S. 130–135, S. 130. Vor allem die frühen Gemälde Mondrians sollten die theosophischen Ideen aufzeigen, wie sie von M. H. J. Schoenmaekers bzw. von der Theosophin Helena Blavatsky propagiert wurden. Ansonsten vermeidet er, seinen Gemälden oder auch den einzelne Linien und Farben eine symbolische Bedeutung zuzuordnen. Vielmehr betrachtete er sie als Ausdruck der ultimativen Bestimmung der Schöpfung. (Vgl. Carel BLOTKAMP, *Mondrian. The Art of Destruction*. London 2001, S. 109f).

<sup>640</sup> Patrick A. E. HUTCHINGS, ›'The Blot and the Diagram': A Note on the Diagram‹, S. 130. Außerdem verlangte Ruskin, daß ein Architekt zuerst lernen müsse, sich einen architektonischen Entwurf mit Schatten zu denken, und nicht als ›jämmerliches Skelett von Linien‹: »[...] I do not believe that ever any building was truly great, unless it had mighty masses, vigorous and deep, of shadow mingled with its surface. And among the first habits that a young architect should learn, is that of thinking in shadow, not looking at a design in its miserable liny skeleton [...]. His paper lines and proportions are of no value: all that he has to do must be done by spaces of light and darkness.« John RUSKIN, ›The Lamp of Power, XIII‹, in: *The Seven Lamps of Architecture*, New York 1857, S. 70.

›grundlegend Modernistisches‹ an sich, im Unterschied zur zweiten Zeichnung. Hutchings fragt nun, warum das Gebäude auf der ersten Zeichnung eigentlich moderner aussieht, obwohl es sich in beiden Fällen um dasselbe Gebäude handelt. Die Antwort ›weil es sich um ein modernes Gebäude handelt‹ kann nicht zutreffen, da die zweite Zeichnung deutlich macht, daß es sich um keinen besonders modernistischen Entwurf handelt: er stammt aus dem späten 19. Jahrhundert. Ist die erste Abbildung nun das Diagramm eines Hauses, oder ist es das Diagramm für die Zeichnung eines Hauses? Die Frage kann auch im Sinne von Boehms *Zeigen* gestellt werden: Was zeigt das Diagramm? Zeigt es ein Haus, oder zeigt es eine Zeichnung von einem Haus? Auch hier sind also mehr Verschachtelungen möglich, als Boehms *doppeltes Zeigen* vermuten läßt, und es hat Folgen für das, was als Eigenschaft der Zeichnung, und das, was als Eigenschaft der Architektur aufgefaßt wird. Wenn die erste Abbildung als Diagramm für die zweite Abbildung gesehen wird, dann ist es das Diagramm für ein eher altmodisches Haus. Das Diagramm stellt dann einfach nur eine unfertige Zeichnung dar, während die fertiggestellte Ausführung mit ihrer betonten Oberflächenstruktur übermäßig ausgearbeitet ist. Wird das Diagramm aber für sich selbst betrachtet, dann kann das gezeigte Gebäude als durchaus ›modern‹ gelten. Hutchings schließt daraus, daß die beiden Zeichnungen zwar Versionen von ein- und demselben Gebäude darstellen, aber nicht dieselbe Art von Information vermitteln. De facto können sie ebensogut als Darstellungen von unterschiedlichen Gebäuden gelten. So finden sich etwa die massiven Fensterrahmen der zweiten Abbildung nicht in der ersten Abbildung: Dort wirken die Fenster, mit ihren außerordentlich dünnen Einfassungen und dimensionslosen Fenstersimsen, großzügig und elegant.<sup>641</sup> Solcherart ausgeführte Fenster fungieren nicht nur als Licht- und Luftöffnungen; es ist vielmehr naheliegend, sagt Hutchings, sie als ›architektonisches Statement‹ zu verstehen, indem sie paradigmatisch die Idee des Fensters repräsentieren; großzügige Öffnungen in möglichst einfacher Ausführung. Von der Eigenschaft, die ursprünglich der Zeichnung zuzuordnen war, kann folglich auf eine architektonische Eigenschaft übergegangen werden: Die Fenster der ersten Zeichnung sind diagrammatische Fenster, weil ihre Funktion als Fenster klar hervortritt und intelligibel ist (i.e. an den Verstand bzw. den Intellekt appelliert, nicht an die Sinne). Was somit als unfertig gesehen werden kann, kann auf der anderen Seite als Beschränkung auf das Wesentliche, als Verdeutlichung und Offenbarung aufgefaßt werden.

In dieser Haltung manifestiert sich das funktionalistische Dogma, dem zufolge die optimale ästhetische Wirkung dann erreicht ist, wenn die Form der Funktion folgt. ›Funktion‹ muß hier eine eigene, besondere Bedeutung haben, weil es nicht einfach darum geht, daß die Dinge im praktischen Sinne ›funktionieren‹. Beim Fenster geht es vielmehr darum, die eigentliche Funktion, die ›Natur‹ des Fensters freizulegen. Die Vervielfältigung von Details und Oberflächenstrukturen überlagert also nur das architektonische Element. Ein Gebäude kann dennoch niemals ausschließlich an den Verstand appellieren, im Unterschied zu einer diagrammatischen Darstellung. Ein Gebäude muß (sollte) immer auch bewohnbar sein, als Arbeitsstätte dienen etc. Es erfüllt auch andere Aufgaben, als nur über sich selbst Informationen zu geben, wie dies ein Diagramm macht. Trotz dieser Einschränkungen stellt Hutchings fest, daß die wahrnehmbare Form modernistischer Gebäude in einigen Fällen Diagrammen nahekommt: vereinfacht, auf das Wesentliche reduziert und nicht durch die Überlagerung von weiteren konstruktiven oder ornamentalen Formen komplizierter gemacht. Möglicherweise war das sparsame und elegante Erscheinungsbild von Glassprossen auf solchen diagrammatischen Zeichnungen eine Motivation dafür, auch im physischen Gebäude die Sprossen möglichst dünn zu machen.<sup>642</sup> Für Hutchings läßt sich mit dem Begriff ›diagrammatische Architektur‹ eine historische Entwicklung beschreiben, in der die tatsächliche Architektur diagrammatischer wird. Sie sieht so aus, als ob sie keine andere Funktion habe, als betrachtet zu

---

<sup>641</sup> Patrick A. E. HUTCHINGS, ›'The Blot and the Diagram': A Note on the Diagram‹, S. 131f.

<sup>642</sup> Man denke etwa, abseits der von Hutchings genannten Beispiele, an die dünnen Profile der Verglasung der *Daily Worker Headquarters* in Clerkenwell von Ernő Goldfinger, 1946.

werden und das Grundprinzip, die bloße Intelligibilität ihrer eigenen Ökonomie, zu illustrieren.<sup>643</sup> Es gibt eine unausweichliche Eleganz, wenn eine Form auf ihre knappe Funktion und auf ihre absolute Intelligibilität reduziert wird. Wenn sich das Auge erfreut, dann nur, weil es instruiert worden ist.<sup>644</sup> Eine solche Haltung entspricht einer recht freien Auslegung der Ästhetik von Kant, für den das reine Geschmacksurteil interessenlos ist. Ästhetik erfüllt hier einen intellektuellen, keinen sinnlichen Anspruch. Schön wird ein Gegenstand dann, wenn er verständlich und nachvollziehbar wird.

Der Zug zum Diagrammatischen, den Hutchings in der modernistischen Architektur ausmacht, trifft auch – und deutlich – auf die *Hochhausstadt* zu. Wirklich vernehmlich wird diese Haltung erst im letzten Kapitel der *Großstadtarchitektur*: »Streben nach Wahrheit, architektonischer Logik, innerer Wahrheit wird zu einer strengen Vereinheitlichung führen. [...] Rationelles Denken, Zielsicherheit, Präzision und Ökonomie [...] müssen in sich erfaßt, auf ihre letzte Wesensform reduziert, sinnvoll organisiert, zur letzten Vollendung gebracht werden.« An der Architektur der Vergangenheit kritisiert Hilberseimer: »Man setzte das sekundäre, die Form, für das Primäre: die organische Einheit.«<sup>645</sup> Im letzten Kapitel wird deutlich, daß Hilberseimer eine neue Formensprache tatsächlich nur als Ableitung einer intellektuellen, rationalisierten Konzeptionsweise versteht. Daß die Formen auf einfache Körper reduziert werden müssen, hat damit zu tun, daß das grundlegende Organisationsprinzip ›ablesbar‹ sein soll, damit die Stadt und die Architektur nunmehr intelligibel werden. Hilberseimer fordert die Architekten auf, den ›gesamten Formenballast‹ einer vergangenheitsorientierten Erziehung zu ›vergessen‹: »Verzierungen sind nur Hüllen für architektonische Ungelöstheiten, die mit einem Ornamentpflaster verdeckt [...] werden sollen.«<sup>646</sup> Somit findet sich also jener Aspekt wieder, den Hutchings bei der ›diagrammatischen‹, sprich modernistischen Architektur ausmacht. Ein wichtiger Unterschied zwischen dem Diagramm und der fertigen Zeichnung besteht darin, daß Details und Oberflächenstrukturen erst bei der zweiten hinzugefügt werden, also wenn das geometrische Grundgerüst bereits ›steht‹. Es hat mit dem Prozess der Konstruktion der Zeichnung zu tun, daß vom Großen ins Kleine übergegangen wird: Zuerst kommen die großen Körper, dann erst Feinheiten wie die Texturierung des Materials, die Dimensionierung der Fenstersprossen und alle anderen ›Details‹. Die Beschränkung auf das Diagramm entspricht einer radikalen Vereinfachung. Hier wird eine direkte Brücke zwischen Zeichnung und Architektur geschlagen, als im Diagramm die Architektur schon fertig ist. Alles weitere bedeutet nur Zusatz, Hinzufügung und letztlich ›Formzerstörung‹.<sup>647</sup> Das trifft zuweilen selbst auf Dinge wie die Beschaffenheit des Materials zu, denn umso mehr wird der feine, weiße Verputz dem groben Sichtziegelmauerwerk vorgezogen. Sonst aber ist die Farblichkeit und textuelle Beschaffenheit eines Materials die einzig zugelassene Möglichkeit, um vom sonst einheitlichen Erscheinungsbild abzuweichen.<sup>648</sup> Wenn Hilberseimer eine Architektur fordert, die sich auf das Wesentliche beschränkt, dann muß bereits das Diagramm die fertige Architektur repräsentieren. Alles andere ist nicht nur unwesentlich, sondern entbehrlicher Ballast. Hilberseimers Vorgehensweise läßt sich nicht nur als Prozess der Reduktion bezeichnen, sondern auch der Negation – indem das, was bisher als Endergebnis gilt,

---

<sup>643</sup> Patrick A. E. HUTCHINGS, ›'The Blot and the Diagram': A Note on the Diagram‹, S. 135.

<sup>644</sup> Patrick A. E. HUTCHINGS, ›'The Blot and the Diagram': A Note on the Diagram‹, S. 135.

<sup>645</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 99.

<sup>646</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 100. Die Behauptung, daß das Ornament immer einen Konstruktionsfehler verberge, stammt von Auguste Perret.

<sup>647</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 101.

<sup>648</sup> Jede andere Verwendung von Farbe wäre ›ohne organische Verbindung mit Material und Form‹ Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 102.

negiert wird. In Analogie zu dem, was Michel Foucault über den Gebrauch des Mikroskops im klassischen Zeitalter sagt, kann behauptet werden, daß Hilberseimer – und mit ihm der Modernismus – nicht versucht, die Architektur und die Stadt in ihrer ganzen Komplexität zu erfassen, sondern sich darauf beschränkt, systematisch wenige Dinge zu sehen:<sup>649</sup> ein Reduktionismus, aber nach der Bedeutung der Wissenschaftstheorie.

Auch Licht und Schatten müssen ihrem Wesen gemäß angewendet werden (Hilberseimer zitiert hier Auguste Rodin). Durch deren Wechsel wird »[d]ie Körperlichkeit architektonischer Massen« hervorgerufen: »Der ganze Rhythmus erhält durch sie seine Lebenskraft.«<sup>650</sup> Es fragt sich nur, wo dieser Aspekt in der *Hochhausstadt* zur Geltung kommt. Hilberseimer gibt dazu folgende Antwort, und aus dieser läßt sich auch der Einwand formulieren, daß die Darstellung der *Hochhausstadt* keineswegs dem diagrammatischen Aspekt gerechtzuwerden versucht, sondern vielmehr dem, was Hilberseimer als das »optische Bild« bezeichnet. In der Großstadt ist das Spiel von Licht und Schatten, die Wirkung der Farbe nämlich deutlich beeinträchtigt, wie Hilberseimer kurz erläutert: »Gleichmäßigkeit, Beständigkeit, Intensität des Lichtes, die Raschheit des Wechsels [...] sind die Elemente, die das optische Bild der Architektur nach bestimmten Gesetzen vereinheitlichen. Der über der Großstadt liegende Dunst trübt jede klare Farbe. Darum ist die Grundfarbe aller Großstädte ein unbestimmtes Grau, die Farbe des Dunstes selbst.«<sup>651</sup> Im Unterschied zu Le Corbusier, der die Großstadt großzügig begrünt und durchlüftet (auch das eine Eigenschaft der großen Achse), nimmt Hilberseimer eine recht betrübliche Eigenschaft der Großstadt einfach hin: nämlich daß sie fortwährend in eine Dunstglocke gehüllt ist; schon deswegen braucht es »systematisch wenig« zu sehen. Le Corbusier ist hier wesentlich wahrnehmungsbezogener. Er spricht nicht nur von der psychagogischen Wirkung eines Blicks aus den höheren Etagen, er taucht zudem seine *Ville Contemporaine* in ein spektakuläres Lichtschauspiel. Le Corbusier arbeitet mit atmosphärischen, malerischen Elementen;<sup>652</sup> nach Ansicht Hilberseimers kommen diese in der Großstadt schlichtweg nicht vor. Selbst den letzten Rest Natur, den tageszeiten- und wetterabhängigen Wechsel des Lichts, blendet die *Hochhausstadt* aus, indem der Himmel in ein einförmiges Grau gehüllt wird – und mit diesem Licht wiederum die ganze Stadt. Konsequenterweise braucht es dann auch keine weitere Artikulation der baulichen Volumen, wenn diese ohnehin nur durch den Wechsel von Licht und Schatten zu leben beginnen. (Die *Hochhausstadt* ist, im Unterschied zur *Ville Contemporaine*, kein Ort der Lebensfreude.) Dessenungeachtet befürwortet Hilberseimer die Verwendung von Farbe in der Großstadt; mit der Einschränkung allerdings, daß die »Farbigkeit zur Verstärkung der architektonischen Absichten

---

<sup>649</sup> »L'observation, à partir du XVIIe siècle, est une connaissance sensible assortie de conditions systématiquement négatives. [...] Observer, c'est donc se contenter de voir. De voir systématiquement peu de choses. De voir ce qui, dans la richesse un peu confuse de la représentation, peut s'analyser, être reconnu par tous, et recevoir ainsi un nom que chacun pourra entendre [...]« Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1989 [1966], S. 144–147.

<sup>650</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 100.

<sup>651</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 102.

<sup>652</sup> Nicht umsonst erklärt Le Corbusier Sonne, Luft und Grün zu den bestimmenden Faktoren für menschliches Glück (vgl. LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, S. 94, 93; LE CORBUSIER: *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, Paris 1965 [1937], S. 83–84.) und definiert die Architektur als »[...] le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière; les ombres et les clairs révèlent les formes; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. Tout le monde est d'accord en cela, l'enfant, le sauvage et le métaphysicien. C'est la condition même des arts plastiques.« LE CORBUSIER, *Vers une architecture*. Paris 1923, S. 16.

Wesentliches« beiträgt.<sup>653</sup> Summa summarum ist die *Hochhausstadt* für Hilberseimer der ideale Ort, um seine Idee von Reduktion und Durchgestaltung zielstrebig auszuführen. Hilberseimer zieht die Ablehnung all dessen, was für ihn ›überladene, hinzugefügte, sinnliche Elemente‹ sind, durch, bis hin zur Annahme einer einförmigen Belichtung. Es ist aber nicht so, daß die *Hochhausstadt* als Diagramm dargestellt ist, vielmehr bietet die Großstadt nach Hilberseimer die idealen Bedingungen für eine Architektur, die in keiner Weise an die sinnliche Wahrnehmung appelliert. Die Sinne anzusprechen, ist für Hilberseimer schlicht bedeutungslos, und so wird die *Hochhausstadt* nicht unter dem Zeichen wechselnder Sichtverhältnisse dargestellt, sondern durchweg in monotonen Grautönen. Die Darstellung ist zwar nicht diagrammatisch, doch ein diagrammatisches Erscheinungsbild ist bewußt intendiert. Das graue, ›optischen Bild‹ der Großstadt kommt dem sehr entgegen.

Hilberseimer betont, keine Gestaltungsabsicht zu haben, und nun läßt sich auch sagen, warum: Die Gestaltung ist nur das Ergebnis einer konsequenten, reduktionistischen Planung. Würde die *Hochhausstadt* tatsächlich nur ein intermediäres Planungsstadium zeigen, dann könnte als mögliches, ausgearbeitetes Ergebnis das *Futurama* von General Motors bei der Weltausstellung 1939 hergenommen werden: Die Fußwege befinden sich einige Meter über der Ebene des Autoverkehrs. Sie sind ebenfalls an den Kreuzungen untereinander mit Brücken verbunden. Ein anschaulicher Unterschied zur *Hochhausstadt* besteht darin, daß die einzelnen Gebäude wesentlich ausdifferenzierter sind. Bei der *Hochhausstadt* jedoch handelt es sich um kein weiter auszuführendes Diagramm; es handelt sich nicht um eine unfertige Darstellung einer fertigen Stadt oder um die fertige Darstellung einer unfertigen Stadt, sondern um das, was Hutchings ›diagrammatische Architektur‹ nennt. Hilberseimer geht es nicht darum, einen noch auszuarbeitenden und in *diesem* Sinn schematischen Entwurf zu zeigen: Das Werk ist fertig. Nicht zuletzt geht auch Hutchings für sein Beispiel zweier Architekturdarstellung vom unfertigen Erscheinungsbild moderner Kunstwerke aus.<sup>654</sup> Offensichtlich übernimmt Hilberseimer nicht nur die »einfachen kubischen Körper« von der Malerei,<sup>655</sup> sondern auch deren Vorliebe für das scheinbar Unfertige, das als Werk der Kunst jedoch fertig ist, und nun auch als Werk der Architektur.

#### 6.4.4 *Intelligible Architektur*

Wie bemerkt, wird erst im Schlußkapitel deutlich, daß die Perspektiven keinen schematischen Entwurf zeigen: keine Gebäude, die in ihrer Darstellung schematisch reduziert worden sind, sondern ganz konkrete Vorstellungen. Sie münden in formalen Vorgaben, gehen aber nicht viel weiter als bis dahin die Ausarbeitung eines Diagramms. Am Ende stellt sich heraus, daß die Architektur genauso inhalts- und zeichenlos ist, wie von Beginn an angenommen werden konnte. Die *Hochhausstadt* ist ›leer‹; ihre Architektur will auf nichts verweisen und nichts symbolisieren. Wie K. Michael Hays feststellt, gibt es eine Entwicklung in der Argumentation von Hilberseimer, die von der Abstraktion zur Konkretheit verläuft.<sup>656</sup> Und Richard Pommer weist auf den Konflikt im Denken Hilberseimers hin, der sich durch eine bemerkenswerte Überleitung von einer sozialen und technischen Definition der Stadt am Beginn, zu einer rein formalen Vision am Schluß auszeichnet. Was anfangs wie eine Eigenschaft der Darstellung aussieht, wird am Schluß zu einer Eigenschaft der Architektur. Diese Kongruenz von Abstraktion und Konkretheit ist eine der bemerkenswertesten Eigenschaften von Hilberseimers Entwurf bzw. der begleitenden Argumentation. Zum einen ist das

---

<sup>653</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 102.

<sup>654</sup> Patrick A. E. HUTCHINGS, ›'The Blot and the Diagram': A Note on the Diagram‹, S. 133.

<sup>655</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 100.

<sup>656</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 252ff.

ein rhetorischer Schritt. Allerdings muß der Übergang zu formalen Aspekten nicht zugleich bedeuten, daß Hilberseimer seinen Entwurf einmal als Abstraktion, dann als konkrete Ausgestaltung begriffen haben will: Es muß sich nicht zwangsläufig um einen Widerspruch handeln. Hilberseimer sagt, daß die »Unterdrückung der Vielerleiheit nach einem allgemeinen Gesetz« das ist, »was Nietzsche unter Stil überhaupt versteht«. <sup>657</sup> Das erklärt nur die Reduktion, nicht aber den Zug zur Abstraktion. Dieser läßt sich vielmehr mittels einer Rezeption der Philosophie von Kant erklären, ohne notgedrungen auf eine neukantianische Position zurückgreifen zu müssen, wie sie zur Zeit der Entstehung der *Hochhausstadt* verbreitet war. Im Folgenden wird der Vermutung nachgegangen, daß Hilberseimer, bis auf seine abschließende Behauptung in der *Großstadtarchitektur*, sich nicht so sehr an Nietzsche, als vielmehr an Kant orientiert, für den das ästhetische Geschmacksurteil weder Reiz noch Rührung umfaßt. <sup>658</sup> *Cum grano Salis* allerdings, denn ebenso können auch Verbindungen zu den mittelalterlichen Scholastikern hergestellt werden. Für diese manifestiert sich Schönheit in der Pracht der intelligiblen Form. Wie Hutchings erläutert, wäre die modernistische Ästhetik ein klares Beispiel für die Anwendung der thomistischen Idee von Schönheit, und tatsächlich hat sich etwa Mies van der Rohe ausführlich mit mittelalterlichen Philosophen, besonders mit Thomas von Aquin beschäftigt. <sup>659</sup>

Hilberseimer geht es um den neuartigen Typ Stadt: Die Großstadt unterscheidet sich ganz wesentlich von der traditionellen, abgeschlossenen Stadt. Sein Entwurf repräsentiert diesen Großstadtypus und nimmt seine ›wirklichen‹ inneren Notwendigkeiten zur Grundlage (also nicht jene entstellenden Kräfte, die vom ›allmächtigen, unregelmäßigen Großkapital‹ ausgehen). Damit die Großstadt funktioniert, muß ihre inhärente Wirklichkeit oder ›Realität‹ begriffen werden. Als Vertreter der ›Neuen Sachlichkeit‹ geht es Hilberseimer um die entschiedene Inbesitznahme dieser ›Realität‹, anstatt der Schaffung einer Illusion. Seine Haltung steht im bewußten Gegensatz zum vorangegangenen Expressionismus, der eine utopische und individualistische Haltung vertritt und den Hilberseimer wiederholt kritisiert. <sup>660</sup> In einer Diskussion des russischen Suprematismus und Konstruktivismus – jene Richtungen, die für Hilberseimer den Erfordernissen der neuen Zeit gerecht werden – wird deutlich, daß er diese Realität jenseits einer rein utilitaristischen Funktion und jenseits der Sinneserfahrung ansiedelt. <sup>661</sup> Der Konstruktivismus überschreitet – transzendiert – beides und rührt an der ›Essenz der Epoche‹, weil er der objektiven Wirklichkeit der Gesellschaft

---

<sup>657</sup> Ludwig HILBERSEIMER, ›Groszstadtarchitektur‹ [1924], S. 188f. Ebenfalls in: Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 103.

<sup>658</sup> Vgl. Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Buch I, § 14. (Vgl.: Ders., *Kritik der reinen Vernunft. Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft* (Neuausg. d. hist.-krit. Gesamtausg.). Wiesbaden 2003, S. 691.

<sup>659</sup> Vgl. Patrick A. E. HUTCHINGS, ›'The Blot and the Diagram': A Note on the Diagram‹, S. 135, FN 13. Vgl. nächsten Teil.

<sup>660</sup> Mit der ›Sachlichkeit‹ sind nicht unbedingt Funktionalismus, Rationalismus und Untilitarismus gemeint, zumindest nach der Auffassung von Adolf Behne. Vgl. Rosemarie HAAG BLETTER, ›Introduction‹, in: Adolf BEHNE, *The Modern Functional Building*. Hg. v. Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities. Sta. Monica/CA 1996, S. 1–83, hier S. 48.

<sup>661</sup> ›The constructivists have resolutely pursued a new course. That of reality. The determination to take possession of reality is clearly perceptible in their non-utilitarian constructions.[...] Constructivism is the logical consequence of the cooperative working methods of our time. Thus it has an objective rather than a subjective basis. It accepts without reservation the fact that art like the whole of life is rooted in society. It seeks its form elements in the manifestations of our industrial age. Mathematical clarity, geometric severity, purposeful organization, rigorous economy and the most exact construction are not only technical but also eminently artistic problems. They constitute, indeed, the essence of our epoch. Constructivism draws every object into the realm of art. It creates reality instead of illusions.« Ludwig HILBERSEIMER, ›Observations on the New Art‹ [dt. 1923], in: *College Art Journal* (Bd. 18, Nr. 4, Sommer 1959), S. 349–351, hier S. 351.

verpflichtet ist. Ihre Formelemente sucht sie in den Manifestationen des industriellen Zeitalters. Der Suprematismus hingegen vollbringt die höchste Willensanstrengung, um höchste Einheit zu erreichen. Er führt den Prozess der analytischen Subtraktion zum Abschluß und erwartet das Kommen einer neuen Synthese. Der Konstruktivismus versteht ›Realität‹ als außerhalb einer subjektiven Empfindung stehend; auf einer objektiven anstatt einer subjektiven Basis. Er schafft darum Realität statt Illusionen.<sup>662</sup> Beide Strömungen – Suprematismus wie Konstruktivismus – werden vor allem durch den Einfluß El Lissitzkys zusammengebracht und als ›Elementarismus‹ bezeichnet: jene Richtung, für die sich Hilberseimer einsetzen wird. Dazu wird es im nächsten Teil noch mehr zu sagen geben.

Es ist auch diesem Wunsch nach Synthese zu verdanken, daß Hilberseimers Auffassung von ›Realität‹ mehrere, eigentlich widersprüchliche Aspekte umfaßt, die sich aus den verschiedensten philosophischen Definitionen nähren. Sie läßt sich aber wie folgt umschreiben: Einerseits soll diese Realität bodenständig in der Zeit und der Gesellschaft verankert sein. Andererseits versteht sie sich als höchste geistige Vollendung. Sie appelliert an eine höhere Wirklichkeit, aus der eine neue Realität geschaffen wird. In beiden Fällen ist eine solche Realität unabhängig von der Sinneswahrnehmung eines Beobachters.<sup>663</sup> ›Realität‹ kommt damit dem ›Ding an sich‹ gleich, oder auch dem ›Noumenon‹, das Kant mit dem Phänomenon, der ›Erscheinung‹ kontrastiert. Nach Kant können wir Phänomene sinnvoll strukturieren, doch niemals können wir die Noumena, die ›Dinge an sich‹, direkt erfahren. Vielmehr können wir nur durch die Beobachtung der Manifestationen dieser Dinge, durch die Phänomene, auf diese schließen, etwa durch die sichtbaren Formen. Hilberseimers formale Vorgaben folgen der Auffassung, daß die wirkliche Realität der Dinge wahrnehmbar gemacht werden muß. Das entspricht auch der platonischen Auffassung, daß es eine unabhängige, höhere Realität gibt, und es entspricht der aristotelischen Vorstellung, daß die Idee in der Materie umgesetzt wird, wenngleich immer unvollkommen: »Architektur ist Raumschöpfung. Ihre Grundlage ist das Raumgefühl. Durch Objektivation in der Materie wird das Raumgefühl wahrnehmbar gemacht, der materielle Stoff nach einer Idee geformt.«<sup>664</sup> Die Formen sind die ›geometrischen und kubischen Elemente‹, »die eine weitere Objektivierung nicht zulassen«. Sie zwingen »zu formaler Klarheit« und bringen »auf die realste Weise Ordnung in das Chaos«. <sup>665</sup> Moderne Baumaterialien wie Beton und Eisenbeton machen solche Formen nun möglich. Hilberseimer sieht »die Möglichkeit, ein vollkommen homogenes Bauwerk herzustellen, Zusammenfassung tragender und getragener Teile, Ermöglichung reiner Massebegrenzungen, Erübrigung jeder Abdeckungs- und Einfassungsgliederung.«<sup>666</sup> Und was die geistige Vollendung betrifft: Die Etymologie von Noumenon leitet sich vom griechischen Wort *noúmenon* ab und beruht auf *nous*, dem Geist.<sup>667</sup> Wenn Hilberseimer die Gesellschaft beschwört, so geht er letztlich davon aus (wie Pommer feststellt) daß der Künstler diesen Geist – und es gibt in einer solch anti-individualistischen Einstellung ohnedies nur einen – am besten repräsentiert: »Alle Werke, mögen sie noch so verschiedenartig sein, müssen aus einem einheitlichen Geiste hervorgehen.«<sup>668</sup> Dieser Geist vertritt das reine Ideal der platonischen Formen. In einer solch metaphysischen Einstellung

---

<sup>662</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, ›Observations on the New Art‹ S. 351.

<sup>663</sup> Vgl. Eddy M. ZEMACH, *Real beauty*, S. 67, 107.

<sup>664</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 98.

<sup>665</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 100.

<sup>666</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 101.

<sup>667</sup> Noumenon und Phänomenon verwendet auf diese Weise Kant in der *Kritik der reinen Vernunft*, A 254, B 310; A 250. (Vgl. Immanuel KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg 31990, S. 303f; vgl. ANONYM, ›Noumenon‹, in: *Wikipedia.org*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Noumenon#cite\\_note-1](http://en.wikipedia.org/wiki/Noumenon#cite_note-1) (Zugr. 12.12.2010).)

<sup>668</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 99.

stellen die sichtbaren Formen dann nur mehr eine Ableitung dar. Entstanden ist jedoch nicht eine Architektur, die eine Realität mit einer neuen Bedeutung schafft, sondern Leere und Totalisierung. Allerdings, wie sagt Zemach zur Ästhetik von Kant: »Aesthetic merit qua good design is a condition for being an object, as Kant says, *überhaupt*«. <sup>669</sup>

Die Betrachtung dieses Kapitels hat mit dem begonnen, was im Kapitel davor offensichtlich wurde: die Feststellung, daß Hilberseimer außerordentlich zwiespältig ist und im Unterschied zu Le Corbusier offenläßt, was die wichtigen Aspekte seiner *Hochhausstadt* sind. Davon ausgehend wurde danach gesucht, was Hilberseimer veranlaßt hat, diese Widersprüche nicht zu bemerken; folglich: von welchen Annahmen Hilberseimer selbst ausgegangen sein muß. Eine solche Betrachtungsweise glättet aber die eben noch festgestellten Widersprüche; sie macht zu einer Einheit, was ursprünglich doch als entgegengesetzt angenommen wurde. Das ist das, was resultieren *muß*, wenn die Position des Autors eingenommen wird. Sie ist jedoch nicht immer diejenige, die der Betrachter an seiner Stelle einnehmen kann. Damisch hat darum unrecht, wenn er behauptet, daß der Betrachter in der Perspektive dasselbe zu sehen bekommt wie der Autor, an dessen Stelle er getreten ist: Der Betrachter muß eigenständig urteilen, besonders wenn er nichts von den theoretischen Konstrukten weiß, die den Autor zu diesem Ergebnis geführt haben. Hilberseimer negiert jedoch in jeder Hinsicht den individuellen Betrachter, der an jenem Punkt steht, von dem die Perspektive ihren Ausgang nimmt.

## 7. Schluss

### 7.1 Das Unheimliche der Hochhausstadt

Bedarf es noch einer Erklärung dafür, daß die *Hochhausstadt* unheimlich ist? Zur Architektur von Oswald Mathias Ungers stellt Gleiter fest, daß ihre »unerbittliche gedankliche Strenge [...] als ihr unterdrücktes Anderes jene Unheimlichkeit erzeugt, die allem Transzendentalen anhaftet.« <sup>670</sup> Dasselbe läßt sich auch über die *Hochhausstadt* sagen. Zusammen mit dem Umstand, daß bei den Perspektiven von Hilberseimer eine Identifikation der Objekte wesentlich naheliegender ist als beim Diorama von Le Corbusier, ist die daraus resultierende Leere jener Aspekt, der unmittelbar an die Entfremdung durch die räumlichen Eingriffe der Moderne appelliert (»where what was once walled and intimate [...] has been rendered strange by the spatial incursions of modernity«), <sup>671</sup> und damit an das Unheimliche. Es ist dies eine Eigenschaft, die, im Sinne von Vidlers Definition des architektonischen Unheimlichen, als notwendige Voraussetzung für die Erfahrung des Unheimlichen bei den Perspektiven gelten kann.

Zusammenfassend kann folgendes zum Unheimlichen in den Perspektiven der *Hochhausstadt* gesagt werden – die ja nur den Ort für die Erfahrung des Unheimlichen zur Verfügung stellen kann: Das Unheimliche hat damit zu tun, daß es trotz Hilberseimers Auffassung einer höheren, überindividuellen Wirklichkeit immer noch einen individuellen Betrachter gibt, der vor den Perspektiven steht. Was Hilberseimer durch seine schematisierte Darstellungsweise eliminiert, die

---

<sup>669</sup> Eddy M. ZEMACH, *Real beauty*, S. 105. Zemach dürfte sich auf die Kritik der Urteilskraft beziehen. Vgl. KdU 1, 1, 2. § 39 »Von der Mittheilbarkeit einer Empfindung«; KdU 1, 1, 2. § 30 »Die Deduction der ästhetischen Urtheile über die Gegenstände der Natur darf nicht auf das, was wir in dieser erhaben nennen, sondern nur auf das Schöne gerichtet werden.«

<sup>670</sup> Jörg H. GLEITER, *Architekturtheorie heute*, S. 71.

<sup>671</sup> Anthony VIDLER, *The architectural uncanny*, S. 11.



›Dichte‹, das bringt der Betrachter selbst ein, als ästhetische Erfahrung: Sie verläuft nicht über eine verstandesgemäße Erfassung, sondern füllt die Leere über Umwege wieder auf. Auch wenn die Erfahrung des Unheimlichen letztlich eine Sache des Betrachters ist, und so wenig diese Erfahrung durch einen begleitenden Text auch nur annähernd nahegelegt wird (wie dies literarische Texte wie *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann oder *Der Untergang des Hauses Usher* von E.A. Poe vollziehen), so ist es dennoch möglich, bestimmte Eigenschaften in der *Hochhausstadt* mit dem Gefühl des Unheimlichen zu verbinden. Eine Kombination mehrerer Aspekte erreicht dabei, was keine dieser Eigenschaften für sich alleine vermag. Sie haben mit dem zu tun, was der Betrachter in der Darstellung identifiziert und welcher Platz ihm selbst zugewiesen wird. Die *Hochhausstadt* verunsichert bzw. destabilisiert den Betrachter durch den Mangel an Differenzierung und Orientierung, und das gleich in doppelter Weise: sowohl durch das, *was* die Perspektiven zeigen, als auch dadurch, *wie* sie zeigen.

Alle Gebäude sind identisch, es gibt keine historischen Referenzen, weder in der Architektur noch in der Stadt. Es gibt keine Umgebung, die ein ›Außerhalb‹ der Stadt und ihre Grenzen deutlich erkennbar machen würde: Stattdessen gibt es die durch nichts unterbrochene Wiederholung des Gleichen, wodurch sich die Stadt scheinbar ins Unendliche erstreckt. Gleichzeitig diskutiert Hilberseimer die ins freie Land ausgelagerte Infrastruktur nur sehr knapp. Andererseits wird selbst der Standort des Betrachters fragwürdig, weil sich an jenem Ort, an dem er sich befindet, der Abgrund der unterirdischen Verbindungsbahnen auftut. Zwar ist das eine Eigenschaft der Darstellung und nicht des Entwurfs; die Grundebene der traditionellen Stadt ist jedoch sowohl visuell (in der Perspektive) als auch konzeptionell (im Entwurf) aufgelöst: Was sich üblicherweise in der Fläche abspielt, wird hier auf mehrere Ebenen aufgeteilt. Die Kombination von illusionistischem Bildraum und angeschnittenem Untergrund trägt zur weiteren Verunklärung bei. Endlosigkeit und Bodenlosigkeit charakterisieren diese Stadt, aber auch Leere und Fixiertheit: Alle Unterschiede sind annulliert, keine Alternative ist möglich, es würde sich sonst nur das stetig drohende Chaos einschleichen. Das ist das Ergebnis eines Projektes, das sich vorwiegend durch die Negation all dessen charakterisiert, was Architektur und Stadt bisher ausgemacht hat: Abschaffung des Details, Abschaffung der Fassade, Abschaffung eines öffentlichen Raums (so er nicht dem Verkehr dient) und Omnipräsenz der Zirkulation, die paradoxerweise zugleich reduziert ist.

Das Mittel, die Undifferenziertheit durch einen entfernteren Standort zumindest zu mildern, auf malerische Elemente zurückzugreifen, setzt Hilberseimer nicht ein. Vielmehr kann der Betrachter (besonders der zeitgenössische) aus nächster Nähe das erkennen, wovor ihn Hilberseimer doch bewahren will: die Architektur der Hinterhöfe, monumental überhöht. Hilberseimer bietet keine Alternative zu diesen Hinterhöfen an, sondern tritt vielmehr die Flucht nach vorne an: Ihre Architektur gilt nun für alle Bewohner, für die alle dieselben, einheitlichen Bedürfnisse angenommen werden. Letztlich trifft für diese dasselbe wie für die Architektur zu, nämlich die Standardisierung. Der Betrachter selbst ist Teil einer allgemeinen, kollektiven Substanz. Das ist das Ergebnis eines Projekts, das, mit seiner Forderung nach organischer Einheit, die Dialektik zwischen dem Ganzen und dem Teil auflösen will – eine komplexe, homöostatische Maschine.<sup>672</sup>

Hilberseimer ist einerseits widersprüchlich, was die Schaffung von Klarheit und Ordnung betrifft. Sie manifestiert sich im Verlust von Referenzen und Orientierung: Hier widersprechen sich Darstellung und Entwurfsabsicht. Auf der anderen Seite verfolgt er konsequent die Idee von Abstraktion und Durchgestaltung, die im trüben Dunst der Großstadt aber ihre idealen Voraussetzungen findet. Ein letzter, wichtiger Aspekt für das Unheimliche ist die Feststellung, daß der Schematismus nicht nur die Darstellung betrifft. Er ist nicht im Sinne eines ›noch Unfertigen‹

---

<sup>672</sup> Vgl. ANONYM, ›Reproduction and Negation: The cognitive project of the Avant-Garde‹, in: [http://www.splankin.com/webdesign/arch346/Resources/Web/mh\\_reproduction.html](http://www.splankin.com/webdesign/arch346/Resources/Web/mh_reproduction.html) (Zugr. 03.08.2006).

gemeint (selbst wenn Hilberseimer dies anfangs behauptet), sondern als etwas, das Hilberseimer für die Architektur und die Stadt intendiert. Dies entspricht Hilberseimers Auffassung einer ausschließlich dem Verstand zugänglichen Realität. Das unterscheidet eine schematisierte oder ›diagrammatische‹ Architektur von einer geometrischen Zeichnung: Wenn zweitens einen abstrakten Sachverhalt veranschaulicht, so bleibt bei der ersteren nichts mehr zu sehen, nichts mehr, worüber zu reflektieren sich lohnt. Zemach definiert das Häßliche wie folgt: »Also ugly is an item that has too much order and too little innovation, generating information that is too meager relative to the capacity of our cognitive system; it is boring.«<sup>673</sup> Ein besseres Beispiel dafür als die *Hochhausstadt* von Hilberseimer ist kaum vorstellbar. Diesbezüglich besteht keine Unklarheit, sondern höchstens eine Ungläubigkeit vonseiten des Betrachters. Doch Unglaubwürdigkeit ist, genauso wie Inkohärenz, eine wichtige Voraussetzung für die Erfahrung des Unheimlichen. Und welche Antwort auch immer für die *Hochhausstadt* gesucht wird; die Widersprüche lassen sich nicht auflösen. Die Inkohärenz der *Hochhausstadt* ist ihre herausragende Eigenschaft. Deswegen ist das Konzept des Unheimlichen ein adäquates Mittel, um sie zu charakterisieren.

## 7.2 Ausblick

Mit seinen inkohärenten Perspektiven unterminiert Hilberseimer seine eigenen Forderungen. Damit läßt sich die *Hochhausstadt* aber anhand eines ästhetischen Konzepts untersuchen, das bewußt in Opposition zum Schönen tritt: dem Erhabenen bzw. Sublimen. In seiner charakteristisch knappen Sprache definiert Zemach das Sublime: »Sublime and awesome things are only those that are mightier than we are, things that may harm us and that we cannot force to comply with our desires.«<sup>674</sup> Und in der Tat kann die *Hochhausstadt* hinsichtlich des Sublimen bzw. Erhabenen untersucht werden. Hierbei sind zuerst die darstellerischen Eigenschaften der *Hochhausstadt* von Interesse. Vor einer solchen Diskussion ist allerdings noch ein anderer Punkt offen. Wie erwähnt, behauptet Hilberseimer zu Beginn seiner *Großstadtarchitektur*: »Diese Vorschläge sollen weder Stadtentwürfe noch Normierungsversuche einer solchen sein. Beides ist eine Unmöglichkeit, denn es gibt keine Stadt an sich. Städte sind Individualitäten [...]. Es sind lediglich theoretische Untersuchungen und eine schematische Anwendung der Elemente, aus denen eine Stadt sich aufbaut. Städtebau ist keine Abstraktion [...]. Die Wirklichkeit wird jede Abstraktion modifizieren. Ihre Gegebenheiten bilden den wesentlichsten Faktor des Städtebaues [...].«<sup>675</sup> Hilberseimers Aussage widerspricht dem bisher Festgestellten. Wollte er ohnedies nur ein abstraktes Schema zeigen, dann ist die bisherige Betrachtung von falschen Annahmen ausgegangen. Das ist die Position von Lampugnani: Er behauptet, daß es dem Architekten nur um das Aufzeigen von Lösungen ging, nicht um die fiktiven Veduten einer idealen Stadt.<sup>676</sup> Diese Position ist der Ausgangspunkt des nächsten Teils. Die Betrachtung wird sehr viel mit dem zu tun haben, was im abschließenden Kapitel gesagt wurde. Statt ›Diagramm‹ wird jedoch Hilberseimers eigene Bezeichnung ›Schema‹ verwendet.

Die Problematik hat nicht nur damit zu tun, daß die *Hochhausstadt* sowohl als abstrakter wie auch als konkreter Entwurf gelten kann. Hilberseimer verwendet für seine Darstellungen die herkömmliche Zentralperspektive, unterminiert jedoch deren Sinn. In der Perspektive steht traditionell der Betrachter im Mittelpunkt; die dargestellte Welt wird nach einer auf das betrachtende Individuum ausgerichteten Ordnung organisiert. Ihre Objekte werden einem

---

<sup>673</sup> Eddy M. ZEMACH, *Real beauty*, S. 106.

<sup>674</sup> Eddy M. ZEMACH, *Real beauty*, S. 104.

<sup>675</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 20.

<sup>676</sup> Vgl. Vittorio M. LAMPUGNANI, ›Die Moderne und die Architektur der Großstadt‹, S. 49.

statischen Blickpunkt unterworfen, den zuerst der Maler, dann der Betrachter einnimmt; die perspektivische Darstellung gilt denn auch als anthropozentrisch. Das ist zumindest Erwin Panofskys Interpretation bzw. Definition der Perspektive – sie stammt aus demselben Jahr, in dem Hilberseimer seine *Großstadtarchitektur* herausgibt. In seinem Aufsatz *Die Perspektive als ›symbolische Form‹* (1927) behauptet Panofsky, daß jede historische Epoche und jeder historische Ort ihre eigenen Sichtweisen hätten; symbolische Formen, in denen sich bestimmte Weltanschauungen spiegelten. Für Panofsky liefert die Linearperspektive nicht etwa die einzig gültige Abbildung der visuellen Realität, sondern ist lediglich eine bestimmte, der Renaissance eigentümliche Konstruktionsweise zur Darstellung von Welt und damit eine kontingente künstlerische Konvention. Der Sinn und Inhalt der Kunst liegt im Versuch, sich innerhalb der gültigen Darstellungsformen zu artikulieren, die wiederum ein Spiegel der mit einer bestimmten Epoche korrelierenden Epoche sind. Die Entstehung der geometrisch konstruierten Perspektive in der Renaissance fällt dabei mit der Entdeckung bzw. Aufwertung des Individuums zusammen. Vergleichsweise dazu zwingen frühere Darstellungen, etwa die Bildergeschichten des Mittelalters, dem Betrachter unterschiedliche Standpunkte auf, wenn dieser der Ordnung des Bildes folgen will. Derart funktionieren etwa jene Tafeln aus dem 5. Jahrhundert, die an den Kirchentoren der *Santa Sabina* in Rom angebracht sind: Sie erzählen kurze Episoden aus dem Leben von Moses und Elias. Über diesen gibt es eine andere, analoge Serie, die Episoden aus dem Leben Christi erzählt. Genauso wie die einzelnen Tafeln aufeinander bezugnehmen, bilden die einzelnen Szenen innerhalb der Tafeln voneinander abhängige Darstellungen. Die einzelnen Szenen bilden jeweils ein Glied in einer Serie, die als ganzes eine Episode aus dem Leben der dargestellten Persönlichkeit aus der heiligen Schrift ergibt.<sup>677</sup> Um diese Geschichte zu verstehen, muß der Betrachter dem vorgegebenen Verlauf der Bilder folgen. Die perspektivische Darstellung führt dazu, daß diese Rezeptionshaltung immer mehr zurückgeht, auch wenn frühe perspektivische Darstellungen, etwa Sandro Botticellis *Szenen aus dem Leben des hl. Zenobius* (um 1500-05), ebenfalls in einem übergreifenden, narrativen Zusammenhang stehen. Trotzdem hängen diese nicht mehr in der Art und Weise zusammen wie die früheren, nicht-perspektivischen Bildergeschichten, da sie jeweils für sich einen eigenen Bildraum konstituieren, der auf einen mittig davorstehenden Betrachter ausgerichtet ist. Damit erlangt das perspektivische Bild wesentlich höhere Autonomie als ältere, nichtperspektivische Darstellungen. Zunehmend muß ein einzelnes Bild ausreichen, um eine bestimmte Szene oder ein bestimmtes Ereignis darzustellen: Für den Betrachter aber bedeutet dies, daß er nicht mehr der Ordnung einer Serie von Bildern folgen muß.

Indem Hilberseimer inkohärente Darstellungen schafft und die Position des Betrachters infrage stellt, stellt er zugleich diese etablierte Funktion der Perspektive als eine auf das Individuum ausgerichtete Darstellung infrage. Hilberseimer schafft gewissermaßen Darstellungen, die nicht mehr anthropozentrisch sind. Einige Jahre bevor Hilberseimer seine Perspektiven anfertigt, erfährt jedoch eine andere, nicht auf das betrachtende Individuum ausgerichtete Darstellungsform ihren großen Durchbruch: 1923 werden in Paris Werke der niederländischen de Stijl-Bewegung ausgestellt. Besonders die axonometrischen Darstellungen von van Doesburg und van Eesteren erregen dabei großes Aufsehen. Kurz darauf wird die Ausstellung in Weimar gezeigt, wo die axonometrische Darstellung postwendend vom Bauhaus übernommen wird.<sup>678</sup> Wie el Lissitzky es ausdrückt, wird bei der Axonometrie die Spitze der Sehpyramide ins Unendliche verrückt.<sup>679</sup> Die Projektionsstrahlen laufen nicht mehr auf einen Punkt zu, sondern stehen parallel zueinander. So

---

<sup>677</sup> Vgl. Wolfgang KEMP, ›Narrative‹, in: Robert S. NELSON; Richard SHIFF, *Critical terms for art history*. Chicago, London 1996, S. 58–69, hier S. 58ff.

<sup>678</sup> Vgl. Yve-Alain BOIS, ›Avatars de l'Axonométrie‹, in: *Images et Imaginaires d'Architecture*, Paris 1984, S. 129–134, hier S. 130.

<sup>679</sup> Vgl. Yve-Alain BOIS, ›Avatars de l'Axonométrie‹, S. 130.

gesehen rückt der Betrachter in endlose Ferne zum Bild, bzw. ordnet sich das Dargestellte nicht mehr dem Blick des Betrachters unter. Schon vorher allerdings haben Künstler wie Cézanne oder Picasso die Perspektive kritisiert und alternative Darstellungsformen gesucht. In seinen kubistischen Portraits zeigt Picasso nicht eine, sondern mehrere Ansichten: So werden Frontal-, Seiten- und Rückenansicht in einem Bild gebündelt. Ebenso zeigen die Perspektiven der *Hochhausstadt* mehr bzw. anderes, als der Standort erlauben würde: So nimmt Hilberseimer nur auf einer Seite den vordersten Gebäudeblock fort, um das Gelände anzuschneiden. Der Blick in den Untergrund setzt sich jedoch über den angeschnittenen Bereich fort und verselbständigt sich, sodaß das System der Perspektive infrage gestellt wird. Damit verbunden ist der Versuch, verschiedene Aspekte in einem Bild zu vereinen.

Zwar handelt es sich noch um traditionelle Zentralperspektiven, sie stellen jedoch mit anderen Mitteln den bisher als gesichert geltenden Standort des Betrachters infrage. Die Darstellungen der *Hochhausstadt* fallen in eine künstlerische Entwicklung, in der die Perspektive vollends diskreditiert wird. Zugleich entsteht auch eine neue Ästhetik, die sich vom Ideal eines organisch geschlossenen, harmonischen und am Schönen orientierten Werks distanziert. Stattdessen tritt der vorläufige und experimentelle Charakter in den Vordergrund: Hilberseimers *Hochhausstadt* fällt in einen Zeitraum, in dem die Architektur genauso von der Suche nach einer neuen, der Zeit entsprechenden Ästhetik geprägt ist, wie von der Suche nach architektonischen Typen, die endgültig und zeitlos sind. Aus der Verbindung des Experimentellen mit Festlegungen, die als endgültig angesehen werden, entsteht ein Widerspruch, aus dem die modernistische Architektur nie entkommen wird. Doch mit Beginn des 20. Jahrhunderts werden mit der Moderne noch die Erlösung vom alten und ein neues, besseres Zeitalter erwartet. Hieraus lassen sich mehrere Implikationen ableiten: einerseits die Frage, welche die Verheißungen der Moderne sind, und in welcher Form dies die Architekten umlegen. Andererseits aber die Frage, inwiefern die Perspektiven der *Hochhausstadt* als abstrakter Entwurf oder als endgültige Festlegung von städtebaulichen Kriterien gelten können. In diesem Zusammenhang läßt sich zeigen, daß der experimentelle Aspekt nicht nur bei der *Hochhausstadt* einen hohen Stellenwert hat, sondern sich durch den kunsthistorischen wie durch den architektonische Diskurs gleichermaßen zieht.

## TEIL 4. DIE SACHE MIT DEM SCHEMA

*I think aesthetic teaching the highest of all teaching because it deals with life in its highest complexity. But if it ceases to be purely aesthetic—if it lapses anywhere from the picture to the diagram—it becomes the most offensive of all teaching.*

George Eliot<sup>680</sup>

### Einleitung

#### *Die Ambivalenz des Projekts*

Im Hinblick auf die Bezeichnung der Perspektiven der *Hochhaustadt* als ›Schemata‹ kann eingewendet werden, daß eine Diskussion des Unheimlichen schlicht unzutreffend ist: Hilberseimer macht keine konkreten Lösungsvorschläge; es handelt sich bei den Perspektiven um abstrahierte Darstellungen, die in den überwiegenden Fällen einfach falsch interpretiert werden. Entsprechend behauptet Lampugnani, daß die späte Selbstkritik Hilberseimers ungerechtfertigt ist, weil es dem Architekten »nicht um Veduten einer fiktiven Idealstadt [ging,] sondern um Schemata«; eine Bezeichnung, die er zum Teil aus Hilberseimers Vokabular ableitet. Gleich darauf fügt aber selbst Lampugnani hinzu, daß sie die »tiefe Essenz der Großstadt« versinnbildlichen, wo »Analyse der Wirklichkeit« und »realistisches Projekt« ineinander übergehen.<sup>681</sup> Für K. Michael Hays inszeniert die *Hochhausstadt* die elementare architektonische Abstraktion der metropolitanen Wirklichkeit als Weg zur Konkretheit. Selbst wenn die *Hochhausstadt* üblicherweise nach ihren technokratischen, funktionalen und organisatorischen Gesichtspunkten interpretiert worden ist, erscheint es ihm richtiger, sie als ausschließlich formale Inkarnation zu sehen. Markus Kilian kritisiert an Hays, nicht die »Widersprüchlichkeit Hilberseimers in Bezug auf die Gestaltungsabsichten und die gleichzeitige Postulierung der Hochhausstadt als Schema«<sup>682</sup> beachtet zu haben. Diese Doppeldeutigkeit hat weitreichende Implikationen.

Richard Pommer weist auf einen fundamentalen Konflikt im Denken von Hilberseimer hin: Während am Beginn der *Großstadtarchitektur* die *Hochhausstadt* als soziale und technische Aufgabe definiert wird, mutiert sie am Schluß zu einer rein formalen Vision. Hilberseimer nimmt damit an, daß die Stadt durch wirtschaftliche und materielle Rahmenbedingungen geformt wird, während er gleichzeitig voraussetzt, daß ihre Form durch die künstlerische Intention des Architekten diktiert werden kann. Dieser Widerspruch wird nur dadurch verwischt, daß Hilberseimer von der Auffassung ausgeht, daß sich ein ›Zeitwille‹ sowohl in den sozioökonomischen Bedingungen als auch im Geist des Künstlers ausdrückt.<sup>683</sup> Damit ist auch unklar, ob die beiden Perspektiven allgemeine und abstrakte Prinzipien zur Reorganisation der Großstadt, oder ob sie konkrete Gestaltungsvorschläge zeigen sollen. Hilberseimer selbst bezeichnet seine Perspektiven durchwegs als ›Schema‹. Es bleibt bis zum Schluß offen, ob diese seine architektonischen Vorstellungen wiedergeben. Die Ambivalenz der Perspektiven und des Projekts bedarf einer Klärung.

<sup>680</sup> George ELIOT, Brief an Frederick Harrison 1866; Zit. nach Arthur C. DANTO, ›Philosophizing Literature‹, in: Ders., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York 1986, S. 163–186, hier S. 176.

<sup>681</sup> Vgl. Vittorio M. LAMPUGNANI, ›Die Moderne und die Architektur der Großstadt‹, S. 49.

<sup>682</sup> Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 68.

<sup>683</sup> Vgl. Richard POMMER, ›More a Necropolis than a Metropolis‹, S. 27.

Das Problem enthält mehrere Einzelfragen. Die primäre bezieht sich auf die Darstellungen und ihren Abstraktionsgrad. Handelt es sich bei der *Hochhausstadt* um Gestaltungsprinzipien oder um eine konkrete Gestaltung? Die Antwort hat mit jeweils unterschiedlichen Annahmen zu tun: Einmal geht es um die Rahmenbedingungen, die die Stadt formen und die herauszuarbeiten sind, das andere Mal um die künstlerische Intention, aus der formale Vorgaben resultieren. Die beiden Sichtweisen werden durch den Glauben an einen ›Zeitwillen‹ (man kann auch ›Zeitgeist‹ sagen) verknüpft, bei dem der Architekt etwas zum Vorschein bringt, das im Keim bereits vorhanden ist. Sowohl im Rahmen dieser Arbeit als auch zur Beantwortung der Fragen ist es gerechtfertigt, von den Darstellungen auszugehen. Es wird jedoch notwendig sein, über deren ausschließliche Betrachtung hinauszugehen.

Für die beiden Perspektiven der *Hochhausstadt* bieten sich zwei Betrachtungsweisen an. In der einen sind sie ›schematische Ansichten‹: Sie bieten eine visuelle Annäherung an »die Abstraktion vom besonderen Fall«, wie Hilberseimer versichert; das Ergebnis seines Unternehmens, »fundamentale Prinzipien des Städtebaues aus den aktuellen Bedürfnissen heraus zu entwickeln«. <sup>684</sup> Die Perspektiven stellen eine rigorose Ableitung planerischer Parameter dar, bei der die darstellerischen Aspekte sowie die Konsequenzen dieser Umsetzung für den Betrachter als nebensächlich erachtet werden. Dieser Auffassung widerspricht jedoch sein späteres Urteil, es handle sich um eine ›Nekropolis‹, eine ›Totenstadt‹ – beileibe nicht das einzige Urteil seiner Art, sondern eines unter zahlreichen, die Pommer auflistet. Die andere Möglichkeit ist, daß die Perspektiven einen fertigen Entwurf zeigen: Sie sind eine ›Zeichnung‹, ein ›Bild‹, das als illusionistische, räumliche Darstellung einen akkuraten Eindruck vermitteln will; eine Ansicht, auf die sich Hilberseimers späteres Urteil stützt.

Bei illusionistischen Perspektiven fließen wesentlich mehr ästhetische Aspekte in die Betrachtung ein, als wenn es sich um schematische Darstellungen handelt. Im Prinzip kann dann alles, was sichtbar ist, von Relevanz sein. Entsprechend wird dann auch eher das Ergebnis, das Bild beurteilt, als die Entwurfsparameter, von denen ausgegangen wurde. Wenn sich aber herausstellt, daß es sich um abstrahierte Darstellungen handelt, dann muß noch einmal gefragt werden, ob es legitim ist, der Darstellungsweise der beiden Perspektiven der *Hochhausstadt* soviel Gewicht beizumessen, sie als unheimlich zu bezeichnen und mit dem Diorama der *Ville Contemporaine* von Le Corbusier zu vergleichen. Wohl ist beabsichtigt, daß sie sich visuell von der *Ville Contemporaine* abgrenzen. Die *Hochhausstadt* setzt an den von Hilberseimer diagnostizierten Unzulänglichkeiten Dichte, Hygiene und Verkehr an und nimmt die Forderung Le Corbusiers beim Wort, es handle sich beim modernen Städtebau letztlich um ein technisches Problem, das rationell und methodisch zu lösen ist.

Es ist nicht möglich, beide Lösungen gleichberechtigt zu akzeptieren, da es einmal um die für Hilberseimer wichtigsten Parameter im zeitgenössischen Städtebau geht, das andere Mal um eindeutige formale Vorgaben. Selbst für Hilberseimer bestehen die beiden Möglichkeiten nicht gleichzeitig, sondern hintereinander, wobei dazwischen andere Aspekte einer urbanen Architektur diskutiert werden. Das Problem nimmt die Form eines Dilemmas an: Je nachdem, um welche Art von Darstellung es sich bei den Perspektiven der *Hochhausstadt* handelt, entscheidet sich, was (und wieviel) an den Darstellungen relevant ist. Da beide Varianten nicht gleichzeitig gelten können, muß der Konflikt Hilberseimers zugunsten einer Richtung entschieden werden. Letzten Endes sind sogar mehr als zwei Möglichkeiten denkbar: Der Konflikt im Denken Hilberseimers hat damit zu tun, daß er sich widerspricht, wenn er zuerst versucht, abstrakte Gestaltungsprinzipien bildlich darzustellen, und diese Darstellung später als formale Lösung präsentiert. Wenn er 40 Jahre später sein eigenes

---

<sup>684</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 13.

Projekt verurteilt, dann setzt er diesen von ihm selbst in Gang gesetzten Prozeß fort, weil er dann nicht mehr nur die gestalterischen Prinzipien um deren formale Ausarbeitung erweitert, sondern seinen Entwurf für bare Münze nimmt. Selbst im zweiten Fall wäre noch denkbar gewesen, daß nur einige wenige Aspekte relevant sind. Nicht einmal Hilberseimer selbst konnte noch ohne weiteres feststellen, welche die relevanten Punkte seines Entwurfs sind, weil die Darstellung keine diesbezüglichen Anhaltspunkte liefert.

### **Vorgehensweise**

Beim Wort genommen bedeutet die Kritik Lampugnani, daß das Urteil des Betrachters keine Geltung hat: Selbst eine Anhäufung solcher Urteile erlaubt keine allgemeingültige Schlußfolgerung. Vielmehr gilt die Intention des Architekten zum Zeitpunkt der Herstellung der Perspektiven. Es geht demnach darum, herausfinden, was Hilberseimer selbst beabsichtigte, und zwar zu jener Zeit, als er die *Hochhausstadt* der Öffentlichkeit präsentierte. Wenn wir erfahren, wie die Darstellungen damals zu verstehen waren, dann erlaubt das Rückschlüsse auf den von Pommer festgestellten Konflikt im Denken Hilberseimers. Dieser Konflikt sollte jedoch aufzulösen sein bzw. im Zusammenhang mit bestimmten Auffassungen im Rahmen damaliger Prämissen erklärt werden können.

Am Beginn steht überhaupt die Frage, ob im Rahmen einer theoretischen Diskussion des Begriffs ›Schema‹, also außerhalb der historischen Kontextualisierung, eine begriffliche Klärung erzielt werden kann. Nicht zuletzt dadurch deutet sich an, daß Hilberseimers unscharfe Trennung zwischen Konkretheit und Abstraktion mit den zeitgenössischen Diskussionen zu tun hat. Zuletzt stellt sich die Frage, ob die beiden Ansätze, der historische und der theoretische, verbunden werden können. Mit einer Zuordnung wird der Kontext bestimmt, in dem die Darstellungen zu situieren sind. Dabei wird das Feld der Betrachtung jedesmal anders abgesteckt. Die Antwort offenbart jeweils Punkte, die die weitere Betrachtung der Darstellungen vorantreiben.

Insgesamt gibt es vier Punkte bzw. Thesen: Erstens verweist ›Schema‹ sowohl auf abstrakte als auch auf figurative Darstellungen. Der Begriff bezeichnet nicht ausschließlich ›schematisch‹, auch wenn Hilberseimer dies oft nahelegt. Im Gegenteil kann sogar argumentiert werden, daß die Perspektiven ausschließlich als illusionistische Darstellungen zu betrachten sind. Zweitens bezieht sich der Begriff des Schemas dennoch auf die Abstraktion, da die Hochhausstadt als Experiment gedacht ist. Die gegensätzlichen Haltungen vereinen sich bei Hilberseimer drittens zu einer Synthese: Es zeigt sich, daß Hilberseimer im Sinne des ›Zeitwillen‹ letzten Endes Abstraktion und Konkretheit durch die ›elementare Form‹ miteinander vereint. Viertens ist die Forderung einer Synthese keine von ihm selbst gestellte, sondern exemplifiziert vielmehr die Architektur des Modernismus, besonders aber die wechselhafte Entwicklung der ›Neuen Sachlichkeit‹. Mit dieser Ableitung wird die *Hochhausstadt* zum ›Symptom‹ des frühen Modernismus, was der Betrachtung des Unheimlichen zugutekommt.

Anmerkung: Der hier verfolgte Ansatz, dessen Spuren in der Betrachtung aus verschiedenen Winkeln zu finden sind, entspricht in einiger Hinsicht dem methodischen Pluralismus von Paul Feyerabend. Feyerabend kritisiert den Rationalismus und die wissenschaftliche Methode, die von Rudolf Carnap und Karl Popper kanonisiert wurden (wie Feyerabend behauptet).<sup>685</sup> Carnap und Popper spielen in diesem Kapitel eine nicht unerhebliche Rolle, und darum ist ein *Caveat* durch einen ihrer schärfsten Kritiker nicht unangebracht. Feyerabend kritisiert Poppers Behauptung, daß

---

<sup>685</sup> Feyerabend bezeichnet dabei auch Popper grob Vereinfachend als Logischen Positivisten. Vgl. Paul FEYERABEND, *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt a. M. 1983, S. 169.

eine Untersuchung mit einem Problem beginnen muß.<sup>686</sup> Für Feyerabend braucht es kein klares und deutliches Verständnis einer Idee, bevor gehandelt wird. Vielmehr ist die Schaffung eines Gegenstands wie etwa der Freiheit untrennbar mit dem Schaffen und Erreichen einer ›richtigen Vorstellung‹ von diesem Gegenstand verbunden. Die Idee der Freiheit bildet sich im Verlauf jener Handlungen aus, die gesetzt werden, um Freiheit zu schaffen. Statt von einem ›wohlbestimmten‹, im voraus festgelegten Programm wird dieser Vorgang »von einem unbestimmten Drang geleitet, einer ›Leidenschaft‹ (Kierkegaard).«<sup>687</sup>

Auch im vorliegenden Kapitel wird ein ›rücksichtsloser Opportunismus‹ gepflegt, der »jede gerade geeignet erscheinende Methode anwendet«.<sup>688</sup> Mit einem methodischen Pluralismus verbindet sich der Vorteil einer ›nicht-apologetischen‹ Vorgehensweise. Die Methode von Feyerabend bedeutet, Fragen ohne das Wissen anzuschneiden, wie und was das Ergebnis am Ende sein wird. Alternativen werden erwogen, deren erfolgreicher Abschluß ungewiß ist. Das im folgenden angesprochene Gebiet entspricht in seiner Komplexität der Widersprüchlichkeit der Moderne, und es wäre bedauernswert, Themen deswegen zu beschneiden, weil sie viele neue Fragen eröffnen, die mehr Rätsel aufwerfen als sie Antworten geben. Im Unterschied zu Popper aber unterscheidet Feyerabend offensichtlich nicht zwischen einem *context of discovery* und einem *context of justification*.<sup>689</sup> Letztlich bevorzugt er den ›Entdeckungszusammenhang‹ und kritisiert den ›Begründungszusammenhang‹ als geglättete und inadäquate Darstellung einer Ideenfindung. Trotz aller Freiheiten im Experimentieren ist ein strukturierter Ablauf erforderlich. Und wenn Feyerabend es für nicht notwendig erachtet, ein Problem zu stellen, so steht dennoch ein solches am Beginn der hiesigen Betrachtung.

Es bleibt offen, ob eine Entscheidung, wie hier gefordert, überhaupt notwendig ist. Es wird gar nicht möglich sein, ein Dilemma aufzulösen, das integraler Bestandteil von Hilberseimers Zugang ist. Dann stellt sich die Frage, woran es liegt, daß Hilberseimer dieses Problem nicht selbst erkannt hat. Vermutlich handelt es sich um ein Dilemma, das mit einer bestimmten Auffassung von Architektur zu tun hat. Aber was ändert dies letzten Endes an der Idee, daß die beiden Perspektiven etwas mit dem Unheimlichen zu tun haben? Einerseits muß eine solche Zuordnung nichts an der Entscheidung des Betrachters ändern, in den Perspektiven das Unheimliche zu sehen. Ob nun abstrakt oder nicht, die Perspektiven von Hilberseimer bleiben dem Umfeld architektonischer Repräsentationen verpflichtet; sie werden anderen Repräsentationen gegenübergestellt, wie es Hilberseimer selbst durch seinen Vergleich nahelegt. Seine (bzw. Lampugnans) Zuordnung kann in diesem Zusammenhang schlicht zu wenig Aussagekraft und Eigenständigkeit haben. Andererseits ist damit nicht gesagt, daß eine abstrahierte Darstellung nicht ebenfalls mit dem Unheimlichen in Verbindung gebracht werden kann.

## 1. Was ist ein Schema?

Die Ausgangslage ist wie folgt: Es kann keine Aussage über den Abstraktionsgrad der Darstellungen getroffen werden. Hilberseimer bezeichnet die Perspektiven nicht als ›Ansichten‹ und nicht als ›Veduten‹, sondern als ›Schemata‹. Damit werden Darstellungen charakterisiert, die die

---

<sup>686</sup> Vgl. Paul FEYERABEND, *Wider den Methodenzwang*, S. 24.

<sup>687</sup> Paul FEYERABEND, *Wider den Methodenzwang*, S. 25.

<sup>688</sup> Paul FEYERABEND, *Wider den Methodenzwang*, S. 25.

<sup>689</sup> Karl Popper in *Logik der Forschung*; vgl. Hans POSER, *Wissenschaftstheorie. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart 2001, S. 112.



*Hochhausstadt* zuerst als abstrakten Vorschlag, später als endgültige Architektur zeigen. (Gerade dann bedeutet es, daß Hilberseimer die Großstadt um viele Aspekte beraubt, die traditionell zum Urbanismus gezählt werden, und gerade damit ist gerechtfertigt, sie als unheimlich zu bezeichnen.) Es ist aber denkbar, daß Hilberseimer mit diesem Wort keine willkürliche Wahl getroffen hat. Der Begriff ›Schema‹ dient Hilberseimer dazu, den Abstraktionsgrad der Darstellungen offenzuhalten: Hilberseimer scheint allerdings bewußt und weitgehend den Unterschied zwischen ›Abstraktion‹ und ›Konkretheit‹ aufheben zu wollen. So fordert er eine »Reduktion der architektonischen Form auf das knappste, notwendigste, allgemeinste. Eine Beschränkung auf die geometrisch kubischen Formen: die Grundelemente aller Architektur [...] Große Massen bei der Unterdrückung der Vielerleiheit nach einem allgemeinen Gesetz«. <sup>690</sup> Reduktion der Erscheinungsformen und Unterdrückung der Vielfalt laufen bei Hilberseimer darauf hinaus, die urbane Wirklichkeit reduktionistisch aufzufassen. Hat sich Hilberseimer, nicht nur Technokrat, sondern auch profunder Kenner des zeitgenössischen Kunstdiskurses, dabei an Vorstellungen orientiert, die auch in der Theorie wiedergefunden werden können? Ist diese Haltung eine historische Singularität (hat sie mit bestimmten ästhetischen Prämissen des Modernismus zu tun), oder kann sie durch eine theoretische Diskussion, also außerhalb einer historischen Kontextualisierung, bestätigt werden?

Zuerst soll dieser Weg versucht werden, der nicht über die Intention des Autors und auch nicht über die historische Kontextualisierung läuft, sondern über Bildtheorien, die sich mit dem Begriff des Schemas befassen. Bevor Hilberseimers theoretische Prämissen gesucht und untersucht werden, geht es um Möglichkeiten, unabhängig von Hilberseimer unterscheiden zu können, ob es sich um ein abstraktes ›Schema‹ oder um eine illusionistische ›Zeichnung‹ handelt. Durch die Diskussion dieses Begriffes soll unabhängig von Hilberseimer der Abstraktionsgrad der Perspektiven bestimmt werden. Es soll geklärt werden, welche Grundlage es gibt, sie als abstrakt oder konkret aufzufassen, um dann diese Auffassung jener von Hilberseimer gegenüberzustellen. Decken sich die Definitionen, dann ist der Bereich an Möglichkeiten, zwischen denen Hilberseimer pendelt, abgesteckt worden. Widersprechen sie sich aber, dann hat Hilberseimer andere ästhetische Prämissen, die im Rahmen seines Umfelds näher betrachtet werden müssen. Ist das ›Schema‹ bei Hilberseimer wirklich als ›schematisch‹ zu verstehen?

Gegenstück zu einem abstrakten ›Schematismus‹ der Darstellung bildet der historisch etablierte, illusionistische Anspruch, der durch die perspektivische Darstellung entsteht: Die Perspektive wurde in der Malerei eingeführt, um Dinge so darzustellen, wie sie sich dem Auge präsentieren. Es geht darum, sichtbare Eigenschaften in der Darstellung zu finden, anhand derer die Entscheidung gefällt werden kann, um welche Art von Darstellung es sich handelt.

Wenn einerseits gefragt wird, wie ein Schema zu verstehen ist, andererseits aber der illusionistische Anspruch der Perspektive untersucht wird, dann gibt es zwei fast getrennte Formen der Betrachtung: Die eine läuft auf der Ebene der Begriffsbestimmung und Klassifikation, die andere auf der Ebene der Darstellung. Die beiden Betrachtungen finden innerhalb einer Diskussion um den Naturalismus von Bildern statt. Die erste lehnt den Illusionismus-Anspruch von Bildern pauschal als Chimäre ab. Die zweite wiederum kritisiert eine solche Einstellung und gesteht Bildern ein ›Eigenleben‹ zu.

Wenn die Frage über den Abstraktionsgrad der Darstellungen danach beurteilt werden soll, inwieweit die Perspektiven der *Hochhausstadt* als illusionistische Darstellungen anzusehen sind, dann liegt eine Schwierigkeit darin, gewissermaßen den Grad an Naturalismus festzustellen. Es geht

---

<sup>690</sup> HILBERSEIMER, Ludwig: ›Groszstadtarchitektur‹ [1924], S. 188f. Ebenfalls in: Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 103.

um die Feststellung, inwieweit die Darstellungen zumindest jene Konventionen befolgen, die zur Zeit ihrer Herstellung als naturalistisch angesehen werden (auf den Betrachter bezogen aber auch jene Konventionen, die heute gültig sind, gesetzt den Fall, daß sie sich in der Zwischenzeit verändert haben) Freilich ist diese Problematik zuerst eine künstlich konstruierte, da Hilberseimer ausschließlich den Begriff ›Schema‹ verwendet. Aber die Betrachtung kann einfach umgedreht werden: gehen wir von der impliziten Annahme aus, die es überhaupt möglich macht, im Zusammenhang von Darstellungen von Konventionen zu sprechen. Es ist vorwiegend eine Annahme des Konstruktivismus bzw. des Relativismus, besonders ihrer anti-realistischen Spielart. Besonders kritische Stimmen behaupten, daß relativistische Thesen oft in zwei Fassungen präsentiert werden: Die eine ist gewagt und eindrucksvoll, die andere abgeschwächt und weniger angreifbar. Diese wird dann auch verteidigt.<sup>691</sup> Wir lernen diese Konventionen von klein auf und nehmen sie unhinterfragt als natürlich gegeben an. Die drastische Version dieses Befundes ist dann, daß uns die korrekte Betrachtung von Bildern dermaßen ›auf's Aug' gedrückt wird‹, daß wir nicht einmal merken, daß wir kulturellen Konventionen unterliegen und folglich leicht zu täuschen sind.

Das ist eine besonders für die zeitgenössischen Bild- und Kulturwissenschaften reizvolle Hypothese, die nicht unwidersprochen bleibt: Norman Bryson kritisiert, daß diese den »Anwender von stillschweigenden Codes als unheilbar unbedarft [etc.]« portraitiert.<sup>692</sup> Bryson hat recht; die alles-oder-nichts-Einstellung (oder auch Feyerabends *anything goes*), die mit dem Relativismus oft einhergeht, hat zur Folge, daß plausible Ansätze alsbald zu radikalen Schlußfolgerungen führen. Sie klingen besser im Abstrakten als bei der Betrachtung der effektiven Fälle. Aber Kriterien, um den relativistischen Erdrutsch zu verhindern, sind möglich. Eingriffe in die Darstellung geschehen bisweilen im vollen Wissen darum, was damit erreicht werden soll. Die Geschichte der Malerei ist voll mit Beispielen, die zeigen, daß im Rahmen einer perspektivischen Darstellungsweise sorgfältig konstruierte Programme abgehandelt werden können, die dem Betrachter einiges an Wissen abverlangen.<sup>693</sup> Genauso ist auch ihre Betrachtung selektiv. In vielen Kritiken des Illusionismus-Anspruchs von Bildern wird nicht zwischen der Herstellung und der Betrachtung von Bildern unterschieden. Notwendigerweise führt das zu grob vereinfachten Schlüssen. Im hiesigen Fall ist diese Trennung notwendig, da es darum geht, was Hilberseimer getan hat oder tun wollte. Letztlich geht es darum, die relativistische Position aufzurollen.

## **1.1 Relativismus**

### **1.1.1. Konstruierte Wirklichkeit**

Anhand einer allgemein gefaßten, aus dem Relativismus hervorgegangenen Bildtheorie läßt sich nicht feststellen, ob die Perspektiven der *Hochhausstadt* als ›realistisch‹ oder ›schematisch‹ zu bezeichnen sind. Schon der Versuch, ihnen einen illusionistischen Anspruch zuzusprechen, muß als Täuschung entlarvt werden. Es gibt nämlich sehr verschiedene Arten von Bildern, die als ›realistisch‹ bezeichnet werden. Für Joel Snyder ist ›realistisch‹ denn auch nicht mehr als ein außerordentlich dehnbare Begriff: Er umfaßt Bilder, »die streng nach den Regeln der Zentralperspektiven konstruiert sind, Bilder, die von diesen Regeln geringfügig abweichen, aber dennoch vollkommen *richtig* wirken [...], und Bilder, die im eklatanten Widerspruch zur Geometrie

---

<sup>691</sup> Vgl. Chris SWOYER, ›Relativism‹, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* <http://plato.stanford.edu/entries/relativism/> (Zugr. 25.09.2007).

<sup>692</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 104.

<sup>693</sup> Vgl. z.B. John NORTH, *The Ambassadors' secret: Holbein and the world of the Renaissance*, London 2004, passim.

der Perspektive stehen.«<sup>694</sup> Was ist als ›realistisches‹ Bild zu bezeichnen, wenn es so viele Möglichkeiten gibt, ›realistische‹ Bilder herzustellen? Snyder selbst behauptet, daß wir einen unerschütterlichen Glauben an die privilegierte Beziehung zwischen Bild und abgebildetem Gegenstand haben.

Snyder, der jede Form einer im Sinne des Realismus privilegierten Darstellungsweise ablehnt, beruft sich auf die Position von Nelson Goodman. Dieser behauptet, daß als realistisch bezeichnete Abbildungsweisen aus ›Gewöhnung‹, wenn nicht aus ›Einimpfung‹ resultieren. Die Vertrautheit mit einem Abbildungsstandard ist es, die bestimmt, was als realistisch gilt. Das erklärt dann die Leichtigkeit, mit der solche Bilder verwendet und verstanden werden. Gesellschaften weisen nämlich die Neigung auf, die von ihnen konstruierte Wirklichkeit als natürlich und gegeben anzunehmen. Andere Gesellschaften konstruieren die Realität anders und stellen darum anders dar. Entsprechend können deren Darstellungen niemals realistische Darstellungen sein. Die unterschiedlichen Regeln der Darstellung sind letztlich beliebige Konventionen.<sup>695</sup> Das ist die Position des kulturellen Relativismus (bzw. des Historizismus), für die es keine objektive Wahrheit gibt: Wahrheiten sind immer im Verhältnis zu kulturellen Werten konstruiert.<sup>696</sup> Auch die Perspektive ist dabei nichts anderes als eine beliebige, im Verhältnis zu kulturellen Werten festgelegte Darstellungsform. Jedoch: Läßt sich vielleicht im Rahmen solcher Werte und Konventionen feststellen, ob die Perspektiven der *Hochhausstadt* als ›realistisch‹ oder ›schematisch‹ zu bezeichnen sind?

Für Snyder gibt es nur eine mögliche Erklärung, die verständlich macht, warum einige Abbildungen als ›realistischer‹ gelten als andere: »[D]ie Beschreibung des Gesehenen als Bild steht in einer Wechselbeziehung zur Verfertigung von Bildern.« Für Snyder beruht realistisches Darstellen also konzeptuell und historisch auf einem Modell, das sowohl dem Bildproduzenten als auch dem Betrachter erlaubt, systematische Beziehungen zwischen dem Bild und dem Gegenstand der Abbildung zu fordern und tatsächlich zu finden.<sup>697</sup> Der relativistischen Annahme gemäß wird dabei impliziert, daß wir die Realität genauso sehen, wie wir Bilder herstellen, wobei diese Wechselbeziehung bedeutungslos wird, weil der gemeinsame Ursprung eine Art mentaler Abbildung ist: »Beim Abbilden tun wir nichts anderes, als das *natürlich* gesehene Bild, das wir nach bildlichen Regeln konstruieren, mit einer Re-Präsentation dieses *natürlichen* Bildes in Übereinstimmung zu bringen. Für beide Bildarten gelten die gleichen Konstruktionsregeln.«<sup>698</sup> Die Möglichkeit einer bewußten Täuschung durch die Manipulation innerhalb der etablierten Darstellungskonventionen, etwa um bestimmte Aspekte hervorzuheben und andere auszulassen, wird nicht in Erwägung gezogen: Der Produzent wird selbst Opfer seiner impliziten Vorstellungen des Sehens, da er kulturell konditioniert ist. Diese Vorstellungen des Sehens bestimmen, was als natürliches Bild gilt, bei dem kein Platz für andere, konzeptionelle Kriterien ist. Das ist einer näheren Betrachtung wert.

---

<sup>694</sup> Joel SNYDER, ›Das Bild des Sehens‹, in: Herta WOLF (Hg.), *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1. Frankfurt a. M. 2002, S. 23–59, hier S. 26.

<sup>695</sup> Daß diese Diskussion auch komplexer geführt werden kann zeigt David Carrier. Vgl. David CARRIER, ›Perspective as a Convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernst Gombrich‹, in: *Leonardo* (Bd. 13, Nr. 4, 1980), S. 283–287, hier S. 285ff.

<sup>696</sup> Vgl. David CARRIER, ›Perspective as a Convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernst Gombrich‹, S. 286.

<sup>697</sup> Joel SNYDER, ›Das Bild des Sehens‹, S. 27f, FN.

<sup>698</sup> Joel SNYDER, ›Das Bild des Sehens‹, S. 29.

### 1.1.2 Relativer Realismus

Wie gesagt, stützt Snyder sein Argument auf Goodman. Dieser legt zu Beginn von *Sprachen der Kunst* seine Kritik an der Perspektive dar, die allerdings nur der Vorspann zu einer allgemeinen Theorie über Symbole ist und zum Begriff des Schemas einiges beiträgt. Am Anfang steht also die Kritik an der (naiven) Vorstellung, daß Ähnlichkeit das bestimmende Kennzeichen von bildlicher Repräsentation ist. Goodman zielt darauf ab, daß ›Ähnlichkeit‹ als Kriterium für Repräsentation verschwindet.<sup>699</sup> Zwar verneint er nicht die Existenz von Ähnlichkeiten, nur lassen sich diese immer herstellen, weil es im Prinzip immer etwas gibt, das etwas anderem ähnlich sieht. Für gewöhnlich werden aber solche Ähnlichkeiten nicht festgestellt, weil es ein konzeptionelles Rahmenwerk gibt: Je nachdem, welches System von Übereinstimmungen verwendet wird, gelten bestimmte Ähnlichkeiten als relevant und werden entsprechend wahrgenommen. Für Goodman wird das Verhältnis zwischen einem Bild und dem, was es denotiert, über Konventionen geregelt. Repräsentationen sind somit vollkommen relativ; ›naturalistische‹ Repräsentationen – worunter auch die Perspektive fällt – sind nur eine Frage der Gewohnheit.<sup>700</sup> »Ein Bild ist keine Frage des Kopierens, sondern des Vermittelns,« womit auch bei Perspektiven die Fähigkeit zum Lesen erst erworben werden muß.<sup>701</sup> Als realistisch bezeichnete Bilder können durchaus Ungenauigkeiten bzw. Fehler enthalten: In diesem Sinne beeinträchtigt die Inkonsistenz in den Perspektiven der *Hochhausstadt* keinesfalls ihren Status als illusionistische Darstellungen. Goodman selbst nennt zahlreiche Regeln und Korrekturen, denen eine Perspektive, auch in der Fotografie, unterworfen wird: Parallele Vertikalen sollen auch auf dem Bild parallel erscheinen, während in die Tiefe fluchtende Parallelen am Fluchtpunkt zusammenlaufen. Goodman schließt damit, daß ein Bild, das »vom zeitgenössischen westlichen Auge als getreu akzeptiert werden soll«, den ›Gesetzen der Geometrie‹ widersprechen muß.<sup>702</sup>

Goodman irrt, wenn er damit meint, daß Bilder deswegen korrigiert werden, weil unsere westliche Wahrnehmung im Widerspruch mit den Gesetzen der Geometrie steht: Die Regeln der Geometrie sind nicht zwingend jene der Optik, wenn man unter den ›Gesetzen der Geometrie‹ jene der darstellenden Geometrie versteht. Je nach gewählter Darstellungsweise hängt es nämlich davon ab, welche Projektionsregeln zur Anwendung kommen. Parallele Vertikale auch im Bild parallel darzustellen, ist dabei durchaus im Rahmen der Gesetze: Es gibt Einpunkt-, Zweipunkt-, gekurvte und andere Arten von perspektivischen Darstellungsformen, wo die Regel, daß vertikale Linien parallel bleiben, Teil eines kohärenten Systems ist. Manche dieser Regeln müssen vielmehr korrigiert werden, da das Resultat in flagrantem Widerspruch mit der Wahrnehmung des realen Gegenstands steht und ein Effekt der geometrischen Konstruktion ist. Ernst Gombrich stellt am Beispiel der perspektivischen Darstellung einer Säulenreihe in Frontalansicht fest, daß es vielmehr die Gesetze der Projektion, der darstellenden Geometrie sind, die bisweilen zu paradoxen Ergebnissen führen. Die Situation, daß die äußeren Säulen dabei breiter als die mittigen erscheinen, wurde schon von Piero della Francesca und Leonardo diskutiert und war auch Panofsky bekannt.<sup>703</sup> Hubert Damisch kritisiert allerdings Panofskys Argument. Damisch zufolge wurden in

---

<sup>699</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 214.

<sup>700</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 214.

<sup>701</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 25.

<sup>702</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 27.

<sup>703</sup> Vgl. Ernst GOMBRICH, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie d. bildlichen Darstellung*, Berlin 62002, S. 215f. Das Problem der äußeren Säulen bei der perspektivischen Darstellung einer Säulenreihe in Frontalansicht diskutiert auch Panofsky. Er kommt allerdings zum Schluß, bei einer korrekten perspektivischen Darstellungen die Orthogonalen gekurvt sein müßten. (Vgl. Erwin PANOFSKY, *Perspective as symbolic form*, S. 32f, bes. FN 8, S. 78ff.)

der Renaissance die Möglichkeiten der Perspektive nicht mit dem natürlichen Sehfeld verwechselt. Die Perspektive durfte immer nur begrenzte Ausdehnungen annehmen.<sup>704</sup> Goodman hätte seine Kritik an der Perspektive auch anders formulieren können, da selbst solcherart geometrisch konstruierte Projektionen keinen Widerspruch zu seiner allgemeinen Theorie der Symbole bilden.

### 1.1.3. Konstruierte Bilder

Das Vorhandensein verschiedener Darstellungsmodi kann ebensogut zeigen, daß ›Realismus‹ nicht bedeutet, daß wir Bildern so hilflos ausgeliefert sind, wie die Theorie behauptet. Oft reicht es, wenn ein Bild die wiedererkennbare Darstellung dessen ist, was es darstellen soll, um ›glaubwürdig‹ zu sein. Das ist noch keine umwerfende theoretische Position. Meistens geht es darum, mehr und anderes als das unvoreingenommen Sichtbare (das, wie die Theorie besagt, nicht existiert) ins Bild zu setzen. Statt auf einer passiven, gegenseitigen Prägung zu beharren, bei der die ›natürliche‹ Wahrnehmung an letzter Stelle kommt, geht es vielmehr darum, Bilder zu korrigieren, weil es nicht einfach um ein Objekt geht, sondern um ausgewählte Eigenschaften dieses Objekts. Daraus ergeben sich zahlreiche Darstellungsformen, die weder eindeutig visuelle Entsprechungen, noch kodifizierte Darstellungen sind.

Die professionelle Architekturfotografie, der oft eine ›dokumentarische‹ Funktion zukommt, korrigiert häufig die Fluchten von Gebäuden, damit diese nicht stürzen, sondern untereinander (und zum Bildrand) parallel stehen. Dabei handelt es sich fast ausschließlich um die vertikalen Fluchten; so zum Beispiel bei der Photographie der *Lake Shore Drive Apartments* (Mies van der Rohe, 1963) von Julius Shulman. [Abb. 119.] Bisweilen reichen die Eingriffe in die Perspektive sogar weiter. So zum Beispiel wenn die rechten Winkel eines perspektivisch verzerrten Gebäudes so weit ›entzerrt‹ werden, daß sie in der Photographie wieder im rechten Winkel erscheinen, selbst wenn dies dem gewählten Augpunkt in keiner Weise entspricht. [Abb. 120–123.]<sup>705</sup> Diese Eingriffe werden nicht etwa deswegen durchgeführt, weil die Bilder andernfalls einer ›natürlichen‹ visuellen Wahrnehmung zuwiderlaufen. Shulman, der durch seine Fotografien modernistischer – und das heißt: vorwiegend rechtwinkliger – Architektur bekannt wurde, geht es primär gar nicht um ›realistische‹ Darstellungen; er setzt vielmehr die Gebäude bewußt ins Bild und in Szene. Shulman behauptet nämlich, daß unkorrigierte Aufnahmen, die immerhin den Gesetzen der Optik entsprechen, ihre Objekte entstellen. Er begründet dies nicht etwa damit, daß Photographien dem natürlichen Seheindruck widersprechen. Sie sind vielmehr inakzeptabel, weil »traurig, irreführend und in keinsten Weise den Leistungen der Architekten gerecht werdend.«<sup>706</sup> Shulman greift also bewußt in die Darstellung ein.

Nach Auffassung des Relativismus müßte dies als durch das kulturelle Rahmenwerk bedingter Selbstbetrug gewertet werden, etwa weil sich das Korrigieren der vertikalen Fluchten in der Architekturphotographie als Standard durchgesetzt hat und vorwiegend unbemerkt bleibt. Dieses Urteil erscheint jedoch voreilig gefällt: Shulman betont, daß die Leistungen der Architekten

---

<sup>704</sup> Vgl. Hubert DAMISCH, *L'Origine de la Perspective*, S. 363.

<sup>705</sup> Zur Untermauerung zeigt Shulman zwei Aufnahmen vom *Stuhr Museum of Pioneer Art* in Nebraska: Die erste ist eine Zentralperspektive, das heißt, das Gebäude ist mittig und frontal aufgenommen worden, um, wie Shulman sagt, eine charakteristische Aussage zu ergeben. Die zweite räumt dem davorliegenden Wasserbecken mehr Platz im Bild ein. Von diesem, seitlichen Standort hätte er jedoch stürzende, d.h. nicht bildparallele Linien erhalten, die er aber mittels Shift-Objektiv korrigiert hat. Auch von der Gebäudeecke macht er zwei Aufnahmen: die erste korrigiert bereits die vertikalen Linien, damit diese Parallel sind, in der zweiten korrigiert er zusätzlich die frontale Dachkante, wodurch das Bild zwar weniger dramatisch ist, die Rechtwinkeligkeit des Gebäudes aber auch im Foto selbst vorhanden ist. Dieses Foto wurde dann publiziert. (Vgl. Julius SHULMAN, *Architektur und Fotografie*, Köln, New York 1998, S. 238–249.)

<sup>706</sup> Vgl. Julius SHULMAN, *Architektur und Fotografie*, S. 237.

hervorzuheben sind. Das bedeutet, bestimmte Aspekte eines Gebäudes visuell hervorzuheben, um diesen Leistungen gerechtzuwerden. Nebenbei bemerkt kann die Architektur Eigenschaften verkörpern, die das materielle Gebäude nicht hat, die aber dennoch ein Thema in dieser Architektur bilden: Wenn etwa das *Farnsworth House* (Mies van der Rohe, 1951) als physisches Objekt ziemlich schwer ist, so verkörpert seine Architektur dennoch Leichtigkeit und Transparenz; beides Themen, die für den Modernismus besonders relevant sind, weshalb das *Farnsworth House* einen bedeutenden Beitrag für die Architekturgeschichte liefert. Die Bedeutung dieser Transparenz wurde durch Colin Rowe und Robert Slutzky hervorgehoben, die zwischen einer eigentlichen und einer implizierten Transparenz unterscheiden. Rowe und Slutzky konstruieren dabei eine Dialektik zwischen dem tatsächlichen und dem phänomenalen Objekt.<sup>707</sup> Das erste ist das Gebäude, das aus physikalischen Fakten besteht, während zweiteres das virtuelle architektonische Objekt ist, das implizierte, metaphorische Eigenschaften aufweist, wie eben bei der Transparenz und Leichtigkeit des *Farnsworth House*. Wenn ein Gebäude große Glasflächen aufweist, weil Transparenz und Konstruktion ein Thema dieses Gebäudes sind (etwa Mies van der Rohes Entwurf für ein *Turmhaus* in der Berliner Friedrichstraße, 1921), dann ordnen sich die großen Glasflächen dem Zweck unter, bestimmte Eigenschaften, eben Transparenz und reduzierte Konstruktion, zu betonen. Die Darstellung sollte das Gebäude dann auch so zeigen, daß die Transparenz seiner Fassade in der Abbildung hervorgehoben wird. In einer Darstellung ist dies nicht nur deswegen einfacher, weil die Architektur unter idealen Bedingungen dargestellt werden kann, sondern weil das Gebäude selbst hier genauso virtuell ist wie die implizierten architektonischen Eigenschaften.

Shulman hat mit seinen Inszenierungen Anerkennung gefunden, weil er es vermag, die für diese Architektur relevanten Eigenschaften ins Bild zu setzen oder, wie er sagt, aussagekräftige Bilder zu produzieren. Und das heißt Bilder, die mehr tun, als ein Gebäude ›nur‹ abzubilden. Mit seiner Nachtaufnahme des *Case Study House Nr. 22* von Pierre Koenig hat er – nicht zum einzigen Mal – ein Bild geschaffen, das zur Ikone wurde. Er zeigt das Gebäude nur zum Teil und inszeniert dessen Standort an einer Geländekante, wobei der weit reichende Ausblick über Los Angeles zelebriert wird.<sup>708</sup> Seine Art, photographische Darstellungen zu produzieren, ist dabei auf eine spezifische Architektur zugeschnitten. Als gelungene Photographien und als gelungene Darstellungen von Architektur gleichermaßen sind sie darauf ausgelegt, den Betrachter zu beeindrucken. Gerade diese schlüssige Verbindung zwischen photorealistischem Effekt und Bildmanipulation wird wegen ihrer Raffiniertheit übernommen, bis sie zum Standard wird. Die Asymmetrie zwischen Betrachtung und Produktion von Bildern wird jedoch oft außer Acht gelassen. Außerdem gibt es zahlreiche andere Darstellungsmodi, die noch wesentlich weniger die ›realistische‹ oder gar ›objektive‹ Darstellung ihrer Objekte verfolgen. Vielmehr geht es um Auswahl und Hervorhebung relevanter Eigenschaften unter weitgehender Ausblendung aller anderen, zur Erzielung einer bestimmten Sichtweise oder gar Erkenntnis: Wenn eine Photographie auch hinsichtlich der Gesetze der Optik verfälscht sein kann, so ist die Darstellung doch in Hinblick auf die Hervorhebung von etwas Bestimmtem verändert worden. Die klassische relativistische Kritik an visuellen Darstellungen ist dabei zu einseitig, weil sie mehr mit deren Wahrnehmung als mit deren Herstellung beschäftigt ist sowie damit, die Auffassung von Bildern als realistische, objektive oder auch ›transparente‹ Darstellungen zu demontieren. Die Kritik ist zwar gerechtfertigt, sie kommt jedoch zu keiner Aussage, was die unterschiedlichen Darstellungsmodi betrifft.<sup>709</sup>

---

<sup>707</sup> Vgl. Colin ROWE und Robert SLUTZKY, ›Transparency, Literal and Phenomenal‹, in: Dies., *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge/MA 1976, S. 159–183, hier S. 170.

<sup>708</sup> Vgl. Julius SHULMAN, *Architektur und Fotografie*, S. 16.

<sup>709</sup> Als Beispiel für diesen spät-konstruktivistischen Wissenschaftsdiskurs siehe: Peter GEIMER (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a. M. 2002.

## 1.2 Bilder und Diagramme | Goodman

Bezüglich seiner Kritik an der Perspektive deckt sich die Position von Goodman mit der relativistischen Haltung: Mit seiner Behauptung, daß die Perspektive nur eine Konvention sei, distanziert sich Goodman deutlich von der Position Gombrichs; behauptet dieser doch, daß die Perspektive objektive Gültigkeit besitze.<sup>710</sup> (Gombrich als Gegenposition wird weiter unten diskutiert.)

Goodmans einflußreicher Ästhetik wird das besondere Verdienst zugeschrieben, sich kohärent und systematisch mit unterschiedlichen Formen von Repräsentation zu befassen.<sup>711</sup> Ihm geht es nicht allein um Verständnis und Wirkung von Kunstwerken, insbesondere Bildern, sondern vielmehr darum, wie wir jene Realitäten verstehen, in denen wir leben. Wahrnehmung und Verständnis unserer Erfahrungswelt beruhen dabei auf der Verwendung von Symbolen. Mit diesen entdecken und konstruieren wir die Welt, in der wir leben. Unser Interesse für Symbole ist ein zutiefst kognitives: Anhand von Symbolen nehmen wir die Welt wahr, was darauf hinausläuft, daß wir unterschiedliche Wirklichkeiten konstruieren. Wie die Wissenschaft dient dabei auch die Kunst der Erkenntnis und dem Verständnis der Welt. Goodman behandelt die Ästhetik letztlich als Zweig der Epistemologie und löst dabei die traditionell scharfen Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft in graduelle Unterschiede auf. Nachdem die Kunst Teil unserer kognitiven Beziehung zur Welt ist, sind auch alle Kunstgattungen – wie Malerei, Skulptur, Musik, Tanz oder Architektur – aus Symbolen zusammengesetzt. Diese erfüllen verschiedene Funktionen und haben unterschiedliche Beziehungen zu den Welten, auf die sie verweisen. Kunstwerke benötigen deshalb Interpretation; diese läuft auf das Verständnis dessen hinaus, auf was sie verweisen und innerhalb von welchem Regelsystem sie das tun.

### 1.2.1 Symboltheorie: Notation, Denotation, Exemplifikation

Symbolisieren bedeutet für Goodman dasselbe wie verweisen (bzw. bezugnehmen). Denotation und Exemplifikation sind die beiden grundlegenden Arten von Verweisen, die seine Symboltheorie kennt, besonders in Bezug auf die Kunst: Ein Symbol kann dabei denotieren oder exemplifizieren.<sup>712</sup> Die für Bilder bezeichnende symbolische Funktion ist die Denotation, sofern diese Bilder repräsentieren und nicht abstrakte Bilder sind. Repräsentation ist eine Frage der Denotation; daneben gibt es auch den Ausdruck, der eine Frage des Besitzes ist. Goodman assoziiert Repräsentation mit Denotation und Ausdruck mit Besitz bzw. umgekehrter Denotation.<sup>713</sup> Exemplifikation bildet mehr oder weniger das Gegenteil der Denotation. Richard Wollheim zufolge möchte Goodman mit diesen beiden Verweisarten zwei der traditionellen Probleme der visuellen Ästhetik lösen, nämlich jene von Repräsentation und Ausdruck.<sup>714</sup>

Ausdruck ist eine besondere Form der Exemplifikation. Grundsätzlich erfordert die Exemplifikation, daß der exemplifizierende Gegenstand Eigenschaften jenes Gegenstandes besitzt,

---

<sup>710</sup> Vgl. David CARRIER, ›Perspective as a Convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernst Gombrich‹, S. 283.

<sup>711</sup> Vgl. Richard WOLLHEIM, ›Nelson Goodman's Languages of Art‹, in: *The Journal of Philosophy* (Bd. 67, Nr. 16, Aug. 1970), S. 531–539, hier 531.

<sup>712</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 15ff (›Denotation‹) u. 59ff (›Exemplifikation‹).

<sup>713</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 58. (Vgl. Nelson GOODMAN, *Languages of art : an approach to a theory of symbols*. Indianapolis 1968, S. 52; zit. nach Richard WOLLHEIM, ›Nelson Goodman's Languages of Art‹, S. 532.)

<sup>714</sup> Vgl. Richard WOLLHEIM, ›Nelson Goodman's Languages of Art‹, S. 532.

den er exemplifiziert. Anders gesagt: Während sich Denotation auf Gegenstände bezieht, auf die symbolisch verwiesen wird, die also repräsentiert werden, werden Eigenschaften exemplifiziert, und zwar durch Besitz.<sup>715</sup> Das von Goodman häufig genannte Beispiel für Exemplifikation ist die Stoffprobe im Musterbuch eines Polsterers. Die Stoffprobe exemplifiziert zwar Farbe und Textur einer größeren Stoffbahn, nicht aber deren Form oder Ausmaße. Beim exemplifizierenden Gegenstand sind nicht alle Eigenschaften relevant, sondern nur jene, für die der exemplifizierende Gegenstand das Symbol bildet. Gleichzeitig muß er auch auf diese Bezug nehmen. Wenn Besitz intrinsisch ist, dann ist es die Bezugnahme nicht; und welche Eigenschaften eines Symbols dann tatsächlich exemplifiziert werden, hängt vom besonderen Symbol-System ab, das hier gültig ist.<sup>716</sup>

Exemplifikation betrifft dabei auch Eigenschaften, die das Objekt nicht nur buchstäblich, sondern auch in fiktivem Sinne aufweisen kann. Eine andere Art von Exemplifikation, die für die Kunst von besonderem Interesse ist, ist der Ausdruck. Beim Ausdruck handelt es sich um eine Form der metaphorischen Bezugnahme oder, wie Goodman sagt: der metaphorischen Exemplifikation. Ein Bild, das zum Beispiel Trauer ausdrückt, besitzt diese Trauer nicht buchstäblich, sondern eben metaphorisch: »Bilder können Farben, Formen, Klänge, Gefühle etc. exemplifizieren«, sagt Goodman.<sup>717</sup> Die Exemplifikation erlaubt es, selbst jenen Kunstwerken, die nach modernistischer Sichtweise (i.e. jene von Greenberg u.a.) gar keine Symbolfunktion aufweisen (etwa die abstrakten Gemälde der Konstruktivisten), noch eine symbolisierende und damit erkenntnisfördernde Funktion zuzuschreiben.<sup>718</sup>

Ein Symbol kann es nur innerhalb eines Symbol-Systems geben, dem es angehört. Symbol-Systeme verweisen vorwiegend durch Denotation. Beispiele für Symbol-Systeme sind die lebenden Sprachen. Es gibt aber auch zahlreiche nichtsprachliche Systeme, wie bildhafte, diagrammatische oder auch gestenhafte. Ein Symbol-System besteht eigentlich aus einem Symbol-Schema: Das ist eine Sammlung von Symbolen (›Charaktere‹) mit entsprechenden Kombinationsregeln, um sie zu neuen, verbundenen Charakteren zu kombinieren, die einem Verweisgebiet assoziiert sind. Das Symbol-System wird durch semantische Regeln festgelegt, die bestimmen, wie die Symbole im Schema auf ihr Verweisgebiet referieren. Das Symbol-Schema wird durch syntaktische Regeln geregelt, die bestimmen, wie Charaktere zu formen und zu kombinieren sind.

Die unterschiedlichen syntaktischen und semantischen Regeln von symbolischen Systemen werden mit dem Begriff der Notation erklärt.<sup>719</sup> Eine Notation ist ein symbolisches System, in welchem jedem Symbol eine Einheit im Feld entspricht und jeder Einheit im Feld nur ein Symbol. Eine musikalische Partitur etwa ist ein Charakter in einem Notationssystem nur dann, wenn es bestimmt, welche Darbietungen dem Werk angehören und gleichzeitig durch jede dieser Darbietungen bestimmt ist. Notationelle Symbol-Systeme können in ihrer Funktionsweise mit digitalen Meßinstrumenten verglichen werden. Messungen sind bestimmt und wiederholbar, im Unterschied zu analogen Systemen, die eine absolute Position in einem Kontinuum registrieren.<sup>720</sup>

---

<sup>715</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 53–57.

<sup>716</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 59f.

<sup>717</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 217.

<sup>718</sup> Vgl. hierzu John Beloff: »The original Constructivist aim of creating a type of picture that would be viewed as an object in its own right without any external reference may be incapable of fulfilment for psychological reasons. For, along with the spatial ambiguity goes a tendency to refer the image, if not to the real world, then to some conceivable imaginary world.« John BELOFF, »Some Comments on the Gombrich Problem«, in: *The British Journal of Aesthetics* (Bd. 1, Nr. 2, 1961), S. 62–70, hier S. 69.

<sup>719</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 125ff (Kap. 4, »Die Theorie der Notation«).

<sup>720</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 155.



Digitale Systeme sind ›endlich differenziert‹ (oder artikuliert), analoge Systeme hingegen ›durchwegs dicht‹ (ohne Artikulation).<sup>721</sup> Nichtnotationale Systeme können mit analogen Meßinstrumenten verglichen werden: Während digitale Instrumente eine begrenzte Auflösungsgenauigkeit haben, weil es z.B. zwischen zwei Meßwerten keine weitere Differenzierung gibt (digitale Systeme sind damit als ›diskret‹ zu bezeichnen), können analoge Instrumente eine denkbar unendliche Anzahl an Werten dazwischen anzeigen; ihr Ablesen ist aus diesem Grund aber weder bestimmt, noch wiederholbar.<sup>722</sup> Es gibt weitere Kriterien, die ein Symbol-System erfüllen muß, um notational zu sein; der Punkt ist aber, daß bildhafte Systeme weder auf syntaktischer noch auf semantischer Ebene notational sind. Nur gilt nicht alles, was gemeinhin als Bild bezeichnet wird, auch bei Goodman als solches. Es ist ein bisschen wie bei Musil, der behauptet, daß in Kakanien alle Bürger die gleichen Rechte hatten, nur daß eben nicht alle Bürger waren.

### 1.2.2 ›Dichte‹ und ›artikulierte‹ Schemata: Bilder und Diagramme

Was passiert, wenn etwas einmal als ›Schema‹ und das andere Mal als ›Zeichnung‹ charakterisiert wird? Die Anführungszeichen bei ›Schema‹ sind hier besonders angebracht. Gerade weil auch Goodman stellenweise von ›schematisierten Bildern‹ spricht, muß darauf hingewiesen werden, daß das ›Schema‹ bei ihm eine andere, allgemeingültigere Bedeutung hat, als es in dieser Arbeit bisher der Fall war. Goodman unterscheidet zwischen ›Diagramm‹ und ›Skizze‹ bzw. ›Bild‹; Begriffe, die im folgenden übernommen werden. Dabei stellen sowohl ›Diagramme‹ als auch ›Skizzen‹ Schemata dar, die einem syntaktischen Regelwerk unterliegen. Dieses Regelwerk legt fest, wie die Zeichen geformt und kombiniert werden. Als »vertraute[s], vollständige[s] pikurale[s] Schema« ist die ›Skizze‹ ein ›Bild‹,<sup>723</sup> nicht aber das ›Diagramm‹. Goodman schafft hier ein Unterscheidungsmerkmal zwischen abstraktem ›Diagramm‹ und naturalistischem ›Bild‹.

Die für solche Bilder bezeichnende symbolische Funktion ist die Denotation. Die Merkmale, die bildhafte Systeme von anderen denotierenden Systemen wie den lebenden Sprachen unterscheiden, machen sie zum Gegenteil einer Notation: Bildhafte Systeme sind ›durchwegs dicht‹. In Hinblick auf die Dichte sind sie wie andere analoge Systeme. Zu diesen können auch Diagramme und Karten gehören, je nachdem, wie sie gelesen werden sollen: Bei einem Seismogramm etwa bezeichnet jeder Punkt der Kurve einen bestimmten Wert; damit ist dieses Diagramm rein analog bzw. graphisch. Ein statistisches Diagramm jedoch, das die einzelnen Werte (etwa die jährliche Autoproduktion) näherungsweise mit einer Kurve verbindet, ist rein digital. Die zwischen diesen Werten liegenden Verbindungsstücke der Kurve sind, wie Goodman sagt, keine Charaktere des Schemas. Auch topologische Diagramme oder Diagramme von elektrischen Schaltungen sind digitale Diagramme. Selbst wenn solche Diagramme eher für schematisierte Bilder gehalten werden, so ist der ausschlaggebende Unterschied zu Bildern jener zwischen dem »Digitalen oder Notationalen und dem Nicht-Notationalen einschließlich des Analogen.« Es kommt eben, sagt Goodman, »nicht auf eine vage Vorstellung von Analogie oder Ähnlichkeit« an, »sondern auf die begründeten technischen Erfordernisse für eine notationale Sprache.«<sup>724</sup>

Es gibt also nicht nur ›dichte‹ Bilder, sondern auch ›dichte‹ Diagramme. Trotzdem sind bei einem Bild ungleich mehr Eigenschaften relevant als bei einem ›dichten‹ (analogen) Diagramm, selbst wenn dort jeder Punkt der Kurve einen Wert repräsentiert: Beide sind, wie analoge Systeme,

<sup>721</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 132, 210.

<sup>722</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 154.

<sup>723</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 215.

<sup>724</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 163f.

syntaktisch dicht.<sup>725</sup> ›Dichte‹ und ›artikulierte‹ Schemata sind also, selbst wenn sie einander sehr ähnlich sehen können, zumindest theoretisch scharf voneinander getrennt: Nur erstere gehören zu den bildhaften Systemen, die immer ›dichte‹ Schemata aufweisen. Der Unterschied zwischen einem repräsentationalen und einem diagrammatischen Schema ist dort nur mehr eine Frage des Grades. Dieser variiert zwischen ›Fülle‹ und ›Abschwächung‹. Je ›voller‹ ein Schema ist, desto mehr Eigenschaften gibt es, die nicht ignoriert werden dürfen.<sup>726</sup>

Goodman bemerkt, daß es Unterschiede zwischen ›Diagramm‹ und ›Bild‹ gibt, die nicht visueller Natur sind. Er regt das gedankliche Experiment an, wo bei einem Elektrokardiogramm die schwarzen Schlangenlinien auf weißem Hintergrund mit denen auf einer Zeichnung des Fudjjjama von Hokusai genau identisch sein können. Beim ›Diagramm‹ (so wie auch Hilberseimer dies anfangs meint, also die grafische Umsetzung eines gedachten und verbal formulierten Konzeptes) gibt es eindeutige, zuordenbare quantitative Elemente, die zu beachten sind, während bei der ›Skizze‹ wesentlich mehr Eigenschaften relevant sein können.

Der Unterschied ist syntaktisch: Die konstitutiven Aspekte des diagrammatischen Charakters sind, verglichen mit dem pikturalen, ausdrücklich und eng begrenzt. Die einzig relevanten Merkmale des Diagramms sind die Ordinate und die Abszisse von jedem der Punkte, durch die die Mitte der Linie hindurchgeht. Die Dicke der Linie, ihre Farbe und Intensität, die absolute Größe des Diagramms etc. spielen keine Rolle [...]. Für die Skizze trifft dies nicht zu. Jede Verdickung oder Verdünnung der Linie, ihre Farbe, ihr Kontrast mit dem Hintergrund, ihre Größe, sogar die Eigenschaften des Papiers – nichts von all dem wird ausgeschlossen, nichts kann ignoriert werden. Obwohl sich die pikturalen und diagrammatischen Schemata darin gleichen, daß sie nicht artikuliert sind, werden einige Merkmale, die in dem pikturalen Schema konstitutiv sind, im diagrammatischen als kontingent fallengelassen; die Symbole in dem pikturalen Schema sind relativ voll.<sup>727</sup>

Die ›Skizze‹ ist wesentlich reicher an Bedeutungen als das ›Diagramm‹. Für Goodman ist diese ›Fülle‹ (*repleteness*), neben ›Dichte‹ (*density*) und ›Exemplifikation‹, eines jener ›Symptome‹, die das Ästhetische ausmachen. (Im speziellen sind es die Symptome: ›Syntaktische Dichte‹, ›semantische Dichte‹, ›syntaktische Fülle‹ und »jenes Merkmal, das exemplifizierende von denotationalen Systemen unterscheidet.«.)<sup>728</sup> ›Artikuliertheit‹, ›Abschwächung‹ und ›Denotation‹ hingegen sind Kennzeichen für das nicht-Ästhetische.<sup>729</sup> Dabei wird der Unterschied zwischen ›Skizze‹ und ›Diagramm‹ letztlich vom Kontext bestimmt. Abhängig von der Position des Symbols in jenem System, in dem es eingebettet ist, werden unterschiedliche formale Aspekte relevant: »Hier ist nichts von der Binnenstruktur eines Symbols abhängig; denn was in einigen Systemen beschreibt, kann in anderen abbilden.«<sup>730</sup>

Goodman definiert dabei die Identität eines Kunstwerkes als etwas, das unabhängig von seinen ästhetischen Qualitäten ist. Sie hängt vielmehr von der »Dominanz bestimmter spezifischer

---

<sup>725</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 212.

<sup>726</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 213.

<sup>727</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 212f. (Vgl. Arthur C. DANTO, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, S. 216.)

<sup>728</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 232f.

<sup>729</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 234 (Kap.4, Abs. 5); zu den Symptomen des Ästhetischen vgl. Nelson GOODMAN, *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt a. M. 1990, S. 88f.

<sup>730</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 214.

Charakteristika von Symbolen« ab.<sup>731</sup> Ein weiteres Kriterium ist, ob die Geschichte seiner Herstellung integraler Bestandteil des Werkes ist, was bei einem Gemälde der Fall ist, nicht jedoch bei einer musikalischen Partitur; dort ist die Frage des Originals für die Aufführung sekundär. Die Bedeutung, die Goodman der spezifischen Geschichte einer Kunstform zumißt, wird bei der Architektur ersichtlich. Theoretisch kann ein- und derselbe Plan zwar für unterschiedliche Gebäude an unterschiedlichen Orten stehen (genauso wie eine Partitur für unterschiedliche Aufführungen); in der Geschichte der Architektur ist dies jedoch nicht die Regel. Ein Nachbau des *Taj Mahal* würde eher als Kopie denn als Instanz desselben Werkes gelten, weil die Entstehungsgeschichte eines bestimmten Gebäudes eine bedeutsame Rolle spielt. Pläne sind Teil der besonderen Geschichte eines besonderen Gebäudes, mit der das architektonische Werk eher identifiziert wird als mit seinem Plan. Für Goodman stellt die Architektur eine Misch- und Übergangsform dar: Sie produziert zwar Einzelwerke, aber die Pläne eines Gebäudes kommen einer Notation sehr nahe.<sup>732</sup>

### 1.2.3 Kritik: Exemplifikation, Denotation und Ästhetik

Für die Architektur (im Unterschied zur Darstellung von Architektur) gilt: Gebäude sind keine Texte oder Bilder. Anders als Bilder, aber ähnlich wie Musik, denotiert Architektur nicht, sondern exemplifiziert vielmehr.<sup>733</sup> Gebäude sind für gewöhnlich weder beschreibend noch abbildend:<sup>734</sup> »With some interesting exceptions, architectural works do not denote—that is, do not describe, recount, depict, or portray.«<sup>735</sup> Als Beispiel nennt Goodman die Decke der Kirche *Vierzehnheiligen* von Balthasar Neuman. Diese exemplifiziert, sagt er, eine dynamische Struktur. Es geht darum, daß das Gebäude solche strukturellen Eigenschaften nicht nur besitzt; es muß sie auch thematisieren, um sie zu exemplifizieren.<sup>736</sup> Und es ist dabei ganz gleich, ob diese Exemplifikation nun metaphorisch ist oder eine tatsächlich vorhandene, formale Struktur der Kirche exemplifiziert:<sup>737</sup> »Reference by a building to properties possessed either literally or metaphorically is exemplification, but exemplification of metaphorically possessed properties is what we more commonly call ›expression‹.«<sup>738</sup>

Im Unterschied zu illusionistischen Darstellungen haben abstrakte (also vorwiegend modernistische) Gemälde mit der Architektur gemeinsam, daß sie nicht so sehr denotieren, als vielmehr exemplifizieren. Das gilt besonders für die Architektur des Modernismus, insofern diese den Anspruch verfolgt, auf nichts anderes außerhalb der Architektur zu verweisen; genauso wie die abstrakte Malerei den Anspruch verfolgt, auf nichts Gegenständliches zu verweisen:

»I stress the role of exemplification, for it is often overlooked or even denied by writers who insist that the supreme virtue of a purely abstract painting or a purely formal architectural work

---

<sup>731</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 243. (Vgl. hierzu auch Richard SHUSTERMAN, *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, Ithaca 2002, S. 263, FN 17.)

<sup>732</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 206.

<sup>733</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, ›How Buildings Mean‹, in: *Critical Inquiry* (Bd. 11, Nr. 4, Jun. 1985), S. 642–653, hier S. 642.

<sup>734</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, ›How Buildings Mean‹, S. 644.

<sup>735</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, ›How Buildings Mean‹, S. 642.

<sup>736</sup> »In other buildings made of columns, beams, frames, and walls, the structure is not thus exemplified at all, serving only practical and perhaps also other symbolic functions. But exemplification of structure may accompany, and either take precedence over or be subordinate to, other ways of meaning.« Nelson GOODMAN, ›How Buildings Mean‹, S. 646.

<sup>737</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, ›How Buildings Mean‹, S. 646.

<sup>738</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, ›How Buildings Mean‹, S. 647.

lies in its freedom from all reference to anything else. But such a work is not an inert unmeaning object, nor does it refer solely (if at all) to itself. Like the swatch of cloth, it picks out, points to, refers to some of its properties but not others. And most of these exemplified properties are also properties of other things which are thus associated with, and may be indirectly referred to by, the work.«<sup>739</sup>

Goodman stellt sich gegen die Behauptung, daß ein abstraktes Bild überhaupt keine Bedeutung habe und auf nichts anderes als auf sich selbst verweise. In dieser Hinsicht übt er Kritik an der modernistischen, formalistischen Definition von Kunst. Dennoch läßt sich zeigen, daß seine Auffassung von Kunst einem formalistischen Interpretationsmodell *à la* Clement Greenberg verpflichtet und letzten Endes zu limitiert ist.

Es ist fragwürdig, ob Denotationalität tatsächlich als Kennzeichen für das nicht-Ästhetische gelten kann. Das würde nämlich bedeuten, daß es keinerlei Bedeutung für eine ästhetische Erfahrung hat, was ein Bild denotiert. Die Objekte, Personen oder Ereignisse, die im Bild dargestellt werden, spielen also keinerlei Rolle, wenn es darum geht, ein Werk als Kunstwerk zu sehen. Die Rolle jedoch, die Denotationalität spielt, soll im folgenden herausgearbeitet werden. Es gibt bei Goodman zwei Arten von Verweis, Denotation und Ausdruck, aber nur der Ausdruck ist für die Ästhetik relevant. Eine solche Trennung erscheint jedoch fragwürdig, wenn nicht artifiziell. Goodman vertritt eine formalistische Position, wobei der Ausdruck zum Wesen der Ästhetik und der Kunst erklärt wird. Diese Definition ist zu hinterfragen.

›Denotation‹ steht in Opposition zu ›Ausdruck‹. Mit einer solchen Sichtweise übernimmt Goodman jene formalistische Kunstinterpretation, von der er sich andernorts abwendet. Ein frühes – und prominentes – Beispiel für eine formalistische Kunstdefinition bietet Clive Bell in *Art* (1913). Für Bell, wie für die Formalisten im allgemeinen, sind es ausschließlich formale Eigenschaften, die ein Werk zu einem Kunstwerk machen und seine ästhetische Wirkung ausmachen. Für das ästhetische Urteil ist dabei vollkommen irrelevant, was ein Gemälde darstellt. Bell vertritt dabei die Ansicht, daß das Wissen um den historischen Kontext eines Kunstwerks sowie die Intention des Künstlers nicht notwendig für die Beurteilung eines Kunstwerks sind. So schreibt er:

»For a discussion of aesthetics, it need be agreed only that forms arranged and combined according to certain unknown and mysterious laws do move us in a particular way, and that it is the business of an artist so to combine and arrange them that they shall move us. These moving combinations and arrangements I have called, for the sake of convenience and for a reason that will appear later, ›Significant Form.«<sup>740</sup>

Bell schuf den berühmt gewordenen Begriff ›signifikante Form‹, um jene besondere Weise der Kombination von Formen und Linien zu bezeichnen, die ein Werk zu einem Kunstwerk macht. Bell war auch Verfechter jener Einstellung, die besagt, daß der besondere Wert des Kunstwerks in seiner Fähigkeit liege, eine spezielle, ästhetische Wirkung auf den Betrachter auszuüben. Er nannte dies ›aesthetic emotion‹, was sich als ›ästhetische Rührung‹ übersetzen läßt.<sup>741</sup> Das ist jene Erfahrung, die durch die signifikante Form hervorgerufen wird. Den Grund für die ästhetische Rührung als Antwort oder Reaktion auf die signifikante Form erklärt Bell damit, daß der Betrachter darin den Ausdruck einer Erfahrung sieht, die ursprünglich der Künstler hatte. Die Erfahrung des Künstlers wiederum besteht in der Wahrnehmung gewöhnlicher Objekte in der Welt als pure Formen: die

---

<sup>739</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, ›How Buildings Mean‹, S. 648.

<sup>740</sup> Clive BELL, *Art*. New York o. J. [1914] <http://www.archive.org/details/artcbelluoft> (Zugr. 02.11.2010), S. 11.

<sup>741</sup> Vgl. Clive BELL, *Art*, S. 7.

Erfahrung, die jemand hat, der etwas nicht als Mittel für etwas anderes sieht, sondern als Selbstzweck; als etwas, das für sich selbst steht.<sup>742</sup> Eine solche Einstellung, nämlich die Idee, daß das, was durch das Bild repräsentiert bzw. denotiert wird, Kennzeichen des nicht-Ästhetischen ist, übernimmt nun Goodman. Außerdem meint er dasselbe wie Bell, wenn er von Ausdruck spricht: Es ist das, was das Werk als formale Komposition aus Farben und Linien ausdrückt.

In *Sehen (Ways of seeing, 1972)* argumentiert John Berger auf eine Weise, die als Kritik an einer solchen Einstellung verstanden werden kann: Er zitiert die Beschreibung eines Gemäldes, *Die Regentinnen* von Frans Hals. Hals war zu seiner Entstehungszeit über achtzig Jahre alt und völlig mittellos. Während des Winters 1664, dem Jahr, in dem er dieses Bild begann, erhielt er drei Ladungen Torf – ein minderwertiges Heizmaterial – von der öffentlichen Wohlfahrt. Vor ihm sitzen nun die Repräsentantinnen dieser Einrichtung, um sich als Gegenleistung von ihm malen zu lassen. Der Autor der von Berger zitierten Monographie referiert diese Fakten und sagt dann, daß er es für falsch halte, in die Gemälde Kritik an den Dargestellten hineinzuinterpretieren. Nichts deute darauf hin, daß Hals sie mit einem Gefühl der Bitterkeit gemalt habe. Der Autor hält sie dennoch für bemerkenswerte Kunstwerke und erklärt, was er dabei für relevant hält:

»Jede Frau hebt sich mit gleicher Klarheit von der *riesigen*, dunklen Fläche ab, doch zugleich sind sie miteinander verbunden durch eine feste, rhythmische Ordnung und das gebändigte, diagonale Muster, das von ihren Händen und Köpfen gebildet wird. Feine Abstufungen der *tiefen*, glühenden Schwärzen tragen bei zu der *harmonischen Verschmelzung* des Ganzen und bilden einen *unvergeßlichen Kontrast* zu den kraftvollen Weiß- und leuchtenden Fleischtönen, während die befreiten Pinselstriche ein *Höchstmaß an Großzügigkeit und Intensität* erreichen.«<sup>743</sup>

Der Autor – es handelt sich um Clive Bell – meint also, daß die Anordnung bestimmter Figuren nach einem gewissen Muster, die Behandlung der Farben und Kontraste die Wirkung dieses Bildes ausmacht. Berger antwortet darauf, daß die kompositionelle Einheit des Gemäldes durchaus zur Stärke seines bildlichen Ausdrucks beiträgt. Hier aber wurde über die Komposition so geschrieben, als beinhalte und trüge sie die ›Gefühlslast‹ des Gemäldes; als wäre es irrelevant, ob es sich um bestimmte Personen auf dem Gemälde handelte, und als wäre es überhaupt unerheblich, ob menschliche Gesichter auf dem Gemälde wahrnehmbar sind. Für Bell ist der Entstehungskontext irrelevant. Außerdem gibt es letztlich keinen Unterschied zwischen diesem Bild und einer abstrakten Komposition. Berger hingegen sieht die Dramatik, den wahren Kontrast in der gesellschaftlichen Distanz zwischen dem Maler und dem Motiv, das aus Personen besteht – und nicht als vorwiegend formale Angelegenheit. Er bezeichnet die Beziehung zwischen den Frauen und dem Maler, der sie portraitiert, als Konfrontation:

»In dieser Konfrontation starren die Regenten und Regentinnen den verarmten alten Maler an, der sein Ansehen verloren hat und von der öffentlichen Fürsorge lebt; er prüft sie mit den Augen eines Armen, der trotz dieser Situation versuchen muß, objektiv zu sein, der – genauer gesagt – versuchen muß, die Art zu überwinden, in der [er] als armer Mann sieht.«<sup>744</sup>

---

<sup>742</sup> Vgl. Clive BELL, *Art*, S. 52ff. Das entspricht nur zum Teil der Ausdruckstheorie Benedetto Croces, derzufolge das Kunstwerk im Wesentlichen die Externalisierung oder Objektivierung der Gefühle des Künstlers ist, allerdings kaum anderen Ausdruckstheorien, wonach das Kunstwerk ein Ausdruck der Zeit oder der Entstehungsbedingungen ist.

<sup>743</sup> John BERGER et al. (Hg.), *Sehen*, S. 13.

<sup>744</sup> John BERGER et al. (Hg.), *Sehen*, S. 15.

Eine solche Beschreibung hat den Vorteil, daß sie eine emotionale Spannung vermittelt; mit dem Nachteil jedoch, daß dies eine sehr subjektive Beschreibung ist, die neben vielen anderen subjektiven Beschreibungen bestehen muß. Die Beschreibung des formalen Aufbaus hingegen wirkt klarer und neutraler. Eine solche Annäherung an die Malerei bezeichnet Berger jedoch als ›Mystifikation‹. Diese Mystifikation der Kunst der Vergangenheit hat, so Berger, einen doppelten Verlust zur Folge: Die Kunstwerke der Vergangenheit erscheinen unnötig weit entfernt, womit sie wenig Erkenntnismöglichkeiten bieten. Berger weist eigentlich nur auf dasselbe wie Goodman hin: daß bei der Malerei die Geschichte seiner Herstellung integraler Bestandteil des Werkes ist. Aber anders als dieser weist er auch darauf hin, daß die denotative Funktion des Gemäldes sehr wohl relevant für seine Bedeutung als Kunstwerk und ein unverzichtbarer Bestandteil der ästhetischen Erfahrung sein kann.<sup>745</sup> Letztlich ist dies bereits seit der Definition von Alberti der Fall: nach Alberti hat die Perspektive keinen anderen Zweck, als eine Szene aufzuspannen, in der sich ein (menschliches) Ereignis entfaltet. Als Kennzeichen des nicht-Ästhetischen muß Denotation ausscheiden.

Den die Kunstgeschichte zeitweise beherrschenden Gegensatz zwischen Repräsentation und Ausdruck, der die Diskussion um das, was Kunst sein soll, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts begleitet,<sup>746</sup> hat A.C. Danto in *Das Ende der Kunst* beleuchtet. Nach Danto ist keine der beiden Positionen für eine Definition der Kunst hinreichend. Danto behauptet vielmehr, daß es keine essentialistische Definition der Kunst geben kann, die für alle Zeiten dieselbe ist: Stattdessen gibt es kulturell und historisch begrenzte Definitionen, eine diskontinuierliche Geschichte der Kunst, vergleichbar mit Thomas S. Kuhns Beschreibung der Wissenschaftsgeschichte als Abfolge von Paradigmenwechseln. Zum einen fragt Danto also, ob Kunst als progressive Geschichte gelesen werden kann; in erster Linie ist dies die Position von Ernst Gombrich. Die Entwicklung der Kunst ist dabei die Entwicklung und fortwährende Annäherung an die zunehmend perfektionierte (obgleich niemals erreichbare) visuelle Illusion: Das Bild soll als Medium möglichst durchlässig werden. Den absoluten Schluß dieses kontinuierlichen Strebens bildet, so Danto, die optische Verdoppelung der banalen Wirklichkeit in den *Brillo-Boxen* von Andy Warhol. Aber schon früher, durch die Entwicklung anderer Medien, besonders der Photographie und des Films, wurde dieses Entwicklungsparadigma obsolet. Diese Medien konnten wesentlich bessere Wahrnehmungsäquivalente, wie Danto es nennt, schaffen: Die Kunst mußte also neu definiert werden. Eine dieser Neudefinitionen war die Ausdruckstheorie, die in bezug auf bestimmte Kunstrichtungen, besonders dem Expressionismus, eine gewisse Legitimation hatte. Die zweite Theorie, die Danto betrachtet, ist folglich die Ausdruckstheorie, insbesondere jene von Benedetto Croce: Für Croce ist das Kunstwerk im Wesentlichen die Externalisierung oder Objektivierung der Gefühle des Künstlers. Seine Ausdruckstheorie kann dabei stellvertretend für andere Positionen stehen, die den Ausdruck als wesentlichen Kern der Kunst definieren, etwa wenn das Kunstwerk ein (wahrer) Ausdruck seiner Zeit oder seiner Entstehungsbedingungen ist. Für Danto läßt diese Theorie keine Entwicklungsgeschichte zu, weil es immerzu um neue Ausdrucksweisen für neue Gegenstände geht. Diese Theorie steht im vollkommenen Gegensatz zur Fortschrittstheorie Gombrichs. Für Danto reicht auch die Ausdruckstheorie nicht als Definition der Kunst aus: Mit dieser Theorie läßt sich nicht sagen, welche Werke der Kunst zuzurechnen sind und welche nicht. Goodmans Trennung von Denotation und Ausdruck (bzw. metaphorischer Exemplifikation) in

---

<sup>745</sup> Ein anderes Beispiel wäre etwa die Interpretation der *Las Meninas* von Velazquez durch Michel Foucault: ohne der Zuordnung der Personen, besonders jener im Spiegel, wäre seine gesamte Interpretation hinfällig. Vgl. Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, S. 19–31.

<sup>746</sup> Vgl. Jessica HEYSER, *Was will uns diese Kunst? Zu Arthur C. Dantos Kunstphilosophie*, o. O. 2002, S. 2f.

Hinblick auf eine Kennzeichnung des Ästhetischen ist einer formalistischen Kunsttheorie verpflichtet, wie sie vor allem Clement Greenberg formuliert hat.

Für Clement Greenberg repräsentiert ein Gemälde – wenn es denn als Kunstwerk ernstgenommen werden soll – zuallererst eine flache, undurchlässige Oberfläche. Sie ist kein transparentes, durchlässiges Medium mehr, wie dies die illusionistische Malerei seit Alberti voraussetzt: Das illusionistische Gemälde ermöglicht, durch die Bildebene hindurch, einen Blick in einen anderen, imaginären Raum, in eine andere Wirklichkeit. Greenberg kritisiert an der illusionistischen Kunst den Anspruch, als transparentes Medium fungieren zu wollen: Damit wolle sie nur ihre Identität als Kunstwerk verschleiern. Im Unterschied dazu lenkt das modernistische, selbsreferentielle Kunstwerk die Aufmerksamkeit auf seine Konstitution als Kunstwerk und auf die Leinwand als Medium.<sup>747</sup> Das Augenmerk wird auf die Bildebene selbst gelenkt, nicht durch die Bildebene hindurch. Für Goodman, der diese Einstellung grundsätzlich übernimmt, läuft dies darauf hinaus, daß abstrakte Gemälde exemplifizieren.

Zur Illustration und Weiterführung bieten sich die abstrakten Kompositionen von Piet Mondrian an. Greenberg bemerkt, daß Mondrian alles außer den flachen, unmodulierten Flächen aus Primärfarben und alles außer den geradlinigen und rechteckigen Formen aus seinen Gemälden ausgeschlossen hat. Sie sind auch nicht länger Fenster an der Wand, sondern Inseln, die Klarheit, Harmonie und Größe ausstrahlen.<sup>748</sup> Greenberg hebt also die Bedeutung der Malfläche bei Mondrian hervor, dessen Intention es war, illusorische Tiefe zu verhindern und die Bildebene ein für alle Mal in ihrer Integrität zu fixieren.<sup>749</sup> Dennoch gibt es noch eine andere Besonderheit bei diesen Kompositionen: Bei einem Bild ist nicht nur eine illusorische Ausdehnung in der Tiefe möglich, sondern auch in der Weite, sodaß eine potentielle Ausdehnung über den Bildrand impliziert wird. Und das ist bei den Kompositionen von Mondrian der Fall. Wenn dieser auch den Bildausschnitt sorgfältig wählt und komponiert, so suggerieren Struktur und Ausschnitt eine potentiell endlose Fortsetzung der Linien über den Bildrand hinaus. Sie dehnen sich scheinbar weiter aus, als das, was auf der Leinwand sichtbar ist. Die Linien und Flächen wirken, *als ob* sie sich über den Bildrand hinaus endlos fortsetzen würden und erscheinen damit wie ein Ausschnitt aus einem größeren Ganzen. Diese Annahme ist nicht aus der Luft gegriffen; auf diesen Aspekt haben vielmehr bereits Michael Fried und Meyer Schapiro hingewiesen.<sup>750</sup> Die Bilder sind also

---

<sup>747</sup> Vgl. Clement Greenberg: »Realistic, naturalistic art had dissembled the medium, using art to conceal art; Modernism used art to call attention to art. The limitations that constitute the medium of painting – the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment – were treated by the Old Masters as negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Under Modernism these same limitations came to be regarded as positive factors, and were acknowledged openly.« Clement GREENBERG, »Modernist Painting« [1960], in: Charles HARRISON (Hg.), *Art in theory, 1900–2000. An anthology of changing ideas*. Malden/MA: Blackwell Pub., 2007. S. 773–779, hier S. 775. (Vgl. Thomas PATIN, »From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction«, in: *Journal of Architectural Education* (Bd. 47, Nr. 2, Nov. 1993), S. 88–100, hier S. 89.)

<sup>748</sup> Vgl. Clement GREENBERG, John O'Brian (Hg.), »Obituary of Mondrian« [1944], in: Dies., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 1: *Perceptions and Judgements, 1939–1944*, Chicago, London 1986, S. 187–189, hier S. 187f: »his pictures [...] are no longer windows in the wall, but islands radiating clarity, harmony and grandeur«.

<sup>749</sup> Vgl. Yve-Alain BOIS, »Piet Mondrian, »New York City««, in: Ders., *Painting as model*. Cambridge/MA 1993, S. 157–183, hier S. 159, 169.

<sup>750</sup> Vgl. Meyer SCHAPIRO, »Mondrian: Order and Randomness in Abstract Painting«, Nachdr. in: Ders., *Modern art: 19th & 20th centuries*. New York 1979, S. 237–238; vgl. Michael FRIED, *Three American painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*. Hg. v. Fogg Art Museum; Pasadena Art Museum. Cambridge/MA 1965, S. 42. Vgl. Harry COOPER, »Mondrian, Hegel, Boogie«, in: *October* (Bd. 84, 1998) S. 118–

unbegrenzt und unbestimmt. Das ist allerdings auch ein Aspekt, der sie von klassischen Gemälden unterscheidet: Sie bilden kein geschlossenes, organisches Ganzes, das auf der Leinwand – dem Ausschnitt – vollständig enthalten wäre. Und dieser Aspekt, die Auflösung der organischen Einheit in der Kunst ist für die Avantgarde dieser Zeit ein wichtiges Anliegen.<sup>751</sup> Man kann also der Theorie von Goodman vorwerfen, daß sie zu limitiert ist, weil sie auf den Aspekt der Auflösung der organischen Ganzheit (wo das Gemälde als geschlossene Einheit konzipiert wird) in der Malerei der Avantgarde nicht eingehen kann. Das tut auch Greenberg, aber für andere Kunsttheoretiker (allen voran Adorno), ist dies ein herausragender Aspekt der Kunst der ›historischen‹ Avantgarde.

Wie läßt sich diese endlose Ausdehnung in den Begriffen Goodmans charakterisieren? Mondrians Kompositionen sind keine figurativen Gemälde. Auch wenn es bisweilen einen Tiefeneffekt gibt, den zu beseitigen Mondrian bemüht war,<sup>752</sup> so bilden sie keinen illusionistischen Raum, in dem sich etwa Menschen befinden und Ereignisse abspielen können. Sie denotieren demnach nicht; vielmehr werden die Linien, Farben und Formen exemplifiziert. Die potenzielle Ausdehnung hingegen kann nicht direkt exemplifiziert werden: Gerade die endlose Ausdehnung ist ja eine Eigenschaft, die das Bild genausowenig besitzt wie ein Stoffmuster. Die endlose Ausdehnung muß vielmehr metaphorisch exemplifiziert werden: Es handelt sich um etwas, das das Bild ausdrückt.<sup>753</sup>

Betrachtet man die *Hochhausstadt* von Hilberseimer und versucht man, mit den Begriffen von Denotation und Ausdruck, wie sie Goodman vorgibt, die beiden Perspektiven zu charakterisieren, ergibt sich eine etwas paradoxe Situation, als Denotation und Ausdruck hier unmöglich voneinander zu trennen sind. Geht man davon aus, daß das Bild etwas ausdrückt, dann hat das eindeutig mit dem zu tun, was es denotiert: Das Beispiel architektonischer Darstellungen zeigt, daß der denotative Aspekt Bestandteil einer ästhetischen Erfahrung ist. Vor allem aber kann sich die Charakterisierung der *Hochhausstadt* als unheimlich (wenn man das Unheimliche, wie Freud, als ästhetische Erfahrung betrachtet) nur auf die denotierte Architektur beziehen, nicht auf eine abstrakte Kombination von Formen und Farben – selbst dann, wenn es besondere darstellerische Aspekte gibt, die zu diesem Urteil beitragen. Nach Goodman gehört dieses Unheimliche zum Ausdruck und wird in den beiden Perspektiven der *Hochhausstadt* metaphorisch exemplifiziert und nicht denotiert. Ein solcher Ausdruck kann jedoch nur aufgrund der denotierten Architektur Sinn machen; die Opposition zwischen Denotation und Ausdruck, die eine zwischen Illusion und Abstraktion in der Malerei ist, erscheint forciert und ist historisch mit der Frage nach dem Wesen der Kunst begründet.

Die beiden Perspektiven sind illusionistische Darstellungen. Als Perspektiven haben sie einen Tiefeneffekt, der einen Blick durch die Bildebene hindurch in einen anderen, imaginären Raum ermöglicht. Die Perspektiven denotieren dabei ein virtuelles Objekt, die *Hochhausstadt*. Wie die Bilder von Mondrian suggeriert auch bei der *Hochhausstadt* der Bildausschnitt eine Fortsetzung des Dargestellten über den Bildrand hinaus, und zwar so, daß sich aus den Perspektiven nicht schließen läßt, wie weit sich die *Hochhausstadt* tatsächlich ausdehnt. Weniger als daß sie eine

---

142, hier S. 142. David Carrier bemerkt wiederum zum *Selbstportrait* (1918): »Viewing the painting as a segment of a larger pictorial field threatens to reduce the composition to decorative segments cut from an area that seemingly extends beyond the frame.« David CARRIER, *Poussin's paintings. A study in art-historical methodology*. University Park/PA, 1993, S. 4.

<sup>751</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, passim.

<sup>752</sup> Vgl. Yve-Alain BOIS, ›Piet Mondrian, ›New York City‹«, S. 159.

<sup>753</sup> Im Falle der metaphorischen Exemplifizierung gibt es einen Widerspruch: Exemplifiziert können ja nur gemeinsame Eigenschaften werden, und die endlose Ausdehnung ist eine jener Eigenschaften, die der Bildausschnitt gerade nicht besitzt. Oder es bedeutet, daß selbst die abstrakten, nichtfigurativen Gemälde von Mondrian denotieren.



endlose Ausdehnung suggerieren, ist es adäquater, die *Hochhausstadt* als unbegrenzt zu bezeichnen. Zum Bildausschnitt kommt dabei noch die Besonderheit der *Hochhausstadt*, nämlich daß diese Stadt fast ausschließlich aus der Wiederholung eines einzigen Baukörpers besteht. Was also schafft hier den Effekt der endlosen, repetitiven Ausdehnung? – Ist dies ein Aspekt des Bildes, der Darstellung, oder ist es ein Aspekt des virtuellen Objekts: der Stadt, der Architektur? Letztlich arbeiten hier Bild und Architektur zusammen. In Goodmans Begriffen sieht dies jedoch anders aus: Die Architektur wird vom Bild denotiert; die Unbegrenztheit selbst ist jedoch ein Aspekt, der vom Bild metaphorisch exemplifiziert wird. Es handelt sich um etwas, das das Bild ausdrückt. Diese Trennung von Denotation und Ausdruck macht insofern keinen Sinn, weil es nahezu unmöglich ist, eine Unterscheidung zu treffen.

Einerseits ist die *Hochhausstadt* ja nicht von Entwurfs wegen endlos ausgedehnt. Daraus ließe sich folgern, daß der Effekt aus dem gewählten Bildausschnitt resultiert. Auf der anderen Seite ist auch die Architektur repetitiv: Jeder Block ist identisch; es gibt keine Abweichung, und erst dadurch kann der Eindruck entstehen, daß sich die Stadt in alle Richtungen weiterhin so ausdehnt wie das, was im Bildausschnitt erkennbar ist. In diesem Fall ist es nicht das Bild der *Hochhausstadt* selbst, das Endlosigkeit ›ausdrückt‹; zumindest nicht in der Weise, wie dies bei den Kompositionen von Mondrian der Fall ist: Der Effekt ist ein Effekt, der mit der Architektur zu tun hat. Würde man inmitten der gebauten *Hochhausstadt* stehen, bekäme man mehr oder weniger dieselbe eintönige Bebauung zu sehen. Und doch ist dieser Effekt wieder ein Effekt des Bildes, weil es einen Bildausschnitt gibt, der eine endlose Ausdehnung suggeriert. Es ist die Kombination von Bildausschnitt und denotierter Architektur, die den Effekt der Unbegrenztheit schafft, weil diese Repetition keine Grenzen kennt. Die Unbegrenztheit kommt dann aber aufgrund der denotierten Objekte zustande.

Nach Goodman kann ein Bild genauso einen psychologischen Zustand exemplifizieren, wie es Formen oder Farben exemplifizieren kann. Die Emotionen des Betrachters haben dabei nur die Funktion, das nachzuvollziehen, das das Werk ausdrückt: »Emotion in der ästhetischen Erfahrung ist ein Hilfsmittel, mit dem sich entdecken läßt, welche Eigenschaften ein Werk hat und zum Ausdruck bringt.«<sup>754</sup> Aber kann und muß denn ein Bild einen psychologischen Zustand exemplifizieren? Für Goodman bedeutet Exemplifikation ja, daß das Bild diesen Zustand besitzt – und diesen gilt es zu entdecken. Damit ist der Ausdruck eines Bildes mehr oder weniger festgelegt und es kann eigentlich nur eine einzige mögliche und richtige Interpretation geben. (Diese Einstellung ist umso auffälliger, als Goodman der Perspektive gegenüber eine stark relativistische Position einnimmt.) Gegen eine solche Festlegung kann argumentiert werden, daß der Ausdruck eine vorwiegend kontextbezogene Angelegenheit ist, die entsprechend flexibel ist. Goodman kommt selbst ohne Kontextbezogene Vergleiche nicht aus: Wie er feststellt, »variieren sogar bei Kunstwerken und ästhetischen Erfahrungen von ersichtlicher Vortrefflichkeit die emotionalen Komponenten beträchtlich – etwa von einem späten Rembrandt zu einem späten Mondrian«.<sup>755</sup> Goodman stellt, um die emotionale Bandbreite, die bei einem Kunstwerk möglich ist, zu beleuchten, Rembrandt und Mondrian in Verhältnis zueinander. Insofern, als Rembrandt und Mondrian Ausdruck besitzen, gehören sie zur Kategorie ästhetischer Objekte und lassen sich miteinander vergleichen: Goodmans Aussage soll damit der Ausgangspunkt für die Behauptung werden, daß Ausdruck und ästhetisches Urteil von einem Kontext abhängig ist. Für die Formalisten ist ein ästhetisches Urteil möglich, ohne über die relationalen Eigenschaften bescheid wissen zu müssen:

---

<sup>754</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 229.

<sup>755</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 227.

es gibt eine intrinsische ästhetische Natur der Dinge, die ohne Vergleich auskommt.<sup>756</sup> Der antiformalistische Konsens geht hingegen davon aus, daß die ästhetischen Eigenschaften eines Werkes von seinem spezifischen Platz in einem System von Vorläufern und Nachfolgern definiert wird. Jedes Werk ist historisch situiert, und es gibt eine Form von künstlerischem, evolutionären Prozess.<sup>757</sup> Wenn ästhetische Eigenschaften relational sind, dann müssen sie vergleichbar sein. Dafür braucht es so etwas wie Rahmenbedingungen, die einen Kontext bilden.

Vergleiche untermauern das Argument, daß emotionale Eigenschaften, bzw. der Ausdruck eines Bildes nicht etwas fixiertes ist, sondern vielmehr relativ ist – relativ nämlich zu jenem Kontext, in den es gestellt wird. In der Geschichte der Architektur gibt es zahlreiche Beispiele, die einen Bedeutungs- und Ausdruckswandel durch Rekontextualisierung illustrieren: Für die Romantiker des 18. Jahrhunderts verkörpert der gotische Stil zum Beispiel das Ideal einer naturverbundenen Ungeordnetheit und war mit der Idee des Erhabenen assoziiert. Für die Scholastiker des Mittelalters hingegen repräsentierte sie die gottgegebene Geometrie und Ordnung. Vergleicht man – um bei den bisherigen Beispielen zu bleiben – zwischen einem sehr späten und einem etwas früheren Mondrian, sagen wir eine *Komposition mit Rot, Gelb und Blau* aus den 20er Jahren mit dem *Broadway Boogie-Woogie* von 1942-43, dann vermittelt letzteres tatsächlich etwas von jener fröhlichen Ungezwungenheit, auf die der Name anspielt. Das hat, wie Ernst Gombrich festhält, damit zu tun, daß mit dem Namen Mondrian vorwiegend die Idee einer Malerei verbunden wird, die aus geraden Linien und wenigen Primärfarben in sorgfältig ausbalancierten Quadraten besteht. Aus diesem Kontext sticht der *Broadway Boogie-Woogie* nun tatsächlich durch seine formalen Freiheiten heraus.<sup>758</sup> Als Gedankenexperiment schlägt Gombrich nun vor, Mondrians Gemälde als Werk des Futuristen Gino Severini zu betrachten. Im Kontext von Severinis Oeuvres wäre der *Broadway Boogie-Woogie* nun ein außerordentlich zurückhaltendes, strenges Werk: Bei Severini können Linien gewunden sein und sich gegenseitig in jedem beliebigen Winkel kreuzen. Strenge Geradlinigkeit wäre bei einem Severini besonders signifikant und für eine Interpretation relevant; nicht aber bei einem Mondrian, wo sie ein konstantes Charakteristikum ist und daher im Falle eines einzelnen Gemäldes kaum als künstlerisch relevant betrachtet werden kann.<sup>759</sup> *Broadway Boogie-Woogie* wird letztlich im Verhältnis zum gesamten Oeuvre seines Autors betrachtet. Die Frage, ob *Broadway Boogie-Woogie* nun als außerordentlich fröhliches, oder als außerordentlich strenges Werk gilt, hängt also davon ab, welchem Kontext bzw. Referenzsystem es zugeordnet wird: Das ist eine plausible Möglichkeit, um zu erklären, wieso auch abstrakten Gemälden emotionale, mentale Konnotationen zugesprochen werden.

Auf die Bedeutung solch ›äußerlicher‹, also nicht unmittelbar aus der Betrachtung eines Kunstwerk ersichtlichen Aspekte hat unter anderem Kendall Walton hingewiesen. Er behauptet, daß die kunsthistorischen Kategorien, denen ein Werk zugeordnet wird, ästhetisch relevant sind: das ist als direkte Kritik an der formalistischen Kunstbetrachtung zu verstehen. Die ästhetischen Qualitäten eines Kunstwerks hängen für ihn nicht nur von seinen wahrnehmbaren Eigenschaften ab, sondern

---

<sup>756</sup> Vgl. Nick ZANGWILL, *The metaphysics of beauty*. Ithaca 2001., S. 94.

<sup>757</sup> Vgl. Nick ZANGWILL, *The metaphysics of beauty*, S. 90.

<sup>758</sup> Vgl. Ernst H. GOMBRICH, *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. London 2002 [1977] S. 313. (Dt.: Ernst H. GOMBRICH, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart, Zürich 1986, S. 405. Anm.: Aufgrund zahlreicher Orts- und Bibliothekswechsel verweise ich auf die englisch- und deutschsprachige Fassung von Bryson und auf zwei unterschiedliche Editionen von Gombrichs *Kunst und Illusion*.)

<sup>759</sup> Ein Formalist wie Greenberg allerdings würde sich ausschließlich auf die Betrachtung des einen Werkes beschränken. Vgl. Nick ZANGWILL, *The metaphysics of beauty*, S. 95; vgl. Kari JORMAKKA, *Geschichte der Architekturtheorie*, Wien 2007, S. 20ff.

– und in demselben Maße – von der Kategorie, der es angehört.<sup>760</sup> Walton unterscheidet zwischen standardgemäßen, standardwidrigen und variablen Eigenschaften eines Kunstwerks, die die Kategorie, der es angehört (Malerei, Bildhauerei, Architektur etc.), implizieren. Die Kategorie bringt also bestimmte Eigenschaften mit sich, die für Arbeiten dieser Kategorie typisch sind. Zu den typischen gibt es noch atypische und weder typische noch atypische Eigenschaften. Walton nennt diese ›standard‹, ›contra-standard‹ und ›variable Eigenschaften‹. So bildet in der Malerei eine regelmäßig geformte, ebene Fläche einen Standard; bewegliche Teile oder Laute hingegen gelten als standardwidrig. Das Sujet, die Anordnung von Farbflecken und dergleichen bilden die variablen Eigenschaften; aus diesen bezieht das Werk denn auch seine Bedeutung und seinen künstlerischen Wert. Walton behauptet nun, daß die Annahme, in welche Kategorie ein Werk fällt, die Wahrnehmung desselben beeinflusst; ein Werk wird anders wahrgenommen, wenn es im Lichte der Kategorie wahrgenommen wird. Er folgert, daß das Verständnis eines Werkes, das in eine bestimmte Kategorie fällt, das Verständnis davon involviert, zu welchem Grad seine Eigenschaften ›standard‹, ›contra-standard‹ und ›variable Eigenschaften‹, im Verhältnis zu dieser Kategorie, sind. Für Walton wird ein ästhetisches Urteil in Abhängigkeit jener Kategorie gefällt, von der angenommen wird, daß sie für das Werk zutrifft.<sup>761</sup>

### **Methodische Festlegungen:** Aussagen für *Das Unheimliche in der Architektur*

Betrachtet man nun in diesem Zusammenhang die *Hochhausstadt* von Hilberseimer, so ist das Urteil darüber, ob sie unheimlich ist, von jener Kategorie abhängig, der die Perspektive und der Entwurf zugeordnet werden. Das Unheimliche ist demnach als Ausdruck zu sehen, der in einen Kontext eingebettet ist. Anders gesagt ist das Unheimliche eine relationale Eigenschaft: die *Hochhausstadt* ist nicht *per se* unheimlich; Das Urteil kommt vielmehr durch Variationen innerhalb eines Systems zustande, das einen Standard aufweist: die Abweichungen von diesem Standard sind es dann, die das Urteil zulassen, die *Hochhausstadt* sei unheimlich. Geht es um die konkrete Frage, welcher Kategorie die *Hochhausstadt* zuzurechnen ist, um überhaupt über das Unheimliche sprechen zu können, stellen sich mehrere, grundsätzliche Fragen: Eine Frage hat mit dem Abstraktionsgrad der Perspektiven zu tun. Inwieweit handelt es sich tatsächlich um jenen schematischen Entwurf, von dem Hilberseimer bisweilen spricht? Im Zusammenhang damit stellt sich die Frage, ob und inwieweit es sich um abstrahierte Perspektiven oder um eine formal reduzierte Architektur – oder um beides – handelt. Von einer anderen Art ist die Frage, wie fein die Kategorisierung sein muß und auch sein darf. Perspektiven, Grundrisse, Detailpläne und Diagramme etc. können auf unterschiedliche Weise dargestellt werden. Architektonische Darstellungen umfassen weiters Tuschezeichnungen, Aquarelle, Stiche, Computerrenderings, Fotografien Bleistiftskizzen etc.: All dies ist denn auch in Geschichtsbüchern über Architektur zu finden, und entsprechend offen sind dann ›standard‹, ›contra-standard‹ und ›variable Eigenschaften‹ architektonischer Darstellungen. Ordnet man die *Hochhausstadt* einer etwas enger gesteckten Kategorie ›Papier gebliebene Entwürfe‹ zu, befindet sie sich im Kontext zahlreicher, ungebauter und unbaubarer Entwürfe, wie zum Beispiel der Revolutionsarchitektur von Boullée und Ledoux aus dem 18. Jahrhundert (um nur einige zu nennen). Nimmt man die etwas andere Kategorie ›Städtebau der Moderne‹ als Kategorie her, dann wird sie im Zusammenhang mit anderen Projekten betrachtet, die diesmal nicht nur Entwurf geliebt sind, sondern auch realisierte

<sup>760</sup> Vgl. Kendall WALTON, ›Categories of Art‹, in: *The Philosophical Review*. (Bd. 79, Nr. 3, Juli 1970), S. 334–367, hier S. 337; vgl. Nick ZANGWILL, *The metaphysics of beauty*, S. 90f.

<sup>761</sup> Vgl. Kendall WALTON, ›Categories of Art‹, S. 337ff; vgl. Nick ZANGWILL, *The metaphysics of beauty*, S. 91; vgl. Kari JORMAKKA, *Geschichte der Architekturtheorie*, S. 22ff. Zu den aus Waltons Sichtweise resultierende Probleme vgl. Eddy ZEMACH, ›Description and Depiction‹, Abschn. II; vgl. Kari JORMAKKA, *Geschichte der Architekturtheorie*, S. 23.

miteinschließt, wie dies Hilberseimer selbst in seinem Buch *Großstadtarchitektur* macht. Oder es gibt eine Kategorie, die sich auf den Umstand konzentriert, daß Hilberseimers Entwurf ein Gegenentwurf zur *Ville Contemporaine* von Le Corbusier ist. Genauso ist eine Kategorie möglich, die sich auf die Person Hilberseimer beschränkt – mit Exkursen zu Entwürfen anderer Personen – oder eine Kategorie, die sich auf den zeitlichen Kontext beschränkt, womit z.B. der Vergleich mit Architekturentwürfen des 18. Jahrhunderts hinfällig wird. Schließlich ist sogar eine Kategorie denkbar, die so fein ist, daß sie nur mehr auf die *Hochhausstadt* zutrifft. Die Frage stellt sich also, was eine entsprechende Kategorie darstellt, und wie weit oder wie eng sie gefaßt werden kann und auch dard: es genügt nicht, die *Hochhausstadt* einem Autor, einem Stil oder der Kategorie ›Architekturentwürfe‹ zuzuordnen. Das sind gängige Kategorisierungen, die nur allgemeine Aussagen zulassen. Und grundsätzlich lassen sich immer Merkmale finden, die auf verschiedene Kategorien zutreffen.<sup>762</sup>

Im Zusammenhang mit dem Unheimlichen sind manche Kategorien aussagekräftiger als andere. Möglicherweise muß man sogar eine Kategorie (er)finden, die speziell auf diese Frage zugeschnitten ist: So schafft Freud mit seinem Essay über das Unheimliche eine Art Kategorie, indem er das Unheimliche als ästhetische Erfahrung definiert und aus verschiedenen Elementen (unheimliche Erlebnisse und Vorstellungen, Beispiele wie jene aus dem *Sandmann* von E.T.A. Hoffmann) seine Interpretation des Unheimlichen als Wiederkehr dessen, was einst vertraut war und danach verdrängt wurde, konstruiert. Anthony Vidler wiederum schafft eine etwas andere Kategorie, wenn er das Unheimliche vorwiegend auf die individuelle Erfahrung des Schreckens in Gebäuden und Städten bezieht, indem er auf das Phänomen des Unheimlichen zurückgreift, das in der Literatur, der Philosophie und der Psychologie seit Beginn des 19. Jahrhunderts beschrieben wird. In einer solchen Kategorie gibt es dann Standards für das, was als unheimlich betrachtet wird.

Ist die Kategorie eine, die urbanistische Projekte der Moderne umfaßt, dann läßt sich die *Hochhausstadt* mit anderen Entwürfen des Modernismus vergleichen, die sich mit Themen wie der Großstadt, mit Hochhausentwürfen, Verkehrsplanung, verbesserten Lebensweisen etc. beschäftigen: Allein für die 20er-Jahre gibt es zahllose Entwürfe, die sich dem Problem des Verkehrs, der Trennung von Fußgänger und Autoverkehr, und der mehr oder weniger seriellen Wiederholung eines Baukörpers (oder einer relativ geringen Auswahl davon) befassen: so die *Terrassenstadt* von Henry Sauvage (1920), die *Turmstadt* von Auguste Perret (1922-32), die *City of Needless* von Raymond Hood und Hugh Ferriss (1924), die *Rush City* von Richard Neutra (1925-26), das *Quartier commercial d'une grande ville contemporaine* von Cornelis van Eesteren (1926), die *Metropolis of Tomorrow* von Hugh Ferriss (1929), die *100-Story City in the 'Neo-American Style* von Francisco Mujica (1929-30), und natürlich die *Ville Contemporaine* (1922) von Le Corbusier. Die Liste ließe sich noch um einiges erweitern. Aber stellt man diese Entwürfe nebeneinander, so müßte also herausgefunden werden, was diese Entwürfe eint, was also einen gemeinsamen Standard oder auch Rahmen bildet,<sup>763</sup> um herauszufinden, in welcher Weise die *Hochhausstadt* von den anderen Entwürfen dergestalt variiert – bzw. inwieweit sie contra-Standards aufweist, was für Walton die Abwesenheit von bestimmten Standardeigenschaften impliziert – <sup>764</sup> sodaß das Urteil des Unheimlichen speziell auf sie zutrifft. Verkürzt gesagt geht es hierbei um die Frage, inwieweit die *Hochhausstadt* von anderen Entwürfen abweicht. Auf der anderen Seite läßt sich eine Kategorie des Unheimlichen bilden: Diese darf auch Werke aus anderen Zeitperioden, bzw. nicht-architektonische Werke umfassen, die das Unheimliche thematisieren: Die Untersuchung von Freud und Vidler, die Erzählungen von Shelley, Hoffmann, Poe etc. Die Liste kann und will nicht

<sup>762</sup> Vgl. hierzu: Kari JORMAKKA, *Geschichte der Architekturtheorie*, S. 24ff.

<sup>763</sup> Vgl. Kari JORMAKKA, *Geschichte der Architekturtheorie*, S. 23.

<sup>764</sup> Vgl. Kendall WALTON, ›Categories of Art‹, S. 339.

nicht erschöpfend sein: der Punkt ist, daß jedes mal aufs neue Serien zusammengesetzt werden, die bestimmte Eigenschaften hervorheben und andere unterdrücken. So man die formalistischen Betrachtungsweise nicht übernimmt, benötigt man einen Bereich von Variationen. Folglich: die Serien und dabei besonders der Vergleich zwischen Le Corbusier und Ludwig Hilberseimer.

### **1.3 Architektonische Darstellungen**

#### **1.3.1 Goodman und architektonische Darstellungen**

Architektonische Darstellungen umfassen von der angedeuteten Entwurfsskizze bis hin zur perspektivischen Darstellung des Endzustands jede Form von illusionistischer Darstellung. Weiters gibt es konzeptionelle Organigramme (etwa für die Logistik bei der Herstellung eines großen Gebäudes oder als funktionales Schema), und es gibt die zur Errichtung eines Gebäudes erforderlichen Pläne in den unterschiedlichsten Maßstäben. Dort sind die relevanten Angaben wie Maße und Material in Worten und Zahlen eindeutig ausgewiesen. Es werden also sehr unterschiedliche Arten von visueller Darstellung verwendet. Für Goodman bedeutet das, daß die Architektur verschiedene Systeme kombiniert: Darstellungen, die das Erscheinungsbild eines Gebäudes vermitteln, bezeichnet er als ›Skizzen‹ bzw. ›analoge Schemata‹.<sup>765</sup> Die ›Skizze‹ ist keine Notation, sondern ein System ohne syntaktische und semantische Differenzierung: Keine ihrer pikturalen Eigenschaften kann als irrelevant abgetan werden.<sup>766</sup>

In den überwiegenden Fällen produzieren Architekten allerdings schematisierte Darstellungen. Pläne sind syntaktisch nicht voll, sondern endlich differenziert, weil nur ausgewählte Aspekte der Darstellung relevant sind. »[D]ie besondere Auswahl an Zeichnung und Zahlen in einem Bauplan [gilt] als digitales Diagramm und als Partitur«, sagt Goodman.<sup>767</sup> Durch ihre Einschränkungen gelten Pläne als Notationen. So ist etwa das Verhältnis des Dargestellten zum Bildrand, die Verteilung des Dargestellten auf der Fläche (etwa um einen ausgewogenen oder dynamischen Bildeindruck zu erreichen) bei einem Gemälde Bestandteil der Komposition; bei einem Plan sind sie aber unerheblich, weil dieser Aspekt keine Informationen zur damit gemeinten Architektur liefert. Der Plan dient nur dazu, die relative Position von Elementen und Abmessungen anzuzeigen. Eigentlich wird, wie Goodman sagt, nur aus Gründen der Bequemlichkeit und der Eleganz sorgfältig und maßstabgetreu gezeichnet. Auch »eine grobe und verzerrte Version mit denselben Buchstaben und Zahlen gilt als eine echte Kopie der mit höchster Präzision gezeichneten Blaupause, schreibt die konstitutiven Eigenschaften ebenso streng vor und hat dieselben Gebäude als Erfüllungsgegenstände.«<sup>768</sup> Außerdem sind wegen der endlichen Genauigkeit beim Bauen die in Plänen zugelassenen Zahlen stillschweigend begrenzt (daß Stahlbaupläne in Millimetern statt wie sonst in Zentimetern oder Metern ausgewiesen sind, hat mehr mit dem Glauben an die Präzision industrieller Fertigungsweisen zu tun, als mit der tatsächlichen Genauigkeit). Bei einem Plan ist die Linienstärke weder expressiver Ausdruck des Architekten noch eine visuelle Entsprechung des Dargestellten, sondern abstrahiertes Zeichen: Auffallend dicke Linienstärken bezeichnen etwa jene Stellen, durch die eine Schnittebene führt. Die notationale Sprache entspricht, so Goodman, pragmatischen Zwecken – der notwendigen Zusammenarbeit zahlreicher Gewerke bei der Errichtung.<sup>769</sup>

---

<sup>765</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 204.

<sup>766</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 182.

<sup>767</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 204f.

<sup>768</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 204.

<sup>769</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 206.

Goodman zufolge gibt es einen grundlegenden Unterschied bei architektonischen Darstellungen: Es gibt solche, die als analoge Schemata, und solche, die als digitale Schemata gelten. Sie unterscheiden sich durch die Menge der konstitutiven Aspekte. Läßt sich damit die Frage beantworten, ob die Perspektiven der *Hochhausstadt* als ›Diagramm‹ oder als ›Bild‹ zu bezeichnen sind? Sind nur wenige, klar bezeichnete Aspekte konstitutiv, handelt es sich um ein ›Diagramm‹. Sind sehr viele Aspekte konstitutiv (etwa Variationen bei der Stärke einzelner Linien etc.), handelt es sich um ein ›Bild‹. Für weiteres sprechen die illusionistische Darstellungsform der Perspektive und die prinzipielle Möglichkeit, darstellerische Aspekte der beiden Perspektiven der *Hochhausstadt* zu diskutieren. Die Antwort dürfte also auf der Hand liegen: Die Perspektiven der *Hochhausstadt* sind ›Bilder‹, der Grundriß ist ein ›Diagramm‹. Der Plan dient danach keiner ästhetischen Erfahrung, sondern soll Aussagen über die damit gemeinte Architektur machen. Aber wie steht es mit den anderen Darstellungen in der Architektur? Dienen diese einer ästhetischen Erfahrung? Die Perspektive als ›Bild‹ zu behandeln bedeutet, Aspekte zu diskutieren, die Bestandteile der Darstellung sind. Es ist aber fraglich, inwiefern diese die gezeigte Architektur betreffen: Vielmehr scheint es, daß auch die konstitutiven Aspekte der Perspektiven begrenzt sind, so es darum geht, die damit gemeinte Architektur zu betrachten.

Bei der Betrachtung architektonischer Darstellungen wird Goodmans Unterscheidung fragwürdig. Es gibt noch andere Probleme mit seinem System. Nicht nur, daß in der Architektur sehr unterschiedliche Darstellungsformen vorkommen; diagrammatische und pikturale Aspekte lassen sich bisweilen innerhalb ein- und derselben Darstellung finden, sodaß es sinnvoller erscheint, zwischen kodifizierten und visuellen Aspekten innerhalb einer solchen Darstellung zu unterscheiden. Außerdem stellt sich die Frage, woher die Bedeutung einer architektonischen Zeichnung kommt, wenn sie, wie es vor der Errichtung eines Gebäudes der Fall ist, etwas denotiert, das noch nicht existiert: Goodman behauptet in etwa, daß Bilder als geschlossenes Ganzes zu betrachten sind. Wenn aber bestimmte Aspekte für eine architektonische Darstellung relevant sind, ist es angebrachter, jede dieser Darstellungen, selbst wenn sie ›Bilder‹ nach Goodmans Definition sind, als zusammengesetzte Darstellung zu betrachten. Sie wären also Plänen wesentlich näher und mit Notationen vergleichbar.

Daraus resultiert ein weiteres Problem: Goodman kategorisiert Darstellungen anhand ihrer konstitutiven Aspekte. Trotzdem er der Perspektive gegenüber eine relativistische Position vertritt, spielt der Prozess der Interpretation in seiner Symboltheorie eine untergeordnete Rolle. Die Interpretation bestimmt jedoch in nicht unerheblicher Weise, um welche Form von Darstellung es sich handelt; sie bestimmt die Bedeutung der Darstellung. Bei jeder Interpretation werden Aspekte hervorgehoben, die als relevant erachtet werden. Ein- und dieselbe Darstellung kann einmal als Darstellung von Architektur, das andere Mal als selbständiges Bild betrachtet werden.

### **1.3.2 Die zusammengesetzte Bedeutung in der architektonischen Darstellung**

Nach der Definition Goodmans sind die beiden Perspektiven der *Hochhausstadt* nicht nur ›dichte‹ Bilder, sondern auch Zeichen ohne Referenten: Nachdem die *Hochhausstadt* nicht gebaut wurde, gibt es nichts, dem sie ähnlich sehen. Dennoch ist klar, was sie darstellen. Für Robin Evans liegt darin eine bemerkenswerte Eigenschaft der architektonischen Darstellung. Sie stellt, sagt er, die Logik des klassischen Realismus auf den Kopf: In der Malerei wurde bis weit in das zwanzigste Jahrhundert das Motiv der Natur entlehnt. Wie auch immer es idealisiert, verwandelt oder verzerrt wurde – das Sujet existierte vor seiner Darstellung. Für die Architektur traf dies nicht zu: Das Gebäude, für das Pläne und Ansichten hergestellt werden, existiert erst nach der Zeichnung. Die architektonische Zeichnung entsteht nicht ›nach der Natur‹, sondern vor dem Gebäude. Sie wird nicht als Spiegel der Realität produziert, sondern als Produzentin einer Realität, die außerhalb der Zeichnung liegt. Für Evans liegt darin die außerordentliche generative Macht der

Architekturzeichnung begründet; besonders da diese Macht weitgehend unbemerkt geblieben ist.<sup>770</sup>

Woher kommt die Bedeutung der architektonischen Zeichnung? Für Goodman sind Pläne Notationen. Die anderen architektonischen Darstellungen, die das Erscheinungsbild eines Gebäudes vermitteln, bezeichnet er als ›Skizzen‹ bzw. ›analoge Schemata‹. Diese können, wenn es sich um ein Gebäude handelt, das nicht oder noch nicht existiert, nichts denotieren. Trotzdem hat die Zeichnung eine bestimmte Aussage; wir können erkennen, was die Zeichnung bedeuten soll. Es gibt zahlreiche fiktive Ausdrücke wie etwa ›Einhorn‹, bei denen sich die Frage stellt, was sie eigentlich bezeichnen. Goodman löst das Problem der Zeichen ohne Referenten auf einfache Weise: »Ein Bild muß einen Mann denotieren, um ihn repräsentieren zu können, aber es kann eine Mann-Repräsentation sein, ohne daß es etwas zu denotieren braucht.«<sup>771</sup> Goodman schlägt vor (nachdem Einhörner nicht existieren), daß Bilder von Einhörnern nichts denotieren, aber der Begriff ›Einhorn-Bild‹ diese denotiert — ohne daß auf etwas Repräsentiertes Bezug genommen würde. »›[R]epresentiert ein Einhorn‹ sollte man besser als unteilbare einstellige Prädikate oder Klassenbegriffe wie ›Pult‹ oder ›Tisch‹ ansehen.«<sup>772</sup> Wenn ›Einhorn-Bild‹ Bilder von Einhörnern denotiert, dann kann ebenso angenommen werden, daß ein Plan nicht das Gebäude denotiert, sondern daß das Gebäude den Plan denotiert. Wie erklärt sich jedoch die Bedeutung des Plans, wenn, wie im Falle der *Hochhausstadt*, nichts gebaut wurde?

Offensichtlich sind Einhorn-Bilder weniger mit Worten vergleichbar, die keinen Referenten haben, als vielmehr mit Sätzen, die keinen Sachverhalt in der Welt beschreiben. Es ist möglich, verständliche Sätze zu formulieren, die ihre Bedeutung nicht aus einer vorhergehenden, gängigen Verbindung mit einem Referenten ableiten, sondern aus grammatikalischen Regeln, die auf eine Reihe von unspezifischen Fällen zutreffen. In diesem Sinne wird ein ›Einhorn-Bild‹ auf dieselbe Weise wie das Bild eines (veränderten) Pferdes gelesen und danach als Bild eines Tieres verstanden, das nicht wirklich existiert. Das Bild besteht aus der Kombination von einfachen Zeichen für ein Horn, eine Mähne usw., während es auf einer grundlegenden Ebene eine Reihe von darstellerischen Kombinationen verwendet, die die Farben, Linien usw. betreffen.

Pläne werden sinngemäß verstanden: Schraffuren, Symbole, Linienstärken, die zu bemaßenden Teile in Grundriß und Schnitt sind durch Konventionen festgelegt und können nicht willkürlich verändert werden. Weniger eindeutige Bezeichnungen, die gegebenenfalls mißverstanden werden können, werden durch angefügte Legenden erläutert. Jede Planzeichnung ist aus derlei einfachen, konventionalisierten Elementen zusammengesetzt. Selbst eine einfache Linie bezieht ihre Bedeutung daraus, wie gleichartige Linien in gleichartigen Zeichnungen verwendet werden, und nicht aus der Intention des Architekten. Und eine Linie in einem Grundriß gilt nur als vertikales Differenzierungsmerkmal, nicht aber als spezifisch ausgebildete Wand. Der Architekt, der eine bestimmte Linie zeichnet, beabsichtigt die damit gemeinte Struktur, nicht aber eine Linie, die als Teil eines Bildes für sich selbst steht. Aufgrund der fixierten Bedeutung solcher Elemente kann ein Plan unabhängig von einer bestimmten Intention verstanden, auf seine Richtigkeit beurteilt und gegebenenfalls korrigiert werden.

Die Richtigkeit einer Planzeichnung ist damit eine Eigenschaft, die eher mit der Grammatikalität eines Satzes vergleichbar ist als mit seinem Aussagegehalt. Genauso wie die grammatikalische Korrektheit eines Satzes beurteilt werden kann, ohne gleichzeitig seinen Wahrheitsgehalt zu prüfen (viele Textverarbeitungsprogramme können dies), kann die Korrektheit einer architektonischen

---

<sup>770</sup> Vgl. Robin EVANS, ›Translations from Drawing to Building‹ [1986], in: Ders., *Translations from drawing to building*, London 1997, S. 153–193, hier S. 165.

<sup>771</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 35.

<sup>772</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 31.

Darstellung beurteilt werden, ohne sie mit einem Gebäude oder mit der Intention des Architekten abgleichen zu müssen. Die Regeln, die sowohl die Bedeutung als auch die Richtigkeit eines Plans bestimmen, sind durch den architektonischen Diskurs festgelegt; durch ihre Geschichte genauso wie durch die architektonische Praxis. Aus naheliegenden Gründen wurde das Konzept ›Architektur‹ zum Teil in Entsprechung zu dem konstruiert, was im Rahmen der gesetzlichen und gesellschaftlichen Begleitumstände und der Darstellungsmethoden effektiv umsetzbar ist.

Für Pläne ist diese Auffassung nur konsequent. Auch bei Goodman gilt ein Plan als Notation, die sich aus einzelnen Zeichen zusammensetzt; ähnlich einer musikalischen Partitur, die vor einer Aufführung geschrieben wird. Dennoch ist die diesbezügliche Trennung Goodmans in ›Bilder‹ und ›Diagramme‹ fragwürdig: In beiden Fällen ist weitgehend klar, auf was sich Darstellungen beziehen, selbst wenn es kein Vergleichsobjekt gibt.<sup>773</sup> Die beiden Perspektiven der *Hochhausstadt* zeigen Ansichten ein- und desselben, wenn auch virtuellen Objekts, eben jener *Hochhausstadt*. Der Grundriß vervollständigt das Bild dieser Stadt um weitere Aspekte, indem Angaben zum Regelgrundriß der Wohnhochhäuser und zum Gesamtausmaß der Stadt gemacht werden. Dinge, die im Grundriß gezeigt werden, verweisen auf Dinge, die in den Perspektiven vorkommen und *vice-versa*. Obwohl sie auf sehr unterschiedliche Weise dargestellt werden, handelt es sich um dieselben Objekte: Die verschiedenen Darstellungen verweisen auf dieselbe Architektur. Vielleicht ist der interpretatorische Spielraum bei den Perspektiven größer, aber dem Betrachter der *Hochhausstadt* ist ersichtlich, daß es sich um architektonische Darstellungen handelt, die ein- und dieselbe Stadt zeigen.

### 1.3.3 Architektonische Darstellungen als Mischformen

Die Bedeutung eines Plans setzt sich aus der Bedeutung seiner einzelnen Bestandteile zusammen. Ebenso kann eine architektonische Darstellung aus Bestandteilen zusammengesetzt sein, die zum Teil ein Diagramm, zum anderen Teil ein Bild sind. Ein Schnitt wie jener durch die *Karlskirche* von Fischer von Erlach ist so ein Beispiel. Er enthält ›diagrammatische‹ und ›bildhafte‹ Elemente zugleich, sodaß anhand der konstitutiven Aspekte gar nicht entschieden werden kann, um welche Darstellungsform es sich handelt: Der Schnitt oszilliert zwischen ›Bild‹ und ›Diagramm‹. Anders als das Elektrokardiogramm und die Zeichnung des Fudjijama stellt er eine Mischform von beidem dar. Statt zwischen einem ›piktorialen‹ und einem ›diagrammatischen‹ Schema zu unterscheiden, soll ersatzweise eine andere Nomenklatur verwendet werden: Es soll zwischen Aspekten unterschieden werden, die kodiert sind, und jenen, die dem Anspruch folgen, ein visuelles Äquivalent (illusionistisch) herzustellen. Kodiert ist der Schnitt durch die *Karlskirche* dort, wo das Mauerwerk durchschnitten ist: Die Flächen bleiben weiß, auch wenn sich dort massives Mauerwerk befindet. Selbst wenn der Schnitt nicht bemaßt ist, so kann er als Planzeichnung bezeichnet werden, da es sich um eine maßstabgetreue Orthogonalprojektion handelt, aus der entsprechende Maße entnommen werden können (auch wenn Goodman anderes dazu sagt). Die Innenräume (oder allgemeiner: die Ansichtsflächen) sind hingegen nicht kodifiziert, sondern sollen ein visuelles Äquivalent vermitteln. Diese beiden unterschiedlichen Darstellungsweisen greifen sogar ineinander über: Obwohl der Schnitt nicht Bestandteil des Gebäudes, sondern nur einer spezifisch architektonischen Repräsentationsweise ist, wird die Schnittführung zum Anlaß für einen illusionistischen Effekt genommen. Der Schattenwurf vollzieht nicht jene Regeln, die im physischen, geschlossenen Raum herrschen würden, sondern folgt vielmehr der Schnittführung. Als solcher betont er die Eigenständigkeit der Zeichnung vor dem Objekt, das diese darstellt, indem er den illusionistischen Aspekt der Zeichnung betont. [Abb.130.]

---

<sup>773</sup> Vgl. Arthur C. DANTO, ›Philosophy as/and/of Literature‹ in: Arthur C. DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York 1986. S. 135–162, hier S. 143.



Es gibt also architektonische Darstellungen, die anhand ihrer konstitutiven Aspekte nicht so eindeutig als ›Bild‹ oder ›Diagramm‹ klassifiziert werden können. Diese bilden vielmehr Mischformen, die bisweilen aus pragmatischen Gründen entstanden und später wieder verschwunden sind. Für Evans wirken sich architektonische Zeichnungen darauf aus, was der Architekt überhaupt zu sehen vermag. Sie ermöglichen, manche Dinge klarer zu sehen, indem andere Dinge unterdrückt werden: »something gained, something lost.«<sup>774</sup> Die Eignung der Zeichnung, etwas darzustellen, ist immer eingeschränkt, und immer auch mehr oder weniger abstrakt. Sie kann nie ein vollständiges Bild von einem Projekt geben. Folglich bietet die Zeichnung eine Reihe von Themen, die sichtbar gemacht werden, während eine Reihe von anderen möglichen Themen in der Zeichnung nicht aufscheinen bzw. nicht offensichtlich gemacht werden. Jede Form der Darstellung hebt also jeweils spezifische Aspekte von Architektur hervor und unterdrückt dabei andere Aspekte. Aus diesem Grund gibt es fast immer mehrere Darstellungen für ein- und dasselbe architektonische Werk. Und während Kunstwerke jeweils für sich allein stehen, können verschiedene architektonische Darstellungen wie Grundrisse, Schnitte, Ansichten und Perspektiven Bestandteil ein- und derselben Architektur sein. Statt die konstitutiven Aspekte der Darstellung zu betrachten, ist es zielführender, danach zu fragen, was sie hervorheben sollen, zu welchem Zweck sie angefertigt werden und welcher Funktion sie dienen.

Evans liefert dazu entsprechende Beispiele: In *The Developed Surface* untersucht er eine Darstellungsform aus dem späten achtzehnten Jahrhundert, die bei der Gestaltung von Innenräumen eine kurze, aber bedeutsame Rolle einnimmt.<sup>775</sup> Bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein gibt es für Innenräume nur eine adäquate Darstellungsform: Sie werden im Rahmen eines Gebäudeschnitts dargestellt. So führt der Schnitt durch die *Karlskirche* durch die Symmetrieachse des Gebäudes.<sup>776</sup> Er zeichnet sich dadurch aus, daß die Abfolge der Räume vom Eingang bis zum Chor als Weg nachvollziehbar ist.<sup>777</sup> Zudem bietet er Informationen zur Lage der einzelnen Räume innerhalb des Gebäudes und zu den Wandstärken. Letztlich wird dabei die äußere Erscheinung vollständiger beschrieben als das, was im Inneren stattfindet. [Abb. 128–129.]

Die Möglichkeit, alle wichtigen Räume entlang eines Schnitts aufzufädeln, geht bei einem Palais verloren. Das Palais ist nicht so linear organisiert wie eine Kirche. Andererseits gewinnt dort die Einrichtung einzelner Innenräume gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Bedeutung, die der Schnitt nicht mehr adäquat erfüllen kann. William Chambers' Schnitt durch ein Stadtpalais von Lord Derby in Pall Mall stammt von 1759. Es handelt sich um einen der ersten Schnitte, die in England angefertigt wurden, in dem Wandverkleidungen, Farbschemata und Dekoration gezeigt werden. Zwar können die Innenräume noch in zusammenhängender Abfolge gezeigt werden; der große Nachteil ist jedoch, daß von jedem Raum immer nur eine einzige Wand frontal sichtbar ist. Um nun von einzelnen Räumen sämtliche Wände darstellen zu können, wird ein anderer Darstellungsmodus gewählt: Die Innenräume werden fortan als ›abgewickelte Fläche‹ bzw.

---

<sup>774</sup> Robin EVANS, › The Developed Surface. An Enquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique‹ [1989], in: Ders., *Translations from drawing to building*. London 1997, S.195–231, hier S. 199.

<sup>775</sup> Vgl. Robin EVANS, › The Developed Surface. An Enquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique‹, S. 196–200.

<sup>776</sup> Vgl. Johann Bernhard FISCHER v. ERLACH, *Entwurff Einer Historischen Architectur, in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völker ; umb aus den Geschicht-büchern, Gedächtniß-münzen, Ruinen, und eingeholten wahrhaftten Abrißen, vor Augen zu stellen*. Leipzig 1725. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1725> (Zugr. 02.11.2010), Tafel XIII.

<sup>777</sup> Darauf weist auch die französische Legende hin: »Profil et Elevation de la Coupe de L'Eglise de St. Charles Borromée dans le dedans depuis l'Entrée jusqu'au Chœur.« Johann Bernhard FISCHER v. ERLACH, *Entwurff Einer Historischen Architectur...*, Tafel XIII.

›Raumabwicklung‹ dargestellt. Diese Form der Darstellung ist nicht neu: Ähnliche Darstellungen dienten schon im siebzehnten Jahrhundert zur Illustration von Stadtplätzen und, viel früher in Ägypten, zur Darstellung umschlossener Räume aller Art.

Das Besondere bei der Anwendung dieser Technik im achtzehnten Jahrhundert liegt darin, daß einzelne Innenräume aus ihrem Verband mit anderen Räumen gelöst und isoliert behandelt werden können. Genauso unabhängig wird dann ihre jeweilige Ausgestaltung gehandhabt. Wie der konventionelle Schnitt haben diese Abwicklungen den Sinn, ein dreidimensionales Objekt auf einer zweidimensionalen Zeichnung zu organisieren. Bei der Abwicklung geht jedoch die räumliche Tiefe verloren: Während der Schnitt eine Projektion ist, die den Raum auf die Zeichenfläche komprimiert (und bei der durch den Schattenwurf der Eindruck räumlicher Tiefe vermittelt wird), zerstört die Abwicklung die Kontinuität der räumlichen Abfolge, die im Schnitt noch erhalten bleibt. Gleichzeitig wird alles andere weggelassen, was nicht zu diesem Raum gehört: In der Zeichnung eines rechteckigen Stiegenhauses von Thomas Lightoler sind alle vier Wände an die Kante des Grundrisses, von dem sie ausgehen, angebunden. Bis auf die Decke werden alle anderen Flächen auf eine Ebene ausgeklappt; es wird nichts gezeigt, was außerhalb dieses Raums liegt.<sup>778</sup>

Auch wenn die ›abgewickelte Fläche‹ nicht wie eine Notation aussieht, weil die diagrammatischen Darstellungsformen fehlen und jede Wand für sich wie die illusionistische Wiedergabe jener Wand aussieht, für die sie Angaben macht, so ist sie nicht als ›Bild‹ im Sinne Goodmans zu bezeichnen. Sie wurde für eine bestimmte architektonische Aufgabe hergestellt: Es gibt dabei zahlreiche Merkmale, die kontingent sind. Eine architektonische Darstellung ist immer eine Form von Abstraktion, was dafür spricht, daß jede dieser Zeichnungen als ›artikuliert‹ bezeichnet werden kann. Selbst Entwurfsskizzen können als ›artikulierte‹ Schemata bezeichnet werden und nicht als ›dichte‹ Skizzen. Auch die Perspektiven der *Hochhausstadt* sind zwar ›Schemata‹, sie sind aber nicht schematischer als andere architektonische Darstellungen.

Womit hängt das zusammen? Die Diskussion kann nicht darauf beschränkt werden, woraus sich die Darstellung zusammensetzt. Die Frage ist vielmehr, worum es bei architektonischen Darstellungen geht. Es geht nun darum, diese Problematik herauszuarbeiten, die darauf hinausläuft, daß auch illusionistische Darstellungen gewissermaßen Notationen sein können, womit sich Goodmans Unterscheidung als hinfällig erweist.

---

<sup>778</sup> Warum diese Form der Darstellung, die an Beispielen wie diesem ihren Anfang nahmen, eine kurze Zeit lang von besonderem Interesse war, erklärt Evans anhand von Veränderungen im Grundriß des Gesamtgebäudes: Ein Vergleich zwischen Grundrissen eines Hauses der Brüder Adams mit einem typischen Grundriß eines Hauses von James Gibbs zeigt die beträchtlichen Veränderungen, die in der Ausformung des Wohnraums innerhalb von wenig mehr als einer Generation stattgefunden hat. Der Grundriß von Gibbs besteht aus hierarchisch angeordneten Räumen, deren Mittelpunkt der Salon bildet; auch was die Wegführung betrifft: Um von einem Raum in den anderen zu gelangen gibt es oft nur eine Möglichkeit. Es muß eine bestimmte Abfolge von Räumen durchschritten werden. Spätbarocke wie auch frühpalladianische Grundrisse sind grundsätzlich auf diese Weise organisiert. In den Grundrissen der Brüder Adams bilden die Räume zwar auch eine Sequenz, aber die radiale Anordnung ist verschwunden. Stattdessen sind die Räume sehr oft kreisförmig angeordnet. In dieser Anordnung gibt es wenig Unterschiede zwischen den Räumen. Die Hierarchie ist so gut wie verschwunden. Jeder Raum hat zumindest zwei Türen, und bietet damit zwei Möglichkeiten, sich durch das Gebäude zu bewegen. Wenn alle Räume in ihrem hierarchischem Verhältnis zueinander mehr oder weniger gleichgestellt sind, so werden sie sonst auf jede nur erdenkliche Weise voneinander differenziert. Im Grundriß von Gibbs sind die Räume seriell organisiert; ihre Größe entspricht ihrer Rangordnung, während sie alle quadratisch oder nahezu quadratisch sind: es gibt wenig Bedarf nach einer weiteren Beschreibung. Im Grundriß von Adams bilden sie eine bewußte Mischung aus unterschiedlichen Formen: quadratisch, länglich, kreisförmig, oval, polygonal etc. Vgl. Robin EVANS, ›The Developed Surface. An Enquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique‹, S. 201ff.

### 1.3.4 Kunstwerke und architektonische Darstellungen

Im Rahmen des architektonischen Diskurses werden auch illusionistische Darstellungen wie die Perspektive selektiv betrachtet, sodaß Goodmans Unterscheidung zwischen ›Diagramm‹ und ›Bild‹ nicht zutreffend ist. Eine architektonische Darstellung wird in der Regel für einem bestimmten Zweck angefertigt: Sie soll bestimmte Aspekte hervorheben, während andere, nicht oder weniger relevante Aspekte vernachlässigt bzw. weggelassen werden. Genauso ist auch ihre Betrachtung nicht desinteressiert. Die Zeichnung wird aus einem bestimmten Grund betrachtet und ist mit einer bestimmten Funktion verknüpft. Ganz gleich, ob bestimmte Aspekte bei der Betrachtung des architektonischen Objekts keine Rolle spielen oder erst gar nicht dargestellt werden: Die Darstellung ist ›ausgedünnt‹. Sie unterscheidet sich von jener von Goodman erwähnten Skizze, bei der jedes Detail auf dem Blatt Bedeutung für die Interpretation haben kann. Damit muß sie nicht, wie Goodman sagen würde, ›analog‹ bzw. ›durchwegs dicht‹ sein: Die Funktion der Zeichnung bestimmt, welche und wieviele Aspekte als konstitutiv angesehen werden.

Diese Darlegung trifft aber nur zu, wenn mitbedacht wird, daß die Interpretation die Zeichnung konstituiert: Die Unterscheidung hat dann mehr mit dem Kontext ihrer Betrachtung zu tun als mit den Eigenschaften der Darstellung. Architektonische Darstellungen dienen nicht, wie z. B. ein Gemälde im Museum, einer ästhetischen Erfahrung, sondern zuerst eben diesem Zweck – der Darstellung von Architektur. Dennoch können sie, wie jede Darstellung, aus diesem spezifischen Kontext herausgehoben werden. Sie sind dann nicht mehr ausschließlich Darstellung von Architektur, sondern stehen in einem anderen Zusammenhang, bei dem nun andere Aspekte in den Vordergrund rücken.

Die Haltung, die Goodman gegenüber ›dichten‹ Bildern einnimmt, kommt Kants Vorstellung von Ästhetik gleich. Für Kant entspricht die ästhetische Erfahrung einem ›desinteressierten Interesse‹: Ein ästhetisches Objekt kann nicht nach einem Zweck beurteilt werden; wenn wir dies täten, würden wir notgedrungen ein konzeptionelles Urteil fällen. Offensichtlich geht Goodman von dieser Vorstellung aus, wenn er behauptet, daß bei einem Bild nichts ausgeschlossen werden darf. Demgegenüber behauptet A.C. Danto, daß ästhetische Erfahrung nicht ohne einen Kontext möglich ist, in den das Bild eingebettet ist – wovon es sich abgrenzt, wogegen es polemisiert etc.<sup>779</sup> Damit ist aber festgelegt, welche Aspekte der Darstellung relevant sind. Danto diskutiert denn auch Goodmans Gedankenexperiment zum Elektrokardiogramm und der Zeichnung des Fudjijama von Hokusai. Für ihn kann der Unterschied zwischen ›Fülle‹ und seinem Gegenterminus ›Ausdünnung‹ nicht als Merkmal gelten, um Kunstwerke von reinen Darstellungen zu unterscheiden: Der Status einer Darstellung als Kunstwerk oder als ›reine Darstellung‹ wird nicht durch die konstitutiven Aspekte bestimmt.<sup>780</sup> Das Kunstwerk ist durch eine Atmosphäre der Kunsttheorie und eine

---

<sup>779</sup> Vgl. Norbert SCHNEIDER, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. Stuttgart 1996, Eintrag ›Arthur C. Danto‹, S. 226–230, hier S. 229. In bemerkenswerter Unkenntnis, nicht zuletzt von Dantos ›The Artworld‹, bemerkt Schneider allerdings, daß Danto mit seinem Versuch, die Kunst »letztlich ontologisch, aufgrund immanenter Kriterien bestimmen zu wollen«, scheitert. Danto weise zwar »institutionelle, also soziale Argumente« zurück, nähert sich jedoch »ungewollt und de facto diesem Explanationsmodell« an. (vgl. ebenda S. 230; vgl. Arthur C. DANTO, ›The Artworld‹, in: *The Journal of Philosophy*, (Bd. 61, Nr. 19, Okt. 1964), S. 571–584, passim.)

<sup>780</sup> Vgl. Arthur C. DANTO, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, S. 214ff u. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 212f. Goodmans Begriff der ›Ausdünnung‹ (›attenuation‹) wird in der deutschen Übers. von Danto verwendet (vgl. Arthur C. DANTO, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, S. 216), wo dieser Goodmans Nebeneinanderstellung von Elektrokardiogramm und Hokusai-Zeichnung diskutiert. In der deutschen Übersetzung Goodmans wurde ›attenuation‹ jedoch als ›Ausdünnung‹ übersetzt (vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 213).

Kenntnis der Kunstgeschichte geformt. Es bedarf, wie bei Goodman, auch bei Danto einer Interpretation; mit dem Unterschied allerdings, daß für Danto die Interpretation das Kunstwerk mitkonstituiert. Andernfalls wäre es gar nicht möglich, Kunstwerke – insbesondere zeitgenössische wie das Urinal von Duchamp – von einem Alltagsgegenstand zu unterscheiden. Der Inhalt hat nichts damit zu tun, ob etwas ein Kunstwerk ist oder nicht: Alles kann zum Kunstwerk werden. Es ist außerdem vorstellbar, »zwei Kunstwerke mit verschiedenen Inhalten zu haben, die trotzdem vollkommen gleich aussehen.«<sup>781</sup>

Nach Danto gibt es keine wesentliche Eigenschaft, die in einem Kunstwerk vorhanden sein muß, damit dieses als solches gelten kann (im Unterschied etwa zu Bell, der in der ›signifikanten Form‹ die wesentliche Eigenschaft der Kunst sieht). Sein Status als Kunstwerk wird vielmehr durch den entsprechenden Kontext bestimmt. Auf dieselbe Weise bestimmt nun der architektonische Diskurs, was eine architektonische Zeichnung ist; unabhängig davon, ob es sich um ein ›Bild‹ oder ein ›Diagramm‹ handelt. Und weil es sich um Darstellungen von Architektur handelt, handelt es sich um Darstellungen, bei denen nie sämtliche Eigenschaften (viele das auch sein mögen) konstitutiv sind. Weil sich aber der Status verändern kann, sind Zeichnungen vorstellbar, die einmal architektonische Zeichnungen sind und dann zum Kunstwerk deklariert werden, womit sich der Inhalt ändert, ohne daß sich am Aussehen etwas ändert.

Einen Fall von architektonischen Darstellungen, die genauso gut als autonome künstlerische Darstellungen betrachtet werden können, bilden die Perspektiven von Frank Lloyd Wright. Für die Publikation seines Œuvres bei Wasmuth hat dieser eigens gut reproduzierbare Linienzeichnungen angefertigt. Diese können als Bilder im Sinne Goodmans gelten: In der länglichen Zeichnung des *Thomas Hardy House* ist das Gebäude nah an den oberen Bildrand gedrängt; der Standpunkt des Betrachters ist sehr niedrig. Es bleibt nur wenig Platz für den Himmel über dem Haus, während der Rest von einer Klippe, auf der das Haus steht, und einer davorliegenden Ebene eingenommen wird. Trotzdem diese gut drei Viertel der Darstellung einnehmen, sind sie mit nur wenigen Strichen angedeutet. Zeigt diese Zeichnung nun etwas, das Wright für dieses Gebäude als relevant erachtete, oder handelt es sich um eine rein visuelle Komposition? Beide Betrachtungen sind möglich: Einerseits betont die Zeichnung die Bedeutung der Lage entlang einer Klippe. Sie deutet an, daß das Haus für eine spezifische Topographie entworfen wurde. Es geht um Qualitäten, die für das endgültige Gebäude eine Rolle spielen. Kein Kommentator von Wrights Architektur würde etwa bemängeln, daß bei dieser Darstellung der Horizont zu hoch angesetzt wurde. Der hohe Horizont ist vielmehr ein Indikator für eine besondere architektonische Zugangsweise Wrights. Ab den 1910er-Jahren beginnt dieser, bevorzugte Standorte in sein Entwurfssystem einzubeziehen, bis sie, wie beim *Fallingwater House* (1935-36), zum integralen Bestandteil seines Entwurfs werden. Bei der Arbeit am Grundriß kann sich Wright, selbst mit dem dazugehörigen Schnitt oder Aufriß vor Augen, keine klare Vorstellung davon machen, wie das Gebäude im Endeffekt aussehen wird. Um diesen blinden Fleck auszufüllen, konstruiert er kleine perspektivische Zeichnungen, um das Aussehen zu überprüfen. Danach kehrt er zur Planzeichnung zurück und führt die erforderlichen Anpassungen durch. Die Überprüfung seines Entwurfs durch perspektivische Zeichnungen (von ihm als ›perspective proof‹ bezeichnet) ist also ein Mittel zur Verfeinerung und Anpassung eines Entwurfs, der vorwiegend am Grundriß elaboriert wird. [Abb. 124–127.]

Andererseits ist die Komposition dieser Bilder schon an sich bemerkenswert, genauso wie bei jenen anderen Zeichnungen, wo die Häuser inmitten von Bäumen eingebettet sind. Kevin Nute bemerkt, daß »quite apart from their obvious historical significance, many of his drawings are now prized as

---

<sup>781</sup> Arthur C. DANTO, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, S. 220.

works of art in their own right, irrespective of the remarkable buildings they depict.«<sup>782</sup> Ihrem geänderten Status entsprechend, werden diese Zeichnungen nun unter anderen Voraussetzungen betrachtet: nicht mehr unter dem Aspekt einer Darstellung, die etwas über die Architektur von Wright aussagt, sondern als abstrakte Kompositionen horizontaler und vertikaler Linien, die das Bild strukturieren, wobei die Anregung auf japanische Drucke zurückgeführt wird (eine rein formale Analyse, wobei ironischerweise die räumliche Tiefe, die Wright durch die Überlagerung horizontaler und vertikaler Elemente bewerkstelligt, verlorengeht). Die elaborierte Komposition der Zeichnungen (in Verbindung damit, daß Wright ein einflußreicher Architekt war und architektonische Darstellungen in den letzten Jahrzehnten auch für Galerien interessanter wurden) macht sie einerseits zu Bildern, die etwas über Wrights architektonischen Zugang aussagen, andererseits aber zu künstlerischen Darstellungen.<sup>783</sup> In diesem Beispiel ist es unmöglich, innerhalb der Zeichnung zwischen architektonischen und piktorialen Aspekten zu trennen. Die Unterscheidung erfolgt vielmehr durch den Status, der ihnen durch die Interpretation verliehen wird, und hat mit dem Kontext zu tun, in den das Bild gestellt wird.

Das Beispiel von Wright ist sicher ein Sonderfall, weil sich seine Beschäftigung mit bevorzugten Standorten mit den kompositionellen Aspekten einer Zeichnung in Deckung bringen läßt. Letztlich sind aber auch die Architekturfotografien von Shulman nichts anderes. Auch wenn historische Schnitte und Raumabwicklungen hinzugezogen werden, stellt sich heraus, daß keine dieser Darstellungen als ›Bilder‹ im Sinne Goodmans bezeichnet werden kann, weil im Rahmen von architektonischen Darstellungen immer nur jene Merkmale konstitutiv sind, die im architektonischen Diskurs auch thematisiert werden.

Ebenso ist es möglich, Kunstwerke unter einer bestimmten Funktion zu betrachten. So beschreibt Elias Canetti den *Blindensturz* von Pieter Bruegel (1568) als Sequenz, in welcher eine Gruppe von Personen die unterschiedlichen Stadien eines Sturzes durchlebt: Er betrachtet den *Blindensturz* dahingehend, wie im statischen Medium Bild Bewegung dargestellt wird. Canetti schildert die Körperhaltung, den dazugehörigen Gesichtsausdruck etc., die nach und nach die Protagonisten erfassen. Er beschreibt in umgekehrter Reihenfolge (von rechts nach links) die einzelnen Stadien eines Sturzes als Kettenreaktion. Die Sequenz geht vom unvermeidlichen Sturz über die zu späte Gewährwerdung zurück zur anfänglichen Ahnungslosigkeit. Im *Blindensturz* wird also der Ablauf einer Bewegung dadurch erkenntlich, daß Personen gezeigt werden, die miteinander in Beziehung stehen. Diese Bewegung wird in unterschiedliche Stadien eingeteilt und in den perspektivischen Raum eingebunden, in dem sich ein zeitliches Ereignis räumlich entfaltet. Für Canetti stellt der *Blindensturz* denn auch das Ereignis des Stürzens selbst dar.<sup>784</sup> Canetti liefert keine

---

<sup>782</sup> Kevin NUTE, *Frank Lloyd Wright and Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. London u. a. 1993, S. 96.

<sup>783</sup> Vgl. Joseph CONNORS, *The Robie House of Frank Lloyd Wright*, Chicago 1984, S. 59.

<sup>784</sup> »Jetzt waren sechs Blinde in einer schiefen Reihe da, die einander an Stöcken oder bei der Schulter hielten. Der erste von ihnen, der sie anführte, lag schon im Wassergraben, der zweite, der daran war, ihm nachzustürzen, wandte dem Betrachter sein volles Gesicht zu: die leeren Augenhöhlen und den schreckensoffenen Mund mit den bleckenden Zähnen. Zwischen ihm und dem dritten war der größte Abstand dieses Bildes, noch hielten beide den Stock fest, der sie verband, aber der dritte hatte einen Ruck, eine unsichere Bewegung verspürt und stellte sich leicht zögernd auf die Fußspitzen, sein Gesicht, das man im Profil sieht – nur das eine blinde Auge –, verrät nicht Angst, aber den Ansatz einer Frage, während hinter ihm der vierte noch voller Vertrauen die Hand auf seiner Schulter liegen hat [...]. [D]ie beiden letzten hinter ihm gehen ergeben seinen Weg, jeder der Trabanten des Vordermanns. [...] [S]ie sind am weitesten vom Wassergraben weg und erwarten und fürchten nichts und haben keine Frage.« Elias CANETTI, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*, Frankfurt a. M. 1982, S. 111–112.

ungewöhnliche Interpretation eines Kunstwerks. Er beschreibt mit Worten das, was ihn an diesem Gemälde fasziniert. Es ist nicht der Pinselstrich und nicht die Beschaffenheit der Leinwand, sondern ein Ereignis, das Bruegel in Einzelmomente zerlegt und auf mehrere Protagonisten aufteilt. Möglicherweise wird seine Darlegung nicht der vollen Bedeutung des Gemäldes als Kunstwerk gerecht; aber selbst eine klassische kunsthistorische Interpretation, ob ikonographisch oder formal, macht nichts anderes, als jene Aspekte hervorzuheben, die sie bei diesem Kunstwerk als relevant erachtet.

Die Zerlegung eines Bewegungsablaufs in eine Sequenz kommt der Notation eines Vorgangs gleich, wie sie im 19. Jahrhundert die Diagramme von Muybridge vollziehen. Muybridge läßt, im Unterschied zu Bruegel, jeden individualisierenden Zug und den illusionistischen Aspekt weg und reduziert den menschlichen Körper auf einfache Linien: nur das Notwendigste, um die Bewegung aufzuzeichnen. Er repräsentiert die Bewegung durch ein (artikuliertes) Diagramm. Insofern gibt es einen klaren Unterschied zwischen einem Bild und einem Diagramm, der dem entspricht, was Goodman über die beiden Darstellungsformen sagt: Im Unterschied zu den piktorialen sind die konstitutiven Aspekte des diagrammatischen Charakters ausdrücklich und eng begrenzt.<sup>785</sup> Das Problem liegt aber nicht darin, was eine Darstellung konstituiert, sondern darin, was den Status eines Kunstwerks bzw. einer architektonischen Repräsentation ausmacht.

### **1.3.5 Das Problem mit den Darstellungen der Hochhausstadt**

Für Goodman besteht der Unterschied zwischen ›Diagrammen‹ und ›Bildern‹ darin, daß die einen ›endlich differenziert‹ (bzw. artikuliert) sind, die anderen hingegen ›durchwegs dicht‹ (ohne Artikulation). Dennoch ist der Entwurf zur *Hochhausstadt* nicht, wie Goodman zu solchen Darstellungen sagen würde, ›piktorial‹. Sie sind syntaktisch auch nicht ›voll‹: Wenn es darum geht, die Perspektiven als Darstellungen eines architektonischen Entwurfs zu betrachten, dann sind Dinge wie unterschiedliche Linienstärken, die Eigenschaften des Papiers und selbst die Größe relativ unerheblich.

Trotzdem sind die Perspektiven der *Hochhausstadt* keine Diagramme. Sie sind auch keine Darstellungen, bei denen der Versuch unternommen würde, konkreten Festlegungen zu entkommen. Ein Diagramm in der Architektur, das noch dazu ausdrücklich als solches bezeichnet wird, sieht ganz anders aus: Ebenezer Howard versieht seinen Entwurf für die *Garden-City* (n° 2) mit der Anmerkung »N. B. Diagram only. Plan cannot be drawn until site selected.«<sup>786</sup> Howard zeigt ein Kreissegment, in dessen Mitte die kreisförmige Gartenstadt plaziert und mit anderen Gartenstädten durch axiale Straßen und eine radiale Eisenbahnlinie verbunden ist (in der Mitte befindet sich die ›Central City‹, vgl. n° 7). Howard macht nichts anderes, als die Funktionen der einzelnen Elemente und Bereiche auszuweisen: die Straßen sind einfache, gerade Linien, die als ›road‹ bezeichnet werden (in der Gartenstadt ist diese Linie verdickt und wird zum ›boulevard‹). Zwei parallele Linien, die als ›main line railway‹ bezeichnet sind, bilden die Eisenbahnlinie. Die freie Fläche, bestehend aus ›Agricultural Land 5000 Acres‹, wird lose in unterschiedliche Bereiche aufgeteilt: ›Agricultural College‹, ›Fruit Farm‹, aber auch ›Asylums for Blind and Obese‹ und ›Farm for Epileptics‹. Die Darstellung setzt sich aus kodierten Elementen und verbalen Annotationen zusammen: Es ist ein Diagramm. Aber mit geringfügigen Veränderungen könnte selbst dieses Diagramm für den Entwurf einer Idealstadt gehalten werden, von denen es nicht wenige in der Geschichte der Architektur gibt. Die Kreisform würde dann nicht die relative Position dieser einzelnen Gartenstadt zur Gesamtanordnung und deren Flächenausdehnung bezeichnen (für

<sup>785</sup> Vgl. Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 212f.

<sup>786</sup> Vgl. Ebenezer Howards Diagramme Nr. 2 u. 3, in: Ebenezer HOWARD, *Garden cities of to-morrow (being the second edition of »To-morrow: a peaceful path to real reform«)*, London ²1902, S. 22–23.

die ein Maßstab bereitgestellt wird), sondern hätte vielmehr die Bedeutung eines Grundrisses: Man könnte etwa fragen, warum die Eisenbahn radial ist, nicht aber die Straßen. Es sind jedoch ein paar wenige Bemerkungen, aus denen ersichtlich wird, daß hier keine formalen Vorgaben gemacht werden; weder für die Stadt, noch für die Trassenführung der Straßen und der Eisenbahn. Im Vergleich dazu ist Hilberseimers Grundriß bedeutend näher an der Konkretisierung: Wie bei Howard gibt es einen Maßstab, dazu aber noch Längenangaben, Schnitte in unterschiedlichen Höhen und Darstellungen in unterschiedlichen Maßstäben, die bis zur Einrichtung der einzelnen Wohnung reichen. Die rechteckigen Formen sind jene, die die Gebäude annehmen sollen. Schon Hilberseimers Grundriß ist konkreter festgelegt als das Diagramm von Howard.

Die Perspektiven sind demnach Darstellungen einer bestimmten Architektur. Sie haben keinen Sonderstatus als schematisierte Darstellungen. Obwohl sie illusionistische Darstellungen sind, sind die Perspektiven der *Hochhausstadt* andererseits diskrete Darstellungen, weil nicht jeder Aspekt der Zeichnung für ihre Interpretation als architektonische Darstellung eine Bedeutung hat. Ihre Bedeutung hat damit zu tun, daß aus den einzelnen Elementen leicht darauf geschlossen werden kann, daß es sich um Darstellungen von Architektur handelt, weil es eine Unmenge anderer Darstellungen gibt, die vergleichbare Elemente aufweisen. Anhand dessen, was nicht Hilberseimer allein, sondern die meisten Modernisten als relevant für ihre Architektur erachten, können die Perspektiven als Darstellung einer bestimmten Architektur identifiziert werden und nicht als abstraktes Diagramm.

Letztlich gibt es keine andere Möglichkeit, etwas über die *Hochhausstadt* zu erfahren, als durch diese beiden Darstellungen, den Grundriß und die verbalen Erklärungen, die Hilberseimer bereitstellt. Obwohl wir verstehen können, was die Zeichnungen zeigen, ist nicht eindeutig geklärt, welche Aspekte diskutiert werden müssen, wenn die damit gemeinte Architektur analysiert werden soll. Weil es sich eben um eine fiktive Stadt handelt, stellt sich die Frage, ob etwa der Standort des Betrachters bei den beiden Perspektiven wie bei Wright etwas über die Architektur aussagt und zu diskutieren ist, oder ob dieser ›nur‹ eine Eigenschaft der Darstellung ist – also keine relevante Eigenschaft des Entwurfs. Der Standort ist bei den Perspektiven insofern ausschlaggebend, als er dem Betrachter vorgegeben ist. Vor dem Gebauten kontrolliert der Architekt den Standort des Betrachters aber nicht mehr: Er ist eine Qualität, die nur in der Darstellung von Bedeutung ist. In der Perspektive bestimmt er das, was wir zu sehen bekommen. Für die Architektur ist er nur dann bedeutungsvoll, wenn damit ein relevanter Aspekt thematisiert wird. Das Problem mit der *Hochhausstadt* hat damit zu tun, daß außerhalb solcher wiedererkennbaren und kombinierbaren Elemente unklar ist, welche weiteren Aspekte der Darstellung sonst noch die Architektur betreffen, weil es kein Objekt gibt, mit dem die Darstellungen identifiziert werden können. Die meisten Kritiken diskriminieren erst gar nicht, wenn sie die Perspektiven diskutieren, zwischen der dargestellten Architektur und ihrer Darstellungsform. Es können auch so divergente Aspekte wie der Augpunkt, die Färbung, die Strukturlosigkeit des Himmels und selbst die Inkonsistenz in der Perspektive relevant sein: In jedem Fall aber geht es darum, welche Implikationen dies für die Architektur hat.

Die Möglichkeit, die Perspektiven als schematisierte Darstellungen aufzufassen, hat zu einem guten Teil mit der formal auf ein kubisches Erscheinungsbild reduzierten Architektur zu tun. Die kubischen Formen der unornamentierten Gebäude erlauben zwar (unter anderem), die Perspektiven nicht als unvollständige Darstellungen von Gebäuden (denen etwa das Dach fehlt) zu bezeichnen, sondern als illusionistische Darstellungen modernistischer Architektur. Die kubischen Körper stellen Gebäude dar; die darauf applizierten, dunklen Rechtecke sind Fenster, während die dunklen Streifen auf den breiteren Sockeln als Fensterbänder identifizierbar sind (so wie sie z. B. im *Bürohausentwurf* von Mies van der Rohe vorkommen). Es handelt sich auch nicht um eine willkürliche Ansammlung von Gebäuden, sondern um eine Stadt – wenngleich festgestellt werden

muß, daß ihr viele Dinge abgehen, die sonst in einer Stadt vorkommen: Denkmäler, Bäume, Freiräume wie Parks, etc. Obwohl es also die Architektur bzw. die Stadt selbst ist, die gewissermaßen abstrahiert ist, können genauso gut die Perspektiven als abstrahierte Darstellungen aufgefaßt werden. Unterstützt wird diese Auffassung dadurch, daß in ihnen zwar Menschen erkennbar sind, aber eben nur als schwarze, schematisierte Figuren. Sie stehen und bewegen sich auf überhöhten Gehwegen (Hochstraßen) und auf Brücken. ›Hochstraßen‹ und die bauliche Trennung von Fuß- und Fahrwegen werden zu dieser Zeit im architektonischen und städtebaulichen Diskurs thematisiert. Diese Brücken wirken jedoch zu dünn bemessen, um als ›realistische‹ Darstellungen von Brücken gelten zu können. Hilberseimer behauptet weiters, seinen Entwurf aus wenigen Eckdaten ›konsequent abzuleiten‹, und verspricht damit die Lösung anstehender, architektonischer wie sozialer, Probleme. Derselbe Reduktionismus, mit dem er zu Beginn des Buches behauptet, nur eine schematische Lösung anzubieten, wird später zum ästhetischen Programm erhoben. Viele Modernisten treten aber nicht nur für eine ›ästhetische Armut‹ ein, sondern überhaupt dafür, die Architektur weder mit Kunst noch mit Ästhetik in Verbindung zu bringen und sie als rein technisches Problem zu behandeln (vgl. 3.7). In diesen Perspektiven herrscht ein ständiges Hin und Her zwischen schematisierten und illusionistischen Aspekten, sodaß sie letztlich als beides betrachtet werden können: Es gibt keine eindeutige Lösung, weil Hilberseimer, im Gegensatz zu Howard, mit der Doppeldeutigkeit seiner Darstellungen spekuliert. Letzten Endes sind die Perspektiven ein kontingentes Konstrukt, abhängig davon, wie sie betrachtet werden, und nicht davon, woraus sie konstituiert sind.

Auch Richard Shusterman bezieht sich auf Goodmans Gedankenexperiment zum Elektrokardiogramm und der Zeichnung des Fudjjama von Hokusai; er plädiert mit diesem Beispiel für den ästhetischen Reichtum von Kunst. Der visuelle Aspekt ist Bestandteil des ästhetischen Reichtums eines jeden künstlerischen Werks, der nicht vernachlässigt werden darf – selbst wenn es sich dabei um ein literarisches Werk handelt.<sup>787</sup> Auf dieses bezogen behauptet Shusterman, daß »[t]o deny the visual aspect is to deplete the aesthetic potentiality of the literary work, to treat it less aesthetically; in much the same way as denying the aesthetic relevance of color, size, or tactile qualities would deplete the aesthetic possibilities of painting.«<sup>788</sup> Vergleichbares läßt sich behaupten, wenn es um eine visuelle Darstellung geht, und sei es nur eine ›schematische‹: Bestreitet man die Relevanz der Darstellungsweise, etwa bei der Farbwahl, der Gestaltung der Konturen oder der Flächen (indem etwa behauptet wird, diese Wahl sei objektiv), dann wird die ästhetische Potentialität der Darstellung um viele Möglichkeiten ärmer. Entsprechend kann sich Hilberseimer ästhetischen Entscheidungen gar nicht entziehen. Und auch bei der Betrachtung der Perspektiven müßten in jedem Fall visuelle Aspekte mit einbezogen werden. Shusterman selbst kritisiert damit das Konzept der ›ästhetischen Reinheit‹. Dieses Konzept wird oft im Sinn höchster Homogenität oder als Mangel an Durchmischung von Elementen gesehen. Genausogut kann es aber als perfekte Fusionierung oder Vereinigung von Elementen in ein ›organisches Ganzes‹ konstruiert werden. Die Notwendigkeit ›elementarer‹ Reinheit kommt aus der ästhetischen Forderung nach Einheit, doch ist das nur die eine Seite der klassischen Schönheitsformel; die andere besteht aus

---

<sup>787</sup> Als Beispiel nennt er u.a. Lewis Carrolls ›Tale of a Mouse‹ aus *Alice im Wunderland*, dessen geschwungene Form auf die Verwechslung Alices zwischen ›Tale‹ und ›Tail‹, und somit auf die fragile Natur mündlicher Kommunikation anspielt (wo Homonyme wie ›Tale‹ und ›Tail‹ reichlich vorhanden sind), während die visuelle Präsentation des ›Tale‹ als ›Tail‹ die Bedeutung des visuellen Mediums der Sprache exemplifizieren soll. (Vgl. Richard SHUSTERMAN, *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, S. 167f.) Allerdings zeichnet sich ein Text üblicherweise dadurch aus, das Satz- und Schrifttypus nebensächlich sind.

<sup>788</sup> Richard SHUSTERMAN, *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, S. 168.



Vielfalt und Reichtum.<sup>789</sup> Beide Bedeutungen der ›ästhetischen Reinheit‹ stellen für Hilberseimer eine wichtige Grundlage für seine ästhetischen Präferenzen dar und werden später genauer betrachtet.

## **1.4 Kritik am Relativismus: Gombrich**

### **1.4.1 Alternative Positionen**

Die vorangegangene Diskussion um die Perspektive könnte als obsolet gelten, da sich die relativistische Haltung weitgehend als Norm durchgesetzt hat. Es gilt heute als Binsenweisheit, die Perspektive nicht nur als Symptom einer weit reichenden kulturellen Entwicklung aufzufassen, wie dies Panofsky postuliert hat, sondern überhaupt die Fähigkeit des ›richtigen‹ Sehens von Perspektiven als kulturell erworben bzw. geprägt zu bezeichnen. Es gibt jedoch Gegenpositionen zu dieser Form von Relativismus: Diese lassen sich vorwiegend auf Ernst Gombrich zurückführen.

Gerade eine kulturrelativistische Position sollte nicht davon ausgehen, daß alle Kulturen denselben ›Realismusanspruch‹ an ihre Bilder stellen. Goodman behauptet ja, daß der Realismus relativ ist; »er wird durch das Repräsentationssystem festgelegt, das für eine gegebene Kultur oder Person zu einer gegebenen Zeit die Norm ist.«<sup>790</sup> Es ist aber nicht notwendig, einen universellen Realismus-Anspruch in den Darstellungen verschiedener Kulturen und Zeiten anzunehmen. Die Frage nach dem Anspruch anderer Kulturen, ›realistische‹ Darstellungen zu produzieren, hat Gombrich schon früher und wesentlich offener als Ausgangsfrage in *Kunst und Illusion* gestellt: Gombrichs Position wird später diskutiert. Und in der Tat wurde zwar seit den Kubisten die Auffassung von Kunst radikal erweitert; unsere perspektivischen Sehgewohnheiten haben sich damit aber nicht verändert. In einem vielzitierten Gedankenexperiment, das zur Untermauerung des Relativismus formuliert wurde, betrachten Tycho Brahe (Geozentrist) und Johannes Kepler (Heliozentrist) den Sonnenaufgang. Auch wenn sie beide das gleiche Objekt sehen – die Sonne –, so sehen sie dennoch etwas ganz anderes: Brahe sieht die Sonne aufgehen, während Kepler den Horizont von der unbeweglichen Sonne wegdriften sieht. Dieses Gedankenexperiment entbehrt jedoch jeder historischen Grundlage. Sonnenauf- und Sonnenuntergang sind auch heute noch umgangssprachlichen Wendungen. Abgesehen davon aber wußten bereits zu Keplers Zeiten alle Teilnehmer dieser Debatte, daß die Beobachtungsgrundlage für alle die gleiche war, unabhängig davon, welches Weltbild nun das richtige ist.

Ein weiterer Einwand gegen die relativistische Position hat denn auch damit zu tun: A. C. Danto begeht einen geradezu häretischen Akt im Rahmen des Diskurses um Bilder, in dem gemeinhin vorausgesetzt wird, daß das Verhältnis zwischen dargestelltem und realem Objekt durch Konventionen geregelt wird. Er bezeichnet die Perspektive als universelle Darstellungsform, die nicht erst erlernt werden muß. Dabei unterscheidet er schon zwischen ›Entdeckung‹ und ›Wahrnehmung‹ der Perspektive: Wenn es richtig ist, daß es Jahrhunderte dauerte, bis die Maler die Perspektive meistern konnten, so mußte niemand erst lernen, perspektivische Bilder als räumliche Darstellungen zu verstehen. Was allerdings eine Frage der Konvention sein könnte, ist die kulturelle Entscheidung, Bilder so wie das, was sie repräsentieren, aussehen zu lassen. Und so sagt Danto, daß Vasari und Gombrich behaupten, es habe nur zwei Momente in der Geschichte der Malerei gegeben, wo die optische Treue ausgesprochenes Ziel in der Malerei gewesen ist, nämlich

---

<sup>789</sup> Vgl. Richard SHUSTERMAN, *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, S. 166.

<sup>790</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 45. Möglicherweise schwächt Goodman diese Haltung ab, wenn er sagt, daß ›Realismus‹ oft nur als »Name für einen bestimmten Stil oder ein bestimmtes Repräsentationssystem« verwendet wird (ebenda).

im alten Griechenland und im Europa der Renaissance.<sup>791</sup> Und wenn es so viele Bilder gibt, die wir als realistisch bezeichnen, wie Snyder sagt, dann hat das oft damit zu tun, daß die Maler Mittel erfanden, um durch das perspektivische System auftauchende Inkonsistenzen zu kaschieren, um das Bild also realistischer zu machen.<sup>792</sup>

Für Danto gibt es einen Unterschied zwischen der Verwendung subtiler Hinweise, die dem Betrachter einer Darstellung die Schlußfolgerung erlauben, wie das entsprechende Objekt oder Ereignis im realen Raum und in der realen Zeit beschaffen wäre, und der Möglichkeit, eine visuelle Erfahrung zu vermitteln, die effektiv äquivalent ist zu der, wie sie auch reale Objekte und Ereignisse an deren Stelle vermitteln würden. So zeigt die Verwendung von Farben in der Darstellung unvermittelt jene Erfahrung, die auch vom realen Gegenstand zu erwarten ist.<sup>793</sup> Ebenso hat die Entdeckung der linearen Perspektive eine unmittelbare, unvermittelte Wahrnehmung räumlicher Tiefe ermöglicht, während Bewegung und Ereignisse weiterhin aus bestimmten Zeichen gefolgert werden, solange die Darstellungsform nicht selbst in Bewegung ist.<sup>794</sup>

Die Perspektive ist Danto zufolge keine arbiträre, kulturelle Konvention, sondern eine universell gültige Darstellungsform. Seine Interpretation ist auch in dem Sinne antirelativistisch, als sie eine lineare Entwicklung der Kunst voraussetzt, bei der es vorwiegend darum geht, ein zum realen Seheindruck visuell identisches Duplikat herzustellen. Sobald die Möglichkeiten der Malerei jedoch erschöpft waren bzw. durch Photographie und Film übertroffen wurden, war die Kunst als progressive Disziplin zu Ende.<sup>795</sup> Es kann nun bezweifelt werden, ob die Kunst tatsächlich am Ende angekommen ist, sobald ein ›Fortschritt‹ der perspektivischen Darstellung nicht mehr möglich war. So bezweifelt David Carrier denn auch die Vorgehensweise Dantos. Er deutet sie dahingehend, daß eine Art ›Tabelle‹ aufgestellt wird, die dann eine logische Struktur der Kunstgeschichte freilegt. So eindeutig, wie Danto behauptet, sagt Carrier, lassen sich die relevanten Themen in der Geschichte der Kunst nicht herausfiltern. Aber wenn wir Danto beim Wort nehmen, können wir die beiden Perspektiven nicht mehr als abstrahierte ›Bilder‹ bezeichnen, weil die Perspektive ein objektives Instrument zur Vermittlung einer räumlichen Illusion ist, das sich schwer mit dem Anspruch der Abstraktion vereinbaren läßt.

Damit ergibt sich aber das Gegenteil von jener Schlußfolgerung, die sich anbietet, wenn wir uns an Goodmans Unterscheidung zwischen ›Diagramm‹ und ›Bild‹ halten: Hilberseimer leitet seinen Entwurf von einigen wenigen Parametern ab, besonders Dichte, Lichteinfall und Verkehr (und, das wurde bisher nicht erwähnt, die Schaffung einer entsprechenden Gesellschaftsordnung). Weil es ihm nur um die Lösung von wenigen, aber dringlichen Problemen geht, spricht Hilberseimer auch von Vorschlägen ohne Gestaltungsabsicht. Dementsprechend müßten die Perspektiven als ›Diagramme‹ verstanden werden. Nun haben wir aber eine Alternative, die noch dazu mehr mit dem Bild zu tun hat, weil sie allein von einer Bezeichnung handelt, ohne die andere deswegen auszuhebeln. In diesem Feld zwischen der Möglichkeit, die Perspektiven der *Hochhausstadt* entweder als ›Diagramm‹ oder als ›Skizze‹ definieren zu können, liegt das Problem.

---

<sup>791</sup> Vgl. Arthur C. DANTO, ›The End of Art‹, in: Arthur C. DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Revised. New York 1986, S. 81–115, S. 90.

<sup>792</sup> Vgl. Arthur C. DANTO, ›The End of Art‹, S. 91, 93.

<sup>793</sup> Vgl. Arthur C. DANTO, ›The End of Art‹, S. 91.

<sup>794</sup> Vgl. Arthur C. DANTO, ›The End of Art‹, S. 86ff.

<sup>795</sup> Vgl. Arthur C. DANTO, ›The End of Art‹, S. 86, 97, 106.

### 1.4.2 Allmähliche Modifizierung

Nicht nur Danto, auch Norman Bryson stellt sich gegen die relativistische Position, die er allerdings geradewegs attackiert: Sie beruht, so Bryson, »auf einer nicht nachweisbaren sozialen Erfahrung und hat mithin keine objektiven Kriterien, um den *Grad* der Naturalisierung zu bestimmen [...]. Sie kann nicht feststellen, ob das Bild wirklich darstellt, was es nach der Naturalisierungstheorie darstellen müßte«. <sup>796</sup> Bryson schlägt also eine andere Richtung als Danto ein, denn für ihn ist die Frage nach dem Realismus einfach falsch gestellt und somit auch nicht zu beantworten: Es gibt keine Möglichkeit, zwischen dem zu unterscheiden, was die perfekte Registrierung und was die imperfekte Registrierung eines Objekts auf einer Leinwand darstellt; selbst wenn dabei bedacht wird, daß das, was als naturalistisch gilt, kulturell oder historisch relativiert ist. Aber – darin stimmt er mit Danto überein – selbst die engste Befolgung der Darstellungskonventionen einer Zeit oder einer Kultur hat nichts damit zu tun, was als naturalistisch angesehen wird. Für eine relativistische Interpretation gibt es nichts, was als Übereinstimmung mit einem Original gelten könnte. <sup>797</sup>

Wenn Goodman etwa das Beispiel bringt, daß sich unsere Augen schon nach kurzer Zeit »unmerklich an verzeichnende Brillen gewöhnen oder an Bilder, die in verzerrter oder sogar in umgekehrter Perspektive gemalt sind«, <sup>798</sup> dann ist die Frage gestattet, an *was* sich die Augen gewöhnen. Wenn es kein ›Original‹ gibt, warum enden diese Experimente damit, daß das Gehirn die Sehleistung des Auges komplettiert? Selbst wenn durch spezielle Brillen das Bild gespiegelt oder auf den Kopf gestellt wird, gleicht dies die Wahrnehmung nach einer Weile aus. Das ist kein Argument gegen den Relativismus, aber es ist auch keines, das für ihn spricht. Denn es könnte genausogut bedeuten, daß die Art und Weise, wie wir wahrnehmen, nicht kulturell bestimmt ist, sondern genauso Teil unserer biologischen Ausstattung ist wie etwa das Sprachzentrum. <sup>799</sup> Bryson gibt eine deutliche Antwort: Die historische Relativierung schafft es nicht, das Konzept der ›essentiellen Kopie‹ auszuhebeln; es führt vielmehr zu dessen Vervielfältigung, da sie die (wenngleich utopische) Möglichkeit zuläßt, jeder gesellschaftlichen Veränderung entsprechend »ein Bild herzustellen, das im günstigsten Fall genau den kollektiven Glaubensinhalten ihrer Mitglieder entspricht [...].« <sup>800</sup> Außerdem wird auch die ›Doktrin des künstlerischen Fortschritts‹ in keiner signifikanten Weise verändert. Bryson behauptet nichts anderes, als daß der Relativismus seine eigenen Ziele verfehlt hat.

Für Bryson stellt Gombrich darum die interessantere Herausforderung dar. Bryson ist mit diesem Urteil nicht alleine; vielmehr führen auch Goodman und Danto ihre Argumente auf Gombrich zurück: Bei diesem laufen alle Fäden zusammen, und auch die Frage nach dem Schema kann hier eine Wende erfahren. Gombrich fragt sich, wieso »verschiedene Zeiten und Völker die sichtbare Welt in so verschiedener Weise dargestellt haben?« – um gleich hinzuzufügen: »Werden Bilder, die uns heute als lebenswahr erscheinen, kommenden Generationen ebenso unwirklich vorkommen wie uns heute die Darstellungen der alten Ägypter?« <sup>801</sup> Gombrich ermittelt, ob es in der Kunst so

---

<sup>796</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 44.

<sup>797</sup> vgl. Norman BRYSON, *Vision and Painting*, S. 17 [Dt: Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 43f].

<sup>798</sup> Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 26.

<sup>799</sup> Vgl. Arthur C. DANTO, ›The End of Art‹, S. 91.

<sup>800</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 44, 41.

<sup>801</sup> Ernst GOMBRICH, *Kunst und Illusion*, Zürich 1986, S. 19; zit. nach: Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 44. [›Will the paintings we accept as true to life look as unconvincing to future generations as Egyptian paintings look to us?‹ Ernst GOMBRICH, *Art and Illusion*, S. 3; zit. nach: Norman BRYSON, *Vision and Painting*, S. 18.]

etwas wie objektive Maßstäbe geben kann. Vielleicht gibt es einen Unterschied im Anspruch, den die ägyptische Kunst stellt, und jenem Anspruch, der hinter einem perspektivisch konstruierten Bild steht. Oder es gibt in beiden Fällen denselben Anspruch, nur wurde dabei ›naturalistisch‹ sehr unterschiedlich definiert und deswegen sehr unterschiedliche Annäherungen für das gleiche Konzept gewählt. Zweiteres liefe aber darauf hinaus, daß die Ägypter die Natur »eben anders gesehen« haben als wir.<sup>802</sup> Gombrichs Antwort läuft darauf hinaus, daß die Arbeit des Malers eine kontinuierliche Entwicklung darstellt, die in »der allmählichen Modifizierung der traditionellen schematischen Konventionen des Bildermachens unter dem Druck neuer Forderungen« besteht.<sup>803</sup> Gombrich behauptet, daß die figurative Malerei von Giotto bis zu den Impressionisten eine progressive Verfeinerung bildlicher Darstellungsmethoden ist. Und wie er selbst andeutet, ist diese Position nur dann haltbar, wenn die Perspektive mehr als eine reine Konvention darstellt.<sup>804</sup> Gombrich vertritt damit, wie Danto feststellt, nicht nur das von Vasari stammende, progressive Modell der Kunstgeschichte, sondern eines, mit dem uns vor allem Thomas S. Kuhn überrascht, wenn er im Zuge seiner Ansichten zur Wissenschaftsgeschichte erläutert, daß im 19. Jahrhundert die Malerei als progressive Disziplin *par excellence* galt.<sup>805</sup> Noch beachtlicher ist allerdings der Name, der Gombrich und Kuhn miteinander verbindet: Beide folgen in vielen Punkten ihrem geistigen ›Mentor‹ Karl Popper. In *Kunst und Illusion* verweist Gombrich sogar ausdrücklich auf ihn: »Ich würde stolz darauf sein, wenn Poppers Einfluß auf jeder Seite dieses Buchs zu spüren wäre.«<sup>806</sup>

## 2. Schema und Experiment

### 2.1 Schema und Hypothese | Gombrich und Popper

Bryson diskutiert den Einfluß von Poppers Erkenntnistheorie auf Gombrich — eine außerordentlich enge Beziehung zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Theoriebildung, wie er sagt, die nur mit jener zwischen Le Brun und Descartes vergleichbar ist.<sup>807</sup> — Und sie manifestiert sich ausgerechnet am Begriff des ›Schema‹. Der für Gombrich wichtigste Aspekt in Poppers Denken betrifft das Problem der Induktion: Es hat, kurz gesagt, damit zu tun, daß aus einer Reihe von Einzelbeobachtungen auf ein allgemeingültiges Gesetz geschlossen wird. Eine notwendige Voraussetzung für diese Methode ist die Annahme, daß sich der beobachtete Gegenstand in der Zukunft genauso verhalten wird wie in der Vergangenheit. Allerdings kann, egal welche Anzahl von Beispielen gesammelt werden, nicht mit Sicherheit behauptet werden, daß das aus der Beobachtung

---

<sup>802</sup> Ernst GOMBRICH, *Kunst und Illusion*, Zürich 1986, S. 19.

<sup>803</sup> Ernst GOMBRICH, *Kunst und Illusion*, Zürich 1986, S. 83–113; zit. nach Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 47. Vgl. hierzu die Positionen von: Danto (in: Arthur C. DANTO, ›The End of Art‹, S. 86), Goodman (in: Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst*, S. 27), Snyder (in: Joel SNYDER, ›Das Bild des Sehens‹, S. 24f).

<sup>804</sup> Vgl. David CARRIER, ›Perspective as a Convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernst Gombrich‹, S. 283.

<sup>805</sup> Arthur C. DANTO, ›The End of Art‹, S. 86.

<sup>806</sup> Ernst GOMBRICH, *Kunst und Illusion*, Zürich 1986, S. 10. (Vgl. Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 45.)

<sup>807</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 45.

abgeleitete Gesetz wahr ist.<sup>808</sup> Popper antwortet auf dieses Problem, indem er behauptet, daß sich induktiv gewonnene Sätze zwar nie verifizieren lassen, aber schon durch ein einziges Gegenbeispiel falsifiziert sind. Diese Sätze können also nicht als Gesetze gelten, sondern nur als Hypothesen, die nicht bewiesen, aber getestet werden können, und im Falle einer Falsifikation durch eine zutreffendere Hypothese ersetzt werden müssen. Die wissenschaftliche Tätigkeit zeichnet sich also durch einen Prozess des ständigen Testens und Widerlegens aus. Die Wissenschaft wird nie eine vollständige und exakte Beschreibung der Welt erreichen und auch nie über einen provisorischen Status hinauskommen; dennoch ist Fortschritt möglich, da Hypothesen präziser gemacht, also verbessert werden können.<sup>809</sup>

Poppers Modell der wissenschaftlichen Erkenntnis läßt sich auf eine einfache Formel bringen: Den Anfang bildet das Initialproblem (P<sub>1</sub>), das geklärt werden soll. Dafür wird eine geeignete Hypothese formuliert, die zu einer versuchsweisen Antwort, *Trial Solution* (TS) führt. Dann werden anhand einer experimentellen Situation die Schwächen der Hypothese eliminiert: *Error Elimination* (EE). Daraufhin treten neue Probleme (P<sub>2</sub>) auf, die zu Beginn noch nicht ersichtlich waren.  
 $P_1 \rightarrow TS \rightarrow EE \rightarrow P_2$ <sup>810</sup>

Gombrich überträgt nun die Ideen Poppers auf die Kunst — allein deswegen ein wagemutiger Schritt, als über diese gemeinhin die Vorstellung herrscht, daß sie Werke von zeitloser Gültigkeit schaffe. In *Kunst und Illusion* vertritt Gombrich die These, daß die Fertigkeit der Künstler, mit Bildern Illusionen zu schaffen, auf ständig neuen Experimenten, auf Tests und Korrekturen beruht. Verbesserungen sind auch möglich ohne ein zu erreichendes Ideal, da niemand wissen kann, wie dieses aussehen könnte — ein Standpunkt, der auch Kuhns Theorie zur Struktur wissenschaftlicher Revolutionen zugrundeliegt.<sup>811</sup> Wo Popper von Hypothesen spricht, die immer nur vorläufig sein können, betont Gombrich die Bedeutung des Schemas als konzeptionelles Instrument des Malers. So wie Popper den wissenschaftlichen Erkenntnisprozess als einen ständigen Kreislauf des experimentellen Testens charakterisiert, bei dem für eine bestehende Hypothese neue Probleme auftauchen, so bezeichnet Gombrich eben die Arbeit des Malers als von übernommenen Schemata ausgehend, die aber, da unter einem Verbesserungsdruck stehend, schrittweise modifiziert werden.<sup>812</sup> »Das Ergebnis«, meint Bryson, »wird keine essentielle Kopie sein, die in transzendenter Wahrheit das Universum spiegelt, sondern eine provisorische und vorläufige Verbesserung des bestehenden Corpus von Hypothesen oder Schemata, verbessert, weil an der Welt durch Falsifizierung getestet.«<sup>813</sup>

Die graduelle Adaptierung eines Schemas hat damit zu tun, daß ein Künstler, auch wenn er vorgibt nach der Natur zu zeichnen, sich an den Werken anderer Künstler orientiert. Was Gombrich unter einem Schema versteht, erläutert Bryson anhand von Dürers Zeichnung eines Nashorns von 1515. Die Darstellung verdankt noch viel dem mittelalterlichen Bestiarium, in dessen Taxonomie das Nashorn als Monstrosität der Schöpfung, als »groteske Anomalie oder Verirrung vorkommt.«<sup>814</sup> Er war auf Berichte angewiesen und mußte die Darstellung aus seiner Phantasie ergänzen. Dürer stellt ein außerordentlich gepanzertes Ungeheuer dar, das er noch dazu mit einem kleinen Horn am

---

<sup>808</sup> Das ist das Induktionsproblem von David Hume, 1740.

<sup>809</sup> Vgl. Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 46.

<sup>810</sup> Vgl. Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 47.

<sup>811</sup> Vgl. Thomas S. KUHN, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt a. M. 1989, S. 182f.

<sup>812</sup> Vgl. Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 47.

<sup>813</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 48.

<sup>814</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 49.

Nacken versieht. Die Darstellung des Kupferstechers Heath von 1789 hingegen beruht angeblich auf der ›naturgetreuen‹ Beobachtung. Die Publikation behauptet, daß es sich um die erste veröffentlichte Darstellung des Afrikanischen Nashorns »mit zwei Hörnern« handelt. Der Stich soll die Fehler von Dürer, die durch »vorgefaßte Meinungen und Unaufmerksamkeit«<sup>815</sup> entstanden sind, korrigieren. Wenn es auch schon naturalistischer aussieht, so verdankt es der Zeichnung von Dürer zumindest ebensoviel wie dem realen Motiv. Zwar sind die beiden Hörner vorhanden, ansonsten sieht es dem afrikanischen Nashorn, von dem Gombrich eine Fotografie zeigt, nicht sehr ähnlich. Für Gombrich der Beweis, daß der Stich von Heath »alles eher als frei von ›vorgefaßten Meinungen‹ und Anklängen an Dürers unvermeidlichen Holzschnitt« ist.<sup>816</sup> [Abb. 115–118.]

So schlüssig es klingt — Gombrich bereinigt das Beispiel zur Illustration seiner Theorie. Dürers und Heaths Nashorn weisen die auffällige ›Panzerung‹ des Indischen Nashorns auf, die beim Afrikanischen nicht vorkommt. Gombrich mag zwar recht haben, was die auffällige Ausführung der ›Panzerung‹ betrifft; ansonsten aber stellen die Zeichnungen leidlich akkurate Repräsentationen des Indischen Nashorns dar. Im Falle von Dürer erstaunlich, wenn er tatsächlich auf Berichte angewiesen war.<sup>817</sup> Gombrichs Beispiel dient wiederum Umberto Eco zur Illustration der Theorie, daß alle unsere Abbildungsoperationen von Konvention geregelt werden.<sup>818</sup> Gombrichs Beispiel (ver-)führt ihn zur Behauptung, daß wir praktisch nicht anders können, als »die Dinge so zu sehen, wie die stereotypen ikonischen Zeichen sie uns seit langem dargestellt haben«.<sup>819</sup> Unsere Wahrnehmung ist heutzutage durch die fotografische Darstellung empfindlich beeinflusst; diese aber gibt konventionellerweise nur die großen Farbmassen wieder und vereinheitlicht die opaken Oberflächen. Sie muß wohl dafür verantwortlich sein, daß Eco Dürers Nashorn als ein mit »dachziegelartigen Schuppen und Platten« versehenes Tier beschreibt. Dürer versuche dabei, die Grobheit der Haut des Nashorns zu zeigen; ein Detail, das Fotografien wiederum nicht zeigen können. Auf Dürers Darstellungsweise können auch seine Nachfolger wider besseren Wissens nicht verzichten, weil sie sonst befürchten müssen, eine nicht verständliche Darstellung zu produzieren: »[S]ie wissen, daß nur diese konventionalisierten graphischen Zeichen für den Empfänger des ikonischen Zeichens ›Nashorn‹ denotieren können.« Eco bemerkt noch, daß »in Gombrichs Buch

---

<sup>815</sup> Ernst GOMBRICH, *Kunst und Illusion*, Berlin 2002, S. 71. [Ernst GOMBRICH, *Kunst und Illusion*, Zürich 1986, S. 104.]

<sup>816</sup> Ernst GOMBRICH, *Kunst und Illusion*, Berlin 2002, S. 71f. [Ernst GOMBRICH, *Kunst und Illusion*, Zürich 1986, S. 104.] Auf der anderen Seite spricht nichts gegen die Behauptung, daß auch das Nashorn von Heath nach dem Vorbild der Natur gezeichnet worden ist, allerdings nach einem indischen, dem nur ein zweites Horn aufgesetzt wurde. Auch das Nashorn von Dürer ist erstaunlich gelungen, wenn es nach mündlichen Überlieferungen gezeichnet worden sein soll. Das Beispiel, das Gombrich und Bryson wählen, sagt de facto nichts über die Richtigkeit der Theorie von Gombrich aus (der allerdings eine ganze Reihe von Beispielen bringt): Einmal handelt es beim Schema um konzeptuelle Modelle, das andere Mal um gezeichnete Vorlagen: Gombrich ist in seiner Verwendung des Schemabegriffs nicht sehr klar (vgl. Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 50).

<sup>817</sup> Gombrich behauptet zwar, einen Zoologen konsultiert zu haben, er verfehlt aber den relevanten Punkt: Jener Engländer, der behauptet, eine Zeichnung des Nashorns ›nach der Natur‹ gemacht zu haben ist es, der die Arten verwechselt. Er behauptet, ein afrikanisches Nashorn in Afrika gezeichnet zu haben, obwohl es sich offensichtlich um ein indisches Nashorn handelt, das in der Tat vom lebenden Modell abgezeichnet sein könnte, anstatt von der Zeichnung Dürers. Aber auch Dürers Zeichnung ist außerordentlich gelungen, sollte sich dieser nur an verbalen Beschreibungen orientiert haben.

<sup>818</sup> Vgl. Umberto ECO, *Einführung in die Semiotik*, München <sup>8</sup>1994, S. 209.

<sup>819</sup> Umberto ECO, *Einführung in die Semiotik*, S. 211.

[...] Dürers Zeichnung lachhaft neben der Photographie des wirklichen Nashorns« erscheint.<sup>820</sup> Letztlich behauptet er, daß zwar aus heutiger Sicht das Nashorn von Dürer lächerlich erscheinen mag, aber nur deshalb, weil die Wahrnehmung heute durch die Photographie entschieden beeinflußt ist: Nur damit läßt sich der auffällige Unterschied in den Darstellungen eines Nashorns erklären, die immer nur dasselbe Tier darstellen. Der Spott wechselt den Adressaten, wenn wir erfahren, daß anders als bei Dürer die Photographie ein afrikanisches Nashorn zeigt. Gombrichs Theorie bestätigt sich eher durch den Erfolg seiner eigenen Darlegung als anhand der Darstellungen des Nashorns von Dürer und Heath.

In den Worten Brysons beweist (gemäß Gombrich) »[d]ie Nachwirkung von Dürers chimärischem Tier [...], nicht nur in diesem Einzelfall, sondern als allgemeine Regel für den Umgang mit Bildern, wie wichtig überkommene Schemata sind«. <sup>821</sup> Das Schema ist das künstlerische Äquivalent zu Poppers wissenschaftlicher Hypothese. Wohl gibt es graduelle Verfeinerungen, aber die perfekte Darstellung wird es niemals geben, weil wir nicht wissen können, wie diese Perfektion zu erreichen ist, bzw. wie sie überhaupt aussehen soll. Weiters — und in Bezug auf Hilberseimers Zugang nicht unerheblich — bemerkt Bryson, daß Gombrich weniger an der Individualität des Künstlers interessiert ist als an der »transpersonalen Natur« des Schemas. Dieses ist für Gombrich etwas Überindividuelles, »ein allgemeines kulturelles Erbe«, auf das der einzelne Künstler zugreifen kann, um es zu adaptieren bzw. weiterzuentwickeln.<sup>822</sup> Noch ein letzter Punkt: Für Popper ist Beobachtung immer selektiv und erfordert im vorhinein Annahmen: »Beobachtung ohne Auswahl gibt es nicht. Ihre Voraussetzung ist ein bestimmtes Objekt, eine begrenzte Aufgabe, ein Interesse, ein Standpunkt, ein Problem«. <sup>823</sup> Ebenso geht Gombrich davon aus, daß der Maler wissen muß, was zu beobachten ist: »Ohne Anweisung, was zu beobachten ist, kann die Beobachtung nicht einsetzen, und eben dieses System von Anweisungen liefert das Schema«. <sup>824</sup> Für Gombrich ist die *Kognition* ein wichtiger Antrieb für die Kunstproduktion, sodaß sich fast von einer »Erkenntnistheorie« für die Kunst sprechen läßt. Letztlich wird damit, wie Bryson kritisiert, besonders die nichtfigurative Kunst auf »das Niveau eines visuellen Puzzle« reduziert.<sup>825</sup> Nicht zuletzt macht dieser Vorwurf des Reduktionismus, den Bryson ausspricht, Gombrich zu einem Kunsttheoretiker, der in gewisser Hinsicht dem positivistischen Lager im Rahmen des Modernismus verpflichtet und letztlich mit vergleichbaren Problemen konfrontiert ist, ohne daß seine Verdienste deswegen geschmälert würden. Vieles vom eben Gesagten findet sich in der *Hochhaustadt* wieder — aber eben nicht alles.

## 2.2 Spekulationen

Wenn das Beispiel mit den Nashorn auch mißglückt ist, so ist Gombrichs Theorie wie geschaffen, um die experimentelle Seite der Hochhausstadt von Hilberseimer näher zu untersuchen, so wie sie am Beginn des Buches präsentiert wird. Die Theorie von Gombrich soll dabei nicht bestätigt

---

<sup>820</sup> Umberto ECO, *Einführung in die Semiotik*, S. 212. Gegen Ende wird das zur »stilisierten evidenten Übertreibung« abgeschwächt (während bei der Photographie viele Details wegfallen; vgl. ebenda).

<sup>821</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 49. (Mit Verw. auf: Ernst GOMBRICH, *Kunst und Illusion*, Zürich 1986, S. 104f.)

<sup>822</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 51.

<sup>823</sup> Karl Popper: »It needs a chosen Object, a definite Task, an interest, a point of view, a problem [...] it presupposes similarity and classification, which in turn presupposes interests, points of view, and problems.« zit. nach: Norman BRYSON, *Vision and painting. The logic of the gaze*, S. 32 (dt. S. 59).

<sup>824</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 59.

<sup>825</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 58.

werden. Vielmehr kann gezeigt werden, daß sie bis zu einem gewissen Grad in der Vorgangsweise von Hilberseimer eine Entsprechung findet. Unter Umständen geht die reine Analogie zwischen Hilberseimer und Gombrich – Popper auch über die Anwendung einer Theorie hinaus, als sie ein gemeinsames Bezugssystem teilen. Gombrich und Hilberseimer rücken, jeder auf seine Weise, die Kunst bzw. die Architektur näher zur Wissenschaft, indem sie auf den experimentellen Aspekt der jeweiligen Disziplinen zur Erzielung eines Fortschritts aufmerksam machen. Letztlich es nicht so wichtig, eine direkte Verbindung nachweisen zu können.<sup>826</sup> Es ist jedoch nicht zutreffend, wie Hays behauptet, die *Hochhausstadt* nur unter formellen und künstlerischen Aspekten zu betrachten. Die *Hochhausstadt* kann auch nicht ausschließlich als ›endgültiger‹ Entwurf angesehen werden. In dieser Hinsicht schließe ich mich dem Urteil Kilians an. Kilian kritisiert Hays dafür, die »Widersprüchlichkeit Hilberseimers in Bezug auf die Gestaltungsabsichten und die gleichzeitige Postulierung der Hochhausstadt als Schema« nicht beachtet zu haben.<sup>827</sup>

Ein gemeinsames Bezugssystem kann durchaus vorhanden sein: Popper hatte Verbindungen mit einigen Mitgliedern des *Wiener Kreis*, dem er allerdings immer kritisch gegenüberstand. Gegen Ende der Zwanzigerjahre intensivierten sich dann die bestehenden Kontakte zwischen *Wiener Kreis* und *Bauhaus*, es könnte also zu einem Gedankenaustausch gekommen sein, der Aspekte thematisiert, die Popper in seinem Erkenntnismodell aufgenommen hat. Unter Umständen ist aber der Nachweis einer direkten Verbindung nicht nur nicht möglich, sondern auch nicht notwendig: Am Beginn des 20. Jahrhunderts werden Fragen der wissenschaftlichen Methode in vielen Publikationen abgehandelt. Gleichzeitig kursieren im Umfeld der ›Neuen Sachlichkeit‹ bzw. des ›Neuen Bauens‹ seit geraumer Zeit Forderungen nach einer ›wissenschaftlich‹, ›sachlich‹ und ›überpersönlich‹ konzipierten Architektur. Schon die Wiederbelebung des Programms der Vorkriegs-›Sachlichkeit‹ in den frühen Zwanzigerjahren ist von diesem Gedanken geprägt. Dazu gehört auch die Vorstellung, experimentell, ›im Laboratorium‹, aber auch ›spielerisch‹ einen theoretischen Zugang, allgemeine Prämissen zu erarbeiten und daraus dann einen Entwurf abzuleiten. Wenn sich dabei die oben vermutete Analogie historisch nicht aufklären läßt, dann kann doch einiges zum Spannungsverhältnis von ›vorläufigem‹ und ›experimentellem‹ Entwurf bzw. zwischen ›Bild‹ und ›Diagramm‹ gesagt werden. Ein Plädoyer dafür, die *Hochhausstadt* vielleicht nicht als abstrakt, aber doch als Zwischenstadium zu betrachten: Der Weg zur Konkretheit verläuft nicht ausschließlich über die elementaristische architektonische Abstraktion, wie Hays sagt; der damit die *Hochhausstadt* mit Hilberseimers Kunsttheorie verbindet. Davor gibt es noch einen Zwischenschritt, der nicht mit der Kunsttheorie zu tun hat; wenigstens nicht im Sinne einer direkten Übernahme. Der Aspekt wird erst später (3.3) betrachtet, wenn es um die Synthese bei Hilberseimer geht.

Die experimentelle Seite der *Hochhausstadt* näher zu betrachten bedeutet, das gedankliche Umfeld von Hilberseimer näher zu beleuchten. Ist jene ausschließlich auf das Umfeld des *Deutschen Werkbunds* und des *Bauhaus* zu beziehen, oder haben sich diese wiederum an anderen Quellen orientiert? Das kann durch eine Gegenüberstellung mit einer anderen, naheliegenden Quelle erläutert werden – mit Le Corbusier nämlich, dessen Stadt Hilberseimer überaus detailliert studiert hatte. Im folgenden wird der experimentelle Aspekt von Hilberseimers Entwurf betont und auf die modernistische Forderung nach Entwicklung von Typen zurückgeführt. Danach wird, im Vergleich mit der *Ville Contemporaine*, gezeigt, daß es sich damit nicht um beiläufige Bemerkungen von Hilberseimer handelt, sondern um eine bewußte Übernahme. Adolf Behne, Theoretiker der

---

<sup>826</sup> Vgl. Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 49: »[U]nd wenn in der heutigen Praxis der Kunstgeschichte ein Bild x als Quelle für ein Bild y postuliert wird, gilt es ebenfalls als unnötig nachzuweisen, daß der Produzent von y das Bild x zu einem bestimmten Zeitpunkt wirklich gesehen hat, oder der Frage nachzugehen, auf welcher Bewußtseinsebene die Quelle gewirkt hat.«

<sup>827</sup> Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 68.



›Sachlichkeit‹, unterstreicht diesen Aspekt bei Le Corbusier. Behne weist auf den im besten Fall wissenschaftlichen, zumindest aber systematischen Anspruch des von ihm als Rationalisten bezeichneten Architekten hin. War die *Ville Contemporaine* am Ende auch als Experiment gedacht? Aber davor: Wie ist es um den experimentellen Aspekt der Hochhausstadt bestellt?

## 2.2 Modernistische Versuchs-Anordnungen | Hilberseimer

Selten in der Geschichte der modernistischen Architektur ist der Vorwurf des Reduktionismus so zutreffend wie bei der *Hochhausstadt* von Hilberseimer. Aber wenn Hilberseimer den Städtebau auf wenige Parameter reduziert, dann kann das auch etwas anderes bedeuten. Es kann heißen, daß er eine Versuchsanordnung im Sinne von Popper erstellt, freilich *avant la lettre*; ein Problem, das uns noch zu denken geben wird. Zur Erinnerung: Bei Gombrich und Popper sind Schema und Hypothese nur Schritte in einem endlos verfeinerbaren Prozess. Hinweise dafür, daß dieser Gedanke nicht aus der Luft gegriffen ist, finden sich wiederholt. Betrachten wir einmal ausschließlich die ersten beiden Kapitel der *Großstadtarchitektur*: Bevor Hilberseimer die *Hochhausstadt* vorstellt, betont er, daß es sich um einen Versuch handelt, die für den Typ ›Großstadt‹ als maßgeblich erachteten Bedingungen (mehr Tageslicht, mehr Hygiene und weniger Verkehr, bei Erreichung einer hohen Einwohnerdichte) exemplarisch umzusetzen:

»Der von Ludwig Hilberseimer bearbeitete Plan einer aus ihren Elementen sich aufbauenden Stadt für etwa I Million Bewohner versucht diese Forderungen an einem Schema, rein theoretisch, ohne jede Gestaltungsabsicht zu verwirklichen.«<sup>828</sup>

Danach präzisiert er nochmals diese Absicht:

»Diese Vorschläge sollen weder Stadtentwürfe noch Normierungsversuche einer solchen sein. Beides ist eine Unmöglichkeit, denn es gibt keine Stadt an sich. Städte sind Individualitäten [...]. Es sind lediglich theoretische Untersuchungen und eine schematische Anwendung der Elemente, aus denen eine Stadt sich aufbaut. Städtebau ist keine Abstraktion [...]. Die Wirklichkeit wird jede Abstraktion modifizieren. Ihre Gegebenheiten bilden den wesentlichsten Faktor des Städtebaues [...].«<sup>829</sup>

Am Beginn von *Großstadtarchitektur* ist es eindeutig, daß Hilberseimer eine Art Versuchsanordnung erstellt, bei der er quasi anhand eines ›Realitätsausschnitts‹ modellhaft versucht, den diagnostizierten Problemen der zeitgenössischen Großstadt beizukommen. Das Schema, an dem er sich orientiert, die »für das Problem geeignetste Hypothese«, für die er eine »versuchsweise Antwort«<sup>830</sup> gibt, ist kein anderes als die *Ville Contemporaine* von Le Corbusier; jenes Schema, das er zu übertreffen versucht, so wie einst ein Giotto einen Cimabue übertroffen hat.<sup>831</sup> Die Art und Weise, mit der Hilberseimer sich den zeitgenössischen Problemen des Städtebaus annähert — ganz gleich, ob richtig erfaßt oder nicht —, läßt sich problemlos mit Poppers Theorie einer provisorischen Hypothese vereinbaren. Und Hilberseimer versucht seinerseits, ein Schema zu entwickeln, nachdem er Stärken und Schwächen des Vorgängermodells analysiert hat. Er geht in einer Weise vor, die Popper Irrtums-Ausschluß nennen würde.<sup>832</sup> Die Betrachtung der *Ville Contemporaine* beschließt er wie folgt:

<sup>828</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 18.

<sup>829</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 20.

<sup>830</sup> Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 47.

<sup>831</sup> Vgl. Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 26, 42.

<sup>832</sup> vgl. Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 47.

»Es ergibt sich, daß der Vorschlag Le Corbusiers im wesentlichen ein Harmonisierungsversuch der bestehenden Großstädte ist. Er setzt an Stelle des Chaos die strenge Ordnung eines geometrischen Systems. Er konzentriert nicht, wie es zunächst den Anschein erweckt, sondern ordnet nur, verbessert nur. Ohne prinzipielle Änderung. Ohne Neustellung des Problems.«<sup>833</sup>

Danach, als Überleitung zu seinem eigenen Projekt, kommt er zum wesentlichen Punkt:

»Die heutige Stadt stirbt nicht daran, daß sie nicht geometrisch ist, wie Le Corbusier meint, sondern allein daran, daß sie nicht organisch ist. Die geometrische Ordnung ist zwar ein wesentliches Mittel zur Gestaltung der Stadt, aber immer nur ein Mittel. Niemals Selbstzweck.«<sup>834</sup>

Anhand des gewählten Prozederes, einer ›Versuchsanordnung‹, die mit klar definierten Parametern arbeitet, kann Hilberseimer nicht anders, als seine Perspektiven ›Schemata‹ zu nennen. Ganz systematisch arbeitet sich Hilberseimer vor; wissenschaftlich ohne das Wort, aber unterstützt durch seine äußerst knapp gehaltene Sprache, oft mit kurzen Sätzen ohne Prädikat.

Gombrichs Präferenz für die Manifestationen des Überindividuellen findet sich um einiges deutlicher bei Hilberseimer, der sich ausschließlich für die Großstadt als neuen Typ interessiert, nicht für deren spezifische Ausformung. Aber auch hier ist, wie in der Grauzone zwischen ›Diagramm‹ und ›Skizze‹, der Übergang zwischen Einzelding und übergeordnetem Typ fließend: Selbst wenn Hilberseimer anerkennt, daß jede Großstadt einzigartig ist, so sagt er doch zu Beginn, daß in ihr »Tausendfach verstärkter Lebensrhythmus [...] in raschem Tempo das lokal-Individuelle [verdrängt]. Die Großstädte gleichen sich in gewissen Zügen derart, daß man von einer Internationalität ihres Gesichts reden kann.«<sup>835</sup> Ein Gedanke, der bis zum Ende beibehalten wird, wo er behauptet, daß die Großstadt »Ausdruck eines neuen Lebensgefühls [ist], das nicht subjektiv-individueller, sondern objektiv-kollektiver Natur ist.«<sup>836</sup> Einerseits wird der Typ als übergeordneter, abstrahierter Sammelbegriff unterbreitet, der die Essenz der Großstadt herausarbeitet, auf der anderen Seite ist dies aber genau das, was zuletzt angestrebt werden muß.

Noch drastischer formuliert Walter Gropius, 1919–1928 Direktor des Bauhaus, die modernistische Präferenz für Typisierung. Er konzidiert dabei die Notwendigkeit einer weitergehenden Suche. In der Zeitschrift *bauhaus*, deren Schriftleitung später Hilberseimer übernehmen sollte, sagt Gropius zum Typ:

»der am höchsten entwickelte typ [...] ist erst reif, zur norm erhoben zu werden. ihn zu schaffen ist nicht der einzelne imstande, sondern erst eine ganze zeit kann ihn entwickeln. die abneigung vieler individuen gegen den typus entspringt oft dem richtigen gefühl dafür, daß die spitzenleistung, der generalnenner für alle berechtigten forderungen, noch nicht endgültig gefunden ist. [...] der typ [...] birgt die auslese des besten in sich und scheidet vom subjektiven das elementare und überindividuelle ab.«<sup>837</sup>

Der im Anschluß verfaßte Appell nach »dringend erforderlichen versuchsstellen« wird durch ein

---

<sup>833</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 16.

<sup>834</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 16.

<sup>835</sup> Ludwig HILBERSEIMER, ›Vom städtebaulichen Problem der Großstadt‹, S. 352f. (Vgl. Vittorio M. LAMPUGNANI, ›Die Moderne und die Architektur der Großstadt‹, S. 46; bzw. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 2.)

<sup>836</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 98.

<sup>837</sup> Walter GROPIUS, ›systematische vorarbeit für rationellen wohnungsbau‹, S. 1.

›Arbeitsprogramm‹ vervollständigt.<sup>838</sup> Der Typ ist kein ausschließlich konzeptuelles Schema, das an individuelle Forderungen oder Bedürfnisse angepaßt würde. Der reale Gegenstand erreicht vielmehr die Perfektion, je weiter er sich dem Typ annähert, der erst entwickelt werden muß. Die Forderung nach experimentellen Bauten, die sich *in realitas* behaupten müssen, entspricht einem Anspruch, der sich Verbesserungen in der Architektur genauso vorstellt wie Popper die Weiterentwicklung von wissenschaftlichen Hypothesen.<sup>839</sup> Ein Unterschied ist, daß das Experiment des Architekten nicht als modellhafter Versuch stattfindet, sondern durch die »exakte Auswertung praktischer Erfahrung«;<sup>840</sup> der andere, wesentlich bedeutendere ist aber, daß die Perfektion (die ›essentielle Kopie‹, wie Bryson sagt) zweifellos als erreichbar gilt. Die Modernisten übertreffen sich gegenseitig im Hervorbringen immer neuer, modellhafter Proto-Typen. Siedlungen wie in Weißenhof (1927), Dammerstock (1928), Törten (1928) oder die Werkbundsiedlung in Wien (1932) haben den Anspruch, experimentell und endgültig gleichzeitig zu sein. Experimentell im Sinne der Möglichkeiten, endgültig im Sinne eines neuen Geistes, der offensichtlich ein fixes Formenrepertoire vorgibt. Der Erprobung standardisierter Bauweisen und dem Reichtum an Variationen steht eine, wie Hilberseimer feststellt, »überraschende Übereinstimmung der äußeren Erscheinungsform dieser internationalen neuen Baukunst« gegenüber. Hilberseimer führt die »Einheitlichkeit ihrer Gestaltung« auf eine Geisteshaltung zurück: Sie sind »elementarer Ausdruck einer neuen Baugesinnung«, das »Produkt gleicher Voraussetzungen«.<sup>841</sup> Das Wort ›elementar‹ jedoch kommt bei Hilberseimer im Zusammenhang mit bestimmten Formen vor.

### 2.3 »Une Étude théorique« | Le Corbusier

Wie ist es um den experimentellen Anspruch bei Le Corbusier und Hilberseimer bestellt? Besonders am Beispiel Le Corbusier wird ersichtlich, daß die modernistischen Architekten — im Unterschied zu Popper und Gombrich — an die Erreichbarkeit einer endgültigen Lösung glaubten (die sich zuerst in den Formen manifestiert). In *Urbanisme* begründet Le Corbusier seine Forderung nach Geometrie damit, daß ohne regelmäßig trassiertes Gelände kein Heil (›Salut‹) möglich ist. Konsequenz eines regelmäßigen Rasters ist die Serie (bzw. Serienfertigung), und die Konsequenz der Serie ist wiederum der Standard, die Perfektion: die Bildung von Typen. So wie Gropius (wohl aber vor diesem) fordert er die Schaffung von ›wirklich reinen Typen‹, die durch die genaueste Ermittlung der Funktionen und durch eine Folge von Experimenten herausgefunden werden sollen. Durch einen schrittweisen Entwicklungsprozess (Le Corbusier dürfte gar die schrittweise Beseitigung von Fehlern meinen) lassen sich nach und nach alle Schwierigkeiten überwinden: (›Ce classement, cette détermination la plus aiguë possible des fonctions, ne peuvent conduire qu'à la réalisation, après expériences successives, de types vraiment purs. Par abattements successifs, toutes les difficultés peuvent être vaincues petit à petit [...]«)<sup>842</sup> Le Corbusier betont also die Notwendigkeit des Experimentierens und überträgt dann die damit verbundene technizistische Diktion auf die Architektur: Die Zukunft wird, in Abhängigkeit von der Arbeit, die sich verlagert, oftmaliges Übersiedeln mit sich bringen. Auch aus diesem Grund fordert Le Corbusier die durchgehende Typisierung vom Haus bis zum Möbelstück. Das Haus soll zum Werkzeug werden:

<sup>838</sup> Walter GROPIUS, ›systematische Vorarbeit für rationellen Wohnungsbau‹, S. 2.

<sup>839</sup> Vgl. Norman BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, S. 47.

<sup>840</sup> Walter GROPIUS, ›systematische Vorarbeit für rationellen Wohnungsbau‹, S. 1.

<sup>841</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Internationale neue Baukunst*, S. 5. Dieses Buch (1927) war der Katalog zur *Internationalen Plan- und Modellausstellung Neuer Baukunst* in Stuttgart (die zeitgleich mit der Freiluftausstellung am Weißenhof stattfand).

<sup>842</sup> LE CORBUSIER, *Urbanisme*, S. 216–219.

»Arriver à la maison-outil [...] qui se revend ou se reloue. La conception ›mon toit‹ disparaît (régionalisme, etc.) car le travail se déplace (L'embauche), et il serait logique de pouvoir suivre *armes et bagages*. Armes et bagages, c'est énoncer le problème du mobilier, le problème du ›type‹. Maison-type, meubles-types.«<sup>843</sup>

Diese Idee, bei Le Corbusier nur als Schlußbemerkung fallengelassen, ist bei Hilberseimer integraler Bestandteil seiner *Hochhausstadt*. Er schließt an diese Bemerkung an, macht sie zum Ausgangspunkt seines Entwurfs, wo sie die wichtigste Maßnahme zur Verkehrsreduktion wird: Oben wird gewohnt, dazwischen eingekauft und unten gearbeitet. Das Haus als Werkzeug hingegen, integraler Bestandteil von Le Corbusiers technizistischem Zugang, wird fallengelassen; das Haus wird zum Hotel:

»Da sich in dieser Stadt über der Geschäftsstadt die Wohnstadt befindet, wird jeder über seiner Arbeitsstätte wohnen. [...] Im Falle eines Wohnungswechsels ist nicht mehr der Möbelwagen, sondern nur noch die Koffer zu packen. Das Vorbild der Wohnung ist nicht mehr das Einzelhaus mit seinen Unzulänglichkeiten als Massenhause, sondern das auf alle Bequemlichkeit und vollkommenen Komfort eingestellte Hotel.«<sup>844</sup>

Der zweite Teil seines *Urbanisme*, in dem Le Corbusier die *Ville Contemporaine* präsentiert, wird als ›theoretische Studie‹, als ›Arbeit aus dem Laboratorium‹ bezeichnet.<sup>845</sup> Gleich darauf sagt er:

»Le but n'était pas de vaincre des états de choses préexistants, mais *d'arriver en construisant un édifice théorique rigoureux, à formuler des principes fondamentaux d'urbanisme moderne*.«<sup>846</sup>

Le Corbusier geht es also um ›fundamentale Prinzipien des modernen Städtebaus‹. Und Hilberseimer hält sich nahezu wortgetreu an diese Formulierung:

»Dem Chaos der heutigen Großstadt können nur theoretische Demonstrationsversuche gegenübergestellt werden. Ihre Aufgabe ist es, rein abstrakt, fundamentale Prinzipien des Städtebaues aus den aktuellen Bedürfnissen heraus zu entwickeln: zur Gewinnung von allgemeinen Regeln, die die Lösung bestimmter konkreter Aufgaben ermöglichen.«<sup>847</sup>

Interessanterweise wird aber nie nach dem experimentellen Aspekt der *Ville Contemporaine* gefragt. Die Stadt von Le Corbusier ist mit Fug und Recht ein vollgültiger architektonischer Entwurf, »ein prometheisches, ein monströses Spiel des Geistes mit den neuen Möglichkeiten der Epoche«,<sup>848</sup> wie Stanislaus von Moos sagt. Nie stellt sich die Frage, ob es sich um ein abstrahiertes Schema oder um einen authentischen architektonischen Ausdruck handelt.<sup>849</sup> Und das, obwohl Le Corbusier zuerst nichts anderes macht, als diese ›fundamentalen Prinzipien‹ aufzustellen, die die Regel bilden sollen, nach der das Spiel gespielt werden kann.<sup>850</sup> In dieser Hinsicht gibt es keinerlei Unterschied. Hilberseimer übernimmt vielmehr die Anliegen von Le Corbusier; er spielt dieses Spiel weiter, indem er anhand eines Fehler-Ausschlußverfahrens die Regeln seiner Stadt optimiert. Die Beurteilung der *Hochhausstadt*, die Moos übrigens als »beklemmende Vision einer Stahl-, Asphalt-

<sup>843</sup> LE CORBUSIER, *Urbanisme*, S. 219.

<sup>844</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 17, 18f.

<sup>845</sup> Vgl. LE CORBUSIER, *Urbanisme*, S. 153.

<sup>846</sup> LE CORBUSIER, *Urbanisme*, S. 155.

<sup>847</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 13.

<sup>848</sup> Stanislaus v. MOOS, *Le Corbusier*, S. 183.

<sup>849</sup> Vgl. Markus KILIAN, *Groszstadtarchitektur und New City*, S. 68.

<sup>850</sup> Vgl. LE CORBUSIER, *Urbanisme*, S. 158.

und Steinwüste« beklagt,<sup>851</sup> hat dennoch mit der ambivalenten Darstellung und Beschreibung Hilberseimers zu tun.

Wenn Hilberseimer mit dem Kapitel GROSZSTADTARCHITEKTUR sein Buch abschließt, deutet er die vermeintlich abstrahierten Volumina ästhetisch um und erklärt sie zur Architektur. Auch Le Corbusier beendet sein einleitendes Kapitel mit einer ESTHÉTIQUE DE LA VILLE – aber Welch ein Unterschied! Das ›reine Spiel geometrischer Konsequenzen‹<sup>852</sup> wird nun erlebbar gemacht: Le Corbusier beschreibt, wie der Besucher dieser Stadt die Einfahrt erlebt; er schildert die einladende Idylle einer Stadt voller Menschen, deren Lärm vom Laub der Bäume abgefangen wird. Er berichtet von der flotten Einfahrt in die Stadt, wie das Auto die erhöhte Autobahn verläßt und sanft in die Wohnviertel rollt. Ständig wird ein Element sogleich durch das andere kontrapunktiert, alles ist Abwechslung und Diversität. Seine Beschreibung funktioniert genauso wie sein Diorama: »C'est un spectacle organisé par l'architecture avec les ressources de la plastique qui est le jeu des formes sous la lumière.«<sup>853</sup> schließt Le Corbusier. Auch Hilberseimer ist konsequent und übersetzt die darstellerische Strenge seines Entwurfs ins Sprachliche. Er endet wie folgt:

»der allgemeine Fall, das Gesetz wird verehrt und herausgehoben, die Ausnahme wird umgekehrt beiseite gestellt, die Nuance weggewischt, das Maß wird Herr, das Chaos gezwungen Form zu werden: logisch, unzweideutig, Mathematik, Gesetz.«<sup>854</sup>

#### **2.4 Sachlichkeit | Behne**

Man wird bei Hilberseimer kaum eine Erläuterung des Lebens in der Großstadt finden. Le Corbusier widmet diesem Aspekt noch zwei weitere Kapitel: L'HEURE DU TRAVAIL und L'HEURE DU REPOS. Hilberseimer hingegen – hier weicht er am deutlichsten vom Vorbild ab – legt den Schwerpunkt auf eine Taxonomie der architektonischen Typen der Großstadt:

WOHNBAUTEN,  
KOMMERZIELLE BAUTEN,  
HOCHHÄUSER,  
HALLEN- UND THEATERBAUTEN,  
VERKEHRSBAUTEN,  
INDUSTRIEBAUTEN.

Wo Le Corbusier für seine *Ville Contemporaine* eintritt, sie in der Vorstellungskraft des Lesers konkretisiert, mit Statistiken und Zeitungsartikeln seine Maßnahmen verfißt und auch sonst eloquent zum Leben erweckt, beläßt es Hilberseimer dabei und wechselt das Thema. Insofern stellt sich auch nicht die Frage nach dem Abstraktionsgrad in der Stadt von Le Corbusier: Bilder und Beschreibungen gehen immer ins Figurative über. Hilberseimer aber läßt ein in jeder Hinsicht steriles Gebilde zurück, das auf dem Weg von der Abstraktion in die Konkretheit mittendrin stehenbleibt. Auch die Sprache ist knapp und karg, nicht nur die Darstellungen. Ein Punkt, an dem später wieder angeknüpft werden wird (Kap.4). Vorerst ist auf eine bemerkenswerte Eigenschaft von Hilberseimers *Großstadtarchitektur* hinzuweisen.

<sup>851</sup> Stanislaus v. MOOS, *Le Corbusier*, S. 187.

<sup>852</sup> Vgl. LE CORBUSIER, *Urbanisme*, S. 167.

<sup>853</sup> LE CORBUSIER, *Urbanisme*, S. 168.

<sup>854</sup> Ludwig HILBERSEIMER, ›Großstadtarchitektur‹ [1924], S. 188f. (Der selbe Satz steht am Schluß von: Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 103.)

Die *Hochhausstadt* unterstreicht zwar die Forderung nach ›Ganzheit‹ und ›Ordnung‹, aber von den Bauten, die Hilberseimer für wichtig genug erachtet, um ihnen jeweils ein eigenes Kapitel zu widmen – die dem Credo des Modernismus entsprechend einen jeweils eigenen Typ bilden –, kommt kein einziger in seiner *Hochhausstadt* vor. (Wenn man von den kleinen, ohnehin fragwürdigen Gebäuden an den Straßenenden absieht, die Hilberseimer im Grundrißplan ausläßt). Stattdessen wird ein einziger, optimierter Baukörper entwickelt, der sämtliche Funktionen aufnehmen kann und die Entwicklung spezialisierter Typen letztlich ad absurdum führt: Wohnen, Einkaufen, Arbeiten, all das findet in einem einzigen Gebäude Platz. Die *Hochhausstadt* steht nicht nur im flagranten Widerspruch mit seiner ›Gebäudelehre‹, sie widerspricht auch der essentialistischen Auffassung des Modernismus, für den der Typ die vollendete formale Verkörperung einer spezifischen architektonischen Aufgabe ist. Indem Hilberseimer die Funktionen aber in der Vertikalen anordnet, muß er diese Typen verlassen. Le Corbusier ordnet die Funktionen in der Ebene und kann seine Typen in der *Ville Contemporaine* anwenden. Der Sprung von seiner *Hochhausstadt* zu den einzelnen Typen wäre markanter, wenn Hilberseimer am Schluß nicht Prinzipien darlegen würde, die zumindest in formaler Hinsicht eine Brücke zwischen seinem Entwurf und den realisierten Beispielen schlagen. Auf der abstrakten Ebene des Typs ist dies nicht möglich.

Hilberseimers Entscheidung, die Stadt ganz anders als das Einzelgebäude zu behandeln, findet sich in einer Forderung von Adolf Behne wieder. Die beiden waren freundschaftlich verbunden.<sup>855</sup> Behne war ein prominenter Vertreter der ›Sachlichkeit‹ nach dem Krieg, der in *Der moderne Zweckbau* (1923 niedergeschrieben, aber erst 1926 in Druck gegangen) die Prinzipien der Neuen Architektur in Deutschland theoretisch formuliert. Behne erhellt zahlreiche Aspekte, die zum Verständnis von Hilberseimers Modernismus notwendig sind. Auch für ihn ist Le Corbusier, den er in seinen Diskurs der ›Sachlichkeit‹ integriert, das große Vorbild. Behne klärt darüber auf, wie der experimentelle Zug der *Ville Contemporaine* für Hilberseimer zu verstehen ist, sowie darüber, warum Hilberseimer nicht die architektonischen Typen in seinen Großstadtentwurf integrieren muß – warum er sich allein durch die Forderung nach einer organischen Einheit so vehement von Le Corbusier distanziert. Nachdem diese aber zu weit vom experimentellen Aspekt entfernt ist, wird darauf erst am Schluß des folgenden Kapitel eingegangen (cf. 3.7).

Vorerst einmal nur der experimentelle Aspekt: Behne kategorisiert die zeitgenössischen Tendenzen der Architektur vorwiegend in ›funktionalistisch‹ und ›rationalistisch‹. Es gibt noch eine dritte, die utilitaristische Tendenz, die für Behne jedoch zweitrangig ist. Ein solcher Utilitarist ist etwa Adolf Loos. Behne spielt Utilitarismus und Funktionalismus gegeneinander aus, um den ›Sachlichen‹ Rationalismus als geeignetste Architektur zu positionieren: Der Utilitarist ordnet alles der praktischen Funktion unter, während der Funktionalist zur Philosophie, zur Metaphysik tendiert.<sup>856</sup> Vertreter ›sachlicher‹ Architektur ist für ihn der Rationalist Le Corbusier.<sup>857</sup> Während die Funktionalisten, die sich mit dem einzelnen Werk beschäftigen, die Erfordernisse der Aufgabe in den Vordergrund stellen und folglich die Konstruktion betonen, gehen die Rationalisten von der Gesamtheit aus und sind folglich um Ordnung bedacht. Für Bernd Nicolai setzt Behne die induktive Methode der Funktionalisten dem deduktiven Ansatz des Rationalisten Le Corbusier entgegen.<sup>858</sup>

---

<sup>855</sup> Vgl. Bernd NICOLAI, »Der moderne Zweckbau« und die Architekturkritik Adolf Behnes«, in: Magdalena BUSHART (Hg.), *Adolf Behne: Essays zu seiner Kunst- und Architektur-Kritik*. Berlin 2000, S. 173–195, hier S. 189.

<sup>856</sup> Vgl. Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau* [1926], Berlin 1998 (Nachdruck), S. 45f.

<sup>857</sup> Vgl. Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 54.

<sup>858</sup> Vgl. Bernd NICOLAI, »Der moderne Zweckbau« und die Architekturkritik Adolf Behnes«, S. 187.

Dieser geht nahezu wissenschaftlich vor. Behne verweist auf die wissenschaftliche Terminologie Paul Tillichs, um festzustellen, daß bei den Funktionalisten »heterogen ist, was bei Le Corbusier autogen ist.«<sup>859</sup> Sein Denken bewegt sich vom Ganzen zum Einzelnen, weil für ihn das fundamentale Element die Ordnung ist, die von einer Übersicht untrennbar ist. Er integriert die wichtigen Elemente, ›Aufgabe‹ und ›Konstruktion‹, in das Ganze und lehnt ihre isolierte Behandlung ab.<sup>860</sup>

Ein rationalistischer Architekt wie Le Corbusier wird in diesem Zusammenhang ein Element betonen, das für den Funktionalisten keine grundlegende Bedeutung hat: das Spiel. Wo Stanislaus von Moos beiläufig, aber treffend die *Ville Contemporaine* als »monströses Spiel des Geistes« bezeichnet, findet Behne ein besonderes Kennzeichen des Rationalismus. Die Funktionalisten möchten Gebäude zu Werkzeugen machen, aber die Rationalisten sind ebenso entschlossen, sie zum Spielzeug zu machen; ein Verweis darauf, daß Behne an den experimentellen Charakter der *Ville Contemporaine* denkt. Behne bemerkt, daß der Ausdruck ›Spiel‹ in den Schriften von Le Corbusier des öfteren wiederkehrt und ein Konzept ist, das für diesen scheinbar die zutreffendste Analogie für seine Ideen ist.<sup>861</sup> – Wenngleich Behne kritisch zur *Ville Contemporaine* bemerkt, daß die Gefahr besteht, »daß aus dem Spiel Parade wird«. Die Gefahr taucht auf, wenn die Beharrlichkeit zu weit getrieben wird: Behne sieht im konsequenten Rationalisten einen, der zum Formalisten erstarrt, während der konsequente Funktionalist zum Romantiker wird.<sup>862</sup> In *Eine Stunde Architektur* nennt er die 1929 von Gropius errichtete Zeilenbau-Siedlung *Dammerstock* als Beispiel für zu weit getriebenen Rationalismus.<sup>863</sup> Er hätte wohl auch Hilberseimer nennen können. Dieser war jedoch sein Freund, während es Gropius zu verdanken war, daß sein Buch nicht, wie ursprünglich vorgesehen, am Bauhaus erschien.<sup>864</sup>

### 3. ›Abstraktion‹ versus ›Konkretheit‹

Ausgehend vom Begriff des Schemas bei Gombrich und seiner Entsprechung im Hypothesenegriff bei Popper wurde gezeigt, daß der Entwurf Hilberseimers — besonders durch den Vergleich mit der *Ville Contemporaine* von Le Corbusier — als experimentelle Versuchsanordnung zu verstehen ist. Diese Versuche werden deswegen als notwendig und legitim erachtet, weil die Modernisten im Unterschied zu Popper und Gombrich überzeugt sind, daß durch die Entwicklung von Typen eine Perfektion der Architektur erreichbar ist. Außerdem entsprechen solche Versuchsanordnungen dem Anspruch der Modernisten, gleichermaßen künstlerisch wie wissenschaftlich zu agieren. Sie decken

---

<sup>859</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 55. Paul Tillichs *Das System der Wissenschaften nach Gegenständen und Methoden* (1923) ist eine Arbeit zu Wissenschaftlichen Methoden. Vom Ansatz und seiner politischen Einstellung stand er dem Logischen Positivismus nahe. (Vgl. Paul TILLICH, *Das System der Wissenschaften nach Gegenständen und Methoden. Ein Entwurf*. Göttingen 1923)

<sup>860</sup> Vgl. Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 56, 58. (Vgl. Adolf BEHNE, ›The Modern Functional Building‹ [1926], in: Ders., *The Modern Functional Building*, Hg. v. Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities. Sta. Monica/CA 1996, S. 85–231, hier S. 132, 134.)

<sup>861</sup> Vgl. Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 58. (Vgl. Adolf BEHNE, ›The Modern Functional Building‹, S. 133.)

<sup>862</sup> »daß aus dem Spiel Parade wird«: Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 64. Das andere: vgl. Adolf BEHNE, ›The Modern Functional Building‹, S. 130.

<sup>863</sup> Vgl. Bernd NICOLAI, ››Der moderne Zweckbau« und die Architekturkritik Adolf Behnes‹, S. 187.

<sup>864</sup> Vgl. Rosemarie HAAG BLETTER, ›Introduction‹, S. 1f.

sich in anderer Weise mit der Auffassung, die Gombrich von Popper übernimmt und auf die Kunst überträgt. Gombrich erklärt die Kunst insofern zu einer Erkenntnisform, die mit der Wissenschaft vergleichbar ist, als er zum Schluß kommt, daß die Künstler die Malerei unter dem Druck neuer Erfordernisse weiterentwickelt haben.

Davor wurde festgestellt, daß der Begriff ›Schema‹ sowohl auf eine illusionistische als auch auf eine abstrakte Darstellung anwendbar ist. Goodman unterscheidet diesbezüglich zwischen ›Skizze‹ und ›Diagramm‹. Es ist also legitim, wenn Hilberseimer das Wort ›Schema‹ auf die Perspektiven anwendet. Als Folge bleibt aber ungelöst, ob sie nun abstrakt oder illusionistisch sind. Einleitend wurde damals gesagt, daß Hilberseimer den Unterschied zwischen ›Abstraktion‹ und ›Konkretheit‹ ohnehin bewußt und weitgehend aufhebt. Dieser Aspekt soll im folgenden geklärt werden. Es muß gezeigt werden, woher Hilberseimer die Rechtfertigung nimmt, diesbezüglich keinen Unterschied zu machen. In dieser Hinsicht orientiert sich Hilberseimer weniger an Le Corbusier, sondern an einem Diskurs, der vor allem in Deutschland geführt wurde (wo auf holländische und russische Einflüsse rekurriert wurde). Bei dieser Gelegenheit wird auch der Widerspruch angesprochen, den Pommer im Denken Hilberseimers ausmacht: Wie Pommer sagt, wird am Beginn der *Großstadtarchitektur* die *Hochhausstadt* als soziale und technische Aufgabe definiert, am Schluß hingegen mutiert sie zu einer rein formalen Vision. Hilberseimer nimmt an, daß die Stadt durch wirtschaftliche und materielle Rahmenbedingungen geformt wird, während er gleichzeitig voraussetzt, daß ihre Form durch die künstlerische Intention des Architekten diktiert werden kann. Ein Widerspruch, der nur dadurch verwischt wird, daß Hilberseimer von der Auffassung ausgeht, daß sich ein ›Zeitwille‹ sowohl in den sozioökonomischen Bedingungen als auch im Geist des Künstlers ausdrückt.<sup>865</sup> Wieder wird vom Versuch ausgegangen, die Perspektiven eindeutig als ›abstrakt‹ oder als ›konkret‹ zu klassifizieren. Dazu wird das am Beginn der Betrachtung stehende Dilemma rekapituliert, unter Beibehaltung des bisher eingeschlagenen Betrachtungswinkels.

Versucht man, die Diskussion nach ›Schema‹ und ›Zeichnung‹ im Zusammenhang mit der Idee des Autors zu lösen (also indem wir Einflüsse und Vorbilder suchen, die Hilberseimer aufgenommen hat, sowie die Intention rekonstruieren, die er verfolgte, als er die beiden Perspektiven anfertigte), dann sollten im Zusammenhang damit, daß ein Autor auch eine konzeptuelle Einheit impliziert, die Widersprüche zugunsten einer Kohärenz und Einheitlichkeit eines Werkes aufgelöst werden. Die folgenden Kapitel sind jeweils paarweise angeordnet: Die Frage von ›Diagramm‹ und ›Schema‹ wird noch einmal aufgerollt und mit Hilberseimers schriftlichen Erläuterungen verbunden (3.1; 3.2). Für das, was zuerst als simpler Wechsel in der Betrachtungsweise erscheinen kann, wird in Hilberseimers eigenem Text eine Erklärung gesucht (3.3; 3.4). Zuletzt wird, ausgehend von der Frage, ob Hilberseimer nicht besser die Axonometrie gewählt hätte, die Diskussion auf sein Umfeld ausgeweitet, das an der Entwicklung der ›Neusachlichen‹ Architektur maßgeblichen Anteil hatte (3.5, 3.6), um zuletzt wieder mit Behne zu enden (3.7). Die gesellschaftliche Bedeutung der ›Neuen Architektur‹ ist Behne ein wichtiges Anliegen.<sup>866</sup>

### **3.1 Hilberseimers Konflikt**

Hilberseimer beteuert in der *Großstadtarchitektur* mit Nachdruck, daß es sich bei seinem Entwurf um ein »Schema, rein theoretisch, ohne Gestaltungsabsicht« handelt; es sind also »weder Stadtentwürfe noch Normierungsversuche einer solchen«.<sup>867</sup> Die beiden Perspektiven sollen offensichtlich nur abstrakte Gestaltungsprinzipien anschaulicher machen, aber mit der Absicht,

<sup>865</sup> Vgl. Richard POMMER, ›More a Necropolis than a Metropolis‹, S. 27.

<sup>866</sup> Vgl. Bernd NICOLAI, ›»Der moderne Zweckbau« und die Architekturkritik Adolf Behnes‹, S. 189.

<sup>867</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 20.



diese Abstraktion innerhalb der perspektivischen Darstellungsweise zu bewahren. Wir befinden uns angesichts der Perspektiven also nicht vor Darstellungen mit einem Realitäts- oder illusionistischem Anspruch, sondern vor etwas, das wesentlich abstrakter gemeint ist. Ein Schema, im Sinne von ›schematisch‹ gemeint, würde bedeuten, daß nicht-naturalistische Symbole systematisch arrangiert werden.<sup>868</sup> Letztlich heißt das, daß nur wenige, klar bestimmbare Aspekte des Sichtbaren relevant sind, da die Perspektiven nur die naheliegendste ›Ableitung‹ dieser Prinzipien darstellen: So sind die sichtbaren Breiten- und Höhenverhältnisse das nüchterne Ergebnis von Anforderungen, die die Belichtung, die Hygiene und vor allem der Verkehr an die zeitgenössische Großstadt stellen. Demnach hätte Hilberseimer eine Ansicht zeichnen können, die ganz anders aussieht, aber genausogut denselben Kriterien entspricht; sonst hätte er nicht erwähnt, daß er weder eine »Gestaltungsabsicht« noch einen »Normierungsversuch« im Sinn hatte. Es kann also davon ausgegangen werden, daß alles, was sonst noch aus den Zeichnungen interpretiert werden kann, nicht zum Konzept gehört, und daß formale und ästhetische Aspekte, wenn überhaupt, nur von sekundärer Bedeutung sind. Andererseits bleibt die Ambivalenz der Darstellungen in diesem Fall bestehen, weil die in den Perspektiven dargestellten, kubisch reduzierten Baukörper nur zu sehr an die von den Modernisten geforderten, formalen Lösungen erinnern.

Auf der anderen Seite also scheint das Gezeigte sehr wohl nicht nur den technischen, sondern auch den ästhetischen Vorstellungen Hilberseimers zu entsprechen, da er gegen Ende seines Buches etwa eine »Reduktion der architektonischen Form auf das Knappste, Notwendigste, Allgemeinste, eine Beschränkung auf die geometrischen kubischen Formen: Die Grundelemente aller Architektur«<sup>869</sup> fordert; jene formalen Lösungen, wie sie eben auch in den Perspektiven wiederzuerkennen sind. Sein ästhetisches Konzept scheint geradezu darauf zu beruhen, daß ein paar abstrakte Vorgaben bereits zum Ergebnis führen, ohne daß etwas hinzukäme. Damit müßten die beiden Perspektiven eine ganz annehmbare Annäherung an das bieten, was wir sehen könnten, wenn wir tatsächlich auf der Brücke einer solchen Großstadt stünden. In der Folge wäre es aber absolut legitim, auch malerische oder atmosphärische Elemente bzw. ästhetische Erwägungen in die Betrachtung miteinzubeziehen. Auch die Bemerkung 40 Jahre später, als Hilberseimer seinen Entwurf als ›Nekropolis‹ charakterisierte, läßt darauf schließen, daß selbst er weniger das abstrakte ›Schema‹, sondern vielmehr eine Vedute, die plausible Wiedergabe einer möglichen Stadt gesehen hat — also malerische oder atmosphärische Erwägungen in seine Beurteilung miteinbezogen hat.

### **3.2 Erzählstruktur**

Der Wechsel von ›Diagramm‹ zu ›Bild‹ und wieder zurück hat etwas vom Effekt eines Vexierbilds oder von der Funktionsweise eines Neckerwürfels: Trotzdem man immer das gleiche visuelle Muster vor Augen hat, kann sich das Objekt in der Wahrnehmung des Betrachters ändern. Entweder geht es also nicht um sichtbare Eigenschaften, oder es ist nur eine Frage ihrer Auslegung; vielleicht ist es ja durchaus legitim, wenn die Möglichkeit offensteht, ein- und dasselbe Muster auf einem Blatt Papier einmal als ›Schema‹ und dann als ›Zeichnung‹ anzusehen. Die Antwort liegt dann weder in dem, *was* repräsentiert wird, noch, *wie* etwas repräsentiert wird.

Die Unsicherheit, die durch das Dilemma zwischen ›Diagramm‹ und ›Bild‹ für einen Betrachter entsteht, hat nicht nur mit der bestehenden Schwierigkeit zu tun, den illusionistischen Anspruch

---

<sup>868</sup> Auch: die diagrammatische Darstellung einer typischen oder durchschnittlichen Gegebenheit; breiter: eine verkürzte oder verallgemeinerte Darstellung. (Vgl. MERRIAM-WEBSTER; Philip B. Gove (Hg.), *Webster's third new international dictionary of the English language unabridged*. Köln 1993, S. 2028f).

<sup>869</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 103.

der Perspektiven einzuschätzen. Diese Unsicherheit schafft und fördert Hilberseimer selbst, wenn er in seinen schriftlichen Erläuterungen den Betrachtungswinkel wechselt: Nimmt man zum Vergleich den Wechsel der Erzählperspektiven im *Sandmann* von E.T.A. Hoffmann, der Freud Modell für seine Untersuchung des Unheimlichen stand, so kann der Wechsel zwischen ›Diagramm‹ und ›Bild‹, für den eingangs auf das räumlichen Kippen des Neckerwürfels als Analogie rekuriert wurde, durchaus gelenkt, durch eine Form von *Erzählstruktur* hervorgerufen werden: Einmal wird die eine, dann die andere Sichtweise nahegelegt. Wenn dieser Effekt mit dem Text zusammenhängt, dann kann diese Veränderung auch allmählich geschehen, d.h. es sind sogar Überlappungsbereiche denkbar, ohne daß sie unmittelbar auffallen. Als Analogie dafür ließe sich die Zeichnung von Penrose nennen, da die Entscheidung, um welche Form es sich handelt, abhängig vom Ausgangspunkt ist, von dem die Figur zuerst betrachtet wird. Während bei einer solchen Zeichnung Widersprüche gleichzeitig im Raum bestehen und damit schnell erkannt werden, erschwert der zeitliche, lineare Ablauf eines Textes das Erkennen einer solchen Inkonsistenz, wie Umberto Eco feststellt.<sup>870</sup>

Das anfänglich dem Betrachter überantwortete Kippen, für das schon die Bezeichnung ›Schema‹ reicht, ist ein Vorgang, den Hilberseimer in seinem Text festschreibt. Wenn Hilberseimer zwischen ›Diagramm‹ und ›Bild‹ oszilliert, dann rückt einmal der visuelle, illusionistische Aspekt in den Vordergrund, das andere Mal der schematische: Einmal sind die Darstellungen ›abstrakt‹, das andere mal ›konkret‹, sodaß zwei entgegengesetzte Auffassungen gegenüberstehen. In anderen Worten konstituiert Hilberseimer mit seinen Erläuterungen zwei unterschiedliche Projekte. Läßt Hilberseimer bewußt die Zuordnung offen, um mit dieser Doppeldeutigkeit zu spekulieren? Vielleicht wären die Perspektiven, wenn sie ausschließlich als schematisch gelten würden, nie so bekannt geworden.

Die Idee einer Erzählstruktur, die einen Wechsel in der Betrachtungsweise impliziert, kann den Widerspruch zwischen ›Diagramm‹ und ›Bild‹ zwar nicht auflösen, sie schafft jedoch Struktur. Beide Betrachtungen sind zwar gültig, aber nur in einer Form, in der sie sich gegenseitig ausschließen: So wie das Argument in der *Großstadtarchitektur* geführt wird, können die Perspektiven der *Hochhausstadt* nur nacheinander, nicht gleichzeitig ›Diagramm‹ und ›Bild‹ sein. Diese Erklärung ist allerdings unbefriedigend. Zum einen widerspricht es Hilberseimers eigener Forderung nach Klarheit und Eindeutigkeit. Nicht, daß diese Feststellung unerwartet kommt; es wurde aber davon ausgegangen, daß, wenn Hilberseimer sich ohnedies widerspricht, wie Pommer aufzeigt, auch hier nur ein offensichtlicher Widerspruch möglich ist, der auf dieselbe Weise erklärt werden kann, nämlich indem gezeigt wird, daß sich der Betrachtungswinkel im Lauf seines Buches verschiebt. Diese Erklärung fügt dem nur hinzu, daß das Problem sich in seinem Text fortsetzt.

Hat Hilberseimer ganz bestimmte ästhetische Ansprüche, die eine solche strikte Trennung aufheben? Es muß eine andere Antwort geben. Schwerer wiegt der Umstand, daß Hilberseimer schon längere Zeit enge Kontakte mit der (Berliner) Kunstszene unterhielt. Er war mit Hans Richter befreundet, wurde 1919 Mitglied des *Arbeitsrat für Kunst* und der *Novembergruppe*, der namhafte Künstler der Avantgarde wie Kandinsky, Feininger, Arp und Belling angehörten, aber auch avancierte Architekten wie Poelzig, Gropius und Mies van der Rohe. Außerdem publizierte er von 1919 an zahlreiche Texte zur Kunst, unter anderem in *Der Einzige, Feuer, G, Form, Der Sturm* und *Vesc*. Und nicht zuletzt betreute er zwischen 1920 und 1925 als Redakteur der *Sozialistischen Monatshefte* das Ressort ›Bildende Kunst‹.<sup>871</sup> In Anbetracht seiner frühen und sehr aktiven Teilnahme am künstlerischen Geschehen muß davon ausgegangen werden, daß Hilberseimer

<sup>870</sup> Vgl. Umberto ECO, *Die Grenzen der Interpretation*, S. 274f.

<sup>871</sup> Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 8.

wußte, warum er seine Perspektiven als Schema bezeichnet hat. Wenn Thomas S. Kuhn mit seinem ›Paradigmenwechsel‹ behauptet, daß gleiche Darstellungsweisen zu unterschiedlichen Zeiten verschiedene Bedeutungen haben können, die inkommensurabel sind, dann ist denkbar, daß Hilberseimer eine Vorstellung von Ästhetik hat, die deutlich von den klassischen oder traditionellen abweicht, und daß er nicht alleine damit ist. Seine Haltung muß im Kontext der architektonischen Moderne situiert werden.

### 3.3 Reduktion und Form

Unter Umständen ist es nicht notwendig, die Perspektiven eindeutig zuzuordnen, weil Hilberseimer tatsächlich beides gleichzeitig gemeint hat. Sollte dies der Fall sein, dann kann es mit Hilberseimers Wissen um die Kunst seiner Zeit zu tun haben, die seine ästhetischen Vorstellungen geprägt hat. Doch wie schauen diese aus? Wie führen sie letztlich dazu, daß Hilberseimer keinen Unterschied macht zwischen einem ›Schema‹ und einer ›Zeichnung‹?

Für Hays wird die elementare architektonische Abstraktion der metropolitanen Aktualität als Weg zur Konkretheit inszeniert. Selbst wenn die *Hochhausstadt* üblicherweise nach ihren technokratischen, funktionalen und organisatorischen Gesichtspunkten interpretiert worden ist, erscheint es ihm richtiger, sie als ausschließlich formale Inkarnation zu sehen. Hays entscheidet sich eindeutig dafür, die *Hochhausstadt* unter formellen und künstlerischen Aspekten zu betrachten. Er begründet dies damit, daß Hilberseimer Kontakt mit den fortschrittlichsten Experimenten der Avantgarde hatte, was ihn mit den erforderlichen konzeptionellen Mechanismen ausstattete, die für seine architektonische Lösung notwendig waren. Die wichtigsten Anregungen entnahm er insbesondere der Malerei seiner Zeit. Hilberseimer hebt die Rolle des Kubismus hervor, der die Identität zwischen Materie und Form erkannt habe. Schwitters Merzkunst hat dann dessen Prinzipien systematisch ausgearbeitet und damit eine wichtige Vermittlerrolle zwischen Kunst und Realität eingenommen.<sup>872</sup>

Hilberseimer betrachtet es als Aufgabe der Architektur, diese Vermittlerrolle fortzusetzen. An erster Stelle steht die Ablehnung jeglichen Ornaments, ja eines jeden überkommenen Stils, da diese nur dazu führen, daß architektonische Probleme als reine Formprobleme betrachtet werden, während sich hinter den ›dekorativen Stilattrappen‹ nur das schöpferische Unvermögen verbirgt. Stattdessen müsse man sich wieder der Idee bewußt werden, die ursprünglich hinter der Entstehung eines Stils stand: Neue Lösungen müssen »organisch«, abhängig und abgeleitet von einem Gesamtkonzept, das soziologische, ökonomische sowie technische Umstände berücksichtigt, entwickelt werden, »deren Harmonisierung ein Stil verkörpert, deren künstlerischer Ausdruck er ist. Man setze das Sekundäre: die Form, für das Primäre: die organische Einheit.«<sup>873</sup> Der Bruch mit den Stilen der Vergangenheit ist eminent, denn: »Vorbildlicher als das Dekorationsschema irgendeines Stiles ist für [den Architekten] die Ökonomie eines D-Zugwagens oder eines Ozeandampfers.«<sup>874</sup>

Martin Kieren bemerkt, daß Hilberseimer vom Problem des Hochhauses fasziniert war und sich intensiv damit auseinandergesetzt hat. Das erhellt nicht nur seinen Entwurf für eine *Hochhausstadt*. Hilberseimer interessiert sich dabei auch für die Begegnung von Fassade und Konstruktion bzw. von ›Stilhülse‹ und ›Kern‹. Für Hilberseimer hatten die amerikanischen Hochhäuser zwar den Kern mit Bravour umgesetzt, bei der Stilhülse waren sie jedoch nach wie vor

<sup>872</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 253.

<sup>873</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 99.

<sup>874</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 100.

einem veralteten europäischen Akademismus verhaftet geblieben. Nun galt es nicht, einen neuen adäquaten Stil zu finden, sondern vielmehr den Dualismus zwischen Tragwerk und Fassade aufzulösen und die ›Bekleidungstheorie‹ der Jahrhundertwende durch eine, wenn man so will, ›Entkleidungstheorie‹ zu ersetzen, die klare, einfache Kubaturen erlaubt:

»Beton und Eisenbeton sind Baumaterialien, die der Phantasie relativ keine Grenzen setzen. Wir meinen damit nicht ihre Formbarkeit [...]. Im Gegenteil: ihre konstruktiven Konsequenzen, die Möglichkeit, ein vollkommen homogenes Bauwerk herzustellen, Zusammenfassung tragender und getragener Teile, Ermöglichung reiner Massenbegrenzungen, Erübrigung jeder Abdeckungs- und Einfassungsgliederung.«<sup>875</sup>

Wenn die Architektur schon ihrer Stilattrappen gleichsam entledigt worden ist, dann läßt sich die Reduktion noch weiterführen, indem die Möglichkeiten der neuen Materialien dazu verwendet werden, alles daran zu setzen, die »Möglichkeit für gliederndes Detail« zu beschränken und »vor dem entscheidenden kubischen Aufbau [...] Einzelheiten völlig zurück[treten zu lassen]«, also den idealen, kubischen Körper herzustellen.<sup>876</sup> Es sind keine darstellerischen Ideen, die Hilberseimer den ›fortschrittlichsten‹ Künstlern seiner Zeit entlehnt, sondern formale. Hilberseimer erklärt die ›elementaren Formen‹ der piktorialen Avantgarde zum Formenrepertoire der Architektur, wo sie einem ganz bestimmten Zweck dienen: Sie sind eine unentbehrliche Voraussetzung für die planvolle Reorganisation der vom Chaos bedrohten Großstadt.

### 3.4 Chaos und Ordnung

Für Hilberseimer hat die Malerei (insbesondere Cézanne)<sup>877</sup> »wertvolle Vorarbeit« geleistet, da sie als erste »auf die Grundformen aller Kunst« aufmerksam gemacht hat: »geometrische und kubische Elemente, die eine weitere Objektivierung nicht zulassen.«<sup>878</sup> Nun liegt es an der Architektur, deren Errungenschaften zu übernehmen: »Die einfachen kubischen Körper: Würfel und Kugel, Prisma und Zylinder, Pyramide und Kegel, rein bildende Elemente, sind die Grundformen jeder Architektur. Ihre körperliche Bestimmtheit zwingt zu formaler Klarheit, bringt auf die realste Weise Ordnung in das Chaos.« Eigentlich hätte sich Hilberseimer genausogut auf Le Corbusier berufen können: Bereits auf der ersten Seite von *Urbanisme* betont Le Corbusier die Bedeutung der Geometrie. Er ist in dieser Hinsicht auch wesentlich konsistenter als Hilberseimer. Hilberseimer verneint die Bedeutung der Geometrie für die Stadt und fordert vielmehr eine ›organische Stadt‹, während Le Corbusier die Geometrie auch zum Prinzip der Stadtgestaltung erklärt. Le Corbusier selbst beruft sich nicht auf die Errungenschaften der Malerei, sondern bildet, ebenfalls im ersten Kapitel, die Rückseite französischer Schulhefte ab, auf denen die geometrischen Grundformen abgebildet sind.

Die Idee, daß in der Großstadt von heute ein Chaos herrscht, das beseitigt werden muß, wurde bereits zuvor angesprochen. Nur wurde dort behauptet, daß diesem Chaos nur »theoretische Demonstrationsversuche« gegenübergestellt werden können; also jene Argumente, die die Annahme rechtfertigten, der Entwurf, aber auch die Perspektiven seien als reine Schemata gemeint. Das Chaos ist das, was von selbst entsteht, wenn man es zuläßt, daß die gegenwärtigen wirtschaftlichen und sozialen Kräfte das Schicksal der Stadt weiterhin bestimmen. Es ist ebendort, wo Pommer den Widerspruch im Denken Hilberseimers situiert. Dieser geht davon aus, daß die

<sup>875</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 101.

<sup>876</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 103.

<sup>877</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 253.

<sup>878</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 100.

Stadt durch ihre wirtschaftlichen und materiellen Rahmenbedingungen geformt wird, während er gleichzeitig die Ansicht vertritt, daß ihre Formen durch die künstlerische Intention des Architekten vorgegeben werden können. Für Hilberseimer stellt das jedoch keinen Widerspruch dar: Die oben genannten Rahmenbedingungen führen nur dazu, daß sich die Großstadt auf eine ihr nicht adäquate Weise entwickelt. Sie stellt nämlich einen eigenen, neuartigen urbanen Typus dar, der eine neue Architekturart hervorbringt, die »eigenen Formen und Gesetzen« folgt.<sup>879</sup>

Die Notwendigkeit, bedingt durch »Sachlichkeit und Ökonomie, Materialien und Konstruktionen, wirtschaftliche und soziologische Momente«,<sup>880</sup> bringt es mit sich, daß diese Architektur ein objektiver Sachverhalt ist. Faktisch existiert sie schon, bevor sie noch umgesetzt wurde. Es ist darum auch nicht der Architekt, der neue Formen sucht; er verhilft vielmehr der neuen ›Architekturart‹ nur zu ihrer gesetzesmäßigen Verwirklichung: »Sie sucht sich von allem nicht Unmittelbaren zu befreien, erstrebt Reduzierung auf das Wesentlichste, [...] ist Ausdruck eines neuen Lebensgefühls, das nicht subjektiv-individueller, sondern objektiv-kollektiver Natur ist.«<sup>881</sup> Diese objektiv-kollektive Natur, der sich der Architekt unterwirft, soll durch geometrischen Körper, die »eine weitere Objektivierung nicht zulassen«, ihre materielle Realität in der Architektur annehmen, denn:

»Durch Objektivierung in der Materie [...] wird der materielle Stoff nach einer Idee geformt. Die Formung des materiellen Stoffes nach einer Idee bedeutet zugleich die Formung des ideellen Stoffes nach den Gesetzen der Materie. Durch Zusammenschluß beider Momente in eine einzige Form entsteht Architektur. Diese ist daher ebenso abhängig von der Raumidee wie von der raumumschließenden Materie, kommt erst durch ihre unlösbare Verbundenheit zustande, [...] Die Architektur ist in viel höherem Maße als die anderen Künste mit der Materie verwurzelt, diese der formalen Gestaltung zu unterwerfen eine ihrer Hauptaufgaben.«<sup>882</sup>

Die Unterschiede zwischen ›Schema‹ und ›Zeichnung‹, aber auch zwischen Konzept und Ergebnis sind nun ein wenig durchlässiger geworden. Während Hilberseimer am Ende seines Buches die konkrete Ausgestaltung der einzelnen Gebäude darlegt, tritt er an dessen Beginn dafür ein, Herrschaft zu erlangen über die »Menge von Kräften«, die zur »Großstadtbildung« drängen, sie zu organisieren und damit die Großstadt »zu einem funktionierenden Organismus durchzubilden«. <sup>883</sup> Die Architektur wird zu jener gestalterischen Kraft erklärt, die eine höhere Ordnung nur dann erreichen kann, wenn ihre konstituierenden Elemente unverhüllt bleiben, da nur dann eine organische Einheit zwischen den Bestandteilen und den Abläufen möglich ist. Die Materie muß einer einfachen geometrischen, die Abläufe einer strikten organisatorischen Gestaltung unterworfen werden. Nur so kommt Ordnung in das bedrohliche, real existierende Chaos der zeitgenössischen Großstadt – ein Chaos, das nur deswegen entstehen konnte, weil sich in Ermangelung einer vorausschauenden Planung die Großstadt nicht nach den ihr eigenen Gesetzen entwickeln konnte.

Jenes Chaos, dem Hilberseimer sowohl konzeptionell als auch formal Herr werden will, ist das, was verhüllt, unterdrückt, in Ordnung verwandelt werden soll. Zur Erinnerung: »das Maß wird Herr, das Chaos gezwungen, Form zu werden: logisch, unzweideutig, Mathematik, Gesetz.«<sup>884</sup> Das

---

<sup>879</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 98.

<sup>880</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 98.

<sup>881</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 98.

<sup>882</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 98f.

<sup>883</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 2.

<sup>884</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 103.

Chaos der Stadt wird durch die Form gewissermaßen an die Materie gebunden und gezwungen, zur klaren, unmißverständlichen organischen Ordnung zu werden, während die Materie selbst in nicht weiter reduzierbare Formen gezwungen wird: Anders gesagt sind die kubischen Formen bereits der materielle Zustand dieser höheren Ordnung, da sie zu formaler Klarheit zwingen; sie sind aber selbst auch die Grundformen der Architektur, d.h. nicht weiter reduzierbar. Jede unnötige Gliederung, ja jeder nicht unbedingt notwendige Bestandteil der Materie wird weggelassen. Es wird also nicht nur die Architektur des Einzelgebäudes, sondern die gesamte Großstadt auf ihre wesentlichen Bestandteile reduziert. Nicht nur im Hinblick auf die funktionalen Annahmen — auch auf ihre physische Existenz bezogen wird ein »Hinarbeiten auf das Wesentliche«<sup>885</sup> gefordert.

Somit beschränken sich die Perspektiven der *Hochhausstadt* nicht einfach auf die Gestaltung jener Bereiche, die zum Aufgabenbereich des Architekten gehören. Hilberseimer fordert vielmehr, alles andere wegzulassen. Erst durch die Reduktion auf die elementaren Formen kann sich der neuartige urbane Typus der Großstadt von der Vergangenheit »kultisch- religiösen Ursprungs« lösen, mit der zwar ältere Städte, nicht aber die Großstadt noch etwas gemein haben. Und so sind auch Hilberseimers Darstellungen nur die Übersetzung einer Zusammenlegung von ideellem Stoff und Materie in eine einzige Form. »Schema« und »Zeichnung« sind dann, nach der Konzeption Hilberseimers, ein und dasselbe. Auch der nicht eingereichte Beitrag für den Wettbewerb der *Chicago-Tribune* (1922) sieht aus wie ein Mittelding zwischen »Schema« und »Zeichnung«. Hilberseimer entwirft dort ein Gebäude für eine spezifische Aufgabe und einen Hochhaustypus gleichermaßen. In seinem »extremen Puritanismus« ist er weitaus reduzierter als die Entwürfe eines Walter Gropius oder Max Taut. Hilberseimer begründet seinen Entwurf nicht mit dem Eingehen auf eine spezifische Aufgabe, sondern mit einem »Protest gegen die Formübertreibung der Expressionisten.«<sup>886</sup> Außerhalb dieser Gegenposition geht es ihm auch um die in der amerikanischen Architektur verwirklichte Umdeutung des Fensters, das seiner Bedeutung als selbständiger Bestandteil der Fassade vollständig entkleidet ist.<sup>887</sup> Sie werden zu großen, dunklen Öffnungen, bar jeder weiteren Unterteilung, wie das in den anderen, eingereichten Entwürfen der Fall ist.

Hilberseimer übernimmt nun die »elementaren Formen« der piktorialen Avantgarde in die architektonische Praxis: Diese Formen sind für eine geordnete Organisation der Großstadt unverzichtbar. Die von der Avantgarde formulierte Kritik an der traditionellen Darstellung lassen ihn (vorerst) unberührt. Dennoch gibt es diese darstellerische Anomalie in seinen Perspektiven; und es gibt sogar mehrere Anzeichen dafür, daß der Betrachter im ungewissen über seinen präzisen Standort bleiben soll: Ins Bild gesogen von einer ungebrochenen perspektivischen Beschleunigung, bei der auf den einen Gebäudeblock gleich der nächste, identische folgt, wird er selbst in einer unergründlichen Position über den Fußgängern in der Schwebelage gehalten; aber damit auch über jenem imaginären Abgrund, der sich unter seinen Füßen auftut. Die dem Straßenraster gehorchende Blickrichtung unterstreicht nur diese Wahrnehmung. Die Überlagerung des angeschnittenen Untergrunds mit den über der Erde befindlichen Gebäuden betont weiter das Gefühl einer instabilen Position, als sie dem Betrachter eine bestimmbarere Ortung, einen festen Standort innerhalb des Bildes untersagt. — Ein Umstand, der noch zu diskutieren ist.

---

<sup>885</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 99.

<sup>886</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Berliner Architektur der 20er Jahre. Mit einem Nachwort des Herausgebers*. Mainz 1967, S. 51.

<sup>887</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 101; vgl. Markus KILIAN, *Groszstadtarchitektur und New City*, S. 50.

### 3.5 Axonometrie: Das Subjekt ohne Ort

Hier treffen zahlreiche Punkte zusammen: Die Forderung nach ›objektiv-kollektivem Ausdruck‹; der Umstand, daß die ›Architekturart‹ der Großstadt de facto schon im Keim vorhanden, aber noch umzusetzen ist, wofür es des Architekten bedarf; die Forderungen nach ›elementaren Formen‹ und nach ›organischer Durchbildung‹. All dies gehört mehr zum Entwurfskonzept als zur Darstellung; dennoch hat das Auswirkungen auf die Perspektiven, besonders aber auf Hilberseimers Auffassung dessen, was ein ›Schema‹ ist.

Nicht nur Hilberseimer liebäugelt mit neoplatonischen Gedanken<sup>888</sup> und der ursprünglich von Aristoteles stammenden Idee einer ›organischen Ganzheit‹, die er in seiner *Großstadtarchitektur* mit Nachdruck einfordert. Die unterschiedlichsten Kunst- und Architekturströmungen dieser Zeit suchen eine Verbindung zur Geometrie. Robin Evans stellt fest, daß diese damals zu einem inspirierenden Talisman mit beachtlicher Macht wurde und als Beweis für die Existenz einer höheren Ordnung galt; auch wenn dies nie mehr als ein vorsätzliches Mißverständnis sein konnte.<sup>889</sup> Wenn Evans dabei die nichteuklidische Geometrie anspricht, die im frühen 20. Jahrhundert Künstler wie Architekten gleichermaßen faszinierte, weil sie an höhere Dimensionen appellierte, die den menschlichen Sinnen nicht zugänglich waren, so stand dies im Zusammenhang mit der Thematisierung und Erforschung des ›Raums‹: Dieser war gegen Ende des 19. Jahrhunderts zur Essenz der Architektur erklärt worden. Der ›objektive Raum‹ der modernen Architektur hingegen nahm schon am Ende des 18. Jahrhunderts mit der darstellenden Geometrie seinen Anfang. Gaspard Monges darstellende Geometrie war nicht bloß eine abstrakte mathematische Formulierung; sie war vielmehr vom Anspruch getrieben, die Realität mit absoluter Präzision zu beschreiben. Zeitgenössische Kommentatoren wie J.B. Delambre betonten, daß, während die euklidische Geometrie nur Flächen und Volumen linear beschreiben konnte, mit Hilfe der darstellenden Geometrie ›der Raum selbst‹ mathematisch untersucht werden konnte.<sup>890</sup> Selbst wenn es prominentere Beispiele für den Respekt gibt, den die Avantgarde der Geometrie, Mathematik und Physik ihrer Zeit zollte – von El Lissitzky, Theo van Doesburg, Moholy Nagy oder Mendelsohn –, so übernahm Hilberseimer nicht nur deren formale, sondern auch die darstellerische Reduktion, die der Forderung nach Abstraktion nachkam.<sup>891</sup> Umso mehr mag es verwundern, wenn Hilberseimer an der Perspektive festhielt. Schließlich gab es eine Alternative.

Im Zusammenhang mit der modernistischen Ästhetik kann die Perspektive nicht glaubwürdig den Platz einer ›schematischen‹ oder ›abstrakten‹ Darstellungsweise für sich beanspruchen. Vielmehr galt sie in der architektonischen Praxis als subjektive bzw. perzeptive Darstellungsform, in Opposition zu einer objektiven bzw. konzeptionellen Darstellung.<sup>892</sup> Der Modernismus formulierte ästhetische Prinzipien, die so divergente Ideale wie Reduktion, Industrialisierung und Vergeistigung

---

<sup>888</sup> Der Neoplatonismus ist generell dadurch charakterisiert, daß »mit der Theologisierung des Ideellen eine Dämonisierung des Materiellen einhergeht.« Andreas BÄCHLI, Andreas GRAESER, *Grundbegriffe der antiken Philosophie*, Eintrag ›Neuplatonismus‹, S. 155.

<sup>889</sup> Vgl. Robin EVANS, *The projective cast. Architecture and its three geometries*. Cambridge/MS 1995, S. 348f.

<sup>890</sup> Alberto PEREZ-GOMEZ, Louise PELLETIER, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Cambridge/MA, London 2000, S. 304.

<sup>891</sup> Vgl. Mark HEWITT, ›Representational Forms and Modes of Conception: An Approach to the History of Architectural Drawing‹, in: *The Journal of Architectural Education* (Bd. 39, Nr. 2, Winter 1985), S. 2–9, hier S. 6.

<sup>892</sup> Vgl. Robin EVANS, *The projective cast*, S. 337ff, 366.

verkörpern sollten. Im Kontext der Intentionen, des ›Projekts‹ der Moderne ist eine Darstellung, die sich als ›schematisch‹ oder sonstwie als ›abstrakt‹ deklariert, umso näher an diesen Wahrheiten, je weiter sie sich von einer Darstellungsweise entfernt, die mit atmosphärischen oder malerischen Mitteln arbeitet. Zwar macht Hilberseimer keinen großen Unterschied zwischen einem ›Schema‹ und einer ›Zeichnung‹, trotzdem zeichnet sich die Tradition der Perspektive durch einen illusionistischen Anspruch und durch die Ausrichtung auf ein betrachtendes Subjekt aus, die die Verwendung von atmosphärischen oder malerischen Mitteln nahelegt. Gründe wie diese führten viele avantgardistische Künstler dazu, die Perspektive abzulehnen. Sie favorisierten stattdessen andere Alternativen wie die Axonometrie, die sie aber weniger für praktische als für ästhetische Zwecke nutzten.

Wenn die Axonometrie schon im Laufe des 19. Jahrhunderts unterrichtet wurde, so beschränkte sie sich zuerst noch auf die Darstellung von Details. Erst über den Konstruktivismus fand sie Eingang in die modernistische Architektur. In seinem Text *K und die pangeometrie* (1925) verurteilte El Lissitzky die Perspektive als überholt. Stattdessen erklärte er die vom Standpunkt des Betrachters unabhängige Axonometrie zum Ausdrucksmittel einer neuen Ära einer auf Technik beruhenden Konstruktion. Über Theo van Doesburg gelangten diese Ideen ans *Bauhaus*, wo sie von Walter Gropius systematisiert wurden.<sup>893</sup> Dabei wurde jedes Anzeichen einer persönlichen Handschrift vermieden, die Konturen präzise mit Tusche gezeichnet und die Flächen gleichmäßig gefärbelt.

Für die Modernisten galt die Axonometrie als geeignetes Darstellungsmittel, um die von ihnen vertretenen Prinzipien visuell zu repräsentieren. Nicht nur liegen ihre historischen Wurzeln in der Technik und der darstellenden Geometrie, es bleibt auch die metrische Äquivalenz der abgebildeten Gegenstände bewahrt; ein Vorteil gegenüber der Perspektive, die nach Ansicht von Gropius nur eine optische Deformation darstellt und die Reinheit der Darstellung ruiniert.<sup>894</sup> Die Maler, die die Axonometrie zu künstlerischen Zwecken nutzten, unterwarfen außerdem ihre abstrakten Formen dem metrischen Rahmenwerk – das bis dahin immer ein konzeptionelles Rahmenwerk gewesen war, um auch gekrümmte und geneigte Flächen geometrisch erfassen zu können – und erklärten dieses zum Erzeuger ihrer vorwiegend kubischen Formen, die damit als ›überpersönlich‹ bzw. ›überindividuell‹ deklariert werden konnten. Es waren jene ›elementaren Formen‹, die Hilberseimer, nachdem Künstler wie El Lissitzky architektonische Ambitionen in ihren Gemälden gezeigt hatten, im Gegenzug wieder zu architektonischen Grundformen erklären sollte. Der Stilpluralismus der vergangenen Jahrzehnte konnte nun durch ein genreübergreifendes, absolutes System ersetzt werden.

Die Axonometrie verkörperte die Ideale von Objektivität und Intersubjektivität; mit dem Effekt, daß die Gegenstände quasi unabhängig von einem Beobachter dargestellt wurden, der damit seine bis dahin privilegierte Position verlor, die er in der Perspektive innehatte: »Observers, who knew their place in perspective, are unmoored in the axonometric. It is as if we are floating«.<sup>895</sup> Wie Evans erklärt, steigerte ein Van Doesburg diesen Effekt des Schwebens noch, indem dieser alle Hinweise für eine Orientierung oder Begrenzung in seinen Kompositionen beseitigte.

Hilberseimer hat die Axonometrie nur in ausgewählten Projekten verwendet: für die Darstellung einer Siedlung in Spandau-Haselhorst genauso wie für eine Siedlung mit Einfamilienhäusern (beide

---

<sup>893</sup> Vgl. Winfried NERDINGER, ›De l'épure baroque a l'axonométrie: l'évolution du dessin d'architecture en allemagne‹, in: *Images et imaginaires d'architecture: dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles*. Paris 1984, S. 38–41, hier S. 41.

<sup>894</sup> Vgl. Winfried NERDINGER, ›De l'épure baroque a l'axonométrie: l'évolution du dessin d'architecture en allemagne‹, S. 40f.

<sup>895</sup> Robin EVANS, *The projective cast*, S. 339.



1928)<sup>896</sup> — Beides Beispiele, wo eine endlose, serielle Wiederholung ein Grundprinzip des Entwurfes ist. Sein *Vorschlag zur Citybebauung* (1930, von Pommer auf 1928 datiert)<sup>897</sup> weist ebenfalls die axonometrische Darstellungsweise auf und wird von Hays diskutiert.<sup>898</sup> Demnach hat Hilberseimer dieselbe Absicht verfolgt, die Evans der Komposition Van Doesburgs zuschreibt. So bemerkt Hays, daß auch bei Hilberseimer die Hinweise für eine Orientierung oder Begrenzung fehlen, was in seinem Fall bedeutet, daß der Rand der Zeichnung die äußeren Blöcke beschneidet, während der Titel des Projekts so plaziert ist, daß jede Tiefenwirkung vermieden wird. Was Evans jedoch dazu veranlaßt, bei Van Doesburg von einem statischen Effekt des Schwebens zu sprechen, interpretiert Hays nahezu gegenteilig, als »a kind of *mise en abîme*, a ceaseless, telescoping fall. [...] The insertion serves to focus our attention precisely on the absence of origins.«<sup>899</sup> In einem Punkt jedoch gehen beide Interpretationen konform: Im Unterschied zu den Modernisten betrachten sie die Axonometrie nicht als maßgerechtes, technisches Instrument einer objektiven Darstellungsform, sondern nach jenem unsicheren Status, der dem Betrachter eingeräumt wird. Und das ist einer, der eben weit weniger unmittelbar ist als bei einer Perspektive: vorwiegend deshalb, weil diese dem Betrachter einen lokalisierbaren Standort einräumt, dem die dargestellten Objekte unterworfen werden.

### 3.6 Elementare Form

Das ist jedoch genau das, was Hilberseimer mit seinen Perspektiven macht: Wenn Evans behauptet, daß Betrachter in einer Perspektive ihren Standort kannten, dann trifft das nicht auf die Betrachter der *Hochhausstadt* zu. Auch wenn das Dargestellte klarerweise einem Fluchtpunkt unterworfen ist, so wird der Betrachter auf eine Weise über seinen Standort im unklaren gelassen, wie es mit anderen Mitteln die Axonometrie erreichen würde. Auch sonst orientierte sich Hilberseimer mit seinen klar konturierten Gebäuden mehr an der unpersönlichen Darstellungsweise, wie sie mit der Axonometrie assoziiert wird, als an den malerischen Effekten, wie sie zum Repertoire einer architektonischen Perspektive gehören. Aufgrund dessen ist die vorherige Aussage zu revidieren, daß Hilberseimer nur das reduzierte Formenrepertoire — die ›elementaren Formen‹ — der Avantgarde übernahm. Warum Hilberseimer seine Perspektiven ›Schemata‹ nennt, wo es die Axonometrie gibt, ist nach wie vor unklar. Schließlich war er keine isolierte Figur im Zeitgeschehen; im Gegenteil nahm er unmittelbar an den avanciertesten Avantgardebewegungen in Deutschland teil. Er kannte deren Ideen und Forderungen und war sogar sehr früh ein Vertreter jener Richtung, von der behauptet werden kann, daß sie sich (mit einigen Abänderungen) schließlich beim *Bauhaus* und dem *Deutschen Werkbund* durchsetzen sollte. Bevor also zu den Perspektiven und zur Frage nach dem ›Schema‹ zurückgekehrt wird, kann die Herkunft einiger Punkte erhellt werden, die Hilberseimer in seiner *Großstadtarchitektur* vertritt. Der Fokus wird damit auf die künstlerische Umgebung Hilberseimers erweitert.

Den Begriff ›elementare Formen‹ verwendet Hilberseimer recht häufig, und rückblickend zählte sich Hilberseimer selbst zu den ›Elementaristen‹ — rege Teilnehmer der Avantgarde, die eine

---

<sup>896</sup> Vgl. Richard POMMER, ›More a Necropolis than a Metropolis‹, S. 40, 120.

<sup>897</sup> Vgl. Richard POMMER, ›More a Necropolis than a Metropolis‹, S. 38. Von Colin Rowe auf 1927 datiert. Vgl. Colin ROWE, ›Ein offener Brief zur verschwundenen Öffentlichkeit‹, in: *Modelle für eine Stadt*, Hg. v. Vittorio M. LAMPUGNANI. (Schriftenreihe zur Internat. Bauaust. 1984, Bd. 1), Berlin 1984, S. 129–144, hier S. 134.

<sup>898</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 179.

<sup>899</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 178.

kleine, aber gewichtige Gruppe bildeten. Insofern ist ein Exkurs angebracht, als dieser Begriff einiges mit der Zusammenkunft von Abstraktion und Konkretheit, von ›Schema‹ und ›Zeichnung‹ in den Perspektiven der *Hochhausstadt* zu tun hat, wenngleich es nicht die Darstellung selbst berührt.

Hilberseimer nennt zwar die Kubisten und besonders Cézanne als wichtige Vorläufer, aber fast alle Avantgardebewegungen stritten eigentlich nur um den Platz des legitimen Erben. Die beiden größten russischen Avantgardebewegungen – Malevichs Suprematismus und Tatlins Konstruktivismus – bildeten mit ihrem Rückgriff auf kubistische und futuristische Konzepte keine Ausnahme. Sie sind aber deswegen von Belang, weil sie Anfang der zwanziger Jahre begannen, großen Einfluß auf die westeuropäische Avantgarde auszuüben. Die Konstruktivisten zielten auf ›die Realität‹, die mit den Mitteln der Technologie beherrscht werden sollte. Statt mit Farben auf der Leinwand arbeiteten sie mit Materialien wie Holz, Eisen oder Glas, um »direkt die Probleme von Material und Form«<sup>900</sup> zu verwirklichen. Ihre Vorliebe galt räumlichen bzw. architektonischen Strukturen mit einer Betonung der materiellen Bedingungen. Auch die Skulpturen sollten an wissenschaftliche und technologische Themen appellieren und die Strukturen der Physik nachbilden. Die Suprematisten dagegen erteilten jeder Gegenständlichkeit eine Absage und forcierten ein System reiner Formen, deren primäre das Quadrat war. Für Malevich waren Wissenschaft und Technik nur kurzlebige Errungenschaften; eine dauerhafte Ordnung konnte nur auf den ewigen Werten der (seiner) Kunst beruhen. Beide Richtungen stritten um die Vorherrschaft bei der Umformung der Gesellschaft durch die Kunst – daß diese Möglichkeit und dieser Auftrag bestanden, darin waren sich wohl alle Avantgardeströmungen einig. Zugleich ermutigten vorkämpferische Kunstschulen wie die Vchutemas und die Anstalt in Witebsk, beide mit einem Naheverhältnis zum Suprematismus, zum Experimentieren mit den grundlegenden geometrischen Figuren. Sie sollten die Regeln einer neuen Formensprache freilegen, die nicht nur das künstlerische und architektonische Denken durchdringen, sondern schließlich die gesamte Gesellschaft nach den Idealen der Oktoberrevolution gestalten sollte (die selbst wiederum Ausdruck des proletarischen Selbstbewußtseins war). Wesentlich für den Glauben, daß eine gesellschaftliche Umgestaltung durch die Kunst möglich sei, war die Annahme, daß der Künstler eine besondere Intuition für die tieferen Vorgänge in der Gesellschaft vorweisen mußte. Es ist jene Haltung, von der Hilberseimer implizit ausgeht, wenn er die neue Architekturart der Großstadt für vorhanden annimmt, während das Chaos der zeitgenössischen Metropole nur der Unterdrückung der sie formenden Kräfte zuzuschreiben ist. Diese Ideen kamen nicht von selbst nach Deutschland: Einer der bedeutendsten Vertreter dieses ›Elementarismus‹ war El Lissitzky, der, wie Hilberseimer feststellt, die Einflüsse des Suprematismus und des Konstruktivismus miteinander verband.<sup>901</sup> In nicht unerheblicher Weise schuf er einige der Voraussetzungen für jenen Stil, auf den sich der *Deutsche Werkbund* und das *Bauhaus* schließlich festlegen sollten.

El Lissitzky überbrückte die Differenzen zwischen Suprematismus und Konstruktivismus – zwischen idealistischer und pragmatischer Richtung – in seinen künstlerischen Experimenten, den ›Prouns‹. Anders als der ebenfalls tonangebende van Doesburg vertrat er ein einheitliches und grundlegendes Formenrepertoire quer durch alle Kunstformen hindurch.<sup>902</sup> Es sollte sowohl für die Malerei und Skulptur, aber auch für Einrichtungsgegenstände, Gebäude und Typografie bzw. Gebrauchsgrafik gelten. Seine Prouns bezeichnete er als »Umsteigeaktion von der Malerei zur Architektur«, ein bleibendes Erbe des Konstruktivismus. Die Synthese von idealistischer und

---

<sup>900</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Berliner Architektur der 20er Jahre*, S. 23.

<sup>901</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Berliner Architektur der 20er Jahre*, S. 25.

<sup>902</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Berliner Architektur der 20er Jahre*, S. 25.

pragmatischer Richtung, die in formaler Hinsicht ohnedies keine unüberbrückbaren Divergenzen aufwiesen, sollte sich als hilfreich erweisen, um Mitstreiter gegen den noch aktiven Expressionismus zu gewinnen. Dieser galt als überkommen, da er handwerksbezogen und utopisch, nicht international und individualistisch war; die ›Elementaristen‹ hingegen befürworteten die industrielle Massenproduktion, sie betrachteten sich als ›Realisten‹, und weil sie an die Existenz einer universellen Formensprache glaubten, waren sie prononcierte Internationalisten, die den individuellen Ausdruck in der Kunst ablehnten: Der Künstler hatte nur die Wirklichkeit der gestaltenden Kräfte umzusetzen. Das Wohl der Menschheit verlangte eben Selbstdisziplin.

1923 gründeten Werner Graeff und Hans Richter die *Zeitschrift für Elementare Gestaltung*, kurz ›G‹ genannt. Hauptmitarbeiter waren Raoul Hausmann, El Lissitzky, Theo van Doesburg, Hans Arp, Kurt Schwitters sowie Mies van der Rohe und Ludwig Hilberseimer, während Künstler wie Piet Mondrian, Naum Gabo, Antoine Pevsner, George Grosz, John Heartfield, Tristan Tzara und Man Ray Beiträge lieferten. Schon im Juli 1924 verschwand die Zeitschrift wieder, vom Geldmangel geplagt.<sup>903</sup> Daß die Idee einer ›ehrlichen‹, die technische Herkunft offenlegenden Ausdrucksform kompromißlos verfolgt wurde, illustriert Graeff anhand der Drucklettern für ›G‹:

»Es ist vielleicht interessant zu hören, daß es uns noch Mitte 1924 in Berlin nicht gelang, einen Drucker zu finden, der genügend Grotesk-Schrift für ein ganzes Heft vorrätig hatte. Nach unserer Ansicht war aber allein die Grotesk ›elementar‹; denn nur sie zeigte offen, daß sie konstruiert ist, während die üblichen Druckschriften, wiewohl konstruiert, Schreibschriftcharakter vortäuschen. [...] 1924 also mußte Mies - er hatte damals geringe, aber von uns doch die größten Einnahmen - die Lettern für das gesamte Heft kaufen.«<sup>904</sup>

Auch wenn sie fortwährend die ›Konstruktion‹ propagierten – das Kerngebiet der ›Elementaristen‹, besonders von El Lissitzky selbst, war die Gebrauchsgrafik, wobei die zweidimensionale Fläche ebenfalls ›konstruiert‹ wurde. Bald darauf kam die Typografie hinzu, als neue, ›elementare‹ Schriften entworfen wurden. Es waren jene Bereiche, in denen die formalen Experimente vorangetrieben wurden und am schnellsten Erfolge verzeichnet werden konnten. Im Oktober 1925 produzierte ein noch junger Iwan Tschichold eine Ausgabe der renommierten *Typografischen Mitteilungen*, in der er die Grundsätze einer *Elementaren Typografie* kundgab. Dabei forderte er die kürzeste, einfachste, eindringlichste Form der Mitteilung, die Dienstbarmachung der Typografie für soziale Zwecke, aber eben auch die Verwendung von Grotesk-Schriften (in sämtlichen Variationen). Schriften hingegen, »die bestimmten Stilarten angehören oder beschränkt-nationalen Charakter tragen« (gemeint war besonders die Fraktur), waren verpönt. Andernfalls sollte eine »unpersönliche, sachliche« Mediäval-Antiqua, in der »ein zeitlicher oder persönlicher Charakter möglichst wenig zum Ausdruck kommt«, eingesetzt werden. Ebenso trat er für die ausschließliche Verwendung von Kleinbuchstaben ein, da sie »leichter lesbar, leichter erlernbar, [und] wesentlich wirtschaftlicher« seien.<sup>905</sup> [Abb. 111.]

Möglicherweise sind die Elementaristen durch ihre eigenen, kostspieligen Erfahrungen geprägt; jedenfalls übernimmt dieser Autor sämtliche ihrer Forderungen, während sich am *Bauhaus* tätige Künstler wie Josef Albers und Architekten wie Joost Schmidt und Herbert Bayer daran machen, entsprechende ›geometrische‹ bzw. ›elementarisierte‹ Typensätze zu gestalten. Während

---

<sup>903</sup> In den folgenden Jahren brachte Hans Richter noch zwei weitere Nummern heraus, die sich aber vorwiegend mit Filmproblemen beschäftigten. Vgl. Werner GRAEFF, ›Über die sogenannte 'G-Gruppe'‹, in: *Werk und Zeit* (H. 11, November 1962). <http://www.bernd-eichhorn.de/Werner-Graeff/ggruppe.html> (Zugr. 29.09.2006).

<sup>904</sup> Werner GRAEFF, ›Über die sogenannte 'G-Gruppe'‹.

<sup>905</sup> Iwan [Jan] TSCHICHOLD, ›Elementare Typographie‹ (Sonderheft), in: *Typographische Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker* (Jg. 22, Oktober 1925), S. 198.

traditionelle Schriften kalligraphische Elemente enthalten, wird nun jeder Verweis auf die Handschrift abgelehnt und der geometrische Aufwand auf ein Minimum reduziert. Bayers ›Weltschrift‹,<sup>906</sup> die *Bayer Universal*, mit deren Studien er 1924 beginnt, ist dabei von einmaliger Stringenz: Die Buchstaben haben eine konstante Linienstärke, es gibt eine Gerade, einen Winkel, einen Bogen. Die Buchstaben *m* und *w* sowie *b*, *d*, *p*, *q* sind zwar gedreht oder gespiegelt, sonst aber identisch; das *x* ist ein zerschnittenes *o*, das umgekehrt zusammengesetzt wird. Als Direktor der Typographischen Werkstatt schafft Bayer 1925 die Großbuchstaben am *Bauhaus* ab, dieses erklärt im selben Jahr das DIN-Format zum Standard. Tschichold hingegen, der zu seinem bürgerlichen Vornamen Jan zurückkehrt, wird einer der bedeutendsten Typografen des *Bauhaus*. 1928 bringt er die gleichen Grundsätze – leicht erweitert und überarbeitet – unter dem Namen *Die Neue Typografie* heraus. Das Buch wird zum Standardwerk modernistischer, nun nicht mehr ›elementarer‹, sondern ›neuer‹ Typografie. Die Umbenennung hat auch damit zu tun, daß mittlerweile der ›Elementarismus‹ mit anderen Richtungen zum Einheitsstil des *Deutschen Werkbund* und des *Bauhaus* fusioniert ist, der ›Neuen Sachlichkeit‹.

Die Elementaristen waren gewiß nicht die ersten, die ein reduziertes Formenrepertoire pflegten, aber mit der Forderung, dieses auf sämtliche künstlerische Belange anzuwenden, also einheitliche Regeln für alle Kunstgattungen zu schaffen, sollten sie beim *Deutschen Werkbund* auf offene Ohren stoßen. Dieser begann 1922 einen Verjüngungsprozeß, der 1926 abgeschlossen wurde.<sup>907</sup> Hilberseimer war nicht nur ›Elementarist‹, er gehörte zudem einer noch radikaleren Gruppierung an, als es der *Werkbund* am Beginn der zwanziger Jahre war: dem *Ring*, der 1925 in Berlin entstand und dem später auch ein Peter Behrens angehörte.<sup>908</sup> Der *Deutsche Werkbund* räumte 1926 durch die Wahl einiger seiner Mitglieder in den Vorstand dieser Vereinigung großen Einfluß ein. Damit verbündete er sich zum ersten Mal mit einer bestimmten künstlerischen Richtung, der ›Neuen Sachlichkeit‹.<sup>909</sup>

---

<sup>906</sup> Vgl. Walter SCHEIFFELE, *Bauhaus, Junkers, Sozialdemokratie: ein Kraftfeld der Moderne*. Berlin 2003, S. 59.

<sup>907</sup> Ähnlich wie der *Deutsche Werkbund* befand sich auch der *Österreichische Werkbund* zu Beginn der zwanziger Jahre in einer Krise, die 1920 zu seiner Spaltung führte: In den *Österreichischen Werkbund* und den »oppositionellen« *Werkbund Wien* (rund um Josef Hoffmann und Oskar Strnad). Beide wurden zwischen 1926 u. 1928 wiedervereint. (Vgl. Astrid GMEINER, Gottfried PIRHOFER, *Der Österreichische Werkbund*, S. 54ff, 124.)

<sup>908</sup> Vgl. Reynier BANHAM, *Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter*, Hamburg 1964 [en: 1960], S. 230. Martin Kieren datiert die Gründung des *Rings* auf 1923/24. (Vgl. Martin KIEREN, ›Ein imaginäres Museum‹, S. 58.) Anderen Angaben zufolge fanden sich 1923 zehn Berliner Architekten (nebst Hilberseimer u.a. auch Gropius, W.C. Behrendt und die Brüder Taut) zum »Zehnering« zusammen, der sich 1926 zum »Ring« mit 27 Mitgliedern weitete. Hilberseimer wurde allerdings erst 1927 in den Vorstand des *Deutsche Werkbund* gewählt. (Vgl. Joan CAMPBELL, *Der deutsche Werkbund, 1907–1934*, München 1989, S. 234.)

<sup>909</sup> Vgl. Joan CAMPBELL, *Der Deutsche Werkbund, 1907–1934*, S. 221f. Weder der Begriff ›Sachlichkeit‹ noch ›Neue Sachlichkeit‹ besitzen eindeutige Konnotationen. Der Begriff ›Neue Sachlichkeit‹, der sich ursprünglich auf die Malerei beschränkte, erreichte etwa 1923 Popularität, als Gustav Hartlaub in einem Rundschreiben für 1925 eine Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle ankündigte. Hartlaub scheint sich dabei auf die Schriften von Muthesius, Lichtwark und Loos gestützt zu haben. Der Begriff wurde bald auf die angewandte Kunst und die Architektur ausgeweitet. (Vgl. Joan CAMPBELL, *Der Deutsche Werkbund, 1907–1934*, S. 225.) Schon 1929 behauptete Hartlaub, daß dieser Begriff bedeutungslos geworden sei, auf der anderen Seite aber auch, daß er seinen klarsten Ausdruck in der Architektur gefunden habe. Dennoch ist die ›Neue Sachlichkeit‹ keine von den Proponenten der modernistischen Architektur bevorzugte Bezeichnung, die vielmehr von ›Zweckbau‹ oder ›Neuem Bauen‹ sprachen. Die Vertreter dieser Richtung in den Zwanzigerjahren, insbesondere Adolf Behne, einer der wichtigsten, verwendeten nur den Begriff

Zwar berief sich die neue Richtung offiziell auf das Programm der Sachlichkeit, das vor dem Krieg von Lichtwark, Muthesius und Loos initiiert worden war, dennoch war die Neuauflage deutlich von den Entwicklungen der Nachkriegszeit geprägt. Sie übernahm sogar Ideen des Expressionismus, was vielen Künstler gestattete, binnen kurzem die eine Überzeugung gegen die andere auszutauschen: Walter Gropius etwa wählte 1923 »Kunst und Technik – eine neue Einheit« zur neuen Devise. Aber nicht nur das *Bauhaus*, auch Walter Curt Behrendt, Adolf Behne und Bruno Taut sagten sich von ihren früheren Vorstellungen los, sodaß die alten Bekanntschaften gewahrt blieben.<sup>910</sup> Wenn der formale Umschwung auch sehr schnell zustande kam, so wurden die noch sehr unterschiedlichen Auffassungen der ›Konvertiten‹ erst nach und nach auf Linie gebracht.

### 3.7 Der Wille des Architekten

Eine eindeutige Zuordnung der Perspektiven der *Hochhausstadt* ist, entgegen der ursprünglichen Forderung, weder möglich noch erforderlich. Ziel ist die Vereinheitlichung der Realität über den Weg der Abstraktion. Diese Vereinheitlichung verknüpft Hilberseimer mit der Forderung nach organischer Einheit. Behne wiederum verknüpft sie mit einem Appell an die »junge Generation der deutschen Architekten«, die sich auf den »Boden einer strengen Sachlichkeit« stellt,<sup>911</sup> nicht auf ästhetische Forderungen zu verzichten.

Hilberseimer greift, wenn er von ›elementaren Formen‹ spricht, auf einen gut eingeführten Begriff zurück, der für die Typografie und die Gebrauchsgrafik genauso zur Grundlage wird wie für die

---

›Sachlichkeit‹, und belebten damit ein Wort wieder, das schon zur Jahrhundertwende, frühestens aber 1896 auftauchte. (Vgl. Rosemarie HAAG BLETTER, ›Introduction‹, S. 48ff) Behne lehnte es sogar ausdrücklich ab, die »Sachlichkeit« der Architekten mit der ›Neuen Sachlichkeit‹ der Malerei gleichzusetzen. (Vgl. Adolf BEHNE, ›Sachlichkeit‹, in: *Der Aufbau*, (Jg. 1, H. 8/9, Sept. 1926), S. 146, hier S. 146.) Nachdem in den zwanziger Jahren mit der neuen Richtung zwar der Expressionismus überwunden werden sollte, ohne jedoch (zumindest am Beginn) einen vollständigen Bruch mit diesem herbeizuführen, verwende ich dennoch den Begriff ›Neue Sachlichkeit‹. Im Unterschied zum Expressionismus meinte die ›Neue Sachlichkeit‹ die Hinwendung zu einem ›realistischen, internationalen Sozialismus‹, im Gegensatz zu den ›utopischen, anarchischen‹ Bestrebungen der Expressionisten. (Die wilde Siedlerbewegung der Nachkriegsjahre, mit ihrem Anspruch auf Selbstversorgung und -organisation fällt quasi in die expressionistische Phase, während die großen Wohnblocks in die neusachliche Phase fallen.) Die ›Neusachliche‹ Architektur unterscheidet sich von der Vorkriegs-Sachlichkeit dadurch, daß die Architektur dezidiert als soziale Unternehmung definiert wird. Besonders der einflußreiche *de Stijl* fordert eine Objektivität, hinter dem sich jedoch spirituelle und transzendente Ansichten verbergen, und so wird schließlich nur ein Symbol des Expressionismus, wie die »Zukunftskathedrale«, durch ein mechanistisches bzw. technozentristisches wie die »Wohnmaschine« ersetzt (der Vergleich stammt von Oskar Schlemmer, vgl. Astrid GMEINER, Gottfried PIRHOFER, *Der Österreichische Werkbund*, S. 91); – einer der Gründe, warum es vielen Architekten nicht schwer fiel, zur neuen Richtung überzugehen. Gropius etwa sah seinen Umschwung weniger als einen Rückgriff auf den Vorkriegs-Funktionalismus, sondern eher als Bekenntnis zu einem neuen Glauben. (Vgl. Joan CAMPBELL, *Der Deutsche Werkbund, 1907–1934*, S. 227). Loos selbst wird fast nirgendwo erwähnt, aber in *Der moderne Zweckbau* erwähnt Behne mehrere Aufsätze von Loos. Selbst Loos teilte, mit seinem Engagement für die *Siedlerbewegung*, einige Anliegen, die mit denen des Expressionismus zusammenfallen mußten.

<sup>910</sup> Taut wandte sich Ende 1922 dem neuen Stil zu, wie aus seiner Zeitschrift *Frühlicht* hervorgeht. Die Zeitschrift vertrat ursprünglich die Haltung der (expressionistischen) Gläsernen Kette. Das Bauhaus, das dem Bauen die vorherrschende Stellung in seiner Tätigkeit einräumte, wandte sich erst 1925, dem Jahr seiner Übersiedlung nach Dessau, der Architektur und Stadtplanung zu, während es sich zuvor, aufgrund des Erliegens der Bautätigkeit in Deutschland, mit kunstgewerblicher Gestaltung befasste. (Vgl. Joan CAMPBELL, *Der Deutsche Werkbund, 1907–1934*, S. 226f, 232.)

<sup>911</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 70.

Architektur und den Städtebau. Sie führt zunehmend zu einer Radikalisierung der Einstellung. Zwar ist das Formenrepertoire vereinfacht, darüber herrscht aber der Wille des Architekten. Hierbei wird Le Corbusier, den Behne als Rationalisten bezeichnet, zum großen Vorbild. In einem Satz spannt Behne den Bogen zwischen elementarer Form und der gesellschaftlichen Bedeutung des Architekten:

»Die Betonung des Typischen, allgemein Gültigen, die Forderung der Norm ist es, die Le Corbusier grundlegend von den Funktionalisten unterscheidet. Die Basis seiner Arbeit ist das primäre Bewußtsein, einer menschlichen Gesellschaft anzugehören.«<sup>912</sup>

Die »klaren, wiederkehrenden, eindeutig-faßbaren Körper [...] sind die großen grundlegenden Formen«, sagt Behne in *Der moderne Zweckbau* zur Arbeit von Le Corbusier.<sup>913</sup> Kurz bevor er auf dessen ›Spiel‹ zu sprechen kommt, begründet er die Bedeutung dieser grundlegenden Formen: »Ordnung, um im gebauten Raume sichtbar zu werden, bedarf elementarer Grundformen.«<sup>914</sup> Ordnung wiederum bedeutet das Erreichen einer allgemeinen Gültigkeit, die »Abweisung aller subjektiven Elemente im Bau«. <sup>915</sup> Hier kommt der Wille des Architekten zum Einsatz: »Das Ziel des menschlichen bauenden Willens ist Vereinheitlichung« sagt Behne. Und: »Der menschliche Wille ist entscheidend«. <sup>916</sup> Der Rationalist gelangt kraft seiner bewußten »Betonung des menschlichen Willens zur Objektivität, zur Sachlichkeit«. Den Funktionalisten hingegen führt die »erstrebte Entmenschlichung des Bauens, die erstrebte Ausschaltung des Willens gerade zur Vermenschlichung.« Der Rationalist begreift die Architektur als Kunst, während der Funktionalist dazu neigt, diesen Aspekt zu negieren. <sup>917</sup> Nach Behnes Einteilung ist auch Hilberseimer als Rationalist zu bezeichnen. Mit seiner *Hochhausstadt* erfüllt er geradezu buchstäblich die Forderung nach Vereinheitlichung und Entmenschlichung. Am Schluß deklariert er die in den Perspektiven sichtbaren Formen zu künstlerischen, zu jenen der Großstadtarchitektur. Hilberseimer übernimmt Behnes Diktion, wenn er in der *Internationalen Neuen Baukunst* darauf hinweist, daß zwar die »Voraussetzungen und Grundlagen der neuen Baukunst verschiedener Art« sein können, aber über allem »herrschend der schöpferische Wille des Architekten steht.«<sup>918</sup>

Behnes Kategorisierung ist fragwürdig, besonders wenn er sie anhand von Le Corbusier abhandelt. Am Schluß von *Urbanisme* fügt Le Corbusier ein Kapitel mit einer Reihe von Abbildungen des menschlichen Organismus hinzu, sie dienen ihm als ›Confirmation‹, als Bestätigung des Gesagten. Diesen Aspekt muß Behne unterschlagen, wenn Le Corbusier nicht zum Funktionalisten werden soll: »Wenn der Funktionalist sich auf die Maschine beruft, so sieht er in ihr das bewegliche Werkzeug, die vollkommene Annäherung an das Organische.«<sup>919</sup> Hilberseimer hingegen greift diesen Aspekt wieder auf, wenn er Le Corbusier wegen seines Festhaltens an der Geometrie kritisiert: Die Stadt stirbt, weil sie nicht organisch ist, wie Hilberseimer sagt. Organisch bedeutet nicht unbedingt geschwungene Formen: Einerseits ordnet Behne diesen Begriff den Funktionalisten zu, als deren »letzte Möglichkeit«. <sup>920</sup> Sie bilden sozusagen den Endpunkt ihrer eigenen

---

<sup>912</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 55.

<sup>913</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 57.

<sup>914</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 57.

<sup>915</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 56.

<sup>916</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 59.

<sup>917</sup> Als solcher gilt ihm Adolf Loos; vgl. Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 58.

<sup>918</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Internationale neue Baukunst*, S. 5.

<sup>919</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 53.

<sup>920</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 42.

Entwicklung. Deren Berufung auf einen Organismus, der auf gekurvte, unregelmäßige Formen zurückgreift, ist für Behne »erst Folge individualistischer Einstellung.« Für ihn zählt jedoch »das Verhältnis zur Gesellschaft«. Die organische Architektur genügt dabei nicht den »Lebensansprüchen der Gesellschaft«. Vielmehr sind »die mechanischen Gebilde der Rechtwinkeligkeit [...] sozial die funktional richtigeren.« Sie sind, im Unterschied zu organischen Formen, »offen für Dauer, Wandel und Vielheit.«<sup>921</sup> Was Behne damit verknüpft, ist eine Form von organischer Einheit, bei der die gesellschaftliche Rolle der Architektur integraler Bestandteil ist. Mit seiner durch und durch »rechtwinkligen« *Hochhausstadt* rehabilitiert Hilberseimer nun den Begriff des Organischen so, wie er von der rationalistischen Architektur gemäß Behne verstanden wird. Die Forderung nach einem Organismus, der mechanisch und rechtwinkelig ist – anders gesagt die Verknüpfung des Organismus mit seinem Opponenten, der Mechanik, erscheint jedoch wie die Quadratur des Kreises: Sie ist ein Widerspruch in sich, ein Oxymoron.

Damit kann nun jener Punkt beantwortet werden, der am Ende des 2. Kapitels offengelassen wurde: Wo Hilberseimer die falsche Priorität bei Le Corbusier kritisiert, erkennt Behne die gesamtheitliche Betrachtung an, aber auch die Gefahr der Übertreibung. Daß »aus dem Spiel Parade wird«, führt dazu, daß »wieder die Betonung des Zweckes, die Unterstreichung der Funktion zur Gesundheit und Besinnung führen muß«<sup>922</sup> (Nebenbei bemerkt klingt die »Parade« von Behne an die Bemerkung von Hugo Häring an, wonach die *Ville Contemporaine* zum Schauplatz einer feierlichen Veranstaltung wird.<sup>923</sup>) Für Hilberseimer ist die Behauptung Le Corbusiers, demzufolge die (gegenwärtige) Stadt daran stirbt, daß sie nicht geometrisch ist, ein Fehlurteil. Für Hilberseimer stirbt die Stadt daran, daß sie nicht organisch ist. Hilberseimer macht dabei aber nicht mehr, als ein Wort durch ein anderes zu ersetzen. Der Unterschied zwischen einer »geometrischen« und einer »organischen« Stadt mag, angesichts einer grundsätzlich gleichen Konzeption, eine Pedanterie Hilberseimers sein (vor allem angesichts des Umstands, daß Le Corbusier am Schluß von *Urbanisme* Abbildungen des menschlichen Organismus zeigt). Außerdem erfüllt Le Corbusier nach Behne ohnehin alle von Hilberseimer erhobenen Forderungen. Dem Sinn nach folgt er außerdem den Prämissen, die Behne mit dem Begriff der »organischen Einheit« verknüpft.

Gegen Ende von *Der moderne Zweckbau* stellt Behne fest, daß sich die »junge Generation der deutschen Architekten [...] auf den Boden einer strengen Sachlichkeit« stellt (was Hilberseimer mit einschließt). Behne beanstandet jedoch deren pauschale Ablehnung der Ästhetik. Es genügt nämlich nicht, einzelne Objekte zu schaffen, die den Zweck erfüllen; vielmehr muß die Einheit im Auge behalten werden. Mit der Forderung nach organischer Einheit kritisiert Behne also die »sachlichen« Architekten Deutschlands (namentlich Mies van der Rohe) und ihre ablehnende Haltung zur Ästhetik. Den Stellenwert der Ästhetik begründet Behne mit der Notwendigkeit einer organischen Einheit: Diese unterscheidet erst die Sachlichkeit der Rationalisten sowohl von den Utilitaristen als auch von den (als Romantiker bezeichneten) Funktionalisten.<sup>924</sup> Behne argumentiert das recht ausführlich: Für ihn ist die »Forderung einer Einheit [...] durchaus eine elementar-ästhetische oder künstlerische Forderung«, also in Übereinstimmung mit den Prämissen dieser Architekten. Nur werden die »streng sachlich geschaffenen Werke »von selbst«« noch keine Einheit bilden. Es geht außerdem nicht nur um das »Zusammen von Neubauten [...] sondern ebensosehr um ein Zusammen mit der landschaftlichen oder städtebaulichen Umgebung.« Es reicht damit nicht, nur das einzelne (Gebäude) organisch aufzufassen; auch die Siedlung muß diesem Prinzip unterworfen sein, wodurch nun die »organische Einheit« zum tragen kommt:

---

<sup>921</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 52f; vgl. S. 42.

<sup>922</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 64.

<sup>923</sup> Vgl. Hugo HÄRING, »Zwei Städte«, S. 174.

<sup>924</sup> Vgl. Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 70–72.

»[D]ie Siedlung als städtebauliche Gesamtkomposition eines komplizierten Organismus [hat] mehr und verschiedenartige Forderungen einer Umwelt zu erfüllen, um als Einheit die Persönlichkeit der Einzelorganismen ins Unpersönliche umgestempelt in sich aufzunehmen, einzugliedern und unterzuordnen um der Gesamtidée willen.«<sup>925</sup>

Behne unterstreicht mit Nachdruck die Forderung nach einer organischen Einheit. Diese wendet sich nicht an das einzelne Gebäude, sondern an den Städtebau. Die Einfügung des Einzelements in ein Ganzes, die Erlangung von Einheit ist ihrer Natur nach eine »künstlerisch ästhetische Forderung.« Hilberseimer macht die Forderungen, die Behne von Le Corbusier ableitet, nur explizit. Zugleich folgt er Behnes Diktum, daß »Alle zusammen erst [das] gelten und bedeuten [...], was jedes sein möchte«:<sup>926</sup> Behne sieht keinen Widerspruch zwischen organischer Einheit und Typisierung. Die Einzelemente werden vielmehr zur Grundlage der organischen Einheit. Hilberseimer übernimmt diese Prämisse; er zeigt die Typen der Großstadtarchitektur, quasi ihre Einzelemente. In seiner *Hochhausstadt*, die das Primat der ›organischen Einheit‹ beansprucht, haben diese Typen jedoch keinen Platz. Ungewollt bestätigt er damit die Kritik von Behne.

Abgesehen von der Ambivalenz zwischen ›Schema‹ und ›Zeichnung‹ gibt es nun einen weiteren Widerspruch: Dieser besteht in der Forderung nach einer organischen Stadt, die auf dem ›mechanischen Gebilde der Rechtwinkeligkeit‹ beruht, als ob Mechanik und Organik ohne weiteres vereinbar wären. Der andere Widerspruch ist jener, den Pommer im Denken Hilberseimers aumacht. (Zuerst wird die *Hochhausstadt* als soziale und technische Aufgabe definiert, während sie am Schluß der *Großstadtarchitektur* zu einer rein formalen Vision mutiert. Hilberseimer nimmt an, daß die Stadt durch wirtschaftliche und materielle Rahmenbedingungen geformt wird, während er gleichzeitig voraussetzt, daß ihre Form durch die künstlerische Intention des Architekten diktiert werden kann.) Dieser Widerspruch kann nun insofern erhellt werden, als dies keine alleinige Forderung Hilberseimers darstellt, sondern eine ist, die die ›Elementaristen‹ erheben. Aber nicht nur die Elementaristen, auch die Architekten der ›Neuen Sachlichkeit‹ werden den Anspruch erheben, daß Architekten wie Künstler die Wirklichkeit der gestaltenden Kräfte umzusetzen haben. Sie müssen dafür eine außerordentliche Intuition für die tieferen Vorgänge in der Gesellschaft vorweisen.

So ›überpersönlich‹ und ›schematisch‹ sich die neue Richtung gebahrt, ihre Vertreter führen damit die Tradition des romantischen Geniekults fort, in welcher der Künstler der Gesellschaft voranschreitet. Einer der programmatischen Texte des Modernismus wird diese Tradition zeitgemäß formulieren: Für Hermann Bahr wird die Moderne den Messias der Zukunft bringen. Bahr fordert eine Reinigung, eine Katharsis: Alles Alte muß beseitigt werden, an dessen Stelle muß eine Leere geschaffen werden – indem jede Lehre, jeder Glaube und jedes Wissen der Vergangenheit ausradiert werden. Jede Unwahrheit des Geistes – alles, was nicht mit der modernen Technik in Übereinstimmung gebracht werden kann – muß weg. Erst dann kann eine neue Kunst geboren werden, die mit Wissenschaft und Religion eine Einheit bildet.<sup>927</sup> Die neue Kultur wird die Unterschiede zwischen äußerer Erscheinung und innerem Geist beseitigen und auf Wahrheit, Schönheit und Harmonie gründen.

Die Widersprüche entstehen dadurch, daß Hilberseimer, als aktiver Teilnehmer des Modernismus, die gegensätzlichsten Tendenzen, die vor allem noch während der Zeit der ›Neuen Sachlichkeit‹

---

<sup>925</sup> Behne zitiert hierbei Richard DÖCKER, ›Über Baukunst‹, in: *Die Volkswohnung*, (Jg. 5, H. 13, 10. Juli 1923); vgl. Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 70–71.

<sup>926</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 71.

<sup>927</sup> Hermann BAHR, ›Die Moderne‹ [1890], in: Ders., *Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von ›Zur Kritik der Moderne‹*. Dresden, Leipzig 1891, S. 1–6, passim.



unter den Vertretern der unterschiedlichsten Richtungen bestehen, miteinander vereinbaren will. Sie entstehen auch dadurch, daß der Essentialismus, wie er sich mit der ›Elementaren Form‹ manifestiert, nie abgeschüttelt, sondern vielmehr mit einem wissenschaftlichen Anspruch und einer antimetaphysischen Philosophie verbunden wird. Diese Forderung betont schon Behne auf ambivalente Weise, wenn er sagt, daß der ›Rationalismus‹ weder ein praxisbezogener ›Utilitarismus‹ noch ein metaphysischer ›Funktionalismus‹ sein soll.<sup>928</sup>

Bisher ist nur ansatzweise jener Ausschnitt von Verbindungen und Einflüssen umrissen worden, mit denen Hilberseimer mehr oder weniger unmittelbar in Kontakt stand bzw. deren Teilnehmer er war. Dieser Aspekt ist jedoch wert, eingehender betrachtet zu werden. Es zeigt sich, daß der Konflikt im Denken von Hilberseimer aus Ansprüchen erwächst, die nahezu alle Modernisten vertreten. In der Diskussion, was denn modern sei, kommt nur wenigen in den Sinn, das ›Reinheitsgebot‹ des *Bauhaus* und des *Deutschen Werkbund* zu hinterfragen.

#### 4. Umriß eines Bedeutungswandels der ›Neuen Sachlichkeit‹

##### 4.1 Kurze Pause, knappe Sprache

In den Siebzigerjahren entbrannte zwischen Karl Popper und der Frankfurter Schule ein Streit, der als ›Positivmusstreit‹ in die Geschichte eingegangen ist. Die Diskussion wurde zusätzlich angeheizt, als die Wochenzeitung *Die Zeit* einen Brief Poppers mit dem Titel *Wider die großen Worte* abdruckte; freilich ohne seine Einwilligung. Popper bezeichnet dort die Sprache von Adorno und Habermas als ›Obskurantismus‹. Er bemängelt, daß ihre Werke unverständlich geschrieben seien und sich somit einer kritischen Betrachtung entzögen. Große Worte sollten vielmehr einen etwas bescheidenen Inhalt kaschieren. So schreibt er:

»Ein anderes Kochrezept ist: Schreibe schwer verständlichen Schwulst und füge von Zeit zu Zeit Trivialitäten hinzu. Das schmeckt dem Leser, der geschmeichelt ist, in einem so ›tiefen‹ Buch Gedanken zu finden, die er selbst schon mal gedacht hat.«<sup>929</sup>

Der Vorwurf wiegt schwer, erscheint aber angesichts eines ›Wälzers‹ wie der *Ästhetischen Theorie* von Adorno nachvollziehbar. Diese Debatte war jedoch keineswegs die erste, die zwischen ›klarer‹ und ›literarischer‹ Auffassung von Sprache entbrannte, anhand derer sich die grundlegende Divergenz zwischen den heute als ›analytisch‹ und ›kontinental‹ bezeichneten Traditionen im philosophischen Denken manifestierte. Den ›Analytikern‹ wurde ihr Reduktionismus, eine fehlgeleitete Besessenheit von Logik vorgeworfen, den ›Kontinentalen‹ hingegen ihre Beschäftigung mit der Metaphysik, deren Fragen als unlösbar bzw. überwunden betrachtet wurden, und deren fehlende Klarheit unter einem absichtlich verworrenen, die logische Struktur der Sprache

---

<sup>928</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 45.

<sup>929</sup> Aus einem Brief Karl Poppers in: *Die Zeit* (Nr. 39, 1971), S. 8, zit. nach: ANONYM, ›Karl Popper‹, in: *Wikipedia.org*. [http://de.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Popper](http://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Popper) (Zugr. 29.09.2007). Der Vorwurf wirkt schwer; es ist ein Gedanke, der an einen Satz in George Orwells' *1984* erinnert: »Die besten Bücher, erkannte er [Winston], sind die, welche einem vor Augen führen, was man bereits weiß«. Besagtes Buch wurde, wie sich herausstellt, von der machthabenden Partei selbst veranlaßt. So wird Winston in der Haft schließlich gefragt: »Hat es Ihnen irgendetwas gesagt, was sie nicht schon wußten?« George ORWELL, *Neunzehnhundertvierundachtzig*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1976, S. 184, 200f, 240.

verletzenden Schreibstil verborgen war.<sup>930</sup> Diese Meinungsverschiedenheit kulminierte in der Attacke Rudolf Carnaps gegen Martin Heidegger. Carnap bezeichnete die Sätze Heideggers als ›Scheinsätze‹ und erläuterte dies am Beispiel von Heideggers Antrittsvorlesung *Was ist Metaphysik* von 1929: eine vernichtende Kritik, die sich am berühmtesten Satz Heideggers »Das Nichts nichtet« zuspitzte.<sup>931</sup> Carnap begründete sein Urteil, daß die Sätze Heideggers sinnlos seien, mit dem Zusammenhang zwischen dem Ausdruck ›das Nichts‹ und der Verneinung.<sup>932</sup> Zuvor schon war Carnap Zuhörer der Davoser Disputation zwischen Heidegger und Cassirer gewesen, in dessen Folge er daran ging, an den ersten Entwürfen für die »Überwindung der Metaphysik« zu arbeiten. Für Michael Friedman zeigt sich, »daß die in Carnaps Kritik (sowohl für ihn, als auch für Heidegger) verhandelten Probleme mit einer sozialen und politischen Bedeutung aufgeladen waren, in der sich die tiefen und weitgehenden kulturellen Auseinandersetzungen der späten Weimarer Periode spiegelten.«<sup>933</sup>

Carnap war eine herausragende Figur des ›Wiener Kreises‹.<sup>934</sup> Dieser erhielt seinen Namen von den wöchentlichen Treffen, die in der akademischen Zeit von 1924 bis 1936 unter der Schirmherrschaft von Moritz Schlick abgehalten wurden. Vorwiegend wurden Probleme der Wissenschaftsphilosophie erörtert. Weitere prominente ›Mitglieder‹ waren der Mathematiker Hans Hahn, der Physiker Philipp Frank (Bruder von Josef Frank) und der umtriebige Sozialwissenschaftler Otto Neurath. Popper war nie Mitglied dieses Kreises, pflegte aber engen Kontakt mit seinen Teilnehmern und galt als deren kritische Stimme. Sein wissenschaftstheoretisches Hauptwerk *Logik der Forschung* erschien denn auch als Publikation des Wiener Kreis, wobei Popper deren positivistische Haltung kritisierte. (Der oben genannte ›Positivismusstreit‹ trägt eigentlich einen irreführenden Namen.) Die Angehörigen des Wiener Kreis sahen seine Abhandlung als Resultat gemeinsamer Diskussionen. Mit dem Wiener Kreis schien eine eigene Schule des logischen Empirismus/Positivismus zu entstehen, deren Anliegen darin bestand, vorangegangene Strittigkeiten zwischen philosophischen Richtungen insofern zu beenden, als sie diese, streng gesprochen, als nichtssagend abqualifizierte.<sup>935</sup>

Trotz seiner herausragenden Rolle innerhalb der intellektuellen Kultur der Zwischenkriegszeit war der Wiener Kreis in der deutschsprachigen Philosophie weitgehend isoliert. Die Fragen waren zwar philosophischer Natur, doch waren viele seiner Mitglieder Sozialdemokraten, die unter dem Schutz des Roten Wien agierten. Schon 1934, mit der Errichtung des ›Ständestaates‹, gingen die meisten in die Emigration. Carnap ging 1935 in die Vereinigten Staaten, 1936 wurde Schlick ermordet, während der politisch exponierte Neurath 1934 nach Holland floh. Der Überlieferung nach entkam dieser 1940 mit einem einfachen Rettungsboot nach England.<sup>936</sup>

---

<sup>930</sup> Vgl. Michael FRIEDMAN, *A parting of the ways. Carnap, Cassirer, and Heidegger*. Chicago/IL 2000, S. ix f.

<sup>931</sup> Martin HEIDEGGER, *Was ist Metaphysik?*, S. 39.

<sup>932</sup> Vgl. Holm TETENS, *Philosophisches Argumentieren*, S. 204.

<sup>933</sup> FRIEDMAN, Michael: *Carnap, Cassirer, Heidegger. Geteilte Wege*. Übers. v. d. Arbeitsgruppe ›Analytische Philosophie‹, Inst. f. Philosophie der Universität Wien. Frankfurt a. M. 2004, Vorwort.

<sup>934</sup> Ab 1928 ›Verein Ernst Mach‹, dann, auf Neuraths Betreiben, ›Wiener Kreis‹. (Vgl. William JOHNSTON, *The Austrian mind. An intellectual and social history 1848–1938*. Berkeley, Los Angeles, London 1983 [1972], S. 189.)

<sup>935</sup> Der Begriff logischer Empirismus/Positivismus wurde in den USA geprägt und ersetzte Schlicks eigene Bezeichnung des ›Konsequenten Empirismus‹. (Vgl. William JOHNSTON, *The Austrian mind*, S. 189.)

<sup>936</sup> Die Ermordung Schlicks wurde von rechten, ›nationalen‹ (sprich: deutschnationalen) Kreisen begrüßt. der Mörder wurde 1938 von den Nazis begnadigt, da es sich um eine vorgeblich politische Tat gehandelt hatte.

#### 4.1 Die ›Sachlichkeit‹ wird wiederbelebt

Der *Wiener Kreis*, so kurz seine Wirkungsgeschichte auf dem Kontinent auch war, beeinflusste maßgeblich die Entwicklung jener architektonischen Richtung, die ebenso für kurze Zeit als ›Neue Sachlichkeit‹ bezeichnet wurde. Zwar konnten und sollten die logischen Positivisten keinen unmittelbaren Einfluß auf die Architektur ausüben; das *Bauhaus* orientierte jedoch viele seiner theoretischen Prämissen an jenen des *Wiener Kreis*, mit dem es eine Zeit lang einen regen personellen Kontakt pflegen sollte. Hilberseimers ›klarer‹ Schreibstil und sein methodischer Zugang auf ein konkretes Problem des Städtebaus werden besser einsehbar, wenn wir ermessen, wie der *Wiener Kreis* wohlwollend vom *Bauhaus* aufgenommen wurde. Wir können jetzt an jenen Punkt der Geschichte anschließen, der am Schluß des vorigen Kapitel nur angerissen wurde.

Wenn damit geendet wurde, daß sich der *Deutsche Werkbund* spätestens um 1926 erstmals mit einer bestimmten künstlerischen Richtung, der ›Neuen Sachlichkeit‹, verbündete, dann ist ein Problem damit verbunden, daß der Begriff ›Neue Sachlichkeit‹ weder unumstritten noch scharf umrissen ist. Vielmehr änderte sich die Bedeutung einer Bezeichnung, die zwar auf ein Programm zurückgriff, das vor dem Krieg von Lichtwark und Muthesius initiiert worden war, aber auch vieles vom Expressionismus übernahm. Innerhalb des *Bauhaus* vollzog sich der Übergang vom Expressionismus zur ›Neuen Sachlichkeit‹ nur allmählich. Dieser ›fliegende‹ Wechsel ist dafür verantwortlich, daß die Definition dessen, was die ›Neue Sachlichkeit‹ zu sein habe, deutlichen Veränderungen unterlag und meistens mit gegensätzlichen Anforderungen zu tun hatte. Bestimmte anfangs noch das Umfeld des *Werkbund* das Programm (besonders Adolf Behne), übernahmen zunehmend die Direktoren des *Bauhaus* (Walter Gropius 1919-28, Hannes Meyer 1928-30 und Ludwig Mies van der Rohe 1930-33) die inhaltliche Ausrichtung.

Weder ›Sachlichkeit‹ noch ›Neue Sachlichkeit‹ besitzen eindeutige Konnotationen. Sie waren keine statischen Konzepte, sondern wurden laufend neu definiert.<sup>937</sup> Der Begriff ›Neue Sachlichkeit‹, der sich ursprünglich auf die Malerei beschränkte, erreichte um 1923 Popularität, als Gustav Hartlaub in einem Rundschreiben für 1925 eine Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle ankündigte. Hartlaub dürfte sich dabei auf die Schriften von Muthesius, Lichtwark und Loos gestützt haben. Der Begriff wurde bald auf die angewandte Kunst und die Architektur ausgeweitet.<sup>938</sup> Bereits 1929 behauptete Hartlaub, daß die Bezeichnung bedeutungslos geworden war; andererseits befand er, daß sie ihren klarsten Ausdruck in der Architektur gefunden hatte. Trotzdem ist die ›Neue Sachlichkeit‹ keine Bezeichnung, die von den Befürwortern der modernistischen Architektur bevorzugt worden wäre: Es wurde vielmehr von ›Zweckbau‹ oder ›Neuem Bauen‹ gesprochen. Ein früher Fürsprecher wie Behne verwendete lediglich den Terminus ›Sachlichkeit‹. Er belebte damit einen Begriff wieder, der knapp vor der Jahrhundertwende (ehestens 1896) aufgetaucht war,<sup>939</sup> und verwehrte sich ausdrücklich dagegen, die ›Sachlichkeit‹ der Architekten mit der ›Neuen Sachlichkeit‹ der Maler gleichzusetzen.<sup>940</sup>

Soviel zur Entwicklung einer Bezeichnung, die auf ein Programm angewandt wurde, das schon davor begonnen hatte, an Momentum zu gewinnen. Nach seiner kurzen expressionistischen Phase

---

(Vgl. William JOHNSTON, *The Austrian mind*, S. 189). Weniger dramatischen Berichten zufolge floh Neurath mit dem offenen Motorboot. (Vgl. William JOHNSTON, *The Austrian mind*, S. 194.)

<sup>937</sup> Vgl. Rosemarie HAAG BLETTER, ›Introduction‹, S. 52.

<sup>938</sup> Vgl. Joan CAMPBELL, *Der Deutsche Werkbund, 1907–1934*, S. 225.

<sup>939</sup> Vgl. Rosemarie HAAG BLETTER, ›Introduction‹, S. 48ff.

<sup>940</sup> Vgl. Adolf BEHNE, ›Sachlichkeit‹, S. 146.

forderte Behne 1921 die »Herausarbeitung einer neuen Ästhetik«, »da die maschinell gewonnene Form in ihrer Exaktheit, Reinheit, Strenge und Sachlichkeit uns ästhetisch besser zugehört.«<sup>941</sup> Behne konzidierte dabei, daß diese Ästhetik nicht grundlegend neu war: »Theodor Loos [sic] hat seit 1910 ähnliches gefordert und in einem vielbekämpften Eckhaus in Wien ein Beispiel gegeben, ja schon Otto Wagner steht seit 1895 wenigstens als Theoretiker auf diesem Boden [...]«.<sup>942</sup> Behne knüpfte am deutlichsten an den Vorkriegs-Diskurs der ›Sachlichkeit‹ an und vertrat nach 1922 weitgehend die Position, die zuvor Muthesius eingenommen hatte, nämlich eine entindividualisierte Architekturauffassung für eine sich abzeichnenden Massenproduktion und Massengesellschaft.<sup>943</sup> Letztlich war das expressionistische Zwischenspiel sehr kurz gewesen. Erst 1917 hatte Muthesius jene Punkte angesprochen, die Behne nach dem Krieg als wesentlich für die kommende Architektur erachten sollte:

»Inmitten der angedeuteten allgemeinen Entwicklung auf das Schmucklose, Sachliche, Knappe äußert sich der Geist einer Zeit der Wissenschaftlichkeit, der Forschung, des Denkens im Großen, der Einordnung ganzer Massen zu einheitlicher Wirkung. Es tritt gewissermaßen eine Vergesellschaftung auch der Dinge ein, die wir anfertigen, ähnlich der Vergesellschaftung, die der Mensch selbst eingegangen ist. Die Einzelarbeit tritt in den Hintergrund, wie die einzelne Person sich der Gesamtheit unterordnet.«<sup>944</sup>

Nachdem mit der neuen Richtung der Expressionismus überwunden werden sollte, zumindest ohne von Anfang an einen vollständigen Bruch herbeizuführen, ist der Begriff ›Neue Sachlichkeit‹ dennoch angebracht. Im Unterschied zu den ›utopischen‹, ›anarchischen‹ Bestrebungen der Expressionisten wandte sich die ›Neue Sachlichkeit‹ einem ›Realismus‹ und ›Internationalismus‹ sozialistischen Gepräges zu.<sup>945</sup> Die ›Neusachliche‹ Architektur unterscheidet sich von der Vorkriegs-Sachlichkeit dadurch, daß die Architektur dezidiert als soziale Unternehmung definiert wird. Außerdem brachten andere Strömungen wie *de Stijl* oder die russischen Suprematisten und Konstruktivisten Ideen ein, die in der Vorkriegs-Sachlichkeit nicht vorhanden waren; besonders die Tendenz, die ›elementaren‹ Formen mit einer essenzialistischen Ontologie zu verbinden. Der einflußreiche *de Stijl* forderte eine Objektivität, hinter der jedoch spirituelle und transzendente Erwartungen standen, und so wurden letztlich nur Symbole des Expressionismus, wie die ›Zukunftskathedrale‹, durch technizistische wie die ›Wohnmaschine‹ ersetzt.<sup>946</sup> Gropius sah seinen Umschwung weniger als einen Rückgriff auf den Vorkriegs-Funktionalismus, sondern eher als Bekenntnis zu einem neuen Glauben.<sup>947</sup> Diese Kontinuität erleichterte nicht nur den Wechsel zur neuen Richtung, sie sollte auch dazu führen, daß der Modernismus der Stil der Epoche und jene erhoffte Synthese war, die Antwort auf die zur Jahrhundertwende von Bahr und anderen diagnostizierte kulturelle Krise. Schon die Namen Gropius und Behne stehen für unterschiedliche Standpunkte zur ›Neuen Sachlichkeit‹, zu der noch andere hinzukommen sollten.

---

<sup>941</sup> Adolf BEHNE, ›Architekten‹ [*Frühlicht*, Jg. 1, H. 2, Winter 1921–22], in: Ulrich CONRADS (Hg.), *Bruno Taut: Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*. Berlin, Frankfurt, Wien 1963, S. 126–135, hier S. 133.

<sup>942</sup> Adolf BEHNE, ›Architekten‹, S. 129.

<sup>943</sup> Vgl. Bernd NICOLAI, ›»Der moderne Zweckbau« und die Architekturkritik Adolf Behnes‹, S. 183.

<sup>944</sup> Hermann MUTHESIUS, *Handarbeit und Massenerzeugnis*, Berlin 1917, S. 178–180; zit. nach Bernd NICOLAI, ›»Der moderne Zweckbau« und die Architekturkritik Adolf Behnes‹, S. 183.

<sup>945</sup> Vgl. Rosemarie HAAG BLETTER, ›Introduction‹, S. 56.

<sup>946</sup> der Vergleich stammt von Oskar Schlemmer. (Vgl. Astrid GMEINER, Gottfried PIRHOFER, *Der Österreichische Werkbund*, S. 91.)

<sup>947</sup> Vgl. Joan CAMPBELL, *Der Deutsche Werkbund, 1907–1934*, S. 227.

## 4.2 Der ›Wiener Kreis‹ am Bauhaus

Gegen Ende der Zwanzigerjahre trat der *Wiener Kreis* häufig am *Bauhaus* in Erscheinung, was Folgen für die ›Neue Sachlichkeit‹ hatte: Mit der Übersiedlung des *Bauhaus* nach Dessau 1925, besonders aber mit der Berufung von Hannes Meyer zum Direktor (1927–1930), wurden die Wende vom Mystischen zu Wissenschaft und Technik forciert sowie Affinitäten zum logischen Positivismus des *Wiener Kreis* gesucht: Dieser schloß alles Metaphysische und Dekorative aus, ließ nur durch Logik oder Beobachtung verifizierbare Aussagen zu und forderte eine einheitliche Wissenschaftsstruktur. Meyer folgte diesem Streben nach Vereinheitlichung, indem er die Architektur als Wissenschaft bezeichnete. Die Basis dafür sollte eben jener Positivismus des *Wiener Kreis* schaffen.

Meyer, der als Marxist galt, orientierte sich trotz allem weniger am historischen oder dialektischen Materialismus von Marx als am logischen Empirismus des *Wiener Kreis*. Das war insofern möglich, als der linksgerichtete Meyer mit der linken Fraktion des *Wiener Kreis* (Rudolf Carnap, Otto Neurath, Philipp Frank) gemeinsame Sache machte. Wie Peter Galison sagt, ging die ›unästhetische Ästhetik‹ des *Bauhaus* Hand in Hand mit einem technokratischen Marxismus, einer ›unpolitischen Politik‹ und einer wissenschaftlichen, ›unphilosophischen Philosophie‹.<sup>948</sup> Beide, Meyer wie der Wiener Kreis, vertraten sozialreformerische Positionen und schlossen nationalistische und historische Aspekte strikt aus. Die ›Neue Sachlichkeit‹ wurde nun als Ausdruck für die von den logischen Positivisten vertretene, ›neue wissenschaftliche Weltauffassung‹ verstanden (wie der Titel der Programmschrift des *Wiener Kreis* von 1929 lautete); zudem wurden Vertreter wie Neurath, Carnap und Herbert Feigl zu Vorträgen ans *Bauhaus* geladen. Umgekehrt sah der *Wiener Kreis* seine Haltung als Ausdruck der ›Neuen Sachlichkeit‹. Beide behaupteten, die Gängel der Vergangenheit abgeschüttelt zu haben. Mit ihrer gegenseitigen Unterstützung konnten sich letztlich beide als progressiv ausweisen.<sup>949</sup>

Von den österreichischen ›Modernen‹ geht dabei ein wichtiger Impuls für die Entwicklung der ›Neuen Sachlichkeit‹ aus.<sup>950</sup> Hans-Joachim Dahms bezeichnet Otto Neurath zwar als »Außenposten« der ›Neuen Sachlichkeit‹, der dieses Gedankengut in seiner Heimat in verschiedenen Kulturbereichen heimisch macht.<sup>951</sup> Allerdings dürfte Neurath vielmehr Schrittmacher als Übermittler sein. Ein Beispiel: Der ausgesprochen umtriebige Neurath ist nicht nur Mitglied des *Wiener Kreis*, sondern auch Vorsitzender des ÖVSK (*Österreichischer Verband für Siedlungs- und Kleingartenwesen*), für den Adolf Loos, Franz Schuster und Margarete Lihotzky arbeiten. Unter Neuraths Initiative entsteht in Wien eines der ersten großen Gemeindewohnhäuser, das als ›neusachlich‹ bezeichnet werden kann. Seine Planung beginnt 1923, bereits 1925 sind die Bauarbeiten abgeschlossen. Es ist jene Zeit, in der Hilberseimer seine *Hochhausstadt* konzipiert. Der *Winarskyhof* ist, ganz dem Wunsche Gropius' nach »dringend erforderlichen versuchsstellen« entsprechend, ein experimenteller Bau: Er stellt nicht nur für Wien den einzigartigen Fall einer Zusammenarbeit voneinander und von der Gemeinde unabhängiger Architekten mit eigener Praxis dar.<sup>952</sup> Die Wiener Sozialbauten sind üblicherweise ›traditionalistisch‹ geprägt.<sup>953</sup> Beim

<sup>948</sup> Vgl. Peter GALISON, ›Buildings and the Subject of Science‹, in: Ders., Emily THOMPSON (Hg.), *The architecture of science*. London, Cambridge/MA 1999, S. 1–25, hier S. 10.

<sup>949</sup> Vgl. Peter GALISON, ›Aufbau/Bauhaus‹, in: *Arch+* (H. 156, Mai 2001), S. 66–79, hier S. 77.

<sup>950</sup> Der Begriff ›Modernen‹ stammt von Schütte-Lihotzky. Vgl. Margarete SCHÜTTE-LIHOTZKY, *Warum ich Architektin wurde. Erinnerungen und Betrachtungen*. Salzburg 2004. S. 63.

<sup>951</sup> Hans-Joachim DAHMS, ›Neue Sachlichkeit in der Architektur und Philosophie der zwanziger Jahre‹, in: *Arch+* (H. 156, Mai 2001), S. 82–87, hier S. 84.

<sup>952</sup> Vgl. Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*, S. 303.

*Winarskyhof* hingegen haben die ›Modernen‹ erstmals die Möglichkeit, einen Großstadtbau zu realisieren: Peter Behrens, Josef Frank, Josef Hoffmann, Oskar Strnad und Oskar Wlach errichten den größeren, Karl Dirnhuber, Grete Lihotzky,<sup>954</sup> Franz Schuster und Adolf Loos den kleineren Bauteil (heute *Otto Haas-Hof*). Behrens ist Mitglied des *Deutschen Werkbund*, während Hoffmann, Wlach, Strnad und Frank die prominentesten Vertreter des *Österreichischen Werkbund* sind.<sup>955</sup> 1924 erklärt Neurath, daß der Proletarier gewohnt sei, ›großformatig‹ zu denken, und daß sich diese Einstellung in der Architektur niederschlagen müsse. Deren ›neue Formenwelt‹ würde aus den »miteinander ringenden Bemühungen verschiedenartiger Architekten entstehen«. <sup>956</sup> Dabei hat er wohl den in Bau befindlichen *Winarskyhof* vor Augen – jener Ort, an dem die ›neue Formenwelt‹ ausgearbeitet werden soll. Die Architekten loten die Mittel einer bewußt großstädtischen Architektur aus, unter Beibehaltung eines geschlossenen Erscheinungsbilds. Um den neuen, großen Maßstab zu betonen und eine große, geschlossene Fläche zu erreichen, wird insgesamt viermal eine bestehende Straße überbrückt. Im kleineren Bauteil realisiert Loos einen Trakt, der einem nahezu zeitgleich entstandenen Projekt von Hilberseimer frappierend ähnlich sieht: Hilberseimer, der sich mit Siedlungs- und Städtebau beschäftigt, entwirft anläßlich eines Wettbewerbes, den die Zeitschrift *Bauwelt* 1923 für die »Neugestaltung von Haus und Wohnung« ausschreibt, einen Miethausblock, dessen Wohnungen in zwei Reihen entlang der Längsseiten angeordnet sind.<sup>957</sup> Damit entspricht der Trakt von Loos jenem architektonischen Erscheinungsbild, das Hilberseimer für den neuen Typus der ›Großstadt‹ für unumgänglich erachten sollte.<sup>958</sup>

Zu dieser Zeit intensivieren sich die Kontakte zwischen den Wiener und Deutschen ›Modernen‹. Mit der maßgeblichen Beteiligung von Josef Frank (dessen Bruder Philipp Mitglied des *Wiener Kreis* ist) entsteht eine enge Verbindung zwischen dem ab 1926 reformierten *Österreichischen Werkbund* und den Vertretern des ›Neuen Bauens‹ in Deutschland, was sich etwa in der kurzlebigen Zeitschrift *Der Aufbau* niederschlägt. *Der Aufbau* ist eine progressive Zeitschrift für Städtebau und Architektur, die Schuster mit Franz Schachel herausgibt, und die neben Neurath und Frank auch Ernst May, Bruno Taut, Heinrich Tessenow und den Berliner Stadtbaurat Martin Wagner zu ihren Mitarbeitern zählt. In dem einzigen Jahr ihres Bestehens ist sie das Sprachrohr der Modernisten in Österreich.<sup>959</sup> Es ist dasselbe Jahr, in dem Neurath Carnap kennenlernt, und jenes

---

<sup>953</sup> Der begriff ›traditionalistisch‹ ist von Moravánszky. Vgl. Ákos MORAVÁNSZKY, *Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa, 1900–1940*. Salzburg 1988, S. 219.

<sup>954</sup> Die Eheschließung mit Wilhelm Schütte erfolgte 1927. Vgl. Peter NOEVER (Hg.): *Margarete Schütte-Lihotzky. Soziale Architektur; Zeitzeugin eines Jahrhunderts*. Wien, Köln, Weimar <sup>2</sup>1996, S. 272.

<sup>955</sup> Der *Österreichische Werkbund* zu dieser Zeit allerdings in zwei Gruppierungen gespalten. (Vgl. Astrid GMEINER, Gottfried PIRHOFER, *Der Österreichische Werkbund*, S. 54ff., 124.)

<sup>956</sup> Otto NEURATH, ›Städtebau und Proletariat‹, S. 275.

<sup>957</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Entfaltung einer Planungs-idee*, S. 13f. Damit bewerkstelligt Hilberseimer eine Bebauungsform, die nicht minder ambivalent als die des (heutigen) *Winarskyhofs* ist: eine Verknüpfung von Blockrandbebauung mit einem *Zeilenbau*. Von der Chronologie her würde es sich knapp ausgehen, daß Loos den Entwurf von Hilberseimer gekannt und daraus Anregungen entnommen hat.

<sup>958</sup> Dennoch publizierte Hilberseimer in *Groszstadtarchitektur* nicht den *Winarskyhof*, sondern einen nahezu gleichzeitig entstandenen Gemeindebau von Anton Brenner, dessen äußeres Erscheinungsbild jedoch weniger den Kriterien entsprechen dürfte, als der Loos-Trakt. Der Gemeindebau, der 1924 entstand, befindet sich in der Rauchfangkehrergasse und zeichnet sich durch raumsparende Einbaumöbel aus, was im Interesse Hilberseimers gelegen haben dürfte. (Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 30.)

<sup>959</sup> Vgl. Peter GALISON, ›Aufbau/Bauhaus‹, passim; vgl. Hans-Joachim DAHMS, ›Neue Sachlichkeit in der Architektur und Philosophie der zwanziger Jahre‹, passim.

Jahr, in dem sich Carnap mit seinem *Logischen Aufbau der Welt* in Wien habilitieren kann.<sup>960</sup> Die Übereinstimmung zwischen deutschen und österreichischen Modernisten ist perfekt: Schuster und Lihotzky gehen 1926 bzw. 1927, dem Ruf Ernst Mays folgend, nach Frankfurt.

Die Vorträge des *Wiener Kreis* am *Bauhaus* finden erst ab 1929 unter dem Direktorium Meyers statt. 1928 wird nun, von Neurath und Josef Frank forciert, die Wiedervereinigung des seit 1920 in zwei Lager gespaltenen *Österreichischen Werkbund* endlich abgeschlossen. Dabei sieht, so Dahms, »Die programmatische Neubesinnung, die damit einhergehen sollte, [...] eine engere Zusammenarbeit mit den Strömungen des Neuen Bauens in Deutschland vor.«<sup>961</sup> Zu diesem Zweck wird Meyer im März 1929 zum Vortrag nach Wien eingeladen, einen Monat später folgt dann die Einladung Neuraths ans *Bauhaus*.<sup>962</sup> Angesichts der Chronologie der Ereignisse und der beteiligten Personen dürfte Meyer mehr als nur eine zweckmäßige philosophische Richtung nach Dessau mitgenommen haben. Diese Entwicklung der ›Neuen Sachlichkeit‹ betrifft bereits eine Periode, die nach der *Hochhausstadt* von Hilberseimer stattfindet. Die kleinen Gebäude seiner Hochhausstadt, die den Verlauf seiner weiten Straßen unvermittelt beenden, finden in den Höfen von einigen Wohnbauten des Roten Wien eine Entsprechung. Dort beherbergen sie Waschküchen, Heizhäuser oder Kindergärten; so im Karl Marx Hof (1926-1933) und im Karl-Seitz-Hof (1926-1933). Am vernehmlichsten aber orientiert sich Rudolf Perco mit der Wohnhausanlage Engelsplatz (1929-1933) am Beispiel Hilberseimers.

#### 4.3 Zurück zum Essentialismus

1929 ist auch das Jahr, in welchem Meyer Hilberseimer an die Architekturabteilung des *Bauhaus* holt. Im selben Jahr trifft Hilberseimer in Dessau mit Carnap zusammen, wo er diesem gegenüber bemerkt, »daß nicht nur die Theorien der Künstler, sondern auch ihre Objekte [...] immer noch Metaphysik enthielten und der Reinigung bedurften.«<sup>963</sup> Hilberseimers Aussage ist allein wegen der Behauptung bemerkenswert, daß die betreffenden Objekte nicht nur von einer metaphysischen Absicht geprägt sind, sondern vielmehr Metaphysik ›enthalten‹. Das dürfte damit zu tun haben, daß auch seine Auffassung von ›elementaren Formen‹ keineswegs nur ›diesseitsbezogen‹ ist. Die Forderung nach ›Reinigung‹ der Objekte entspricht dabei der Forderung nach ›ästhetischer Reinheit‹, sprich nach formaler Reduktion. Wie die meisten Modernisten vertritt auch er eine essentialistische Ontologie. So sagt Hilberseimer: »Die Formung des materiellen Stoffes nach einer Idee bedeutet zugleich die Formung des ideellen Stoffes nach den Gesetzen der Materie.«<sup>964</sup> Tatsächlich aber ist unter den Modernisten der Essentialismus keineswegs unumstritten, sondern vielmehr der Grund, warum unter dem Direktorium von Mies van der Rohe die logischen Positivisten vom Bauhaus verschwinden.

Auch wenn Hilberseimer durch Meyer ans Bauhaus kommt, so verbindet ihn doch eine lange und enge Bekanntschaft mit Mies van der Rohe. Mies' Verhältnis zu den österreichischen Modernen — den Philosophen wie den Architekten — ist aus vielen Gründen gespannt. Die Divergenzen werden

<sup>960</sup> Vgl. Hans-Joachim DAHMS, ›Neue Sachlichkeit in der Architektur und Philosophie der zwanziger Jahre‹, S. 84.

<sup>961</sup> Hans-Joachim DAHMS, ›Neue Sachlichkeit in der Architektur und Philosophie der zwanziger Jahre‹, S. 84.

<sup>962</sup> Vgl. Hans-Joachim DAHMS, ›Neue Sachlichkeit in der Architektur und Philosophie der zwanziger Jahre‹, S. 84.

<sup>963</sup> Aus dem Tagebuch Carnaps; zit. nach Peter GALISON, ›Aufbau/Bauhaus‹, S. 73.

<sup>964</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 98f.

nicht erst offensichtlich, als Josef Frank in einem öffentlich zugänglichen Vortrag zur *Werkbundtagung* 1930 in Wien die Frage *Was ist Modern?*<sup>965</sup> klar mit einer Forderung nach Vielfalt beantwortet – sehr zur Verstimmung des *Werkbunds*. Der Bruch mit den Österreichischen Modernen ist damit perfekt.<sup>966</sup> Er offenbart tiefe und langanhaltende Divergenzen, deren Reichweite bis heute kaum bekannt ist. Die Auffassungsunterschiede haben damit zu tun, daß die österreichischen und deutschen Modernen das Erbe der ›Sachlichkeit‹ unterschiedlich auslegen; besonders hinsichtlich des Essentialismus, mit dem die deutschen Modernen ihre Forderung nach einheitlicher Gestaltung und organischer Einheit untermauern. Schon Behne distanziert sich in *Der Moderne Zweckbau* von der Vorkriegs-Sachlichkeit, wenn er Loos als Utilitaristen bezeichnet. Der Utilitarist negiert, daß die Architektur eine Kunst ist, weil sie einen Zweck erfüllt. Behne fordert aber, die Architektur als Kunst aufzufassen.<sup>967</sup> Der Utilitarist wird, wenn er sich auf die Maschine beruft, in ihr das ökonomische Prinzip sehen: »Arbeits-, Kraft- und Zeitersparnis.« Der Rationalist wird in ihr die »Vertreterin und Förderin der Normung und Typisierung« sehen.<sup>968</sup> Diese Aspekte spielen bei den österreichischen Modernen kaum eine Rolle, nicht zuletzt deswegen, weil die junge Republik Österreich keinerlei Industrie aufzuweisen hat, die nach dem Krieg einer friedlichen Nutzung zugeführt werden muß. Im Kreise der Modernisten kann die Typisierung weder aus materiellen noch aus philosophischen Gründen einen hohen Stellenwert erreichen.

Nicht ohne Polemik versucht Frank, die Vorreiterrolle Österreichs bei der Entstehung des neuen Stils hervorzuheben.<sup>969</sup> So ist er der Ansicht, daß durch Architekten wie Wagner, Olbrich, Hoffmann und Loos »der neue Weg« schon lange vor dem Krieg in Österreich, »einem Land übernationaler Art«, entdeckt worden war und auf die Architektur Europas stärksten Einfluß ausgeübt habe: »Hier werden Werke geschaffen, die in gerader Linie zur Baukunst der Gegenwart führen. Wien braucht nur diese Tradition fortzusetzen, im Gegensatz zu anderen Ländern, die ihre verlassen müssen.«<sup>970</sup> Es ist eines von zahlreichen provokativen Bekenntnissen Franks, der mit der ›metaphysischen‹ Sichtweise der deutschen Modernen nichts anfangen kann.<sup>971</sup> Mies wiederum hat eine besonders schlechte Meinung von den österreichischen Modernen, die er für rückständig hält.<sup>972</sup> Er studiert zwar eifrig die großen Philosophen der Gegenwart und der Vergangenheit, für die logischen Positivisten hat er jedoch nichts übrig. Unter seinem Direktorium am Bauhaus (1930-1933) kommt nun hauptsächlich die Leipziger Schule um den Psychologen Felix Krüger und den Soziologen Hans Freyer zum Zug. In der Zeit ihrer Vorträge am *Bauhaus* rücken diese politisch jedoch immer weiter nach rechts, was zwar bei Mies keinen Widerspruch erregt, sehr wohl aber im *Wiener Kreis*.

---

<sup>965</sup> Vgl. Josef FRANK, ›Was ist modern?‹, in: *Die Form* (Jg. 5, H. 15, 1930), S. 399–406.

<sup>966</sup> Vgl. Hans-Joachim DAHMS, ›Neue Sachlichkeit in der Architektur und Philosophie der zwanziger Jahre‹, S. 87.

<sup>967</sup> Vgl. Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 58. Behne zitiert hier Loos' Diktum, daß nur ein kleiner Teil der Architektur der Kunst angehöre und alles, was einem Zweck diene, nicht der Kunst angehöre.

<sup>968</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 53.

<sup>969</sup> Tatsächlich kämpfte Frank damit gegen die Verschiebung des Schwerpunkts der künstlerischen und ästhetischen Entwicklung von Österreich nach Deutschland an, der auch die Autonomie der Wiener Modernen zu untergraben drohte. (Vgl. Astrid GMEINER, Gottfried PIRHOFER, *Der Österreichische Werkbund*, S. 91.)

<sup>970</sup> Josef FRANK, ›Wiens moderne Architektur bis 1914‹, in: *Der Aufbau* (Jg. 1, H. 8/9, Sept. 1926), S. 162–168, hier S. 162, 168. Eine ähnliche Ansicht vertritt etwa Max Ermers. Vgl. Max ERMERS, ›Adolf Loos – der Führer der bauenden Jugend‹, in: Adolf OPEL (Hg.), *Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos*. Wien 1988, S. 159–162, hier S. 161.

<sup>971</sup> Vgl. Christopher LONG, *Josef Frank: life and work*. Chicago, London 2002, S. 113.

<sup>972</sup> Christopher LONG, *Josef Frank: life and work*, S. 104.



Im Unterschied zu Frank sieht Mies Bedarf nach einer Architektur, die der wahre und harmonische Ausdruck ihrer Epoche sein soll, so wie die gotische Architektur Ausdruck der Spiritualität ihrer Zeit war. Seine Definition von Wahrheit entlehnt Mies folglich nicht dem *Wiener Kreis*, er findet sie vielmehr bei Thomas von Aquin, der behauptete, daß die Dinge bis zu dem Grad wahr sind, wie ihre Essenz realisiert ist. Davor erklärt Gropius, daß ein »Gebäude sich selbst gegenüber wahr sein muß«. Aquin war ein angesehener Kommentator von Aristoteles, und für diesen wiederum war ein Ding gut, wahr und schön, sobald es seiner Essenz folgte. Und so ist auch für Mies »die Frage nach dem Wesen der Baukunst von entscheidender Bedeutung.« Wesen und Ordnung gehören zusammen: »Wir wollen aber Ordnung, die jedem Ding seinen Platz gibt. Und wir wollen jedem Ding das geben, was ihm zukommt, seinem Wesen nach.«<sup>973</sup> Hilberseimer unterstreicht die Forderung nach Ordnung, die durch die Reduktion der Architektur auf ihre wesentlichen Formen erreicht wird:

»Die einfachen kubischen Körper [...], rein bildende Elemente, sind die Grundformen jeder Architektur. Ihre körperliche Bestimmtheit zwingt zu formaler Klarheit, bringt auf die realste Weise Ordnung in das Chaos.«<sup>974</sup>

## 5. Schlußbemerkungen: Der Konflikt, nachgeladen

Hays' Rückführung auf den Kontakt Hilberseimers mit den Experimenten der Avantgarde ist nicht ausreichend.<sup>975</sup> Hilberseimers Begriff des ›Schema‹ findet sich, besonders in Verbindung mit seinem methodischen Zugang an ein Entwurfsproblem, jedoch immer mit provisorischem Charakter, bei Gombrich wieder, der wiederum Poppers iterativen Erkenntnisprozess von der Naturwissenschaft auf die Kunst überträgt. Ob Kunstgriff oder nicht – es wurden zwei Aspekte diskutiert, um zu erklären, wieso Hilberseimer zwischen ›Diagramm‹ und ›Zeichnung‹ schwankt: Einerseits orientiert er sich am Vorbild Le Corbusiers, andererseits gibt es im Umfeld der ›Neuen Sachlichkeit‹ widersprechende Tendenzen, die Behne als ›funktionalistische‹ und als ›rationalistische‹ kategorisiert, und die Hilberseimer offensichtlich in seiner Großstadtarchitektur zu vereinbaren versucht, freilich ohne diese Widersprüche auflösen zu können.

Der (putative oder historisch begründbare) Zusammenhang zwischen dem Schema bei Popper und dem Schema bei Hilberseimer verlangt hingegen nach der Suche einer gemeinsamen ideellen Basis, die bei den logischen Positivisten vermutet wird. So vielversprechend es klingt, scheidet aber der Einfluß des *Wiener Kreis* auf das *Bauhaus* diesbezüglich aus. Die entsprechenden Kontakte kommen erst 1929 unter dem Direktorium von Meyer zustande. Allerdings entstehen die Kontakte zwischen den ›pragmatisch‹ orientierten wiener Modernen und den eher ›idealistischen‹ deutschen Modernen schon einige Jahre früher, vornehmlich über den *Werkbund*. Jene Person, die im *Wiener Kreis* für einen pragmatischen Zugang, nicht nur bezogen auf die Wissenschaftsphilosophie, eintritt, ist Otto Neurath.<sup>976</sup> Aufgrund der unterschiedlichen Auffassungen hält er Gropius nicht für einen

---

<sup>973</sup> Ludwig Mies van der Rohe, Antrittsvorlesung am IIT; zit nach: Kari JORMAKKA, *Geschichte der Architekturtheorie*, S. 204.

<sup>974</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 100.

<sup>975</sup> vgl. Markus KILIAN, *Groszstadtarchitektur und New City*, S. 76: »Hays (1992) liefert eine umfassende Analyse der Wirkung der ›Architekturproduktion‹ Hilberseimers bis 1929. Er setzt dessen Kunsttheorie mit der Hochhausstadt in Beziehung, was zumindest als fragwürdig eingeschätzt werden muß.«

<sup>976</sup> Vgl. Thomas UEBEL, ›Vienna Circle‹, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Sept. 2006), <http://plato.stanford.edu/entries/vienna-circle/> (Zugr. 02.10.2007).

Architekten, den man sich merken müsse. Das *Bauhaus* von Gropius (1926) kommentiert Neurath mit der Frage: »Wann werden die Modernen Ingenieure im Bauhaus vorherrschen?«<sup>977</sup>

Die Ära Meyer hingegen war nichts weiter als eine unliebsame Aberration gewesen. Will man herausfinden, ob die Perspektiven der *Hochhausstadt* als ›Diagramme‹ oder ›Skizzen‹ zu betrachten sind, gerät man in einen Strudel von einander opponierenden Auffassungen. Es ergeben sich Widersprüche zwischen der Auffassung grundlegender gestalterischer Kräfte wirtschaftlicher und materieller Natur, zwischen einem methodischen, experimentellen Zugang, den Hilberseimer widerruft, wenn er die Großstadt auf ein reduziertes Formenrepertoire festlegt, und zwischen szientistischem und essentialistischem Weltbild. In einem *tour de force* versucht Hilberseimer allen Ansprüchen des Modernismus genüge zu tun, spricht: dem Wunsch der Modernisten nach Vereinheitlichung Folge zu leisten.

Unternimmt man eine ikonologische Interpretation im Sinne Panofskys, die in einem Werk das Symptom einer umfassenden kulturellen Entwicklung findet, dann können all diese Widersprüche nicht auf Hilberseimer alleine beschränkt werden. Sie durchziehen vielmehr die bewegte Phase der ›Neuen Sachlichkeit‹ am *Bauhaus* wie ein roter Faden, der unter Meyer im besten Falle etwas dünner wird.<sup>978</sup> Etwas umfassender hat das, was Hilberseimer vereinbaren will, damit zu tun, daß die ›Modernen‹ ein »einheitliches Weltbild« und »objektive Geltung« suchen, wie Gropius dies 1925 in seinem Buch *Internationale Architektur* in Fettdruck hervorhebt.<sup>979</sup> Die Forderung nach Vereinheitlichung ist die Antwort auf den seit dem Ende des 19. Jahrhunderts herrschenden Konsens, daß die europäische Kultur in eine schwere Krise geraten sei. Künstler, Architekten, Schriftsteller und Philosophen wie Simmel, Freud, Spengler, Bloch, Benjamin, Loos, Broch oder Musil heben zwar unterschiedliche Aspekte hervor, in dieser Annahme sind sie sich jedoch einig. Hermann Bahr baut darauf seine Hoffnung auf einen ›neuen Messias‹ auf, der Einheit und Harmonie schafft. Der *Deutsche Werkbund* bezieht sich darauf, wenn er zum Anlaß seiner Gründung 1907 fordert, »daß Kunst, Industrie, Handwerk und Handel zusammenkommen müssen«.<sup>980</sup> Seine Mitglieder vertreten Positionen, denen zufolge die Kunst »ja auch nur ein, und zwar der höchste und letzte Ausdruck der gestaltenden Arbeit ist«.<sup>981</sup> Später wird Sigfried Giedion behaupten, daß sich hinter den Erscheinungsformen von Kunst und Architektur bereits die neue geistige Synthese manifestiert: die Lösung aller Divergenzen. Wo sich die Architekten der ›Neuen Sachlichkeit‹ zu Vorreitern der Gesellschaft machen, treffen sie sich mit der künstlerischen Avantgarde. Sonst aber werden beide nahezu gegensätzliche Strategien einschlagen. Das ist ein sehr umfassendes Gebiet, in welchem Hilberseimer nur mehr einer von vielen Protagonisten ist. Das Dilemma von Hilberseimer hat wesentlich größere Implikationen als ursprünglich angenommen: Es ist ein Dilemma des Modernismus.

Ein weiterer Punkt ist zu diskutieren: Die Perspektive kann in der Ästhetik des Modernismus nicht wirklich den Platz einer ›schematischen‹ oder ›abstrakten‹ Darstellungsweise für sich beanspruchen. Der Modernismus entwickelt ästhetische Prinzipien, die unter anderem die Ideale

---

<sup>977</sup> Otto NEURATH, ›Das neue Bauhaus in Dessau‹, in: *Der Aufbau* (Jg. 1, H. 11/12, Nov.–Dez. 1926), S. 209–211, hier S. 210 (Im Original gesperrt).

<sup>978</sup> Hays findet jedoch, daß Meyer diese Vereinigung überhaupt ablehnt. Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 103.

<sup>979</sup> Walter GROPIUS, *Internationale Architektur*, S. 7. (Vgl. Werner OECHSLIN, ›Kulturgeschichte der Modernen Architektur. Eine Einführung‹, S. 34.)

<sup>980</sup> Peter BRUCKMANN, ›Die Gründung des Deutschen Werkbundes 6. Oktober 1907‹, S. 85.

<sup>981</sup> Walter Curt BEHRENDT, ›Geleitwort‹ [*Die Form*, H. 1, 1925], S. 19.

von Reduktion, Industrialisierung und Vergeistigung symbolisieren sollen. Im Kontext der Intentionen, des ›Projekts‹ der Moderne ist eine Darstellung, die sich als ›schematisch‹ bzw. als ›abstrakt‹ deklariert, umso näher an dieser Wahrheit, je weiter sie sich von einer Darstellungsweise entfernt, die mit atmosphärischen oder malerischen Mitteln arbeitet: dafür bietet sich die Axonometrie an. Zwar besteht für Hilberseimer kein großer Unterschied zwischen einem ›Schema‹ und einer ›Zeichnung‹, trotzdem zeichnet sich die Perspektive durch einen illusionistischen Anspruch, durch ihre Ausrichtung auf ein betrachtendes Subjekt aus. Dies war einer der Gründe, den die Künstler der Moderne anführten, um sie abzulehnen. Und Hilberseimer selbst hat später, in seinem *Vorschlag zur Citybebauung* von 1930, die Axonometrie gewählt.<sup>982</sup> – Dabei scheint er jene Ziele verfolgt zu haben, die Evans der Komposition Van Doesburgs zuschreibt: Auch bei Hilberseimer fehlen die Hinweise für eine Orientierung oder Begrenzung, was in seinem Fall bedeutet, daß der Rand der Zeichnung die äußeren Blöcke beschneidet, während, wie Hays bemerkt, der Titel des Projekts so plaziert ist, daß jede Tiefenwirkung vermieden wird. Was Evans dazu veranlaßt, bei Van Doesburg von einem statischen Effekt des Schwebens zu sprechen, interpretiert Hays bei der *Citybebauung* in die entgegengesetzte Richtung: als »a kind of *mise en abîme*, a ceaseless, telescoping fall. [...] The insertion serves to focus our attention precisely on the absence of origins.«<sup>983</sup> In einem Punkt sind sich die beiden Interpretationen allerdings einig, dem nämlich, daß bei der Axonometrie die Beziehung zum Betrachter weniger direkt ist als bei der Perspektive: Die Axonometrie räumt, im Unterschied zur Perspektive, dem Betrachter keinen klar definierten Ort ein – es ist jener Ort, den Hilberseimer ins Wanken bringt.

Ob abstrakt oder konkret, die Perspektiven von Hilberseimer bleiben dem Umfeld architektonischer Repräsentationen verpflichtet; sie werden anderen Repräsentationen und Entwürfen gegenübergestellt, wie es Hilberseimer selbst durch seinen Vergleich unternimmt. Seine (bzw. Lampugnani) Zuordnung hat in diesem Zusammenhang schlicht zu wenig Aussagekraft und Eigenständigkeit. Davon abgesehen kann selbst die Abstraktion, besonders wenn es sich dabei um Architektur handelt, mit dem Unheimlichen in Verbindung gebracht werden. Im Hinblick auf den Reduktionismus des Modernismus liegt hier sogar ein wesentlicher Punkt. Andererseits schenkt selbst Lampugnani seiner Bezeichnung als Schemata nicht allzuviel Glauben: Zwar tut er Hilberseimers spätes Urteil als ungerechtfertigt ab, er fügt aber gleich hinzu, daß die kubische Architektur der *Hochhausstadt* in den Gemälden eines Heinrich Maria Davringhausen, George Grosz und Anton Räderscheid wiederzufinden ist; diese Architektur steht dort nicht für eine bessere Welt. Die Gemälde versinnbildlichen alle die »tiefe Essenz der Großstadt«, während bei Hilberseimer »Analyse der Wirklichkeit« und »realistisches Projekt« ineinander übergehen, wie Lampugnani sagt. Hilberseimer will allem Anschein nach dort fortsetzen, »wo [Karl] Scheffler über zehn Jahre zuvor mit scharfsinnigem Weitblick angekommen war«, der in den »Berliner Mietskasernen den Keim seiner neuen *Architektur der Großstadt* entdeckte.«<sup>984</sup> Hilberseimer setzt genau an diesem Punkt fort, wenn er letztlich die Fassaden der Hinterhöfe über die gesamte Stadt stülpt.

Schließlich ändert sich nichts daran, daß die beiden Perspektiven der *Hochhausstadt* unter der Prämisse des Unheimlichen betrachtet werden können. Nichts vom hier Festgestellten wird etwas an der Entscheidung des Betrachters ändern, in den Perspektiven das Unheimliche zu sehen. Mit der Charakterisierung der Perspektiven der *Hochhausstadt* als inkohärent stehen sie in einem Gegensatz zur klassischen Auffassung dessen, was ein Kunstwerk zu sein hat: Das klassische

---

<sup>982</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 179.

<sup>983</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 178.

<sup>984</sup> Vgl. Vittorio M. LAMPUGNANI, ›Die Moderne und die Architektur der Großstadt‹, S. 49.

Kunstwerk orientiert sich am Schönen, und dazu gehört, daß jeder Widerspruch aufgelöst wird; Einheit und Harmonie werden an vorderster Stelle gereiht. Das Ideal einer organischen Einheit ist in der klassischen Ästhetik eng mit dem Schönen verbunden. Hilberseimer fordert mit der Idee einer organischen Stadt Einheit; anstelle des herrschenden Chaos in der zeitgenössischen Großstadt will Hilberseimer eine neue Harmonie schaffen. Es läge also nahe, die Perspektiven der Hochhausstadt unter der Prämisse des klassischen Schönen zu untersuchen.

Es konnte jedoch gezeigt werden, daß seine *Hochhausstadt* zu viele Inkohärenzen aufweist, als die Umsetzung dieser Vorstellung als gelungen gelten könnte: Mit seiner beständigen Oszillation zwischen unterschiedlichen, geradezu widersprüchlichen Interpretationsmöglichkeiten unterminiert Hilberseimer seine eigenen Prämissen. Gerade anhand dieser Widersprüchlichkeiten läßt sich die *Hochhausstadt* mittels eines anderen ästhetischen Konzepts untersuchen, das auch bewußt in Opposition zum Schönen tritt: dem Erhabenen bzw. Sublimen; eine ästhetische Kategorie, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu einem Konzept der Ästhetik wird. Das Erhabene bzw. Sublime bildet einen ersten Versuch, von der klassischen, am Schönen orientierten Ästhetik abzurücken und das Feld der Ästhetik um mehr als nur das Schöne zu erweitern. Es bildet insofern auch einen Gegensatz zum klassischen Schönen, als es von der in sich geschlossenen, organischen Einheit abrückt und bewußt mit der Idee von Offenheit, Endlosigkeit und auch Unvollständigkeit operiert. Das Sublime arbeitet auf mehrfache Weise mit dem Unvollständigen: Es fließt nicht nur in die Darstellung ein, sondern hat auch damit zu tun, daß das Kunstwerk wesentlich offener konzipiert wird. Es ist keine sich selbst genügende, unabhängige Einheit mehr, sondern wird vielmehr durch seine Beziehung zum Betrachter sowie durch dessen Interpretation definiert: Ohne den Anteil des Betrachters bleibt das Werk denn auch unvollständig. Damit unterscheidet sich das Erhabene vom klassischen Schönen, das abgeschlossen ist und unabhängig von einem Betrachter existiert. Das Erhabene dagegen appelliert an die Wahrnehmung und Emotion des Betrachters. Zu diesen gehören auch Bereiche, die das Schöne ausschließt, wie das Häßliche, das Beängstigende, aber auch das Unheimliche und das Monströse. Im Erhabenen wird das Unheimliche zu einem neuen ästhetischen Wert.

Die Perspektiven der *Hochhausstadt* können dabei Architekturdarstellungen aus dem 18. Jahrhundert gegenübergestellt werden. Das heißt sie können mit Bildern verglichen werden, bei denen Effekte bewußt gesucht wurden, die auch in den beiden Perspektiven ausgemacht wurden. Dafür muß das Augenmerk auf einige sehr auffällige Eigenschaften der beiden Perspektiven gelegt werden, die bisher nur unzureichend diskutiert wurden. Dazu gehört besonders der Aspekt der Wiederholung: Der in beiden Perspektiven gewählte Bildausschnitt legt die Idee nahe, die *Hochhausstadt* würde sich ins Endlose erstrecken. Die monumentale Wirkung der *Hochhausstadt* wird damit betont, mehr noch: Sie wird geradezu monströs, als sie Angemessenheit und menschlichen Maßstab überschreitet. Das Monströse ist ein Aspekt des Unheimlichen und läßt sich im Rahmen des Erhabenen weitergehend diskutieren.

## TEIL 5. VOM ERHABENEN ZUM ORGANISCHEN

### Einleitung

#### *Das Erhabene*

Hilberseimer vertritt die Ansicht, daß Übersichtlichkeit in der Großstadt nur durch eine klare, gleichförmige Organisation zu erreichen sei. Die beiden Perspektiven der *Hochhausstadt* hingegen wollen Schema und Perspektive sein, illusionistisch, aber ohne konkrete Gestaltungsabsicht, während sie als Perspektiven inkohärent sind und trotz ihrer Nüchternheit auch so etwas wie Atmosphäre haben. Sie wollen organisch sein und Schönheit durch Klarheit erreichen. Indem die *Hochhausstadt* aus repetitiven Elementen organisiert ist und indem in den Perspektiven die Grenzen der Stadt nicht erkennbar sind, dehnt sie sich ins scheinbar Endlose aus. Um diesen Aspekt zu diskutieren, ist ein dem Unheimlichen nahestehender Begriff geeignet, der überdies wesentlich aus dem Bereich der Ästhetik stammt: das ›Sublime‹ bzw. ›Erhabene‹. Das Sublime wie das Erhabene grenzt sich vom klassischen Schönen ab. Es bezieht sich zuerst auf die rohe, ungezähmte Natur – das Gegenteil der menschlichen Wohnung. Für diese wiederum, so stellt Martin Heidegger fest, genügt es nicht, einfach Behausungen zu errichten, um bereits wohnen zu können.<sup>985</sup> Schon aufgrund dieser Bemerkung kann die eigentlich unbewohnbare *Hochhausstadt* von Hilberseimer mit dem Sublimen und Erhabenen in Zusammenhang gesetzt werden.

1757 subsummiert Edmund Burke alles, was nicht gemessen werden kann oder von den herkömmlichen Begriffen der normativen Kunsttheorie gedeckt wird, unter dem Begriff des Sublimen. Das Sublime wird dabei dem klassischen Schönheitsbegriff entgegengesetzt. Sublim bedeutet rauh und vernachlässigt; es bevorzugt die gerade Linie und es bedarf einer gewissen Dunkelheit. Außerdem ist es schwer und massiv. Vor allem aber übersteigt es die Grenzen des Erfassbaren und Anschaulichen. Mit dem Sublimen gleichbedeutend ist das ›Erhabene‹.<sup>986</sup> Für Immanuel Kant, der an die Untersuchungen von Burke anschließt, ist zur Idee des Erhabenen die »Größenschätzung der Naturdinge« unbedingt erforderlich. Er unterscheidet dabei zwischen einer ästhetischen und einer mathematischen Einschätzung von Größe: Während es für die mathematische Größenschätzung kein Größtes geben kann, weil Zahlen unendlich groß sein können,<sup>987</sup> gibt es für die ästhetische Größenschätzung sehr wohl ein absolutes Maß, über dem dem beurteilenden Subjekt kein Größeres möglich ist.<sup>988</sup>

---

<sup>985</sup> Vgl. Alain CAMBIER, *Qu'est-ce qu'une ville?*, S. 33.

<sup>986</sup> »On closing this general view of beauty, it naturally occurs that we should compare it with the sublime; and in this comparison there appears a remarkable contrast. For sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth and polished; the great, rugged and negligent: beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line; and when it deviates, it often makes a strong deviation: beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy: beauty should be light and delicate; the great ought to be solid, and even massive. They are indeed ideas of a very different nature, one being founded on pain, the other on pleasure [...]« Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry into the the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757, Teil 3, Abs. 27: ›The sublime and beautiful compared‹. Zit. nach: <http://ebooks.adelaide.edu.au/b/burke/edmund/sublime/> (Zugr. 06.12.2010). Vgl. Götz POCHAT, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln 1986, S. 420.

<sup>987</sup> Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Buch II, §26, S. 713.

<sup>988</sup> Vgl. Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Buch II, §26, S. 715, 717.

Was die ästhetische Größenschätzung betrifft, so kann die Idee des Unendlichen und die damit verbundene Rührung beim Betrachter auf zweierlei Art aufkommen: Durch die Aneinanderreihung gleichförmiger Elemente, dergestalt, daß ihre Anzahl nicht mehr zu erfassen ist. Oder durch die Verbindung einer seriellen Multiplikation gleicher Elemente mit der Wahl des Bildausschnitts, durch die der Betrachter auf eine endlose Fortsetzung des Gleichen über den Rand des Sichtbaren hinaus schließen kann. Für ein Bild bedeutet das, daß selbst wenn der Ausschnitt des Sichtbaren begrenzt ist, eine unendliche Fortsetzung dessen, was sichtbar ist, denkbar und sogar naheliegend ist. Die Städte von Le Corbusier und Hilberseimer sind zwar annähernd gleich groß, doch lassen nur die Perspektiven von Hilberseimer eine solche Auslegung zu; durch die Multiplikation des immer gleichen Gebäudes sowie durch den Bildausschnitt, der diese Ausdehnung beschneidet. Dennoch spielt auch Le Corbusier eine Rolle bei einer Diskussion des Erhabenen: Zwar distanziert sich der Modernismus im allgemeinen davon, doch bezieht sich Le Corbusier, der dem Sehen und dem Blick großen Wert beimißt, deutlich auf das Erhabene.<sup>989</sup>

### ***Die Neuinterpretation der organischen Einheit***

Im Gegensatz zum Sublimen und Erhabenen steht die Idee der ›organischen Einheit‹. In der klassischen Ästhetik ist sie eine Voraussetzung für Schönheit: Sie impliziert die Organisation der konstituierenden Bestandteile eines Objekts innerhalb klar umrissener Grenzen. Die ›organische‹ Auffassung eines Gegenstands ist integraler Bestandteil der klassischen Tradition in der Architektur und der Kunst. Eine zweckmäßige Einheit, wie sie mit der Idee des Organischen vertreten wird, wird von Aristoteles und Alberti als jener Aspekt der lebenden Natur betrachtet, den die Kunst vor allen anderen nachzuahmen hat. Für Alberti wie für Aristoteles muß jedes Ding, um schön sein zu können, eine gewisse Ordnung seiner Teile aufweisen. Alberti illustriert dieses Konzept bezeichnenderweise mit der Forderung, daß – von der Stadt bis zu den Bestandteilen ihrer einzelnen Gebäude – alles in einem harmonischen Verhältnis zueinander stehen müsse. Er beschreibt den künstlerischen Ausdruck eines Kunstwerks als begründete Harmonie aller Teile eines Körpers, sodaß nichts hinzugefügt, entfernt oder verändert werden könne, ohne dessen Qualität zu mindern.<sup>990</sup> Vor ihm bemerkt Aristoteles, daß man bei guten Kunstwerken weder etwas hinzufügen noch etwas entfernen könne, womit impliziert sei, daß Exzeß und Defekt die Qualität eines Kunstwerks zerstören.<sup>991</sup> Wie Alberti charakterisiert er Schönheit »bei jedem Gegenstand, der aus etwas zusammengesetzt ist«, dadurch, »daß die Teile in bestimmter Weise angeordnet sind.«<sup>992</sup> Aristoteles präzisiert dabei, daß Schönheit auch das Einhalten bestimmter Größenverhältnisse erfordert. Ein Gegenstand, der diese Verhältnisse übersteigt, kann nicht schön sein:

»Die Anschauung kommt nämlich nicht auf einmal zustande, vielmehr entweicht den Anschauenden die Einheit und die Ganzheit aus der Anschauung, wie wenn ein Lebewesen die Größe von zehntausend Stadien hat.«<sup>993</sup>

Bei Aristoteles entsteht Übersichtlichkeit dadurch, daß die Ausdehnung eines Gegenstands gewisse Grenzen weder über- noch unterschreiten darf: Die organische Einheit kann also nur auf Gegenstände zutreffen, deren Größe sich innerhalb bestimmter Grenzen situiert.

---

<sup>989</sup> Vgl. Jörg H. GLEITER, *Architekturtheorie heute*, S. 34.

<sup>990</sup> Vgl. Leon Battista ALBERTI, *Zehn Bücher über die Baukunst (=De re aedificatoria)*, Buch VI, Kap. 2, S. 293; Buch IX, Kap. 5, S. 492. Vgl. Norman CROWE, *Nature and the idea of a man-made world*, S. 167.

<sup>991</sup> »[T]he equal is an intermediate between excess and defect.« ARISTOTELES, *The Nicomachean Ethics*, Buch II, Kap. 6, S. 29f.

<sup>992</sup> ARISTOTELES, *Poetik*, S. 25.

<sup>993</sup> ARISTOTELES, *Poetik*, S. 27.

Diese Auffassung hat zumindest bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts Gültigkeit, als die klassische Tradition allmählich zum Stillstand kommt. Die Beschäftigung mit Stilen der Vergangenheit wird zunehmend abgelehnt, zugunsten immer radikaler werdender Versuche, einen von der Vergangenheit losgelösten Stil zu erschaffen. Auch die Definition des Organizismus wird sich in der Folge ändern. In der Architektur wird er zum Namen für eine bestimmte Richtung. Schönheit wird nun als Ergebnis eines gelungenen Umgangs mit der Funktion eines Gebäudes begriffen, wenn nicht die Schönheit überhaupt mit der Funktion gleichgesetzt wird. Erst ein gut funktionierendes Gebäude kann ein organisches Gebäude werden – und umgekehrt. Gleichzeitig werden mit der Neuinterpretation des Organizismus, die vor allem Architekten wie Louis Sullivan oder Frank Lloyd Wright vorantreiben, auch soziale Aspekte in dieses Konzept aufgenommen. (Für Sullivan ist außerdem das Erhabene ein Thema.)<sup>994</sup>

Hilberseimers Auffassung des Organischen entspricht vorwiegend jener, die Adolf Behne in *Der moderne Zweckbau* vertritt. (Vgl. T5, 3.7)<sup>995</sup> Behne fordert dort eine organische Architektur. Er distanziert sich jedoch von jenen gekurvten Formen, wie sie ein Hugo Häring oder ein Hans Scharoun verwenden. Für Behne soll die organische Architektur nicht die geschwungenen Formen menschlicher Organe aufweisen, sondern vielmehr rechtwinkelig sein. Diese Formen sind wesentlich dauerhafter und wandelbarer und zudem »sozial die funktional richtigeren«:<sup>996</sup> Der soziale Aspekt ist hier integraler Bestandteil des Organischen. Es ist diese Form des Organizismus, die Hilberseimer vertritt, wenn er für seine *Hochhausstadt* eine von planwirtschaftlichen Prinzipien geleitete, neue Gesellschaftsordnung voraussetzt, die das Wohnungselend der Massen, des Proletariats, ins Auge faßt.<sup>997</sup> Seinem Konzept des Organischen fehlt nun ein vormals unverzichtbarer Bestandteil, nämlich die Verbindung mit der Natur.

Bei Hilberseimer selbst zeichnet sich folgendes Bild: Die heutige Stadt stirbt »nicht daran, daß sie nicht geometrisch ist, wie Le Corbusier meint, sondern allein daran, daß sie nicht organisch ist«. <sup>998</sup> Ihre Gestaltung folgt der neuinterpretierten Idee einer ›organischen Einheit‹. Im Schlußkapitel der *Großstadtarchitektur* postuliert Hilberseimer dies in aller Deutlichkeit:

Die Großstadtarchitektur ist wesentlich abhängig von der Lösung zweier Faktoren: der Einzelzelle des Raumes und des gesamten Stadtorganismus. Der Raum als ein Bestandteil des in Straßenblocks zusammengefaßten Hauses wird dieses in seiner Erscheinungsform bestimmen, wird zum Gestaltungsfaktor der Stadtanlage, dem eigentlichen Ziele der Architektur. Umgekehrt wird die konstruktive Gestaltung des Stadtplanes wesentlichen Einfluß auf die Bildung des Raumes und des Hauses gewinnen.<sup>999</sup>

Die Dimensionen, Größen und Mengen in der *Hochhausstadt* sind durch technische Anforderungen – besonders durch den Verkehr – festgelegt. Die zeitgenössische Großstadt wird aber auch als ästhetisches Problem gesehen. Ihre Schönheit entsteht durch eine klare Organisation, die nicht durch komplizierte Formen und Ornamente verdeckt werden darf. Hilberseimers Darstellung und

---

<sup>994</sup> Vgl. Cornelis van de VEN, *Space in architecture. The evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements*. Assen <sup>3</sup>1978, S. 135.

<sup>995</sup> Vgl. Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 52f; S. 42.

<sup>996</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 53.

<sup>997</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 21.

<sup>998</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 17.

<sup>999</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 100. Diese Passage wird auch von Manfredo Tafuri zitiert (vgl. Manfredo TAFURI, *Architecture and utopia. Design and capitalist development*, Cambridge/MA, London 1979, S. 104.)

Behandlung der unterschiedlichen Maßstäbe ›Stadt, Haus und Wohnung‹ entsteht nicht allein aus einer selbstverständlichen, technisch ausgerichteten Gesetzmäßigkeit. Die Großstadt wird darüberhinaus als Gesamtheit bzw. Einheit aufgefaßt, die selbst wiederum nur Teil einer größeren Einheit ist: In weiterer Hinsicht ist ihre Gestaltung eine Etappe in einer wesentlich großräumigeren Organisation, die von der Landesplanung über die geforderte europäische Einheit bis zum ›Weltganzen‹ geht.<sup>1000</sup>

Wie aber ist die organische Einheit mit der seriellen Wiederholung zu vereinbaren? Sie ist möglich, weil in den 20er-Jahren ein veränderter Begriff von Organizismus kursiert. Dieser geht mit der Vereinigung und Synchronisierung großer Mengen – seien es industriell gefertigte Teile oder Menschen – zur Herstellung eines größeren Ganzen einher. Bezeichnend dafür sind die *Tiller Girls* – eine amerikanische Tanztruppe, die im Berlin der 20er Jahren Furore macht. Durch ihr hohes Maß an Exaktheit und Synchronität erzielten sie eine faszinierende Wirkung auf das Publikum. In einheitlicher Garderobe treten sie in völlig gleichförmig durchgeführten Bewegungen auf. Das einzelne Subjekt, die Tänzerin, löste sich in einer Masse simultan bewegter Körperteile auf; das Serielle dominierte vor dem Einzelnen. Damit entsteht die Wirkung eines größeren Ganzen, eines überindividuellen Organismus. Jenes Prinzip, das für Hilberseimer die Grundlage für eine Neuorganisation der Großstadt ist, stellt für Siegfried Kracauer eine allegorische Figur der Modernität dar.<sup>1001</sup> Kracauer diskutiert die *Tiller Girls* am Beginn seines Essays *Das Ornament der Masse* (1927) und in *Girls und Krise*, einer 1931 veröffentlichten Notiz. Dort bezeichnet Kracauer die *Tiller Girls* als künstliche Schöpfungen, die in den USA hergestellt und dutzendweise nach Europa exportiert werden. Indem sie Massenornamente bilden, stellen sie die ästhetische Ausbildung eines tiefgreifenden Phänomens dar: »Das Massenornament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität.«<sup>1002</sup> Als solches sind sie allerdings eine legitimere, weil realistischere und zeitbezogenere Erscheinung als die künstlerischen Produktionen, da diese nur »abgelegte höhere Gefühle in vergangenen Formen nachzüchten; mag es auch nichts weiter bedeuten.«<sup>1003</sup> Die Kunstproduktion ist, im Gegensatz zu diesen Alltagsphänomenen, nur eine Fortführung längst verlorengegangener Vorstellungen. Kracauer war ausgebildeter Architekt, für den modernistische Architektur in einem unvermeidlichen Prozess der Rationalisierung und Abstraktion involviert war, der durch die Modernisierung hervorgerufen worden war.<sup>1004</sup> Kracauer hält vielmehr das Ornament hoch. Es besitzt für ihn eine wesentliche utopische Dimension, die mit der menschlichen Phantasie und Freiheit verbunden ist. Sein Argument erinnert an Louis Sullivan, für den das Ornament »[the] raiment of which we dream«

---

<sup>1000</sup> »Bei aller individuellen Besonderheit ist eine Stadt wirtschafts- wie geistpolitisch eingeordnet in das Staatsganze und dieses wieder in das Weltganze [...]. Denn wie der einzelne Mensch nur dann für die Gemeinschaft leistungsfähig bleibt, wenn er sich mit seinen Gedanken und Taten den Zielen dieser Gemeinschaft anzupassen vermag, so muß auch die Stadt und darüber hinaus der Staat mit den anderen Staaten harmonisch am Aufbau der großen Menschheitsgemeinschaft mitwirken. Unter solchen Gesichtspunkten erweitert sich die Stadtplanung zur Landesplanung. Wird Städtebau zum Staatenbau.« Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 20. (Vgl. Manfredo TAFURI, *Architecture and utopia*, S. 104.) Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 73.

<sup>1001</sup> Vgl. Joan OCKMAN, ›Between Ornament and Monument: Siegfried Kracauer and the Architectural Implications of the Mass Ornament‹, in: *Thesis, Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar* (H. 3, 2003), S. 74–91, S. 75.

<sup>1002</sup> Siegfried KRACAUER, ›Das Ornament der Masse‹, S. 54.

<sup>1003</sup> Siegfried KRACAUER, ›Das Ornament der Masse‹, S. 55.

<sup>1004</sup> Joan OCKMAN, ›Between Ornament and Monument: Siegfried Kracauer and the Architectural Implications of the Mass Ornament‹, S. 79.



ist,<sup>1005</sup> und ein delikates Gegengewicht zur Monumentalität der Architektur bildet.

Eine einheitliche, vereinfachte Gestaltung der Architektur, in der zumindest das historisierende Ornament keinen Platz mehr hat, wird schon vor dem ersten Weltkrieg gefordert. Begründet wird dies weniger mit der Rationalisierung der Herstellungsmethoden, als aus wahrnehmungs-ästhetischen Gründen: Im hektischen Großstadtleben ist die Aufmerksamkeit bereits übermäßig beansprucht. 1914 behauptet Peter Behrens bei einem Vortrag vor dem *Deutschen Werkbund*, daß die Eile des modernen Lebens die Wahrnehmung verändert habe, weshalb es nicht mehr möglich sei, »sich in Einzelheiten zu vertiefen«. Eine zentrale Rolle spiele das moderne Massenverkehrsmittel, die Eisenbahn: »Ebenso wenig können vom Schnellzug aus Städtebilder [...] anders wirken als nur durch ihre Silhouette.« Damit werde eine Architektur notwendig, die »möglichst geschlossene, ruhige Flächen zeigt, die durch ihre Bündigkeit keine Hindernisse bietet«. <sup>1006</sup> Karl Scheffler fordert schon 1903 eine uniforme Blockfassade für das städtische Mietshaus. Für ihn steht jedoch weniger die Wahrnehmung als die Ehrlichkeit im Vordergrund. Auch bei ihm ist der Kunst die authentische, organische Verbindung zur Vergangenheit verloren gegangen, weshalb es sinnlos ist, historisierende Ornamente auf die Fassaden zu applizieren. Solche Fassaden kaschierten nur die ohnehin uniformen Grundrisse und Rohbauten. Folglich sei die neue Architektur des Mietshauses aus dem einförmigen, aber auch monumentalen Erscheinungsbild ihrer Rohbauten abzuleiten: Dieses ist »düster und traurig, aber doch charaktvoll, hat etwas Drohendes, entbehrt jedoch nicht einer gewissen inneren Vornehmheit.« <sup>1007</sup> Scheffler knüpft hier an die ästhetische Kategorie des Erhabenen an: Die neue Ehrlichkeit schafft nicht so sehr eine neue Schönheit als erhabene Wirkung. Die neue Architektur muß, wie Scheffler sagt, »nicht heimlich und schön im romantischen Sinne« sein muß, wie Scheffler im Schlußsatz von *Ein Weg zum Stil* sagt<sup>1008</sup> – eine Erwartung, die die *Hochhausstadt* mehr als erfüllt.

Die Perspektiven von Hilberseimer können folglich unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik des Erhabenen betrachtet werden: Auf der anderen Seite, auf der Ebene des Entwurfs, fordert Hilberseimer eine Planung, die organisch und durchgestaltet ist. Insofern als das Organische mit dem Schönen verbunden ist, von dem sich aber das Erhabene absetzt, scheint ein Widerspruch zu

---

<sup>1005</sup> Louis H. SULLIVAN, »Ornament in Architecture« [1892], in: Ders., *Kindergarten Chats and Other Writings*. New York 1979, S. 187–190, hier S. 187: »Why then should we use ornament? [...] We have in us romanticism, and feel a craving to express it. We feel intuitively that our strong, athletic and simple forms will carry with natural ease the raiment of which we dream, and that our buildings thus clad in a garment of poetic imagery, half hid as it were in choice products of loom and mine, will appeal with redoubled power, like a sonorous melody overlaid with harmonious voices.« Zit. nach: Joan OCKMAN, »Between Ornament and Monument: Siegfried Kracauer and the Architectural Implications of the Mass Ornament«, S. 79.

<sup>1006</sup> Peter BEHRENS, »Einfluß von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung«, S. 8. Mit seiner Bemerkung, daß diese Eile noch zu keinem kulturellen Ausdruck geführt habe, setzte Behrens nicht nur ein Thema fort, das Georg Simmel 1903 in seinem Essay *Die Großstädte und das Geistesleben* angesprochen hatte. (Vgl. Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*, S. 168), sondern auch Loos, der 1911 in einem Vortrag sagte: »Der moderne Mensch, der durch die Straßen eilt, sieht nur das, was in seiner Augenhöhe ist. Niemand hat heute Zeit, Statuen auf Dächern zu betrachten.« (Adolf LOOS, »Mein Haus am Michaelerplatz« [Vortrag, 1911], hier S. 122.) Woanders behauptete Loos, daß dieses Haus nur in einer Millionenstadt stehen könne. (Adolf LOOS, »Heimatkunst« [1912], S. 112.) Loos suggeriert, daß er sich an der Architektur des 18. Jahrhunderts orientiert hat, jedoch mit dem Unterschied, daß »das Hauptgewicht heute auf das Parterre gelegt« würde. (Vgl. Adolf LOOS, »Mein Haus am Michaelerplatz« [1911], S. 106.)

<sup>1007</sup> Karl SCHEFFLER, »Ein Weg zum Stil«, in: *Berliner Architekturwelt* (Nr. 5, 1903), S. 291–295, hier S. 294.

<sup>1008</sup> »Es kann nicht ausbleiben, dass die Logik des modernen, immer mehr demokratisch sich entwickelnden Lebens [...] sich einen Ausdruck in der Architektur schafft, der nicht heimlich und schön im romantischen Sinne, aber gewiss doch charaktvoll sein wird.« Karl SCHEFFLER, »Ein Weg zum Stil«, S. 295.

bestehen: Wie sind Hilberseimers repetitive Hochhäuser, im Raster multipliziert, vom Bildrand abgeschnitten, mit einem organischen, übersichtlichen Schönen zu vereinbaren? Hier tut sich eine Kluft auf zwischen den Aspekten, die Hilberseimer als relevant für seine *Hochhausstadt* erachtet, und der Art und Weise, wie er sie in den Perspektiven zeigt.

## 1. Die Darstellung des Erhabenen

### 1.1 Endlose Wiederholung

#### 1.1.1 Die Wiederholung des Gleichen

In *Das Unheimliche* spricht Sigmund Freud davon, daß »das Moment der Wiederholung des Gleichartigen« unter gewissen Bedingungen und in Verbindung mit bestimmten Umständen unzweifelhaft ein Gefühl des Unheimlichen hervorrufen kann, »das überdies an die Hilflosigkeit so mancher Traumzustände mahnt« und »uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt«. Freud spricht von einem Erlebnis in einer ungenannt bleibenden italienischen Kleinstadt, in der er sich verirrt und sich mehrere Male ungewollt am selben Ort findet. Erleichterung tritt erst ein, als er auf eine »kürzlich von mir verlassene Piazza« zurückfindet.<sup>1009</sup> In der Stadt von Hilberseimer ist es gar nicht notwendig, immer wieder an denselben Ort zurückzukehren, um das gleiche visuelle Erlebnis zu haben: Alle Gebäude, alle Straßen, alle Kreuzungen sind identisch. Und was den Platz betrifft, an dem Freud mit Erleichterung zurückfindet, so fehlt dieser schlicht und einfach in Hilberseimers Stadtentwurf: der öffentliche Raum besteht ausschließlich aus Verkehrsflächen. Freuds ›Moment der Wiederholung des Gleichartigen‹, der durch mangelnde Ortskenntnis entsteht, wird in Hilberseimers Stadt zur Realität.

Nicht jede endlose Wiederholung muß notwendigerweise ein Gefühl von Hilflosigkeit wecken. Den Ausführungen von Freud können etwa Schopenhauers Gedanken über die fortlaufende Wiederholung des Gleichen entgegengestellt werden. Schopenhauer behauptet, daß es im Lauf der Natur- und Menschheitsgeschichte nie etwas Neues gibt und »wir eigentlich immer das selbe vor Augen haben.«<sup>1010</sup> Freud assoziiert die Wiederholung mit einem Verlust der Orientierung durch eine visuelle Wahrnehmung im Raum. Für Schopenhauer hingegen hat die Idee einer fortlaufenden Wiederholung etwas Beruhigendes, weil sie Orientierung bietet. Er meint ein Prinzip, von dem er überzeugt ist, daß es Leben überhaupt erst möglich macht, und darum kann die Natur auch durch den Kreis symbolisiert werden:

»Durchgängig und überall ist das ächte Symbol der Natur der Kreis, weil er das Schema der Wiederkehr ist: [...] vom Laufe der Gestirne an, bis zum Tod und der Entstehung organischer Wesen, und wodurch allein in dem rastlosen Strom der Zeit und ihres Inhalts doch ein bestehendes Dasein, d. i. eine Natur, möglich wird.«<sup>1011</sup>

Hier nimmt die Wirklichkeit selbst die Form einer zyklischen Wiederholung an, die sich ins Endlose fortsetzt. Bei Freud hingegen braucht es den subjektiven Eindruck einer unbegrenzten Wiederholung, durch die die Stadt zu einem unermesslichen Labyrinth wird. Es gibt offensichtlich

---

<sup>1009</sup> Sigmund FREUD, ›Das Unheimliche‹, S. 259f.

<sup>1010</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke in sechs Bänden.* Reclam, Leipzig 1920, Bd. 2, Buch IV, Kap. 41, S. 561.

<sup>1011</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, Buch IV, Kap. 41, S. 559.

einen nicht unbedeutenden Unterschied zwischen einem zahlenmäßig Unendlichen und einer Wiederholung, die an die Wahrnehmung appelliert. Wie kann eine solche Wahrnehmung nun derart untersucht werden, daß nicht ausschließlich auf eine subjektive, individuelle Erfahrung verwiesen wird? Hier tritt das Erhabene auf den Plan: Das Erhabene ist eine Kategorie in der Ästhetik, die auch dem Unheimlichen Platz bietet, und in der Architektur, Malerei und Literatur mit bestimmten darstellerischen Konventionen arbeitet, die das Unheimliche als solches erkennbar macht. Diese Konventionen können auch in den Perspektiven von Hilberseimer gesucht werden, um damit aufzeigen zu können, daß die *Hochhausstadt* in einem ›konventionellen‹, intersubjektiven Sinn unheimlich ist, selbst wenn sie dabei an eine subjektive Wahrnehmung appelliert.

### 1.1.2 Labyrinth

Hätte Freud eine vergleichbare Wahrnehmung vor einem Gemälde gehabt, dann wäre sie wohl weniger unheimlich gewesen; sie hätte aber mit dem übereingestimmt, was schon vor der Romantik mit dem Begriff des ›Erhabenen‹ umschrieben wurde, insofern als sich das Erhabene unter anderem auf das Ungeordnete bezieht. Hierbei lassen sich Parallelen zwischen der Erzählung von Freud und den *Carceri* von Piranesi ziehen. Die beiden Auflagen der *Carceri* (ca. 1745 und 1761, die zweite Version ist wesentlich kontrastreicher) fallen in etwa in die Zeit, in der Burke seinen Begriff des *Sublime* formuliert (1757). In Thomas de Quinceys *Confessions of an English Opium-Eater* (1822) werden für den Protagonisten mit dem Namen Samuel Taylor Coleridge die *Carceri* dann zum Schauplatz endlosen Suchens und Irrrens. Die *Carceri* sind keine traditionellen Gefängnisse mit engen Räumen und festen Grenzen. Sie sind vielmehr Labyrinth, aus denen ein Entrinnen allein durch eine endlose Abfolge von Räumen schier unmöglich wird:

»Ganz gleich, was aus dem unseligen Piranesi werden soll, umsonst vermutest du, daß seine Mühen nun auf irgendeine Weise zu ihrem Ende kommen. Denn erhebe deine Augen und sieh eine zweite Treppe noch darüber, auf der du wieder Piranesi gewahrst [...]. Und richte deinen Blick noch einmal höher, und du entdeckst eine noch schwindelndere Treppe; und wieder steht der fiebernde Piranesi da und verfolgt sein mühevolleres Trachten; und so fort, bis die unfertigen Treppen und der verzweifelte Piranesi sich im oberen Dunkel der Halle verlieren. Mit derselben Intensität endlos wachsend und sich vervielfältigend entfaltet sich die Architektur in meinen Träumen...«<sup>1012</sup>

De Quincey bzw. sein Protagonist Coleridge beschreibt dabei ähnliche Eindrücke wie Freud. Die endlosen Mühen und die erfolglose Suche nach einem Ausweg finden bei ihm allerdings zu keinem glücklichen Ausgang. Es ist keine ikonographische Deutung, die De Quincey zu dieser Interpretation der *Carceri* verleitet. Er orientiert sich weder an einem bestimmten Baustil noch an der Beschaffenheit der Wände, noch an der Allgegenwart von Ketten und dergleichen, sondern vielmehr an der räumlichen Struktur mit ihren mannigfachen Wiederholungen. Diese Wiederholungen müssen dabei so ›ins Bild gesetzt‹ werden, daß eine imaginäre Fortsetzung über das im Bild Sichtbare hinaus möglich wird. Es bedarf der Wahl eines entsprechenden Ausschnitts und eines bestimmten Umgangs mit der Perspektive, um eine Fortsetzung ins Unendliche zu suggerieren. Zusammen mit der Anordnung von dunklen, ›schweren‹ Flächen im Vordergrund und von helleren, ›leichten‹ im Hintergrund wird der Betrachter weiters dazu veranlaßt, den Blick tief in den imaginären Raum des Bildes schweifen zu lassen. Anhand von Mitteln wie diesen hat nun der Betrachter die Möglichkeit, sich aus dem Dargestellten selbst eine Geschichte wie die von Coleridge zu erfinden.

---

<sup>1012</sup> zit. nach: Norbert MILLER, *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, München, Wien 1978, S. 384f.

### 1.1.3 Bildausschnitt

Die Kerker von Piranesi stützen ihre meist diagonale Raumanordnung auf die von seinem Lehrer Carlo Zucci übernommene, aber von Ferdinando Bibiena zuerst begründete *scena per angolo*: einem Bühnenbild, das ein um 45° gedrehtes Interieur zeigt. Im Unterschied zur frontalansichtigen Guckkastenbühne wird dabei nur ein Ausschnitt eines Raumes sichtbar, mit dem Ziel, den Betrachter stärker in das Schauspiel einzubinden: Auf das Zentrum des Geschehens konzentriert, kann dieser in die Nebenräume hineinblicken, die vor allem die Funktion haben, das Kontinuum des Raumes und der Bewegung der Darsteller zu garantieren. Bei aller Komplexität der Raumerfindung bleibt dabei die Logik der Architektur jedoch unberührt.<sup>1013</sup>

Piranesis *Carceri* sind mit dem Bühnenbild des spätbarocken Theaters insofern verwandt, als sie im Prinzip dieser Raumanordnung folgen. Trotz ihres Titels haben sie wenig mit der traditionellen Vorstellung von Gefängnis zu tun. Damit haben sie aber zu zahlreichen Interpretationen angeregt, die gerade wegen der Größe der Räume den Eindruck der Gefangenschaft bekräftigen, indem sie auf den Charakter des Ausweglosen im Endlosen verweisen. So findet etwa Ulf Jonak, daß das Paradoxe in seinen Darstellungen darin beruht, daß es die endlosen Raumfluchten sind, die hier Gefangenschaft bezeugen, während Zellen hingegen keine Rolle spielen.<sup>1014</sup> Das Kerkerhafte zeichnet sich vielmehr durch gewaltige Maßstabssprünge und die Anhäufung von Bauten und Architekturelementen aus, deren ausschnittshafte Darbietung eine Vorstellung von Gesetz und Plan des Gesamtgebäudes, wenn es diese überhaupt geben sollte, erst gar nicht zuläßt. Ulya Vogt-Göknil kommt weitgehend zur selben Deutung: Indem die Bauteile bedrängend nahe und zugleich unermesslich vor dem Zuschauer aufragen, werden die endlosen Folgen von Galerien, Treppenhäusern usw. vollends zu einem Labyrinth, das nur noch Durchgangsräume, aber weder Zentrum noch Anfang oder Ende zu kennen scheint.<sup>1015</sup> Norbert Miller findet denn auch, daß sich die halbfertigen, nach oben gerichteten Treppenhallen in einen Abgrund der Verdammnis verwandelt haben, über den die Zeit keinen Zugriff mehr hat; während Jonak behauptet, daß die zahlreichen Holzleitern, Gerüste und andere wie nachträglich angebracht wirkende, dürrtige

---

<sup>1013</sup> Dazu Miller: »So zielt alles auf Überwältigung und Sinnverwirrung des Betrachters ab [...] Aber zugleich bleibt der Sinnzusammenhang hinter der Erscheinung jederzeit gewahrt, legitimiert sich das Außerordentliche als Teil göttlicher Weltordnung. Daraus erklärt sich, daß der Bühnenbildner über der Faszination durch den unendlichen Spiegelungseffekt von Motivwiederholungen und jähen Blickverkürzungen, die er schon früh durch Diagonalkonstruktionen zu komplizieren wußte, niemals die strenge Symmetrie seiner Bauten aus den Augen verliert. Es sind vervielfachte, ins Wunderbare vorgetriebene Barockbauten, aber im Prinzip doch wiedererkennbare und theoretisch einlösbare Architekturen, an deren logischer Kohärenz kein Zweifel entstehen kann (Und in glücklichen Einzelfällen wie im Mittelsaal des Schlosses von Stupignini oder im Treppenhaus von Caserta kam ja die gebaute Monumentalarchitektur des 18. Jahrhunderts solchen Bühnenräumen beinahe nach.) Auch die berühmte Erfindung der *scena per angolo* [...] macht da nur scheinbar eine Ausnahme.« Norbert MILLER, *Archäologie des Traums*, S. 35f.

<sup>1014</sup> Vgl. Ulf JONAK, *Sturz und Riß. Über den Anlaß zu architektonischer Subversion*. Braunschweig, Wiesbaden 1989, S. 76. Er fügt hinzu: »Eine derartige Gleichsetzung von Architektur und Modell des infiniten Raumes hat Ursprünge. Zum einen läßt sie sich auf den Mythos vom Babylonischen Turm zurückführen... Der Versuch, eindimensional, in der Richtung der Höhenkoordinate die Unendlichkeit zu erkunden, wie es der biblische Bericht meldet, wird von Piranesi folgerichtig zum räumlichen Gerüst vervollkommenet, zum grenzenlosen Gespinnst, in dem Menschen wie Fliegen hängen ... Damit ist zugleich der zweite Ort fixiert, den die <Carceri> meinen: Die Hölle. Piranesis Keckerwelt meint den hybriden, in der Phantasie vorweggenommenen Versuch der Baukunst, die göttlich geordnete Welt durch eine aus luziferischem Geist und seiner Hilfe errichteten Gegenwart zu setzen.« Jonak stützt sich dabei auf Miller (vgl. Norbert MILLER, *Archäologie des Traums*, S. 207, 219) und auf Tafuri (vgl. Manfredo TAFURI, »G. B. Piranesi: L'utopie négative dans l'architecture«, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui* (H. 184, 1976), S. 93–108).

<sup>1015</sup> Vgl. Ulya VOGT-GÖKNIL, »Giovanni Battista Piranesi. »Carceri««. Zürich 1958, S. 50, 79.

Einbauten den Anschein erwecken, als wären diese Räume erst im Nachhinein von den vorhandenen Geschöpfen bevölkert worden.<sup>1016</sup> Für Marguerite Jourcenar hingegen besteht der wahre Horror der *Carceri* in der Gleichgültigkeit dieser ›menschlichen Ameisen‹, die in immensen Räumen herumirren und beinahe nie miteinander zu kommunizieren oder voneinander Notiz zu nehmen scheinen. Aber deren eigentümlichster Zug, setzt sie fort, sei vielleicht der, daß sie den Eindruck erwecken, sie wären vollkommen schwindelfrei.<sup>1017</sup> Ähnlich scheint es den Figuren in den Perspektiven von Hilberseimer zu gehen, die, Ameisen ähnlich, hoch oben auf den Fußwegen stehen. Ernst Bloch, ein scharfer Kritiker der modernistischen Architektur, würde sie als ›genormte Termiten‹ bezeichnen.<sup>1018</sup>

## 1.2 Unermeßliche Größe

### 1.2.1 Das Sublime und das Erhabene

Sowohl bei Freud als bei de Quincey hat die Idee der Wiederholung viel mit einer durch die eigene Wahrnehmung (besonders die visuelle) nicht erfassbaren Größe zu tun, deren Nichtabschätzbarkeit grenzenlose Ausdehnung suggeriert. Diese Idee (oft im Zusammenhang mit dem Gefühl des Verhängnisvollen und Unentrinnbaren, das Freud mit den Interpretationen der *Carceri* teilt) wird von der Mitte des 18. Jahrhunderts an Bestandteil einer eigenen ästhetischen Kategorie: der des Sublimen bzw. Erhabenen. Das Erlebnis des Unbegrenzten, Formlosen und Erschreckenden bildet dort ein neues Feld künstlerischer Gestaltung. Auch von Seiten des Publikums besteht nun eine Bereitschaft, sich nicht vom Schönen und Harmonischen, sondern gerade von dessen Gegenteil ergreifen zu lassen: »a sort of delightful horror, a sort of tranquility tinged with terror«, wie Edmund Burke sagen wird.<sup>1019</sup> All dies läßt de Quincey seine Figur Coleridge in den Gefängnissen von Piranesi sehen, ohne daß es eindeutig ausgewiesen wäre.

1757 subsummiert Burke (1729–97) alles, was nicht gemessen werden kann oder von den herkömmlichen Begriffen der normativen Kunsttheorie nicht gedeckt wird, unter dem Begriff des *sublime*. Das Sublime wird dem Schönen entgegengesetzt und ist mit dem Erhabenen weitgehend identisch:

»[S]ublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth and polished; the great, rugged and negligent: beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line; and when it deviates, it often makes a strong deviation: beauty should not be obscure; the great ought to be

<sup>1016</sup> Vgl. Ulf JONAK, *Sturz und Riß*, S. 79. Jonak interpretiert die hölzernen Teile als nachträgliche Einbauten, die den Versuch menschlicher Ingebrauchnahme darstellen sollen.

<sup>1017</sup> Vgl. Marguerite YOURCENAR, ›Le cerveau noir de Piranèse‹, in: Dies., *Sous bénéfice d'inventaire. Nouvelle édition*. Paris 1988, S. 121–175, hier S. 160.

<sup>1018</sup> »Auch die Stadtplanung dieser unentwegten Funktionalisten ist privat, abstrakt; vor lauter ›être humain‹ werden die wirklichen Menschen in diesen Häusern und Städten zu genormten Termiten« (Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen* [1935], (Werkausg. Bd. 5), Frankfurt a. M. 1985, S. 861.) »Sie [die Architektur] unterschätzt den Termitencharakter, den die neue Sachlichkeit überall dort ausrichtet und unterstreicht, wo – wie in Arbeiter-, auch Angestelltensiedlungen – das Geld zur Babbit-Umgebung nicht reicht.« Ernst BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit* [1935], (Werkausg. Bd. 4), Frankfurt a. M. 1985, S. 219.

<sup>1019</sup> Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry into the the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Teil 4, Abs. 7: › Exercise necessary for the finer organs‹. Zit. nach: <http://ebooks.adelaide.edu.au/b/burke/edmund/sublime/> (Zugr. 06.12.2010). Dt.: Edmund BURKE, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg  1989 [1773], S. 176. Vgl. Götz POCHAT, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, S. 420.

dark and gloomy: beauty should be light and delicate; the great ought to be solid, and even massive.«<sup>1020</sup>

*Sublime* bedeutet rauh und vernachlässigt; es bevorzugt die gerade Linie und bedarf der Dunkelheit; es ist schwer und massiv; vor allem aber übersteigt es die Grenzen der gewohnten Maße. Doch wie läßt sich mit dieser Idee einer schier unendlichen Größe in der Architektur hantieren? Wie ist es möglich, daß Ausmaße, die faktisch nicht unendlich sind, sondern begrenzt, dennoch als unendlich und insofern ›sublime‹ wahrgenommen werden?

Für Immanuel Kant (1724–1804) ist die »Größenschätzung der Naturdinge« für die Idee des Erhabenen unbedingt erforderlich. Er unterscheidet dabei zwischen einer ästhetischen und einer mathematischen Einschätzung von Größe: Während es für die mathematische Größenschätzung kein Größtes geben kann, weil Zahlen unendlich groß sein können,<sup>1021</sup> gibt es für die ästhetische Größenschätzung sehr wohl ein absolutes Maß, über das dem beurteilenden Subjekt kein Größeres möglich ist. Dieses führt dann die Idee des Erhabenen mit sich und bringt »diejenige Rührung [hervor], welche keine mathematische Schätzung der Größen durch Zahlen [...] bewirken kann, [...] weil die Letztere immer nur die relative Größe durch Vergleichung mit anderen gleicher Art, die Erstere aber die Größe schlechthin, soweit sie das Gemüt in seiner Anschauung fassen kann, darstellt.«<sup>1022</sup> Damit schreitet »Die Einbildungskraft [...] in der Zusammenfassung, die zur Größenvorstellung erforderlich ist, von selbst, ohne daß ihr etwas hinderlich wäre, ins Unendliche fort [...]. Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt.«<sup>1023</sup>

Zwischen dem Sublimen von Burke und dem Erhabenen von Kant stehen die Entwürfe der französischen ›Revolutionsarchitekten‹, allen voran jene von Étienne-Louis Boullée (1728-1799) und Claude Nicolas Ledoux (1736-1806). Sie stützen sich auf das Sublime von Burke. Für Burke leitet sich das Sublime aus dem Schrecken ab. Es ist »dasjenige, was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist.«<sup>1024</sup> Die Architektur ist Burke zufolge jene Kunstform, in der sich das künstlerische Sublime bevorzugt verkörpern läßt. Für Anthony Vidler sollten die Gebäude von Ledoux ihre Aufgabe nicht nur repräsentieren, sondern »die ihnen inwohnenden Ideen wahrhaft *ausdrücken* und heftige Gefühle im Betrachter auslösen.«<sup>1025</sup>

### 1.2.2 ›Ausdehnungskunst‹

Bruno Reudenbach ist der Ansicht, daß Boullée Erhabenheit und Größe »nicht allein in die mit diesem Anspruch versehenen Formeln einer tradierten Architektursprache« faßt (im Gegensatz zu den Romstipendiaten), sondern als »quantitative Komponente« begreift.<sup>1026</sup> Eine gigantische

<sup>1020</sup> Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry into the the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Teil 3, Abs. 27: ›The sublime and beautiful compared‹. Zit. nach: <http://ebooks.adelaide.edu.au/b/burke/edmund/sublime/> (Zugr. 06.12.2010). Dt.: Edmund BURKE, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, S. 166.

<sup>1021</sup> Vgl. Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Buch II, §26, S. 713.

<sup>1022</sup> Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Buch II, §26, S. 713.

<sup>1023</sup> Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Buch II, §26, S. 715, 717.

<sup>1024</sup> Edmund BURKE, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg <sup>2</sup>1989 [1773], S. 72 (Teil 1, Abs. 7). (Vgl. Anthony VIDLER, *Claude-Nicolas Ledoux*, Basel, Boston, Berlin 1988, S. 70.)

<sup>1025</sup> Anthony VIDLER, *Claude-Nicolas Ledoux*, S. 70.

<sup>1026</sup> Bruno REUDENBACH, *G. B. Piranesi, Architektur als Bild*, S. 131.

Größe ist dabei nicht Boullées letztes Ziel, sondern die Voraussetzung für eine weitere Steigerung. Die Größe seiner Entwürfe bildet erst den Ausgangspunkt für eine ›Ausdehnungskunst‹. Boullée sagt ausdrücklich, daß sich diese Größe nicht allein auf eine große Dimensionierung bezieht. Er meint vielmehr ein Verfahren, das den Eindruck der Architektur – deren Bild – ausdehnt und vergrößert, also eine ›progressive Größe‹. Dies ist in etwa das, was dann Kant mit seiner ästhetischen Größenschätzung meinen wird. Mit ›Ausdehnungskunst‹ wird eine Architektur bezeichnet, die in der Wahrnehmung des Betrachters keine feste Größe kennt. Vielmehr soll sich ihre Dimension für den Betrachter ständig steigern, bis sie letztlich nicht mehr faßbar ist. Die Architektur soll damit eine Idee von der Unendlichkeit und Größe des Universums vermitteln.

Die ›progressive Größe‹ soll durch ihre Großartigkeit den Menschen heben; auch dadurch, daß ihre unerfaßbare Größe furchteinflößend, wenn nicht unheimlich wirkt. ›Progressive Größe‹ läßt sich zum Beispiel erreichen, indem gleichförmige Bestandteile so angeordnet werden, daß deren ununterbrochene Reihung eine solches Ausmaß erreicht, daß die konstituierenden Teile zahlenmäßig nicht mehr erfassbar sind. Eine solche Anordnung wertet den einzelnen Bestandteil zugunsten des Ganzen ab. Als Beispiel führt Boullée eine lange Allee an, die zusammen mit den Gesetzen der Perspektive im Betrachter den Eindruck des Unermeßlichen erweckt. In der Architektur wird ein vergleichbarer Effekt durch die Kolonnade erreicht, bei der es der ›Ausdehnungskunst‹ entsprechend auf die ins Unendliche laufende Reihung ankommt. Das den Betrachter umfangende Gefühl von sich immer weiter steigender Großartigkeit und Unermeßlichkeit ist zugleich ein Abbild der Größe des Universums.<sup>1027</sup> Die tragende Funktion der einzelnen Säule (die auch das grundlegende Element des Stils und der Proportionen war) tritt zurück zugunsten der visuellen Wirkung der gesamten Kolonnade.<sup>1028</sup> Die unendlich scheinende Wiederholung der Säule in Kolonnaden soll Stimmungen, besonders den Eindruck der Erhabenheit hervorrufen. Die visuelle Wirkung durch die schiere Menge erhält dabei eine Abbildfunktion, wie sie vorher nur die tradierten Architekturelemente erfüllt haben, allen voran die Ornamente. Die Wiederholung ist dabei eines jener Mittel, die die Natur abbilden. (Einen ähnlichen Gedanken, nämlich die Gleichsetzung von endloser Wiederholung mit einem Naturprinzip, formuliert dann auch Schopenhauer.)

### 1.2.3 Natur und ›Charakter‹

Die ›Ausdehnungskunst‹ von Boullée hat viel mit Wiederholung zu tun, allerdings nicht im Sinne eines verwirrenden Labyrinths, sondern im Hinblick auf eine unerfassbare Größe. Dazu kommen noch andere Aspekte, die vorwiegend, aber nicht ausschließlich, bei einer Betrachtung der darstellerischen Aspekte eine Rolle spielen. Von Le Corbusier ist bekannt, daß er die französischen Revolutionsarchitekten, allen voran Boullée, bewundert hat.<sup>1029</sup> Mehr noch als die Maler und Schriftsteller des 18. Jahrhunderts zielen diese Architekten auf den ästhetischen Begriff des Erhabenen ab. In ihren utopischen Projekten suchen besonders Boullée und Ledoux die architektonische Entsprechung des Erhabenen im Kolossalen und in den stereometrischen Grundformen: Der Architekt greife, so Boullée, auf ideale Gebilde wie Kubus, Sphäre, Tetraktys und Zylinder zurück, während der Maler sich der Figuren und Farben bediene. Hauptanliegen der beiden sei es, die Gefühle des Betrachters anzusprechen und die damit verbundenen Assoziationen in eine bestimmte Richtung zu lenken. Boullée stellt einen direkten Vergleich zwischen Architektur, Malerei und Poesie an; alle drei strebten nach dem Erhabenen, Unendlichen:<sup>1030</sup>

<sup>1027</sup> Vgl. Bruno REUDENBACH, *G. B. Piranesi, Architektur als Bild*, S. 134.

<sup>1028</sup> Vgl. Bruno REUDENBACH, *G. B. Piranesi, Architektur als Bild*, S. 134.

<sup>1029</sup> Zum Erhabenen bei Le Corbusier vgl. Jörg H. GLEITER, *Architekturtheorie heute*, S. 32ff.

<sup>1030</sup> Vgl. Götz POCHAT, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, S. 422.

»L'architecte doit être le metteur en œuvre de la nature. Les tableaux du ressort de l'architecture ne peuvent être fait sans la plus profonde connoissance de la nature: C'est de ses effets que naît la Poésie de l'architecture. C'est là vraiment ce qui constitue l'architecture en art; et c'est aussi ce qui porte cet art à la sublimité. Les tableaux en architecture se produisent, en donnant au sujet que l'on traite, le caractère propre d'où naît l'effet relatif.«<sup>1031</sup>

Nach Boullée muß jedes Gebäude geradezu ein ›poème‹, ein Gedicht sein. Die Poesie besteht dabei im Schaffen von Bildern durch die von den Körpern ausgehende Wirkung, die ihrerseits auf deren Masse beruht: Architektur ist die Kunst, anhand der Disposition der Körper Bilder zu schaffen (›l'art de présenter des images par la disposition des corps‹). Die richtige Verteilung der Masse, die Boullée als Aufgabe der Architektur sieht, gründet wiederum auf der Natur: Die Architektur basiert auf einer Sammlung von Naturschönheiten; sie soll ihre Wirkung unter Hinzuziehung der Natur als Trägerin von Stimmungen entfalten. Boullée meint damit nicht die tradierte Auffassung einer Entsprechung von Naturgesetzen mit den Gesetzen der Kunst – etwa durch Proportionsregeln – sondern eine Vollendung der Naturwirkung durch die Architektur. Diese wird selbst zum Abbild der Natur; ihre Erscheinungsweise steht im Vordergrund, sie ist ganz auf Wirkung ausgerichtet. So entwickelt Boullée seine Lehre vom ›Charakter‹ eines Bauwerks, die an Jacques-François Blondels Definition von ›caractère‹ (Boullée studierte unter anderem bei Blondel) und auch an die von Piranesi unternommenen Bemühungen um Aussage- und Wirkungsweisen der Architektur anschließt.<sup>1032</sup> Auch Le Corbusier wird dann behaupten, daß die »Erzeugnisse der Natur« und »die Werke der Berechnung« Charakter brauchen, wenn sie denn unsere Aufmerksamkeit und Teilnahme wachrufen sollen.<sup>1033</sup>

Die Auseinandersetzung mit dem Licht beruht bei Boullée auf der Analogie von Architektur und Natur. Der bewußte Einsatz des Lichtes dient der Schaffung einer architektonischen Wirkung. Architektur wird mit den Mitteln der Szenographie inszeniert. Stets geht es Boullée um das Schaffen von ›images‹ und ›tableaux‹. Dementsprechend entwirft er Projekte, die ihm ein Betätigungsfeld für diese Vorstellung bieten, selbst wenn diese Projekte nicht in die physische Realität umgesetzt werden können: Ihre Größe sprengt die Grenzen des Baubaren. In erster Linie geht es Boullée auch nicht um eine Umsetzung: Nie erwähnt er konstruktive Details. Vielmehr gibt es eine Kongruenz von Architektur und Darstellung, insofern der Einsatz des Lichtes in diesen Darstellungen inszeniert wird. Im 18. Jahrhundert bestimmt die Darstellung in der ›Papierarchitektur‹ weitgehend den architektonischen Diskurs.

#### 1.2.4 Die Natur am Werk

Diese Mittel haben mehr mit einer Inszenierung der Architektur in der Darstellung als mit der Architektur im Sinne des Gebauten und Baubaren zu tun. Bei Boullée verkörpern sie die Idee der Erhabenheit: Es geht um eine ideale, visuelle Wirkung, die das reale Gebäude möglicherweise nie aufweisen wird (abgesehen davon, daß Boullées Entwürfe ohnehin nicht baubar sind).

Es stellt sich die Frage, ob nicht das Diorama von Le Corbusier mit mehr Recht mit der Idee des Erhabenen in Zusammenhang gebracht werden kann als die Perspektiven von Hilberseimer. In Bezug auf das Erhabene setzen beide gänzlich unterschiedliche Mittel ein. Während die *Hochhausstadt* von Hilberseimer eher Analogien zur Düsternis und Endlosigkeit der Gefängnisse von Piranesi aufweist, verwendet Le Corbusier darstellerische Mittel, die den Entwurfszeichnungen der französischen Revolutionsarchitekten entlehnt scheinen. Auf der anderen Seite legt

<sup>1031</sup> J. Etienne-Louis BOULLÉE, ›Architecture. Essai sur l'art‹, in: Ders., *l'architecte visionnaire et néoclassique*, Hg. v. J.-M. Pérouse de Montclos. Paris 1993, S. 43–182, hier S. 71.

<sup>1032</sup> Vgl. Bruno REUDENBACH, *G. B. Piranesi, Architektur als Bild*, S. 129.

<sup>1033</sup> LE CORBUSIER, *Kommende Baukunst*, S. 186.



Hilberseimer – im Unterschied zu Le Corbusier – zwar keinen besonderen Wert auf die visuelle Wirkung seiner Architektur, durch seine über den Bildrand laufende Wiederholung gleicher Elemente erreicht er jedoch eine mit der ›Ausdehnungskunst‹ vergleichbare und damit erhabene Wirkung.

Le Corbusier bezeichnet die Baukunst als »das bewußte, genaue und großartige Spiel der Baukörper unter der Wirkung des Lichts«. <sup>1034</sup> Zwar trifft er seine Definition im Zusammenhang mit dem griechischen Parthenon; dasselbe ›Spiel‹ des Lichts läßt sich jedoch beim Entwurf einer *Métropole* von Boullée ausmachen: Auch beim Erhabenen geht es um die Inszenierung von Licht und Schatten. Die *Métropole* ist in einer Gesamtansicht dargestellt. [Abb. 94.] Boullées *Métropole* von gigantischen Ausmaßen wird nicht aus der Luft, sondern aus ebener Erde, übers Eck ›rotiert‹ betrachtet, wobei die Kuppel mit ihrem Tambour die zentrale Rotationsachse bildet. Diese Rotationsachse bildet die Mitte der Darstellung: Aus der Anordnung läßt sich leicht auf einen kreuzförmigen Grundriß schließen. Obwohl das Bild mit den Mitteln der Zentralperspektive gezeichnet ist, erhält der Betrachter den Eindruck, sich rechts von dieser Achse zu befinden. Das liegt nicht nur daran, daß auf dieser Seite mehr vom Gebäude zu sehen ist, sondern auch an den Licht- und Schatteneffekten, die die Symmetrie der Anordnung gleichzeitig brechen und ausbalancieren. Letztlich sind diese Effekte genauso widersprüchlich wie beim Diorama von Le Corbusier, als das Licht, das das Gebäude erhellt, von jener Stelle des Himmels kommt, die am dunkelsten ist: dort, wo sich die Wolken zusammenballen (sie sind zum Teil von der linken Seite des Gebäudes verdeckt), ist die Gebäudefront am hellsten beleuchtet. Die rechte Seite des Gebäudes dagegen steht im Schatten und balanciert die dunkle Fläche des Wolkenhintergrunds aus. (Der Schatten fällt wohlgerne so, daß der Schattenwurf die Diagonale des rechten Gebäudeflügels bildet.) Die Architektur setzt damit die Natur ins Werk. Wie bei Le Corbusier entsteht ein Kontrast zwischen beleuchtetem Hintergrund und beschattetem Vordergrund, der durch die piktorialen Erfordernisse gerechtfertigt ist und mit dem die Architektur die Natur ins Werk setzen soll. (Bei Le Corbusier bezieht sich die Gesamtansicht eigentlich nur auf die Gruppe der Hochhäuser, die die Hauptakteure der Szenerie bilden, während die niedrigere Wohnbebauung über den Bildrand hinausgeht und die Liaison mit der Umgebung bewerkstelligt.)

Ein anderes Beispiel ist die *Vue perspective de la Ville de Chaux* (1804) von Ledoux in Arc-et-Senans. Die ursprünglich als Saline konzipierte *Ville de Chaux* erweitert Ledoux später zum Entwurf einer Idealstadt, mit zahlreichen Einrichtungen zu erzieherischen und kulturellen Zwecken, die an der Peripherie angesiedelt sind. Der erste, halbkreisförmige Abschnitt (wie sich herausstellen sollte auch der einzige realisierte) wurde 1774-1779 errichtet: Die Parallelen zur *Ville Contemporaine* beziehen sich weniger unmittelbar auf das Erhabene als auf die Art und Weise, wie mit der querenden Achse umgegangen wird. Die *Vue perspective* ist, wie das Diorama von Le Corbusier, in Vogelperspektive dargestellt. Sie ist, wie die *Ville Contemporaine*, von einer rahmenden Natur umgeben – von Hügeln im Hintergrund –, während die Stadt selbst leicht diagonal betrachtet wird. Diese Diagonalstellung wird erst durch die Hauptachse ersichtlich, die die Stadt durchquert (unterbrochen wird sie durch das Direktorshaus). Es handelt sich dabei um eine Allee, die im Hintergrund, am Waldrand, sehr abrupt in einen geschwungenen Feldweg übergeht, bis sie hinter den Hügeln verschwindet. Im Grundriß der Stadt jedoch (*Renvoy* genannt), zieht sich diese Allee ungehindert durch den Wald fort und darüber hinaus bis zum Bildrand. <sup>1035</sup> Wie bei der *Ville Contemporaine* von Le Corbusier bildet die durchgängige Achse ein zentrales Motiv, und auch sonst gibt es Parallelen. Stanislaus von Moos verweist auf eine Zeichnung der *Ville Contemporaine* (exakt das Diorama, mit dem Unterschied, daß es sich um eine Linienzeichnung handelt) und bemerkt dazu, daß die großartig die Stadt durchquerende Hauptachse – die Le Corbusier durch das

<sup>1034</sup> LE CORBUSIER, *Kommende Baukunst*, S. 186.

<sup>1035</sup> Vgl. Anthony VIDLER, *Claude-Nicolas Ledoux*, S. 45–47.

Aerodrom unterbricht – außerhalb recht bescheidene Fortsetzung findet: »Außerhalb der Stadt – dort, wo eigentlich eine Autobahn technisch gerechtfertigt wäre – setzt sich die Achse in Form einer schlichten Landstraße fort.«<sup>1036</sup> Der Übergang von der Stadt in die Natur verläuft abrupt, die geometrische Stadt steht im deutlichen Gegensatz zur lieblichen, aber ungeordneten Umgebung. Wie bei Ledoux ist diese Verschmälerung des Straßenverlaufs nicht im Grundriß ersichtlich. [Abb. 23–24 u. 28.]

### 1.2.5 Dauer und Trauer

Was der *Hochhausstadt* von Hilberseimer fehlt, in vielen ›erhabenen‹ Architekturdarstellungen des 18. Jahrhunderts aber einen hohen Stellenwert genießt, ist Burkes Idee von »rugged and negligent«. Sie evoziert manchmal das Unfertige, öfter noch den Verfall und ist stellvertretend für eine Größe auch in zeitlicher Hinsicht – im Sinne von Dauer. Doch schon Boullée verfolgt diese Idee nicht weiter, sondern bietet etwas anderes dafür an. Wie Bruno Reudenbach behauptet, macht sich gerade dort, wo Boullée betont, eine eigene Erfindung vorzustellen, der Einfluß von Piranesi bemerkbar (besonders seiner *Carceri*):<sup>1037</sup> Wenn Größe zugleich die Idee einer unermesslichen Zeitspanne einschließen soll, dann muß dies nicht durch Abnutzungs- und Verfallserscheinungen versinnbildlicht werden, die auf den Einfluß der Zeit und auf Dauer verweisen. Und wenn Architektur eine dunkle, finstere Wirkung erzielen soll, so muß sie kahle, glatte Wände aufweisen, mit niedrigen und gedrückten Proportionen. Boullée taucht dazu die Architektur in ein geheimnisvolles Dunkel oder läßt sie scheinbar im Erdboden versinken. Respektive ist das die ›Architecture des ombres‹ bzw. die ›Architecture ensevelie‹; eine Ehrfurcht gebietende Architektur, die im Anschluß an Burkes »delightful horror« die Erfahrung des ›terrible‹, des Schrecklichen, vermitteln soll. Auf diese Weise soll die Wirkung (ohne das Aussehen) einer halbversunkenen Ruine erreicht werden. [Abb. 89–91.] Das Gebäude wirkt schwer, als wäre es zum Teil in der Erde begraben, und lebt ganz vom Gegensatz zwischen Licht und Schatten:<sup>1038</sup>

»L'effet de ces sortes de monuments devant être triste, j'ai évité d'y introduire aucune des richesses de l'architecture. Je ne me suis pas même permis d'en détailler la masse, afin de lui conserver le caractère de l'immutabilité.«<sup>1039</sup>

Um den Eindruck von Trauer zu erwecken, verzichtet Boullée nicht nur auf Ornamentik, sondern überhaupt auf jede Unterteilung der Massen in kleinere Einheiten: Das Denkmal wird damit nicht nur monumental; es erhält auch einen Charakter von Solidität und Unveränderlichkeit. Boullée zeigt, daß Burkes »rugged and negligent« kein unbedingt notwendiges Kriterium für eine Verkörperung der Idee des Erhabenen in der Architektur ist.

Auch Hilberseimers *Hochhausstadt* ist das genaue Gegenteil von unfertig oder im Verfall begriffen. Sie weckt vielmehr den Anschein, als wäre sie für alle Zeiten fixiert, als wären ihre Form und ihre Benutzung für immer unveränderbar: Das ist die Art und Weise, in der sie in den Augen ihrer

<sup>1036</sup> Stanislaus v. MOOS, *Le Corbusier*, S. 194.

<sup>1037</sup> Vgl. Bruno REUDENBACH, *G. B. Piranesi, Architektur als Bild*, S. 130.

<sup>1038</sup> »Il suit de ces observations que pour produire des images tristes et sombres, il faut, comme j'ai essayé de le faire dans les monuments funéraires, présenter le squelette de l'architecture par une muraille absolument nue, offrir l'image de l'architecture ensevelie en n'employant que des proportions basses et affaissées et enfouies dans la terre, former enfin par des matières absorbant la lumière le noir tableau de l'architecture des ombres dessiné par l'effet d'ombres encore plus noires.« J. Etienne-Louis BOULLÉE, ›Architecture. Essai sur l'art‹, S. 77; vgl. Bruno REUDENBACH, *G. B. Piranesi, Architektur als Bild*, S. 130.

<sup>1039</sup> J. Etienne-Louis BOULLÉE, ›Architecture. Essai sur l'art‹, S. 139; vgl. Annie JAKUES, Jean-Pierre MOUILLESEAU, *Les architectes de la liberté*, Paris 1988, S. 14.

Kritiker (Hilberseimer mit eingeschlossen) an die Idee von Dauer appelliert. Auch wenn Hilberseimer andere Absichten verfolgt, fordert und verwendet er bei den Perspektiven der *Hochhausstadt* Mittel, die den Eindruck von Erhabenheit erwecken: Die Kombination von Größe mit Mitteln wie dem Licht, den kleinen schwarzen Figuren, aber auch die Sichtbarmachung des Unterirdischen lassen das Bild einer endlosen Ödnis entstehen. In dieser Hinsicht stimmt die *Hochhausstadt* mit den Kriterien des Erhabenen, so wie Burke sie aufgestellt hat, überein. Die Lochfassaden seiner monumentalen, 15-geschossigen Wohnscheiben entsprechen in ihrer absoluten Gleichförmigkeit Boullées Forderung nach großen, einförmigen und unornamentierten Wandflächen. Die monolithische Erscheinung dieser Lochfassaden wird durch nichts unterbrochen. Zwar bilden sie nicht durchgehend geschlossene Wandflächen wie bei Boullée, jedoch verzichten auch sie auf jedes applizierte Ornament und auf jede weitere Unterteilung der Massen. Hilberseimer argumentiert damit, daß die körperliche Bestimmtheit der einfachen kubischen Körper zu formaler Klarheit zwingt:

»Die Körperlichkeit architektonischer Massen wird hervorgerufen durch den Wechsel von Licht und Schatten. Die gesamte Gliederung lebt von der Beleuchtung. Die Schwere oder Leichtigkeit einer Architektur ist abhängig von ihrer Licht- und Schattenwirkung, von der Fläche, die beide empfängt und beherrscht.«<sup>1040</sup>

Das Fenster darf dabei diese Klarheit nicht stören: Anders als in der historischen Architektur, wo das Fenster ein selbständiges Element bildet, das im Kontrast zur »umgebenden Flächenhaftigkeit der Gebäudemassen« steht, soll das Fenster nun, bedingt durch seine Häufigkeit im Mietshausblock oder im Hochhaus, nicht mehr mit der Fläche kontrastieren, sondern »nur noch Stück und Bestandteil der Fläche selber« sein.<sup>1041</sup> Damit hat das Fenster nicht nur an der Idee der endlosen Wiederholung teil, sondern auch an der monumentalen Erscheinung der Gebäude und der Stadt.

### **1.3 Fazit**

Nun gibt es also, entsprechend der Regeln der Interpretation, die der Vergleich mit der ästhetischen Theorie des 18. Jahrhunderts aufstellt, zwei Mittel, die bei der *Hochhausstadt* das Gefühl des Unendlichen und die damit verbundene Rührung beim Betrachter aufkommen lassen: Einerseits eine solche Aneinanderreihung von gleichförmigen Elementen, daß ihre Zahl mit dem Auge nicht mehr zu erfassen ist. Andererseits aber ein Mittel, das in Kombination mit einer Wiederholung mit der Wahl des Bildausschnitts zusammenhängt. Das, was zur Wahrnehmung der Größenvorstellung bei einem Bild hinderlich ist, ist vor allem dessen Rand, der den Ausschnitt festlegt. Anders gesagt ist bei jedem Bild das Sehfeld notgedrungen auf einen bestimmten Bereich beschränkt. Zeigt dieser Bereich einen Ausschnitt, der die Annahme ermöglicht, daß sich das Dargestellte außerhalb des Bildrandes fortsetzt, dann kann der Betrachter auf dessen endlose Ausdehnung schließen. (Um in den Genuß des Erhabenen zu kommen, wird er das auch tun müssen.) Keine vollständige Darstellung eines Dinges würde eine solche Annahme zulassen, da dabei der Gegenstand in seiner Gänze erfassbar wird: Die Städte von Le Corbusier und Hilberseimer sind zwar annähernd gleich groß, doch nur die Perspektiven von Hilberseimer lassen gegenwärtig eine solche Auslegung zu. Damit entsprechen die beiden Perspektiven der *Hochhausstadt* jenem Kriterium, das bei Kant in der ästhetischen Einschätzung von Größe ein absolutes Maß erreicht: Diese Größenschätzung ist, nach Kant, für das Erhabene unbedingt erforderlich. Es handelt sich um eine Größe, die sich wahrlich sehen lassen kann – besser gesagt um eine, die erst dazu wird, weil sie nicht sichtbar, sondern angenommen, gleichsam extrapoliert ist.

<sup>1040</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 100.

<sup>1041</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 101.

## 2. Das Erhabene, das Schöne und das Häßliche

### **Einleitung: Die Suche nach dem Faden**

An dieser Stelle ist es notwendig, von einer Betrachtung der darstellerischen Mittel weitgehend abzusehen. Es gibt Aspekte des Erhabenen, denen die *Hochhausstadt* ihrer Nüchternheit und Regelmäßigkeit wegen letztlich widerspricht. Bei Burke ist das Erhabene jene ästhetische Kategorie, die dem klassischen Schönen entgegengesetzt wird: Es befaßt sich mit dem Unbegrenzten, Formlosen und Erschreckenden, sowie mit dem Häßlichen – dieses soll hier vordergründig behandelt werden. Das Häßliche steht dem Schönen gegenüber: es kann nicht schön sein. Für den Philosophen Eddy Zemach gibt es zwei Möglichkeiten, die einen Gegenstand häßlich erscheinen lassen: Die eine ist, daß der Gegenstand zu viel Information generiert, um noch verarbeitet werden zu können. Er ist dann zu opulent, um verdaubar zu sein, mit zu vielen Einzelheiten, um überblickbar zu sein: Er ist geräuschvoll und chaotisch. Die andere Möglichkeit ist, daß er zu viel Ordnung und zu wenig Neuerung aufweist, sodaß er reizlos wird. Repetitive oder zu wohlbekannte Gegenstände sind trivial, ermüdend und banal. Bei schönen Gegenständen hingegen ist das Verhältnis von Reichtum und Ordnung optimal, um von der Wahrnehmung erfaßt zu werden: Der schöne Gegenstand hält Reichtum und Einheit in Balance. Ist er zu einfach (zu vereinheitlicht) oder zu schwierig (zu reichhaltig), um verarbeitet werden zu können, dann ist er häßlich.<sup>1042</sup> In diesem Sinne kann die durch die Perspektiven der *Hochhausstadt* nahegelegte, endlose Wiederholung desselben Baukörpers als häßlich bezeichnet werden. Das Häßliche wird von der Kategorie des Erhabenen durchaus erfaßt, doch die Frage ist, um welche Form von Häßlichkeit es sich dabei handelt: ist es die zu reichhaltige, opulente, oder ist es die zu dürftige, repetitive? Zum einen verweist die endlose Wiederholung in den Perspektiven insofern auf das Erhabene, als sie im Betrachter die Idee des Unendlichen weckt. Dennoch muß gefragt werden, ob die Wiederholung des immer gleichen Gegenstands – der Gebäudeblöcke – selbst als erhaben zu bezeichnen ist: Friedrich Schiller (1759-1805) würde dies verneinen. Hier ist also die Darstellungsweise selbst zu unterscheiden vom virtuellen architektonischen Objekt, auf das die Darstellung verweist, auch wenn das architektonische Objekt teilhat an dem, was dargestellt werden kann.

Während mit dem Erhabenen das Gebiet des Darstellbaren im künstlerischen Sinne erweitert wird, bedeutet das umgekehrt, daß das Schöne nur einen ausgewählten Bereich des Sichtbaren bzw. Machbaren umfaßt. Das Schöne hat Grenzen und Regeln, die das Erhabene, im Vergleich zum Schönen, überschreiten wird. Ausgehend von einer Unterscheidung zwischen dem Erhabenen und dem Schönen soll versucht werden, das Unheimliche in der *Hochhausstadt* auf andere Weise zu bestimmen: Im Sinne der obigen Definitionen kann die *Hochhausstadt* weder als schön noch als erhaben gelten. Sie bildet vielmehr ein ›zuviel an Ordnung‹ und ein ›zuviel an Gleichförmigkeit‹. Hilberseimer orientiert sich jedoch an der Idee der Organischen Einheit: Er fordert eine organische Stadt. Die organische Einheit ist jedoch unverzichtbarer Bestandteil des klassischen Schönen. In dieser Hinsicht stellt die *Hochhausstadt* eine Mischform von Elementen des Schönen, des Erhabenen und auch eines Häßlichen dar, das unter Umständen nicht vom Erhabenen umfaßt wird. Diese Form der Mischung ist Gegenstand der nun folgenden Betrachtung.

Der somit eingeschlagene Weg läßt sich anhand einer Beobachtung von Ludwig Wittgenstein umschreiben. Für Wittgenstein (1889-1951) gibt es Begriffe, die nicht durch wesentliche Eigenschaften charakterisiert, sondern durch ›Familienähnlichkeit‹ verbunden sind – vergleichbar

---

<sup>1042</sup> Vgl. Eddy M. ZEMACH, *Real beauty*, S. 106.

mit einem Faden, bei dem sich keine einzige Faser von Anfang bis zum Ende durchzieht; dennoch hält dieser Faden zusammen. Wittgenstein verdeutlicht dieses semantische Konzept am Begriff des ›Spiels‹. Dieses läßt sich nicht durch wesentliche Eigenschaften definieren, sondern eben nur über ›Familienähnlichkeiten‹, die einzelne Spiele untereinander verbinden. Jedes Spiel hat Gemeinsamkeiten mit anderen Spielen, diese weisen wiederum Gemeinsamkeiten mit weiteren Spielen auf usw., bis auf diese Weise schließlich alle Spiele miteinander verbunden sind, ohne daß es eine durchgehende, gemeinsame Eigenschaft gibt, die für alle Spiele gleichermaßen zutrifft.<sup>1043</sup> Der Begriff des Unheimlichen ist ebenfalls weitläufig und nicht klar umgrenzt. Außerdem unterliegt das Unheimliche dezidiert einer subjektiven Bewertung, die sich nicht vereinheitlichen läßt. Genauso kennt aber auch das Erhabene unterschiedliche ›Spielarten‹, was sich in seinen unterschiedlichen Definitionen im Laufe der Kunstgeschichte zeigt. Bevor es positiv definiert wird, bezeichnet es umfassend jene Bereiche der Ästhetik, die nicht zum Idealen, zum Schönen gehören.

## **2.1 Das Erhabene bei Schiller**

### **2.1.1 Das Erhabene als Erweiterung**

Das Erhabene pendelt zwischen Erschauern und Besserung des Menschen. Es soll ihm Erkenntnis verschaffen, ihn sittlich heben und seine (nicht nur) ästhetische Erziehung vervollständigen. Bereits Boullée spricht davon, daß die Architektur des Erhabenen zur sittlichen Hebung des Menschen führt: Jeder Art von Maßstäblichkeit beraubt, soll im Besucher das Gefühl von Größe und ›majesté‹ erwachsen. Er geht dabei von Prinzipien aus, die er Piranesi entlehnt und modifiziert.<sup>1044</sup> Bei Boullées Erhabenem spielt besonders die Idee des Unendlichen eine große Rolle. Auch bei Kant appelliert das Erhabene an das Unendliche: Der als erhaben wahrgenommene Gegenstand wird sinnlich immer nur als etwas Begrenztes erfassbar. Während das Objekt begrenzt ist, kann jedoch im urteilenden Subjekt der Gedanke an Unendlichkeit gefaßt werden. Die Unendlichkeit ist nur im Subjekt vorhanden, nicht aber im Objekt gegeben. Kant sagt dazu: »Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.«<sup>1045</sup> Damit übertrifft das Erhabene das Schöne: Dieses gefällt unmittelbar, während das Erhabene durch seinen sinnlichen Anblick zunächst eine Hemmung hervorruft. Sobald aber die Vernunftidee im Menschen rege wird, bewirkt sie eine gesteigerte Lebenskraft.<sup>1046</sup>

Friedrich Schiller, der mit seiner Betrachtung zum Erhabenen an die Definition Kants anschließt, macht daraus einen Beweis moralischer Stärke und menschlicher Freiheit: Der moralische Mensch (nur dieser ist ganz frei) macht durch das Erhabene »die Erfahrung seiner *Kraft* und wird durch eben das unendlich gehoben, was den andern zu Boden drückt.«<sup>1047</sup> Schönheit vermittelt das Gefühl von Freiheit, weil die »sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmonieren«. Doch erst das Erhabene macht wirklich frei, »weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluss haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen andern als seinen eigenen Gesetzen stünde.«<sup>1048</sup>

---

<sup>1043</sup> Vgl. Nigel WARBURTON, *The art question*, S. 70.

<sup>1044</sup> Vgl. Bruno REUDENBACH, *G. B. Piranesi, Architektur als Bild*, S. 139.

<sup>1045</sup> Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Buch II, §. 25.

<sup>1046</sup> Vgl. Friedrich KIRCHNER, *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe* [1907], <http://www.textlog.de/1588.html> (Zugr. 17. 09. 2008).

<sup>1047</sup> Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹ [1801], in: *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*, Hg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1995, S. 83–100, hier S. 89.

<sup>1048</sup> Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 87.

Damit ist das Erhabene für Schiller nicht nur eine ästhetische Kategorie. Es wird zu einer ethischen Instanz, dessen Widersprüchlichkeit ein besonderes Merkmal darstellt. Ein möglicher Brückenschlag zu Hilberseimer ließe sich denn auch dadurch begründen, daß dieser sein Werk später gänzlich anders gedeutet hat, als zum Zeitpunkt seiner Herstellung. Solche Wendungen sind im Rahmen des Erhabenen von Schiller denkbar. Seine Einschätzung in diesem Zusammenhang wäre, daß es absolut unmöglich ist, daß »der nämliche Gegenstand in zwei entgegengesetzten Verhältnissen zu uns stehe, [und] so folgt daraus, daß *wir selbst* in zwei verschiedenen Verhältnissen zu dem Gegenstand stehen, daß folglich zwei entgegengesetzte Naturen in uns vereinigt sein müssen«. <sup>1049</sup> Bei Schiller wird das Erhabene zu einem ›gemischten Gefühl‹. Er stellt fest, daß es gegensätzliche Neigungen im Menschen gibt, die bestimmen, wie ein Gegenstand aufgefaßt wird. Schiller vertritt die Ansicht, daß ein und derselbe Gegenstand zur gleichen Zeit unterschiedliche Neigungen wecken kann, und daß es eigentlich *das* ist, wofür das Gefühl des Erhabenen steht. Zuallererst ist es eine Zusammensetzung von ›Frohsein‹ und ›Wehsein‹:

»[Das Erhabene] ist eine Zusammensetzung von *Wehsein*, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von *Frohsein*, das bis zum Entzücken steigen kann [...]. Diese Verbindung zweier widersprechender Empfindungen in einem einzigen Gefühl beweist unsere moralische Selbstständigkeit auf eine unwiderlegliche Weise.« <sup>1050</sup>

Die Notwendigkeit des Erhabenen wird dabei mit der ambivalenten, sprich: widersprüchlichen Natur des Menschen selbst begründet. Diese Natur bedarf einer gewissen Vorbereitung durch das Schöne, das eine natürliche Anziehungskraft auf den Menschen ausübt: »Schon der Zweck der Natur bringt es mit sich, daß wir der Schönheit zuerst entgeneilen, wenn wir noch vor dem Erhabenen fliehn«. <sup>1051</sup> Das Erhabene ist dabei nicht nur furchterregend, sondern auch umfassender als das Schöne, das Freude und Geborgenheit vermittelt. Der anziehende Aspekt des einen und der abstoßende Aspekt des anderen muß aber, so Schiller, überwunden werden:

»Das Schöne macht sich bloß verdient um den *Menschen*, das Erhabene um den *reinen Dämon* in ihm; und weil es einmal unsre Bestimmung ist, auch bei allen sinnlichen Schranken uns nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten, so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die *ästhetische Erziehung* zu einem vollständigen Ganzen zu machen und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unserer Bestimmung, und also auch über die Sinnenwelt hinaus, zu erweitern.« <sup>1052</sup>

Im Unterschied zu Burke bildet das Erhabene bei Schiller nicht so sehr die ästhetische Gegenwelt zum Schönen, als vielmehr dessen konsequente Fortsetzung. Für Schiller ist das Erhabene die notwendige Fortsetzung einer Erziehung, die mit dem Schönen beginnt. Die Empfindungsfähigkeit für das Erhabene bedeutet die Fortsetzung der durch die Schönheit begonnenen Verfeinerung (für einen solchen Vorgang steht auch der Begriff der *Sublimierung*) <sup>1053</sup> Es bedeutet, dank der Vorbereitung durch das Schöne, die Entwicklung der Vernunft. Die Schönheit spricht das Gemüt an; sie ist »unsere Wärterin im kindischen Alter«, die uns aus dem »rohen Naturzustand zur

<sup>1049</sup> Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 87.

<sup>1050</sup> Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 87.

<sup>1051</sup> Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 91.

<sup>1052</sup> Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 98f.

<sup>1053</sup> Lt. Wikipedia bedeutet Sublimierung oder Sublimieren (von lat. ›sublimare‹: ›hochheben, erhöhen‹) ganz allgemein, dass etwas auf eine höhere Stufe gebracht wird, sozusagen ein ›Verwandlungsprozess‹. Vgl. ANONYM, ›Sublimierung (Psychoanalyse)‹, in: *Wikipedia.org*. [http://de.wikipedia.org/wiki/Sublimierung\\_\(Psychoanalyse\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Sublimierung_(Psychoanalyse)) (Zugr. 11.09.2008).

Verfeinerung« führen, und uns »Wahrheit und Sittlichkeit« lehren soll.<sup>1054</sup> Schönheit behütet und erzieht uns mit ihren Regeln zur Kultur, doch ist einmal dieses Stadium der Reife erreicht, ist das Erhabene erforderlich, um darüber hinauszugehen. Während somit der Reiz des Schönen darin besteht, daß ›Vernunft und Sinnlichkeit‹ zusammenstimmen, widersprechen sich die beiden im Erhabenen.<sup>1055</sup> Für Schiller bedeutet das Schöne jedoch nicht nur eine Grenze, die es im Sinne einer erfüllten menschlichen Entwicklung zu überschreiten gilt. Vielmehr steht sie gar unter Verdacht, den Menschen in einer ›sinnlichen Welt‹ gefangen zu halten:

»Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gerne immer gefangen halten möchte. [...] Wenn sie durch den unmerklichen Einfluß eines weichlichen Geschmacks auch noch soviel über die Menschen gewonnen hat [...], so ist oft eine einzige erhabene Rührung genug, dieses Gewebe des Betrugs zu zerreißen [...].«<sup>1056</sup>

Statt die Schönheit also mit der Wahrheit in Verbindung zu setzen, bezeichnet Schiller sie als Betrug, als eine von der Sehnsucht nach Harmonie getriebene Beschönigung der Wirklichkeit. Nicht zuletzt findet mit dem Erhabenen gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Veränderung in der Beurteilung des Schönheitsbegriffs statt, obwohl beide Positionen ursprünglich denselben Anspruch auf Wahrheit stellen. Hier wird Schönheit vor allem als etwas wahrgenommen, das nur einen kleinen Ausschnitt der Wirklichkeit umfassen kann. Während das Schöne also nur Schein ist, und der Versuch der Vernunft, die »kühne Unordnung der Natur in Harmonie aufzulösen«, zum Scheitern verurteilt ist, findet der Verstand gerade im Akzeptieren der »wilden Ungebundenheit der Natur« seine reinste Entsprechung.<sup>1057</sup>

»Furchtlos und mit schauerlicher Lust nähert er sich jetzt diesen Schreckensbildern seiner Einbildungskraft und bietet absichtlich die ganze Kraft dieses Vermögens auf, das Sinnlich-Unendliche darzustellen, um, wenn es bei diesem Versuche dennoch erliegt, die Überlegenheit seiner Ideen über das Höchste, was die Sinnlichkeit leisten kann, desto lebhafter zu empfinden.«<sup>1058</sup>

Ohne das Erhabene bleibt der Mensch nur an eine »zufällige Form des Daseins« gefesselt, während die Bekanntschaft mit den ›uns umlagernden‹ Gefahren Heil bedeutet.<sup>1059</sup> Um der Gefahr zu begegnen, bedarf es der Größe. Schiller merkt immer wieder an, daß die menschliche Größe jene der Natur selbst bei weitem übertrifft, und der Kampf des Menschen um die Freiheit mit der Faszination des Schreckens und der Gefahr zu tun hat:

»Wir werden begeistert von dem Furchtbaren, weil wir wollen können, was die Triebe verabscheuen, und verwerfen, was sie begehren. Gern lassen wir die Imagination im Reich der Erscheinungen ihren Meister finden, denn endlich ist es nur eine sinnliche Kraft, die über eine andere sinnliche triumphiert, aber an das absolut Große in uns selbst kann die Natur in ihrer ganzen Grenzenlosigkeit nicht reichen.«<sup>1060</sup>

Größe und Gefahr, aber auch die Freiheit gehören zum selben Register. Sie werden nicht vom Schönen, sondern vom Erhabenen abgedeckt. Den Gefahren der Welt kann auch nur dann begegnet

---

<sup>1054</sup> Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 91f.

<sup>1055</sup> Vgl. Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 89.

<sup>1056</sup> Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 90–91.

<sup>1057</sup> Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 94.

<sup>1058</sup> Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 92.

<sup>1059</sup> Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 99.

<sup>1060</sup> Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 88.

werden, wenn die eigene Größe erkannt wird: »[D]as relativ Große außer ihm [dem Menschen] ist der Spiegel, worin er das absolut Große in ihm selbst erblickt.«<sup>1061</sup> Die Fähigkeit zur Empfindung des Erhabenen hat ihren Ursprung im selbständigen »Denk- und Willensvermögen« des Menschen und verdient »wegen ihres Einflusses auf den moralischen Menschen die vollkommenste Entwicklung«.<sup>1062</sup> Eine erhabene Gemütsstimmung vermittelt denn auch Ideen der Freiheit. Diese Ideen sind allerdings mit moralischen Widersprüchen und physischen Übeln verbunden.<sup>1063</sup> Die gefährliche Widersprüchlichkeit, die sich manifestiert, wenn der Mensch die Welt des harmonischen Schönen verläßt, ist denn auch das Dämonische am Menschen.

Einfach ausgedrückt ist der Weg zur Freiheit abgründig und unheimlich, weil er an eine andere, gefährliche Seite im Menschen appelliert, mit der das Subjekt umgehen lernen muß. Für Schiller ist das Erhabene also das Mittel, das die hohe *dämonische* Freiheit des Menschen – jene Seite des Menschen, die vom Schönen negiert wird – von den Schranken seiner Vorstellungskraft befreit: Das *Dämonische* im Menschen macht denn auch die Erweiterung der Empfindungsfähigkeit erforderlich. Sie dient der Vervollständigung der ästhetischen Erziehung, die wiederum auf die Freiheit vorbereiten muß. Eine solche Erziehung ist notwendig, weil sich auch in der wirklichen Welt keinerlei Spuren einer Harmonie zwischen Wohlverhalten und Wohlsein zeigen.<sup>1064</sup> Solange die dämonische Freiheit im Menschen nicht freigesetzt ist, wird ihn die »unfaßbare Natur nur an die Schranken seiner Vorstellungskraft, und die *verderbende* Natur nur an seine physische Ohnmacht erinnern.«<sup>1065</sup> Während Schiller betont, daß die Natur unsere Vorstellungskraft übersteigt, so ist auch die entgegengesetzte Ansicht geläufig, wonach uns ihre Beobachtung die ihr innewohnende, beständige Ordnung offenbart. Aus dem Rosenstrauch erwachsen Rosen, aus Kaulquappen werden Frösche, aus Raupen Falter etc.; Gleiches bringt Gleiches hervor. Doch es genügt einer Unregelmäßigkeit, einer Abweichung von diesem System, um das Vertrauen, das diese Art von Gleichförmigkeit vermittelt, tiefgreifend zu erschüttern. Obzwar eine solche Unregelmäßigkeit von anderer Natur ist, als jene, die Schiller anspricht, so geht es in beiden darum, daß sie unfaßbar und beunruhigend, wenn nicht furchteinflößend sind: von beiden geht eine Bedrohung aus. Doch während Schillers Unfaßbarkeit an das Erhabene appelliert, so appelliert das andere, durch die Überschreitung der zugeschriebenen Kategorien und Grenzen, an das Unheimliche, genauer aber an das Monströse. Für Canguilhem ist es nicht der Tod, sondern das Monströse, das den Gegenpol zum Lebendigen bildet. Möglicherweise umfaßt Schillers Begriff der verderbenden Natur denn auch das Monströse, als es, genauso wie jenes, »den Menschen an seine Ohnmacht erinnert«.<sup>1066</sup>

### 2.1.2 Das Unendliche und die Einheit

Bei Schiller ist das Erhabene nicht nur eine subjektive Empfindung. Seine besondere Bedeutung liegt darin, daß es eine absolut widersprüchliche Empfindung ist. Zugleich aber wird die Verbindung mit dem Schönen betont: Die Bedeutung des Erhabenen ist ohne das Wissen um die Bedeutung des Schönen nicht weiter zugänglich. Schiller ordnet das Schöne und das Erhabene verschiedenen Seiten der menschlichen Natur zu. Er sieht das Erhabene als Erweiterung und

---

<sup>1061</sup> Friedrich SCHILLER, »Über das Erhabene«, S. 92. (Anders gesprochen führt die Überhöhung der äußeren Welt zum Wachstum in der inneren Welt des Menschen, zur Erkenntnis der eigenen Größe.)

<sup>1062</sup> Friedrich SCHILLER, »Über das Erhabene«, S. 98.

<sup>1063</sup> Vgl. Friedrich SCHILLER, »Über das Erhabene«, S. 95.

<sup>1064</sup> Vgl. Friedrich SCHILLER, »Über das Erhabene«, S. 98.

<sup>1065</sup> Friedrich SCHILLER, »Über das Erhabene«, S. 92.

<sup>1066</sup> Vgl. Georges CANGUILHEM, »La monstruosité et le monstrueux«, in: Ders., *La connaissance de la vie*. 2., erw. Aufl. Paris 1998 [1952], S. 171–184, hier S. 172.



Vollendung einer mit dem Schönen begonnenen Erziehung an. Das Erhabene bereitet auf die Gefahren des Ungeordneten und Zufälligen vor und hebt den durch das Schöne vorbereiteten Menschen sittlich an. Schiller stellt damit eine Beziehung zwischen ästhetischen und ethischen Werten her. Die Gefährlichkeit der Welt hingegen findet mit dem Dämonischen ihr eigentümliches Echo im Menschen selbst. Schillers Diskussion schließt an die Idee des Unendlichen an, mit der das Erhabene verbunden ist, und das nicht erst mit Kant: schon bei Boullée soll eine erhabene Architektur einen Eindruck von der immensen Größe des Universums vermitteln. Einige Betrachtungen zur Idee der endlosen Wiederholung können zum Anlaß genommen werden, um die von Schiller aufgeworfene Frage nach dem Furchterregenden und Unheimlichen der Natur und des Lebens zu betrachten. Vergleichbares haben bereits die Vorsokratiker behauptet. Für Schiller hat Schönheit etwas Schützendes und Bergendes, wobei das Ästhetische mit dem Ethischen verbunden wird. Dieser Gesichtspunkt läßt sich anhand von Aristoteles' Definition von Schönheit verdeutlichen. Die dabei gewonnenen Aussagen ermöglichen es zudem, noch etwas zum Unheimlichen zu sagen: So kann das Unheimliche bei der *Hochhausstadt* von Hilberseimer anhand eines von darstellerischen Mitteln unabhängigen, aber an ästhetischen Theorien orientierten Aspekten festgemacht werden. Hierbei geht es um ein Unheimliches, das nicht unmittelbar an einer Darstellungsweise festzumachen ist, sondern mit den zugrundeliegenden Vorstellungen über das Schöne und Erhabene zu tun hat: mit ästhetischen, bzw. überhaupt mit Kategorien. Die Schlußfolgerungen, die daraus gezogen werden, sind bewußt zu einem Extrem getrieben.

Schillers Darlegung des Erhabenen eröffnet ein Problem, das im folgenden ausgeführt werden soll: Es stellt sich die Frage, in welchem Ausmaß die *Hochhausstadt* überhaupt mit dem Erhabenen zu tun hat. Zwar sind die beiden Perspektiven der *Hochhausstadt* als erhaben zu bezeichnen, weil sie (abgesehen von ihrer Monumentalität), an das Unendliche appellieren. Während die beiden Perspektiven also mit der Idee des Erhabenen vereinbar sind, besteht andererseits zwischen dem Entwurf der *Hochhausstadt* und dem Erhabenen von Schiller ein unüberbrückbarer Gegensatz. Besonders fehlt das, was Schiller die ›geistreiche Unordnung‹ nennt. Die *Hochhausstadt* ist vielmehr durch eine außerordentliche Gleichförmigkeit charakterisiert. In einer Paraphrase auf Schiller kann eingewendet werden, daß Hilberseimer darauf aus ist, »mit der dürftigen Fackel des *Verstandes*« die »kühne Unordnung« der Großstadt »in Harmonie aufzulösen« (Schiller bezieht sich allerdings auf die Natur). Offensichtlich scheitert Hilberseimer nämlich dabei genau so, wie Schiller es voraussagt:<sup>1067</sup> Das Erscheinungsbild seiner Metropole dürfte nämlich eher der »geistlosen Regelmäßigkeit eines französischen Gartens« oder dem »schnurgerechten Holland« entsprechen, dessen »sauren Sieg der Geduld über das trotzigste der Elemente« niemand so recht bewundern will. Sie entspricht jedoch keinesfalls der »geistreichen Unordnung einer natürlichen Landschaft«, bei der jedermann gerne verweilt.<sup>1068</sup> Bei Schiller steht die Unordnung vor der Harmonie, während Hilberseimer darauf besteht, das Chaos der zeitgenössischen Großstadt in einer organischen Einheit aufzulösen. Bedeutet das, daß die *Hochhausstadt* damit schon mehr mit dem Konzept des Schönen zu tun hat?

Gewissermaßen machen die beiden Perspektiven die *Hochhausstadt* zu einem *dämonischen* Entwurf. Indem sie den ›Gedanken der Unendlichkeit‹ im Menschen evozieren, entsprechen die implizierten Ausmaße der Stadt durchaus jenen, die für ein Erhabenes notwendig sind. Auch geht es

---

<sup>1067</sup> Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 94.

<sup>1068</sup> Vgl. Friedrich SCHILLER, ›Über das Erhabene‹, S. 93. Pointierter noch ist seine kurz darauf folgende Bemerkung: »Niemand wird leugnen, dass [...] der Verstand, der begreifen und ordnen will, bei einem regulären Wirtschaftsgarten weit mehr als bei einer wilden Naturlandschaft seine Rechnung findet. Aber der Mensch hat noch ein Bedürfnis mehr, als zu leben und sich wohl sein zu lassen, und auch noch eine andere Bestimmung, als die Erscheinungen um ihn herum zu begreifen.«

Hilberseimer, wie Schiller beim Erhabenen, um einen Entwurf, der das Sinnliche überschreiten soll. So ist Hilberseimer der visuelle Aspekt wesentlich weniger wichtig als Le Corbusier (der explizit an das Erhabene appelliert), während er immerfort den ›neuen Geist‹ beschwört, der auch die Grundlage für die neue Baukunst bildet.

Hilberseimer begründet seinen Entwurf mit der dringend anstehenden Lösung des Verkehrsproblems. Das kann nur mit einer Erhöhung der Dichte und einer planvollen Organisation gelöst werden. Entsprechend werden die Forderungen in Größenangaben umgesetzt. So ist z.B. die Länge der Blöcke mit ihren 600m durch den Abstand der Schnellbahnstationen festgelegt. Obgleich Hilberseimer also die quantifizierbaren Aspekte betont, wird die Großstadt besonders als ästhetisches Problem gesehen: Wenn die heutige Stadt stirbt, so Hilberseimer, dann »nicht daran, daß sie nicht geometrisch ist, wie Le Corbusier meint, sondern allein daran, daß sie nicht organisch ist«. <sup>1069</sup> Die Gleichförmigkeit ist bei Hilberseimer eine Folge dieses organischen Gedankens.

Möglicherweise hat die *Hochhausstadt* – zumindest der Entwurf und nicht so sehr die Perspektiven – damit mehr mit dem Schönen als mit dem Erhabenen zu tun: Hilberseimer geht es um eine organische Stadt sowie um organische Einheit, und beides ist integraler Bestandteil des klassischen Schönen. Ein Blick auf den Grundriß der *Hochhausstadt* zeigt ihre durchgängige Normierung durch alle Größenordnungen hindurch: Unten ist ein Grundriß der gesamten Stadt zu sehen, der zwischen einem »Grundriss der Oberstadt für Wohnzwecke mit den Strassen für den Fußgängerverkehr«, einem »Grundriss der Unterstadt für Geschäftszwecke mit den Strassen für den Geschäftsverkehr« und dem »Blockgrundriss mit Bahnsystem« unterscheidet. Darüber der einzelne Block, wobei zwischen einem »Blockgrundriss der 5 Geschäftsgeschosse« und einem »Blockgrundriss der 15 Wohngeschosse« <sup>1070</sup> unterschieden wird. Nochmals darüber das Regelgeschoß, das für sämtliche Hochhäuser gilt, mit sechs verschiedenen Wohnungstypen.

Hilberseimers Darstellung bzw. Behandlung der unterschiedlichen Maßstäbe ›Stadt, Haus und Wohnung‹ hat damit nicht nur mit einer selbstverständlichen, technisch ausgerichteten Gesetzmäßigkeit zu tun. Sie ist vielmehr eine konsequente Anwendung der Theorie der ›organischen Einheit‹ – wenn auch mit gewissen Anpassungen. Hilberseimer vertritt eine Form von Organizismus, die Adolf Behne als die adäquate bezeichnet: Ihm zufolge ist ›das mechanische Gebilde der Rechtwinkeligkeit‹ auch sozial das funktional richtigere, weil es leichter Veränderungen aufnehmen kann. <sup>1071</sup> Die Idee der organischen Einheit ist aber schon wesentlich älter. Bereits Alberti illustriert sie ausgerechnet mit der Forderung, daß von der Stadt bis zu den Bestandteilen ihrer einzelnen Gebäude alles in einem harmonischen Verhältnis zueinander stehen soll. Die Stadt ist wie ein großes Haus; das Haus umgekehrt wie eine kleine Stadt, während die unterschiedlichen Teile eines Hauses wie kleine Gebäude aufzufassen sind. Anders gesagt ist jeder Schritt in einer Abfolge von relevanten Maßstäben, vom kleinsten Bestandteil eines Gebäudes bis zur ganzen Stadt, dadurch charakterisiert, daß er mit dem unter- und übergeordneten Maßstab in Beziehung steht. Das Ganze bildet dann eine Einheit. Die Subordination unter diese Einheit stellt eine unentbehrliche Eigenschaft für jeden Teil eines Gebäudes, das Gebäude und die Stadt, in der es sich befindet, dar, damit ein Ganzes entstehen kann. Die Einheit des Ganzen entsteht umgekehrt durch die Einheit seiner Einzelteile: Alberti beschreibt den künstlerischen Ausdruck eines Kunstwerkes wie der Architektur als eine begründete Harmonie aller Teile eines Körpers, sodaß nichts

---

<sup>1069</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 17.

<sup>1070</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S.17, Abb. 22; vgl. S. 18.

<sup>1071</sup> Adolf BEHNE, *Der moderne Zweckbau*, S. 53.

hinzugefügt, entfernt oder verändert werden könne, ohne dessen Qualität zu mindern.<sup>1072</sup> Bereits vor Alberti bemerkt Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik*, daß man bei guten Kunstwerken weder etwas hinzufügen noch entfernen könne, womit impliziert sei, daß Exzess und Defekt die Güte eines Kunstwerks zerstöre.<sup>1073</sup> Ähnlich wie Alberti, wenn auch weniger ausführlich, charakterisiert er außerdem Schönheit »bei jedem Gegenstand, der aus etwas zusammengesetzt ist« damit, »daß die Teile in bestimmter Weise angeordnet sind.«<sup>1074</sup>

Die organische Einheit und das Schöne bedingen damit eine Unveränderlichkeit. Anders gesagt macht die durchgängige Gestaltung in allen Teilen und Maßstäben die Unveränderlichkeit der *Hochhausstadt* aus: Wenn sich jemals etwas an der *Hochhausstadt* ändern ließe, dann nur durch Hinzufügung von Blöcken, also in der Ausdehnung, und das verbittet sich Hilberseimer.<sup>1075</sup> Wer konsequent wie Hilberseimer denkt und die Notwendigkeit einer organischen Einheit akzeptiert, kann nun sagen, daß die Perspektiven zwar die Idee des Unendlichen nahelegen, die *Hochhausstadt* selbst aber schön ist, einfach weil sie über alle Maßstäbe hindurch organisiert ist, wie auch den Plänen entnommen werden kann. In dieser Hinsicht widersprechen sich Entwurf und Darstellung, da letztere an das Unendliche appelliert, der Entwurf jedoch an die organische Einheit. Diese impliziert eine geschlossene Ganzheit. Das Bild kann – als Ausschnitt aus dem Stadtgefüge – diese Ganzheit nicht wiedergeben. Auf der anderen Seite erscheint dies nicht notwendig, weil sich die Gebäudeblöcke ohnehin gleichen: Die Stadt sieht folglich an jeder Stelle gleich aus. Um zu sehen, ob und inwieweit die *Hochhausstadt* dem Schönen nahesteht (wenn man also von der Andeutung einer unendlichen Ausdehnung und von der Anwendung bestimmter Darstellungsmittel in den Perspektiven absieht), sollen im Anschluß einige Aspekte des klassischen Schönen näher betrachtet werden.

## 2.2 Schönheit bei den Griechen

### 2.2.1 Schönheit ist Begrenzung

Bei Schiller bildet das Schöne die harmonische Gegenwelt zum Erhabenen. Zernach bringt die Idee des Schönen auf eine anschauliche Formel: Einheit in der Vielfalt ist die älteste Definition von

---

<sup>1072</sup> Vgl. Leon Battista ALBERTI, *Zehn Bücher über die Baukunst (=De re aedificatoria)*, Buch VI, Kap. 2, S. 293.

<sup>1073</sup> Vgl. ARISTOTELES, *The Nicomachean Ethics*, Buch II, Kap. 6, S. 29f.

<sup>1074</sup> ARISTOTELES, *Poetik*, S. 25.

<sup>1075</sup> *Cum grano salis*: Einerseits betont Hilberseimer den Charakter des Fertigen und Abgeschlossenen: »Die Bildung von Trabantenstädten ermöglicht auch eine Eingrenzung des Baugebietes. Die Bautätigkeit, die sich bisher überall auf die gesamte Peripherie einer Großstadt verteilte, wird so auf bestimmte Punkte konzentriert, die relativ schnell ausgebaut sein werden und dadurch immer den Charakter des Fertigen haben. Der jetzige Rand der Großstadt mit seinen Brandgiebeln und den im Leeren verlaufenden Straßen wird verschwinden. Die Großstadt zu einem organisch geschlossenen Bilde, die notwendige Verbindung mit dem Freiland endlich hergestellt werden. Aber auch verkehrstechnisch wird eine Begrenzung des Baugebietes von größter Bedeutung sein.« (Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 8.) Für die Hochhausstadt jedoch kann sich Hilberseimer eine Vervierfachung der Einwohnerzahl vorstellen: »In dem Planschema wurde [...] eine Stadt für etwa 1 Million Bewohner entworfen, die eine Fläche von 1400 ha einnimmt. Erweitert man dieses Planschema auf eine Bewohnerzahl von 4 Millionen, der ungefähren Bevölkerungszahl Groß-Berlins, so ergibt sich eine Fläche von 5600 ha, die ungefähr der Alt-Berlins entspricht, wo auf 6600 ha etwa 2 Millionen Menschen untergebracht sind.« (Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 19.) Schließlich fällt die Idee der Abgeschlossenheit vollkommen: »Städtebauten, wie sie zurzeit [...] projiziert werden, beruhen auf völlig andersartigen Voraussetzungen als wir sie bisher gewohnt waren. Sie werden daher einen vollständig neuartigen Stadttypus hervorbringen, der mit der räumlichen Geschlossenheit, unter welchem Begriff wir uns bisher eine Stadt vorstellten, aufräumen wird.« (Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 20.)

Schönheit.<sup>1076</sup> Schöne Gegenstände schaffen ein optimales Verhältnis von Reichtum, Ordnung und Einheit, in Hinblick auf deren Wahrnehmung durch den Menschen.<sup>1077</sup> Nach dieser Auffassung kann die *Hochhausstadt* nicht schön sein, weil sie zwar das Kriterium der Einheitlichkeit erfüllt, aber nicht abwechslungsreich ist.

Für Zemach, der sich auf Aquin und Kant stützt, ermißt sich der ästhetische Wert eines Gegenstandes danach, inwieweit es unser Verlangen erfüllt, die Welt wahrnehmend und kognitiv zu organisieren: Ästhetische Eigenschaften sind grundsätzlich antropomorphe Eigenschaften.<sup>1078</sup> Im Unterschied dazu wird in der Antike Schönheit als objektiv existierender Sachverhalt aufgefaßt, der von der menschlichen Wahrnehmung unabhängig ist. Diese Annahme ist auch noch im 18. Jahrhundert gültig. So geht etwa Friedrich Bouterwek, Autor eines Werks zur Ästhetik, von der Existenz einer absoluten Schönheit aus: »Diejenige ideale Schönheit nämlich, die sich in der Kunst von der natürlichen Schönheit unterscheidet, ist eben so verschieden von der mystischen Idee der absoluten Schönheit, die sich jeder bestimmten Darstellung entzieht.«<sup>1079</sup> Schönheit ist Vollendung, und diese kann nur angenähert, aber nicht erreicht werden. Im Gegenzug werden das Erhabene und das Unheimliche von Anfang an so konzipiert, daß sie nicht unabhängig von der individuellen, menschlichen Subjektivität existieren können: das Erhabene bildet das ästhetische Gegenstück zum klassischen Schönen.

Der *Poetik* von Aristoteles ist zu entnehmen, daß die Existenz des (Kunst-)Schönen an Bedingungen, allen voran aber an Grenzen gebunden ist: Zwar ist Schönheit grundsätzlich ein objektiver Sachverhalt, doch hängt ihre Wahrnehmbarkeit von der Möglichkeit ab, Dinge überhaupt zusammenhängend erfassen zu können. Eine solche Möglichkeit bieten nur Gegenstände und Lebewesen, deren Größe sich im Rahmen einer bestimmten Größenordnung bewegt.<sup>1080</sup> Eine notwendige (wenn nicht ausreichende) Bedingung, damit ein Gegenstand oder ein Lebewesen als schön gelten kann, besteht also darin, daß sie auf einen Blick zur Gänze erfassbar sein müssen, weil dem Betrachter sonst deren Einheit verlorengelht: Folglich können weder besonders kleine noch besonders große Dinge schön sein: »Die Anschauung kommt nämlich nicht auf einmal zustande, vielmehr entweicht den Anschauenden die Einheit und die Ganzheit aus der Anschauung, wie wenn ein Lebewesen die Größe von zehntausend Stadien hat.«<sup>1081</sup>

Während Schönheit nur im Rahmen einer bestimmten Größenordnung möglich ist, wird beim Erhabenen diese Begrenzung überschritten. Nach Kant muß das Auge für das Erlebnis des Erhabenen einige Zeit benötigen, um die Auffassung eines Gegenstandes vollenden zu können; womit aber die ersteren Eindrücke bereits zum Teil erlöschen, ehe die Einbildungskraft die letzteren aufgenommen hat: Damit ist eine Zusammenfassung des Gegenstandes durch das

---

<sup>1076</sup> Vgl. Eddy M. ZEMACH, *Real beauty*, S. 64.

<sup>1077</sup> Vgl. Eddy M. ZEMACH, *Real beauty*, S. 106.

<sup>1078</sup> Vgl. Eddy M. ZEMACH, *Real beauty*, S. 105.

<sup>1079</sup> Friedrich BOUTERWEK, *Aesthetik*, Göttingen 21815, S. 66.

<sup>1080</sup> »Again: to be beautiful, a living creature, and every whole made up of parts, must not only present a certain order in its arrangement of parts, but also be of a certain definite magnitude. Beauty is a matter of size and order, and therefore impossible either (1) in a very minute creature, since our perception becomes indistinct as it approaches instantaneity; or (2) in a creature of vast size—one, say, 1,000 miles long—as in that case, instead of the object being seen all at once, the unity and wholeness of it is lost to the beholder.

Just in the same way, then, as a beautiful whole made up of parts, or a beautiful living creature, must be of some size, a size to be taken in by the eye, so a story or Plot must be of some length, but of a length to be taken in by the memory.« ARISTOTELES, *On the art of poetry*, übers. v. Ingram Bywater. Oxford 1920, Abs. 7.

Vgl. ARISTOTELES, *Poetik*, S. 25f.

<sup>1081</sup> ARISTOTELES, *Poetik*, S. 27.

Auffassungsvermögen nicht mehr vollständig möglich. Damit die erhabene Wirkung der Pyramiden zur Geltung kommt, darf man ihnen nicht zu nahe kommen. [Vgl. Abb. 92.] Auch darf man nicht zu weit entfernt sein, »um die ganze Rührung von ihrer Größe zu bekommen«. <sup>1082</sup> (Es sind also nicht die Pyramiden *per se* erhaben; vielmehr liegt es am Betrachter, sich in eine Lage zu versetzen, von der aus die Pyramiden als erhaben wahrzunehmen sind.) <sup>1083</sup> Es gibt somit eine ganz klare Trennung zwischen jenen Bedingungen, unter denen das Schöne für die Wahrnehmung existieren kann, und jenen Bedingungen, unter denen das Gefühl des Erhabenen überhaupt entstehen kann.

Für die Wahrnehmung der Schönheit ist es wichtig, daß der Gegenstand visuell als Gesamtheit erfaßt werden kann. Eine weitere Bedingung für das Schöne ist nämlich, daß seine Wahrnehmung nur aufgrund einer überschaubaren bzw. erfäßbaren Anordnung der Teile möglich ist. Schönheit besteht meistens in der ›Symmetrie‹; in der wohlproportionierten, hierarchischen Ordnung der Teile eines Ganzen. Diese sinnstiftende Ordnung – die Bedingung für das Schöne – muß aber, wenn das Ding nicht mehr in seiner Gesamtheit wahrnehmbar ist, verlorengehen – und damit geht auch die Schönheit verloren. Ein anderer Philosoph, Plotin (205-270), verwirft allerdings diese Definition des Schönen. Das Verhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen ist bei ihm weder eine notwendige noch eine hinreichende Bedingung für die Schönheit eines Dinges. Für Plotin müssen vielmehr die Teile selbst schön sein, damit auch das Ganze schön sein kann. <sup>1084</sup>

Die Wahrnehmung des Schönen ist also mit der Möglichkeit der Erfäßbarkeit eines Gegenstands in seiner Gänze verbunden. Aristoteles ordnet die menschlichen Wahrnehmungssinne in solche, die haptisch sind, also Tast- und Geschmackssinn, und solche, die eines Mediums bedürfen, wie Gesichts- und Hörsinn; während die Empfindung des Riechens, da die Zahl der Sinne ungerade ist, in der Mitte liegt und in beiden Bereichen beheimatet ist. <sup>1085</sup> Die Sinneseindrücke selbst beschreibt Aristoteles als gewissermaßen in der Mitte zwischen Extremen liegend. Er führt sie auf zahlenmäßig bestimmte Mischungsverhältnisse zurück. Nachdem es nach beiden Seiten eine Grenze gibt, ist die Zahl der Objekte für die Wahrnehmung begrenzt. <sup>1086</sup> Alle Objekte, die eine angenehme Empfindung erzeugen, lassen sich in ihrer Mischung in einfachen Zahlenverhältnissen ausdrücken. <sup>1087</sup> Von allen Sinnen reicht der Gesichtssinn am weitesten in die Distanz. Er läßt darum auch am ehesten die Idee des Unendlichen zu, selbst wenn es einen Maximalabstand gibt, aus dem das Objekt noch gesehen werden kann. <sup>1088</sup>

Auch das Unheimliche ist am ehesten noch mit dem Sehen als mit anderen Sinnen verbunden. Einerseits steht es dem Erhabenen und auch dem Häßlichen nahe, da es die Extreme und Grenzen überschreitet. Das Unheimliche überschreitet aber die Grenzen der (visuellen) Wahrnehmung, als

---

<sup>1082</sup> Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Buch II, §26, S. 714.

<sup>1083</sup> Gleiter weist darauf hin, daß für Kant die Architektur *per se* nicht erhaben sein kann: »Die Werke des Menschen dagegen können nach Kant nicht erhaben sein, weil sie von Menschen gemacht und daher innerhalb des menschlichen Vorstellungsvermögens sind. Wo sie übergroß sind, bezeichnet Kant die Architektur als kolossalisch.« Jörg H. GLEITER, *Architekturtheorie heute*, S. 36.

<sup>1084</sup> Andreas BÄCHLI, Andreas GRAESER, *Grundbegriffe der antiken Philosophie. Ein Lexikon*. Stuttgart 2000, S. 176. (Allerdings wäre die Frage offen, wie Plotin dann die Schönheit der einzelnen Teile definieren würde.)

<sup>1085</sup> Vgl. ARISTOTELES, ›Über die Wahrnehmung und die Gegenstände der Wahrnehmung‹, in: Ders., *Kleine naturwissenschaftliche Schriften (= Parva naturalia)*. Übers. u. hg. v. Eugen Dönt. Stuttgart 1997, S. 47–86, hier S. 72.

<sup>1086</sup> Vgl. ARISTOTELES, ›Über die Wahrnehmung und die Gegenstände der Wahrnehmung‹, S. 74.

<sup>1087</sup> Vgl. ARISTOTELES, ›Über die Wahrnehmung und die Gegenstände der Wahrnehmung‹, S. 57, 64.

<sup>1088</sup> Vgl. ARISTOTELES, ›Über die Wahrnehmung und die Gegenstände der Wahrnehmung‹, S. 85.

oft die Frage auftaucht, woran das Unheimliche festzumachen sei und ob die Wahrnehmung nicht einer Täuschung unterliegt. Oft ist es nicht immer deutlich sichtbar; immer haftet ihm etwas Unbeschreibliches an. Wenn es aber sichtbar ist, dann bietet es einen unangenehmen Anblick.

Das Schöne hingegen hat ausgerechnet mit der Polis (in räumlicher Hinsicht eine Stadt samt ihrem dazugehörigen Umland) zu tun. Die Stadt bildet jenes eng und klar abgegrenzte Gebiet, aus dem die Griechen dezidiert das Unheimliche (und Häßliche), die Bedrohung von außen, ausgrenzen. So wie das Schöne von einer höheren Wahrheit kündigt und Schutz bietet im Angesicht einer ungeordneten, schauerlichen Welt, so ist die Stadt übersichtlich und abgeschlossen. Sie bietet Schutz und Ordnung vor den Gefahren der Außenwelt. Diese Ordnung läßt sich dann umgekehrt auf die Natur übertragen. Der Vorstellung von einer chaotischen, maßlosen und endlos teilbaren oder ausgedehnten materiellen Welt wird mit Hilfe einer ideellen Welt der Ordnung beigegeben.

### 2.2.2 *Das Schöne und das Gute*

Diese Ordnung in der Natur zu finden wird auch das große Anliegen der Naturwissenschaften sein. Als dessen Vorläufer kann das griechische Projekt gelten, Wissen nicht mehr geheim zu halten, sondern offen zur Diskussion zu stellen; freilich zuallererst in Dingen, die die öffentlichen Angelegenheiten betreffen. Der französische Kulturhistoriker und Altphilologe Jean-Pierre Vernant (1914-2007) ist der Ansicht, daß das gesellschaftliche Leben der griechischen polis durch die Bestrebungen nach Gleichheit und durch den Charakter einer völligen Öffentlichkeit charakterisiert ist. Der Begriff der *arche*, der Herrschergewalt, löst sich von einer auserwählten Einzelperson und erreicht insofern Unabhängigkeit, als er nunmehr einer räumlichen Konfiguration zugeordnet wird:<sup>1089</sup> Nicht der befestigte Königspalast bestimmt nun das Zentrum der Stadt, sondern die Agora. Diese wird zum Raum der Gemeinschaft, während sich die Stadt selbst mit Mauern umgibt »und so die Gesamtheit der sie bildenden Gruppe von Menschen schützt und eingrenzt.«<sup>1090</sup>

Der Ursprung und die Gestalt der Welt dürfen kein wohlgehütetes Geheimnis einer höhergestellten Gesellschaftsschicht (mehr) sein; dieses muß vielmehr die Form eines offen und ausdrücklich gestellten Problems annehmen. Es muß so formuliert sein, daß es wie alle anderen Fragen des gewöhnlichen Lebens öffentlich vor der Gesamtheit der Bürger diskutiert werden kann. Dieses Problem verlangt eine Antwort, die dem menschlichen Verstand zugänglich sein muß. Die Betonung von Überschaubarkeit und Erfassbarkeit hat für Vernant mit der Profanisierung des Wissens und dem Aufkommen eines Denkens zu tun, das sich von den alten Bindungen an rituelle Praktiken freimacht:

»An die Stelle der alten Kosmogonien, die mit Ritualen des Königtums und Mythen der Herrschaft verknüpft sind, tritt ein neues Denken, das die Ordnung der Welt auf Verhältnisse von Symmetrie, Gleichgewicht und Gleichheit unter den verschiedenen Elementen des Kosmos zu gründen sucht.«<sup>1091</sup>

---

<sup>1089</sup> Vgl. Jean-Pierre VERNANT, *Die Entstehung des griechischen Denkens*, Frankfurt a. M. 1982, S. 37.

<sup>1090</sup> Jean-Pierre VERNANT, *Die Entstehung des griechischen Denkens*, S. 43.

<sup>1091</sup> »An die Stelle des Königs, der seine Allgegenwart ohne Kontrolle und ohne Schranken in seinem vom Geheimnis umgebenen Palast ausübt, setzen die Griechen ein politisches Leben, das der Gegenstand einer allgemeinen Debatte in der öffentlichen Agora ist. Alle, die an ihm teilnehmen, sind gleichberechtigte Bürger und betrachten den Staat als ihre gemeinsame Angelegenheit. An die Stelle der alten Kosmogonien, die mit Ritualen des Königtums und Mythen der Herrschaft verknüpft sind, tritt ein neues Denken, das die Ordnung der Welt auf Verhältnisse von Symmetrie, Gleichgewicht und Gleichheit unter den verschiedenen Elementen des Kosmos zu gründen sucht.« Jean-Pierre VERNANT, *Die Entstehung des griechischen Denkens*, S. 9.

Wie lassen sich aus der Geometrie und einem räumlichen System die Regeln des Verhaltens und der Tugend ableiten? Der soziale Raum organisiert sich um die Agora, jenen Mittelpunkt, zu dem »alle Individuen und Gruppen symmetrische Positionen« einnehmen.<sup>1092</sup> Gleichheit und Ausgewogenheit werden zur Norm, zum Gesetz für alle erhoben.<sup>1093</sup> So sagt auch Aristoteles, daß in jedem Ding die Extreme entweder durch Übermaß oder Mangel charakterisiert sind, während das Gleiche die Mitte zwischen den Extremen hält.<sup>1094</sup> Das Wohlergehen der Stadt hängt vor allem von einer Art Mittelstand ab. Sie werden *hoi mesoi* genannt, weil sie gleich weit von den Extremen entfernt sind. Sie sind darum am ehesten geneigt, der Vernunft zu gehorchen.<sup>1095</sup> Das zurückhaltende Betragen dieser Bürger ist genauso weit vom Sich-Gehenlassen und den albernen Trivialitäten des gemeinen Volkes entfernt, wie von der Herablassung und dem hochnäsigen Dünkel der Aristokratie. In Verbindung mit den moralischen Kräften oder den Charaktertugenden entwickelt Aristoteles denn auch die Lehre von der Tugend als einem Weg der Mitte. Weder Unzulänglichkeit noch Übermaß stellen das richtige Verhalten dar. Die (auch für den gewöhnlichen Menschen erreichbare) Tugend liegt in der harmonischen Ausgewogenheit.<sup>1096</sup>

Die Konzeption von Ordnung und Gesetz, die sich in der Stadt schon durchgesetzt und die Menschenwelt zu einem *kosmos* gemacht hat, kann wiederum auf die Welt der Natur übertragen werden.<sup>1097</sup> So sind für Heraklit die menschlichen Gesetze im Göttlichen verwurzelt; jedem von ihnen haftet etwas für alle Mitglieder einer Rechtsgemeinschaft, das heißt: Allgemeingültiges an. Die Betrachtung der regulativen Funktion des menschlichen Gesetzes kann daher zur Annahme eines für die ganze Weltordnung gültigen Gesetzes führen.<sup>1098</sup> Platon wiederum legt Sokrates in seiner Polemik gegen Kallikles eine heftige Kritik an jenen in den Mund, die das Studium der Geometrie ablehnen. Er zieht, wie Vernant sagt, »eine enge Parallele zwischen der Kenntnis [...] der geometrischen Gleichheit als dem Fundament des physischen Kosmos, und den politischen Tugenden, auf denen die neue Ordnung der Stadt beruht«. <sup>1099</sup>

Durch die Gleichheit der Regeln kann sich umgekehrt die griechische Auffassung von Kunst (deren ästhetische Kriterien der klassischen zugrundeliegen) auch an der Natur orientieren. Das ist etwa bei Platon der Fall, der mit der Figur des Baumeisters seine Auffassung zur Präsenz ideeller Gehalte in der Natur veranschaulichen will; eine Idee, die Aristoteles verwirft, obgleich auch bei ihm das selbständige Tun der Natur der Kunst zum Vorbild dient.<sup>1100</sup> Wenn Schönheit mit einer höheren Wahrheit gleichgesetzt wird, dann geht es in erster Linie nicht um die materielle Beschaffenheit der

---

<sup>1092</sup> Jean-Pierre VERNANT, *Die Entstehung des griechischen Denkens*, S. 127f. Die von ihm vorgestellte Organisation der Stadt bildet einen interessanten Gegensatz zum Panoptikon Foucaults.

<sup>1093</sup> Vgl. Jean-Pierre VERNANT, *Die Entstehung des griechischen Denkens*, S. 71f.

<sup>1094</sup> Vgl. ARISTOTELES, *Aristoteles' Nikomachische Ethik*. Übers. v. Adolf Wilhelm Theodor Stahr. Stuttgart 1863, Buch II, Abs. 6, S. 57.

<sup>1095</sup> Vgl. ARISTOTELES, *Politik*, n. d. Übers. v. F. Susemihl, hg. v. Nelly Tsouopoulos u. Ernesto Grassi. Reinbek b. Hamburg 1965, S. 144.

<sup>1096</sup> Vgl. ARISTOTELES, *Politik*, S. 144; vgl. Bertrand RUSSEL, *Denker des Abendlandes. Geschichte der Philosophie in Wort und Bild*. Klagenfurt 1976 [1956], S. 92f.

<sup>1097</sup> Vgl. Jean-Pierre VERNANT, *Die Entstehung des griechischen Denkens*, S. 109f.

<sup>1098</sup> Jaap MANSFELD (Hg.), *Die Vorsokratiker. Griechisch deutsch*, Bd. 1. Stuttgart 1999, S. 239.

<sup>1099</sup> Jean-Pierre VERNANT, *Die Entstehung des griechischen Denkens*, S. 131.

<sup>1100</sup> Teilweise kann die Kunst auch die Natur übertreffen. Vgl. ARISTOTELES: *Aristoteles' Physik. Vorlesung über Natur*, Bd. 1. Übers. v. Hans Günter Zekl, Hamburg 1987, Buch II, Kap. 8, 199a 15–17, S. 89f. (Vgl. Andreas BÄCHLI, Andreas GRAESER, *Grundbegriffe der antiken Philosophie*, S. 126, 152f.)

Welt, sondern um eine Ordnung, der die materielle Welt genauso unterworfen ist wie die Menschen; weshalb der Geometrie auch ein entsprechend hoher Stellenwert zukommt.

Während heute der Bereich des seelischen bzw. des ethisch Schönen (fast immer) vom Bereich des sinnlich wahrnehmbaren bzw. des ästhetisch Schönen getrennt betrachtet wird, besteht aus Sicht der platonischen und neuplatonischen Philosophie eine unmittelbare Verbindung zwischen diesen Bereichen. Im *Symposium* leitet Platon von der Betrachtung schöner Körper zur Betrachtung körperlicher Schönheit als solcher über, danach zur Betrachtung der Schönheit von Handlungen und der Wissenschaften. Deren höchste, die Dialektik, hat die Idee des Schönen selbst zum Gegenstand. Auch bei Aristoteles überlagern sich die ästhetischen Werte mit den ethischen.<sup>1101</sup> Somit fällt das ästhetisch Schöne mit dem ethisch Guten und Richtigen zusammen. Allerdings fallen die beiden nicht unbedingt mit der Wahrheit zusammen.

Aristoteles definiert den höchste Sinn des Lebens (und damit die höchsten Tugenden des Lebens) als die Suche nach Weisheit und Wissen.<sup>1102</sup> Ähnlich einem Mediziner, der weiß, daß etwas allen hilft, ohne zu wissen warum, vermittelt die Kunst eine Erkenntnis, jedoch ohne die genaueren Gründe dafür zu kennen, so Aristoteles.<sup>1103</sup> Die Kunst steht eine Stufe unter dem Wissen. Bei aller begründeten Wertschätzung kann Kunst nicht als Exemplifikation von Wissen im relevanten Sinn gelten. Trotzdem kommt die Kunst auch mit der Wahrheit in Berührung.<sup>1104</sup> Es muß auch eine ›schöne‹ Form von Wahrheit geben, die nicht mit dem Häßlichen, Materiellen in Berührung tritt. Die eine Wahrheit bezieht sich also auf die Kenntnis jener Gesetze, die hinter der Vielheit der Erscheinungen stehen und diesen eine Ordnung aufzwingen. Die andere Wahrheit bezieht sich hingegen auf die materielle Beschaffenheit der Welt; diese ist unheimlich, weil sie dimensionslos, zeitlos und chaotisch ist.<sup>1105</sup> In Wahrheit ist die Welt nämlich häßlich. Das behauptet nicht nur Aristoteles, sondern vor ihm auch Empedokles und Anaxagoras.

### 2.2.3 Die Welt ist häßlich und unermesslich

Für Demokrit ist das Sehen eine Spiegelung. Aristoteles stellt allerdings fest, daß damit nicht die Frage gelöst ist, warum zwar das Auge sieht, nicht aber die anderen Dinge, an denen Spiegelungen auftreten. Für ihn ist es das Wahrnehmungsvermögen der Seele, das das Sehen bewerkstelligt, und dafür muß das Auge für das Licht aufnahmenbereit sein.<sup>1106</sup> Gibt das schon die Gewißheit, daß Dinge, die spiegeln, nicht auch eine Seele haben? Es gibt eine Erzählung von Jorge Louis Borges (1899-1986), die mit der Entdeckung beginnt, daß Spiegel »in tiefer Nacht« etwas Schauerliches an sich haben. Selbst im Halbdunkel und aus größerer Distanz bezeigen sie ihre Präsenz: »Vom entfernten Ende des Ganges her belauerte uns der Spiegel«. Der Spiegel ist unheimlich, denn durch die akkurate Verdoppelung des Sichtbaren haftet ihm, der doch ein unbeseelter Gegenstand ist, etwas Irreales und unerklärlich Lebendiges an. Die Gegenwart eines solchen Spiegels erinnert einen der Protagonisten daran, warum sie eigentlich dämonisch seien: »Ein anonymes Häresiarch von Uqubar« habe nämlich erklärt, daß die sichtbare Welt eine Illusion oder, genauer gesagt, ein

---

<sup>1101</sup> Vgl. Bertrand RUSSEL, *Denker des Abendlandes*, S. 96; vgl. Andreas BÄCHLI, Andreas GRAESER, *Grundbegriffe der antiken Philosophie*, S. 175f.

<sup>1102</sup> Vgl. Andreas BÄCHLI, Andreas GRAESER, *Grundbegriffe der antiken Philosophie*, S. 175f.

<sup>1103</sup> Vgl. Andreas BÄCHLI, Andreas GRAESER, *Grundbegriffe der antiken Philosophie*, S. 127.

<sup>1104</sup> Andreas BÄCHLI, Andreas GRAESER, *Grundbegriffe der antiken Philosophie*, S. 127f.

<sup>1105</sup> Vgl. Norman CROWE, *Nature and the idea of a man-made world*, S. 71.

<sup>1106</sup> Vgl. ARISTOTELES, »Über die Wahrnehmung und die Gegenstände der Wahrnehmung«, S. 52f, 48.



Sophismus sei. Der Spiegel und die Vaterschaft seien abscheulich, weil sie jenen Sophismus vervielfältigten und in Umlauf brächten.<sup>1107</sup>

Bei den Griechen ist die Frage der Wertschätzung der Wahrnehmung durch solch unterschiedliche Positionen wie jener von Heraklit auf der einen und von Parmenides auf der anderen Seite charakterisiert. Heraklit tadelt seine Mitmenschen, daß sie wenig zu sehen und zu hören verstünden. Parmenides tadelt sie wiederum dafür, daß sie unter dem Einfluß der Wahrnehmung zu irrigen Auffassungen über die Welt gelangen. Die Frage der Wahrnehmung als Brücke zur Welt oder als Vorspiegelung von Illusionen steht fortan immer im Schatten von generellen Wertungen und Einschätzungen. Leibfeindliche Denker sehen die Wahrnehmung als Verbündete des Leibes, der Materie, und als Quelle von Unheil. Materialistisch orientierte Denker teilen diese Auffassung nicht.<sup>1108</sup>

Im *Protrepticus* vertritt Aristoteles abwechselnd beide Positionen.<sup>1109</sup> Zum einen behauptet er, daß wir das Leben nur aufgrund unserer Fähigkeit zur Wahrnehmung schätzen; allem voran dem Sehen: Wir lieben diese Fähigkeit, weil sie uns, vor allem im Vergleich mit den anderen Sinnesfähigkeiten, eine nahezu wissenschaftliche Erkenntnis ermöglicht.<sup>1110</sup> Für Aristoteles ist das ein ausreichender Beweis für die Annahme, daß alle Menschen Weisheit und Wissen mögen. Kurz darauf vertritt Aristoteles jedoch eine wesentlich bedrückendere Ansicht zum Leben und zum Sehen: Das Sehen sei trügerisch. Könnten wir nämlich die Dinge tatsächlich so sehen wie sie wirklich sind, so würden sie uns als extrem häßlich erscheinen:

»[...] nothing is secure in the human realm, for strength, size, and beauty are laughable and of no worth — and beauty seems to be the sort of thing it is only because we see nothing accurately. For if one were able to see as keenly as they say Lynceus did, who saw through walls and trees, how could one ever stand to look at people if one saw of what sort of bad things they are composed?«<sup>1111</sup>

Nach Aristoteles ist in unserer Welt Schönheit also nur dank unserer unscharfen Wahrnehmung möglich. Auch hier kommt seine Ansicht zum tragen, daß Schönheit nur innerhalb bestimmter Grenzen möglich ist. Mit einer scharfen Wahrnehmung würden wir zu sehen bekommen, was wirklich ist, nämlich die extreme Häßlichkeit dieser Welt. Schönheit beruht nur auf einer unscharfen Wahrnehmung; letztlich erscheint sie lächerlich und wertlos.<sup>1112</sup> Nebenbei bemerkt Aristoteles, daß nicht nur die Welt häßlich ist; auch das Leben ist schrecklich und von Leid erfüllt. Der Mensch ist von der Natur so beschaffen, als ob er für früher begangene Sünden bestraft würde: Die Bindung der Seele an den Körper ist nichts anderes als eine Form von Tortur. Nichts Göttliches

---

<sup>1107</sup> Vgl. Jorge Luis BORGES, ›Tlön, Uqubar, Orbis Tertius‹, in: Ders., *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*. Übers. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting u. Gisbert Haefs, Hg. v. Gisbert Haefs u. Fritz Arnold. Frankfurt a. M. 1992, S. 15–34, hier S. 16.

<sup>1108</sup> Vgl. Andreas BÄCHLI, Andreas GRAESER, *Grundbegriffe der antiken Philosophie*, S. 224.

<sup>1109</sup> Zitiert wird im Folgenden aus der englischen Übersetzung von D. S. Hutchinson and M. R. Johnson, die eine neuere und akkuratere Übersetzung des griechischen Originals liefert als die deutsche Übersetzung. Vgl. D. S. HUTCHINSON, Monte Ransome JOHNSON (Hg. u. Übers.), *Aristotle's Protreptic Arguments to Philosophy*. (2003) [Entwurf]. [www.chass.utoronto.ca/~phl102y/protrepticus.pdf](http://www.chass.utoronto.ca/~phl102y/protrepticus.pdf) (Zugr. 03.10.2003), S. 62–95.

<sup>1110</sup> »we value life [...] for the sake of perception, and above all for the sake of sight; we evidently love this faculty in the highest degree because it is, in comparison with the other senses, virtually a kind of scientific knowledge.« D. S. HUTCHINSON, M. R. JOHNSON, *Aristotle's Protreptic Arguments to Philosophy*, S. 75.

<sup>1111</sup> D. S. HUTCHINSON, M. R. JOHNSON, *Aristotle's Protreptic Arguments to Philosophy*, S. 77.

<sup>1112</sup> Vgl. D. S. HUTCHINSON, M. R. JOHNSON, *Aristotle's Protreptic Arguments to Philosophy*, S. 77.

oder Glückliches ist dem Sterblichen beschert, bis auf den Intellekt und die Weisheit: »We ought, therefore, either to philosophize or to say goodbye.«<sup>1113</sup>

Vor Aristoteles schildert bereits Empedokles das Schicksal seiner eigenen Seele. In seiner abwechselnd durch Liebe und Haß gestalteten Kosmogonie ist die heutige Ordnung nicht das Werk der Liebe, sondern das des Hasses, des bösen Prinzips. Seine Seele bezeichnet Empedokles als gefallenen Daimon, der einst unter dem Einfluß des Hasses gegen seinesgleichen gesündigt habe. Zur Strafe wurde sie in einen Leib verbannt. Auf ihrer langen, ruhelosen Reise geht die Seele in alle möglichen Arten von Lebewesen ein. Sie findet erst dann zur Glückseligkeit zurück, wenn sie am Ende ihrer Strafzeit ein sittlich gutes Leben geführt hat. Die Mitmenschen betreiben jedoch Mord und Kannibalismus, da sie Lebewesen töten und verspeisen, in denen ›menschliche‹ Seelen inkarniert sind.<sup>1114</sup>

Empedokles ist die Vorstellung seines kosmischen Zyklus nicht halbherzig angegangen: Wenn unter der Herrschaft des Hasses die Dinge vollkommen getrennt sind, dann ist selbst dann, wenn die Liebe am zunehmen ist, nicht garantiert, daß die Dinge auf harmonische Weise zusammengesetzt werden.<sup>1115</sup> Zunächst bilden sich organische Substanzen wie Fleisch, Knochen usw., sodann ganze Körperteile und einzelne Organe wie das Auge. Diese treiben frei auf der Erde herum, bis sie auf etwas stoßen, das sie ergänzen könnte. So entstehen zwar Lebewesen, allerdings handelt es sich dabei um monströse Mischbildungen wie der Minotaurus. Erst wenn die Kraft der Liebe weiter zunimmt, bringt die Erde vollständige Lebewesen hervor. Wenn die Liebe dann den Zenith ihrer Macht erreicht, entstehen gottgleiche Wesen. Das ist die Zoogonie des Empedokles. Seiner Erzählung läßt sich allerdings die beunruhigende Situation entnehmen, daß wir uns heute in einer umgekehrten Phase befinden; daß also die Zeit kommen wird, in der unsere Gliedmaßen verrotten und wir von rachsüchtigen Furien verfolgt werden.<sup>1116</sup> Unter solchen Prämissen erhält das Sprichwort, wonach die ›Revolution‹ ihre Kinder frißt, eine ungeahnte Wendung.

Nicht ohne Grund wird Friedrich Nietzsche in seiner *Geburt der Tragödie* in Opposition zur klassizistischen Deutung des frühen Griechentums gehen und die »blassrothe Heiterkeitsfarbe« des dort vertretenen Griechenbilds abschminken.<sup>1117</sup> Nietzsche stellt denn auch fest, daß für die Griechen die menschliche Existenz etwas Qualvolles und die Natur in ihrem Inneren etwas Schreckliches ist, dessen grausige Nacht die Blicke versehrt.<sup>1118</sup> Um das Leben nur irgendwie erträglich zu machen, braucht es die Kunstwelten des Traums und des Rausches bzw. die beiden gegensätzlichen Künste des Bildnerisch-Apollinischen und des Musikalisch-Dionysischen. Erst durch die Künste nämlich wird das Leben möglich und lebenswert. Während das Dionysische die Selbstvergessenheit und Auflösung des Subjekts ermöglicht, ist das Apollinische die Vollkommenheit des Schönen bzw. (bloß) der schöne Schein des *principium individuationis*:

---

<sup>1113</sup> D. S. HUTCHINSON, M. R. JOHNSON, *Aristotle's Protreptic Arguments to Philosophy*, S. 78.

<sup>1114</sup> Vgl. Jaap MANSFELD (Hg.): *Die Vorsokratiker. Griechisch deutsch*, Bd. 2. Stuttgart 2000, S. 59, 63.

<sup>1115</sup> Vgl. Robin WATERFIELD, *The first philosophers. The presocratics and sophists*, Oxford, New York 2000, S. 137.

<sup>1116</sup> Vgl. Jaap MANSFELD (Hg.): *Die Vorsokratiker*, Bd. 2, S. 61; vgl. Robin WATERFIELD, *The first philosophers*, S. 137f. Die beiden mir zur Verfügung stehenden Interpretationen unterscheiden sich bei der Frage, ob wir unter dem zunehmenden Einfluß der Liebe oder des Hasses stehen. Nach Waterfield nimmt der Haß zu, weshalb die Legedären Mischbildungen der Griechischen Mythologie nach dem Menschen entstanden sind.

<sup>1117</sup> Günter WOHLFART, ›Nachwort‹, in: Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*. Stuttgart 1993, S. 156f.

<sup>1118</sup> Vgl. Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, S. 59.

maßvoll, vollkommen und von einer höheren Wahrheit kündend, im Gegensatz zur nur »lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit« stehend.<sup>1119</sup> Das Schöne ist notwendig, um dem Leben jene Regelmäßigkeit und Ordnung zu verleihen, die die Wirklichkeit versagt.

## **2.3 Endlose Wiederholung, wiederholt**

### **2.3.1 Die Wiederholung bei den Vorsokratikern**

Für Empedokles ist die endlose, zyklische Wiederholung vergleichbar mit einem enormen kosmischen Atem, bei dem Liebe und Haß abwechselnd die Geschicke bestimmen. Mischung und Trennung der Gegensätze wechseln sich in Zyklen ab, während nach Anaxagoras die Trennung ein einmaliges Ereignis darstellt.<sup>1120</sup> Und wo für Empedokles jeder Teil der Gegensätze (wie heiß und kalt, trocken und feucht) einen Urstoff darstellt, meint Anaxagoras, es gäbe von diesen Gegensätzen überall etwas – selbst im kleinsten Ding, wenn auch in unterschiedlichem Verhältnis und in winzigen Teilchen.<sup>1121</sup> Jeder Wechsel ist nichts anderes als eine Manifestation dessen, was vorher latent vorhanden war. Die bloße Teilung der Dinge in immer kleinere Stückchen hingegen führt zu nichts Verschiedenem. Dazu beruft er sich auf die unendliche Teilbarkeit der Materie: Parmenides hatte festgestellt, daß das, was ist, nicht ›nicht sein‹ kann oder nicht das werden kann, was nicht ist.

»For there is no smallest part of the small, but there is always a smaller part (for it is impossible for division to make what-is not be); and by the same token there is always a larger part than what is large. And what is large is numerically equal to what is small, since each thing is both large and small in relation to itself.«<sup>1122</sup>

Für Anaxagoras ist der Gedanke nicht abwegig, daß die ursprüngliche Mischung ganze Universen generiert haben kann. Diese können nicht nur so groß oder größer sein als das unsere, sie können auch extrem klein sein. Bis auf ihre Größe sind die möglichen Universen in allem identisch; damit gibt es auch keinen absoluten Maßstab. Wenn die Welt damit auch nicht als unheimlich bezeichnet wird, so ist sie doch eine, in der der Mensch nicht das Maß aller Dinge ist.

Leukipp, einer der Väter des Atomismus, führt die Vorstellung kleinster Partikel ein, die nicht weiter geteilt werden können. Diese Theorie wird von Demokrit weiterentwickelt; insbesondere schreitet er zur Unterscheidung zwischen Dingen, wie sie wirklich sind und wie sie uns erscheinen. Demokrit spricht damit ein Mißtrauen gegen die Sinneswahrnehmungen aus. Seiner Auffassung

---

<sup>1119</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, S. 21.

<sup>1120</sup> Mischung und Trennung wechseln sich in Zyklen ab, während nach Anaxagoras die Trennung ein einmaliges Ereignis darstellt. Vgl. Robin WATERFIELD, *The first philosophers*, T5, S. 125, 136.

<sup>1121</sup> »Die Unterschiede zwischen den Dingen beruhen auf dem Übergewicht des einen oder andern Teils der Gegensätze. [...] Die Gegensätze hängen zusammen, und alles kann sich in alles verwandeln.« Bertrand RUSSEL, *Denker des Abendlandes*, S. 37.

<sup>1122</sup> Vgl. auch: »Since there are numerically equal portions of the great and the small, it follows that everything is in everything. It is impossible for there to be isolation, but everything has a portion of everything. [...] For there is a plurality of things present in everything, and in everything that is being separated off, however large or small it may be, there are equal portions.« SIMPLICIUS: *Commentary on Aristotle's 'Physics'*, zit. nach: Robin WATERFIELD, *The first philosophers*, F8, F7, S. 124. Während Leibniz sich also einen ›mathematischen Punkt‹ ohne Dimension im Unendlichen vorstellen kann, ist bei Anaxagoras die Teilbarkeit der Materie zwar ebenfalls unendlich, der Moment des Unendlichen ist jedoch nie so weit erreichbar, daß Größe eine unendlich kleine Dimension, einen Punkt erreichen würde: Die frühen Materialisten beharren darauf, daß alles materiell ist (folglich kann es auch keinen leeren Raum geben). Für Leibniz ist dieser Punkt im Unendlichen jedoch denkbar, genauso wie er in der Perspektive mit dem Fluchtpunkt 'sichtbar' geworden ist: im Fluchtpunkt schrumpft alles auf einen Punkt ohne Dimension zusammen.

nach besteht die uns umgebende Welt bloß aus in Bewegung befindlichen Atomen, während wir sie in einer großen Mannigfaltigkeit von Formen und Erscheinungen erleben.<sup>1123</sup> Demokrit beendet also (vorläufig) die Diskussion um die endlose Gleichartigkeit der Welt über alle Maßstäbe hinweg; gleichzeitig vermutet er aber, daß wir etwas ganz anderes wahrnehmen als das, was ist.

Alles in allem ist es bemerkenswert, daß die Beschaffenheit der Welt selbst nie als besondere Ursache für Unheil oder Schrecken beschrieben wird. Dafür gibt es ganz andere Dinge, für die das Bild der Welt nur das Rahmenwerk darstellt und von denen gleich die Rede sein wird. Das griechische Weltbild mag außerdem nur solange erstaunen, als nicht bedacht wird, daß das heutige Bild von der Beschaffenheit der Materie und des Kosmos ein ebenso ausgedehntes und unendliches ist. Moderne kosmologische Theorien, etwa mit ihrem elf-dimensionalen Raum-Zeit-Kontinuum, stehen jener der Griechen an ›Seltsamkeit‹ in nichts nach. Trotz ihres wissenschaftlichen Anspruchs sind sie empirisch ebensowenig gesichert bzw. umfassen sie genauso die anerkannten Teilprobleme unserer Zeit, wie die Theorien eines Empedokles und Anaxagoras zu ihrer Zeit.<sup>1124</sup> Das unendlich Große und das unendlich Teilbare sind nicht zwingend mit dem Unheimlichen verknüpft. Vielmehr steht die Frage nach der Wahrnehmung im Vordergrund: Wo das Unendliche mit dem Unheimlichen verbunden wird, hat es mit der Wahrnehmung, und vor allem mit dem Sehen zu tun.

### 2.3.2 Nicht ähnlich, nicht gleich, sondern dasselbe

Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) beruft sich, was die Teilbarkeit der Materie ins Unendliche betrifft, auf die Erkenntnisse der ›Alten‹; allen voran ist seine Theorie mit dem Weltbild von Anaxagoras vergleichbar. In Leibniz' *Monadologie* ist die endlose Wiederholung ebenfalls ein Prinzip der Natur. Bei der Monadologie besteht die Materie durch alle Maßstäbe hindurch aus dem immer Gleichen: Eine jede Portion der Materie drückt dabei das ganze Weltgebäude aus – wenn auch in immer anderer Zusammensetzung. Das ist nur möglich, weil jede Portion der Materie nicht nur ins Unendliche teilbar ist, »wie solches die Alten erkannt haben/ sondern auch ein jedweder Teil wirklich ohne Ende in andere Teile [...] wieder aufs neue eingeteilt ist« (§ 65) »Woraus man ersieht/ daß in der geringsten Portion der Materie eine Welt von Geschöpfen/ von lebendigen Wesen/ von Tieren und Seelen befindlich sein müsse.« (§ 66)<sup>1125</sup>

Als einfachste Substanz bildet die Monade einen letzten metaphysischen Seelenpunkt, unteilbar, da ohne Ausdehnung, aus dem alle anderen Substanzen zusammengesetzt sind.<sup>1126</sup> Jede dieser Monaden bildet eine andersgeartete Darstellung desselben Universums (§ 78). Dabei sind die Unterschiede sozusagen durch die Standpunkte der einzelnen Monaden bedingt (§ 57), womit jede Monade nur die ihr am nächsten stehenden Dinge deutlich darstellen kann (§ 60). Bei Leibniz gehen alle Formen der Realität unmerklich ineinander über, und so kann es auch bei Lebewesen keine abrupten Übergänge zwischen den Arten geben. Als »espèces moyennes« dienen deshalb die

<sup>1123</sup> Vgl. Bertrand RUSSEL, *Denker des Abendlandes*, S. 45; vgl. Andreas BÄCHLI, Andreas GRAESER, *Grundbegriffe der antiken Philosophie*, S. 28.

<sup>1124</sup> Vgl. Jaap MANSFELD (Hg.): *Die Vorsokratiker*, Bd. 2, S. 65.

<sup>1125</sup> Vgl. LEIBNIZ (i. e. Gottfried LEIBNIZ), *La Monadologie. Edition annotée, e précédée d'une Exposition du système de Leibnitz par Émile Boutroux*, Paris 16<sup>o</sup>1994 [1880] §66, S. 179: »Par où l'on voit qu'il y a un monde de créatures, de vivants, d'animaux, d'entéléchies, d'âmes dans la moindre partie de la matière.«

<sup>1126</sup> »Da jede Monade eine Substanz ist, sind sie alle qualitativ voneinander unterschieden. Doch nehmen sie nicht verschiedene Positionen ein, da sie keine räumlich-zeitlichen Wesenheiten sind. Raum und Zeit sind Sinneserscheinungen, keine Realitäten. Die hinter ihnen befindliche Realität ist das Arrangement der Monaden. Jede Monade spiegelt das Weltall in etwas verschiedene Weise wieder, es gibt keine zwei, die gleich wären.« Zit. nach: Bertrand RUSSEL, *Denker des Abendlandes*, S. 204f.

Monster als Übergangsformen zwischen den Arten; sie untermauern seine Theorie eines kontinuierlichen Übergangs zwischen den Lebewesen.<sup>1127</sup> Und wie der französische Wissenschaftsphilosoph Georges Canguilhem sagt, gilt für den Menschen bereits jede größere Abweichung von der Norm als monströs: Sie weckt eine radikale Unruhe.<sup>1128</sup> An diese Idee wird später noch angeknüpft werden.

Auch Schopenhauer findet nichts Beunruhigendes oder Unheimliches an der endlosen Wiederholung. Der Unterschied zu Leibniz besteht darin, daß es nun nicht um eine unendliche Wiederholung durch alle Größenordnungen geht, sondern um die zyklische Wiederholung der Zeit. Schopenhauer stimmt mit Empedokles darin überein, daß die Geschichte des Alls die Geschichte einer ewigen Wiederkehr des Gleichen ist. Er behauptet, daß »wir eigentlich immer dasselbe vor Augen haben«. Damit meint er nicht nur eine periodische Wiederkehr des Gleichen als Prinzip, das eine Natur erst möglich macht. In einer anderen Bemerkung verschärft er seine Idee der ewigen Wiederkehr insofern, als er die Ansicht vertritt, daß viele Dinge im Grunde genommen nicht nur gleich, sondern gar die Verkörperung desselben sind. In dieser Form der Wiederholung gibt es keine graduellen Unterschiede – vielmehr ist alles dasselbe:

»– Ich weiß wohl, daß, wenn ich Einen ernsthaft versicherte, die Katze, welche eben jetzt auf dem Hofe spielt, sei noch die selbe, welche dort vor dreihundert Jahren die nämlichen Sprünge und Schliche gemacht hat, er mich für toll halten würde: aber ich weiß auch, daß es sehr viel toller ist, zu glauben, die heutige Katze sei durch und durch und von Grund aus eine ganz andere, als jene vor dreihundert Jahren. –«<sup>1129</sup>

Schopenhauer ist mit der Idee, daß die Natur eine Wiederholung des immer Gleichen ist, weder der erste noch der einzige. Auch die (Natur-)Wissenschaft kann nur durch das Wissen um die Überprüfbarkeit ihrer Experimente und Aussagen, also durch die Wiederholbarkeit ihrer Versuchsanordnungen bestehen. Und im Bereich des Lebens wird für gewöhnlich davon ausgegangen, daß Gleiches aus Gleichem entsteht.

Das gleiche Prinzip, das für Schopenhauer eine Natur erst möglich macht, macht auch die Stadt von Hilberseimer möglich: die Wiederholung des Selben. Die beiden Perspektiven stellen diese Wiederholung auf eine Art und Weise dar, daß dieses Prinzip dadurch zur Geltung kommt, daß die Ausdehnung der Stadt über den Bildrand hinaus vorstellbar wird. Die Perspektiven sind Ausschnitte aus einer homogenen Struktur, die wie Stichproben aus einem weitgehend homogenen Körper gezogen sind. Von diesen kann man nicht behaupten, daß sie nur »im Prinzip« jeder anderen gleichen, während dem Auge sonst ein bißchen Abwechslung geboten würde. Das, was man zu sehen bekommt, die einzelnen Gebäude, ist vielmehr tatsächlich immer nur ein- und derselbe

---

<sup>1127</sup> Vgl. Georges CANGUILHEM, »La monstruosité et le monstrueux«, S. 178. (Vgl. Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Philosophische Schriften*. Hg. v. Willy Kabitz. Berlin 1971, S. 473.) Diese Theorie wurde ursprünglich von Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707–1788) entwickelt, der damit grundlegend die Möglichkeit einer Klassifikation der Lebewesen in Frage stellt, wie dies der Naturwissenschaftler Carl von Linné (1707–1778) unternimmt: »la Nature marche par des gradations inconnues, & par conséquent elle ne peut pas se prêter totalement à ces divisions, puisqu'elle passe d'une espèce à une autre espèce, & souvent d'un genre à un autre genre, par des nuances imperceptibles ; de sorte qu'il se trouve un grand nombre d'espèces moyennes & d'objets mi-partis qu'on ne sçait où placer, & qui dérangent nécessairement le projet du système général.« Georges-Louis Leclerc de BUFFON, *De la manière d'étudier & de traiter l'histoire naturelle* [1749], Paris 1986 (Nachdruck), S. 20.

<sup>1128</sup> Vgl. Georges CANGUILHEM, »La monstruosité et le monstrueux«, S. 172.

<sup>1129</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, Buch 4, Kap. 41, S. 566.

Gebäudetypus, während jeder Abschnitt davon den ihm zustehenden Verkehrsweg und den der Aufgabe ›adäquaten‹ Fenstertyp erhält: Fensterband unten, verglaste Front auf Höhe des Fußgängerverkehrs, quadratische Fenster oben, während sich im Inneren die immer gleichen Wohnungen und Arbeitsräume befinden. Eine weitere bauliche Differenzierung wird nicht nur für nicht notwendig erachtet, sondern würde auch alle mühsam erarbeitete Ordnung zunichte machen:

»Seine Vorteile dürfen nicht durch seine willkürliche Anwendung wieder aufgehoben werden. Dies ist zu erreichen, indem es [das Hochhaus] blockartig zusammengefaßt, einheitlich organisiert und gestaltet wird.«<sup>1130</sup>

Die Perspektiven verweisen damit auch auf eine strukturelle Eigenschaft der Stadt selbst (und nicht nur auf Darstellungskonventionen, die sich mit dem Erhabenen in Verbindung bringen lassen): Es gibt nur eine Vielzahl von identischen Möglichkeiten, da die Stadt selbst aus den immer gleichen Elementen zusammengesetzt ist. Dieser Aspekt soll weiter erläutert werden.

## 2.4 Die Unstadt

### 2.4.1 Monotonie

Mit Schiller wird ein Problem eröffnet, das bis zur letzten Konsequenz nachvollzogen werden soll: Einerseits sind die Perspektiven der *Hochhausstadt* als erhaben zu bezeichnen, weil sie monumental sind und an das Unendliche appellieren. Was der *Hochhausstadt* zum Erhabenen nach Schiller jedoch fehlt, ist die notwendige Eigenschaft der Unregelmäßigkeit. Im Gegenteil – die *Hochhausstadt* ist durch eine außerordentliche Einförmigkeit charakterisiert, die sich durchaus als Monotonie bezeichnen läßt. Die Grundlagen dafür liegen im Entwurfskonzept: Jedes Gebäude der *Hochhausstadt* verkörpert, quasi als autonome Einheit, eine kleine Stadt für sich – unten arbeiten, oben wohnen, dazwischen die jeweiligen Zugänge sowie »Restaurants und kleinere Läden«. <sup>1131</sup> Ein wenig wie Schopenhauers Katze oder wie eine Leibniz'sche Monade erfüllt jedes Gebäude die immer gleichen Funktionen und bildet eine autonome Einheit für sich.

Hilberseimer interessiert sich vorwiegend für die Lösung der Verkehrsproblematik. Er will die zurückzulegenden Wege innerhalb der Großstadt möglichst kurz halten und entscheidet sich deshalb für eine Übereinanderschichtung der Funktionen, also für eine Schichtung und Differenzierung in der Vertikalen. Als Folge dieser Entscheidung sind alle Gebäudeblöcke identisch. Jeder Block, ob in der Mitte oder an der Peripherie, dient den gleichen Aufgaben und ist entsprechend gleichartig aufgebaut: Arbeiten unten, auf der Höhe des Autoverkehrs; Einkaufen auf der Höhe des Fußgängerverkehrs, Wohnen in den Geschoßen darüber. Durch die Verbindung von Arbeiten, Versorgung und Wohnen in einem Gebäudeblock soll ein wichtiger Teil des täglich anfallenden Verkehrs, auf möglichst kurze Wege reduziert, im Inneren des Gebäudes abgewickelt und der öffentliche Raum freigemacht werden. Angesichts der Konsequenz, mit der Hilberseimer seine Vorgaben zu Verkehr und Belichtung umsetzt, gibt es keine Ausnahme: Es gibt keine Grünzone und, bis auf wenige Ausnahmen im Zentrum und an den Enden der Mittelachsen, keine andersgearteten Gebäude.

Neben der formalen Reduktion hat die Monotonie also auch mit der Verteilung der Funktionen zu tun, weil sie eben in der Vertikalen geschichtet sind. Le Corbusier hingegen verteilt in seiner *Ville Contemporaine* die Funktionen in der Horizontalen, im Grundriß (»le plan est le générateur«, wie er 1923 in *Vers une Architecture* sagt). Die Bebauungsdichte und -höhe nimmt von der Mitte zu den

<sup>1130</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 17.

<sup>1131</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 19.

Rändern hin ab. Die verschiedenen Funktionen haben eine unterschiedliche Bebauungsdichte, die wiederum unterschiedliche Gebäudetypen ermöglicht: Die Hochhäuser – Büros – befinden sich im Zentrum. Sie sind umgeben von wesentlich niedrigeren Wohnbereichen mit großzügigen Grün- und Sportflächen sowie einer hierarchischen Differenzierung der Verkehrswege, während im Umland noch weitere Infrastruktur-Einrichtungen, wie zum Beispiel ein überregionaler Flughafen, angesiedelt sind. (Die Stadt ist letztlich viel größer als das, was das Diorama zeigt, doch handelt es sich dabei um sekundäre Funktionen. Bei Hilberseimer kommen diese weder im Grundriß noch in den Perspektiven vor, obwohl es sie ebenfalls gibt: Auch diese sind außerhalb der Stadt angesiedelt.)<sup>1132</sup> Bei Hilberseimer gibt es keinerlei Differenzierung von der Mitte zu den Rändern; vielmehr hört die Stadt abrupt auf.

Wenn sich auch von der Erscheinungsweise der einzelnen Gebäude und der funktionalen Trennung in unterschiedliche Bereiche viele Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Städten anführen lassen, so gibt es doch einen nennenswerten Unterschied in der Art und Weise, wie die beiden organisiert und differenziert werden. Was die beiden Städte in einem folgenschweren Punkt unterscheidet, ist die räumliche Aufteilung jener Funktionen, die Hilberseimer und Le Corbusier als wesentlich für die zeitgenössische Stadt erachten.

Das eigentümlich abwechslungs- und richtungslose Antlitz der *Hochhausstadt* hat also auch damit zu tun, wie und wieviele visuelle Unterschiede hergestellt werden. Die Differenzierung in der Horizontalen hat offensichtlich mehr Gewicht als die Differenzierung in der Vertikalen. Le Corbusier verteilt die Funktionen seiner Stadt im Grundriß, was sich darin äußert, daß es Zonen mit unterschiedlicher Dichte und variierender Bebauungshöhe gibt. Dadurch sieht man auch in der Frontalansicht (bzw. vom bevorzugten Standpunkt der Vogelperspektive) unterschiedlich bebaute Gebiete. Bei Hilberseimer, der seine Stadt in der Vertikalen organisiert, sind weder von oben noch frontseitig unterschiedliche Gebäude bzw. eine Entwicklung von niedrigeren zu höheren Bauten und zurück festzustellen; vielmehr werden durch die vertikale Übereinanderschichtung alle Funktionen in einem Gebäude vereint. Die Grundrisse eines einzigen Blocks, der dann nur mehr in der gewünschten Anzahl vervielfacht werden muß, genügen, um die kleinsten konstituierenden Elemente einer ganzen Stadt zu bilden. Die *Ville Contemporaine* bietet damit um einiges mehr Abwechslung als die *Hochhausstadt*. Betrachtet man die horizontale Entwicklung quasi als »narrative Struktur«, dann zeigt der Ausschnitt im Diorama, daß es eine Peripherie und ein verdichtetes Zentrum gibt, daß es also eine Entwicklung von den Rändern zur Mitte hin gibt.

Dieser eine Unterschied in der Organisation kann auch den Unterschied in der Darstellungsweise motivieren: Le Corbusier verräumlicht seinen Grundriß durch die Vogelperspektive und versucht den Überblickscharakter des Grundrisses zu wahren. Mit der Darstellungsform Hilberseimers würde er wohl kaum die in der Ebene verteilten, unterschiedlichen Bereiche übersichtlich zeigen können. Hilberseimer hingegen bleibt für seine vertikale Stadt dem Schnitt verpflichtet, bis hin zu den unterirdischen Verkehrsmitteln: Für ihn ist es naheliegend, Standort und Darstellungsform zu wählen, bei denen die Unterschiede in der vertikalen Organisation seiner Stadt sichtbar werden. Es braucht nicht den Überblick Le Corbusiers, ist doch die Stadt an jeder Stelle gleich: Jedes Gebäude ist eine autonome Einheit, während die Stadt aus einer Aneinanderreihung dieser uniformen Gebäude besteht. Durch die Hinzufügung weiterer gleicher Einheiten ließe sich seine Stadt im Prinzip nach allen Richtungen endlos ausdehnen.

---

<sup>1132</sup> Hilberseimer erwähnt, daß eine »notwendige Verbindung mit dem Freiland endlich hergestellt« werden müsse, wo Schulen, Krankenhäuser, Sportanlagen etc. anzusiedeln sind. Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 8, 20.

### 2.4.2 Ortlosigkeit

Die einzelnen Blöcke erfüllen ihre Aufgabe offensichtlich so gut, daß sie das öffentliche Leben auf den Straßen zum Erliegen bringen. Der Freiraum hat, außer zur verkehrsmäßigen Erschließung zwischen den Einheiten, keine weitere Bedeutung. Damit stellt sich die Frage, wofür diese breiten Straßen gut sein und wohin sie letztlich führen sollen: Es spielt schließlich keine Rolle, wo man sich in dieser Stadt befindet. Selbst die einzelnen Wohnungen sind »vollkommen eingerichtet, und zwar so, daß sich die praktikablen Möbel auf Tische und Sitzmöbel beschränken.«<sup>1133</sup> Eine Bindung an ein bestimmtes Viertel, an einen bestimmten Ort ist ohnedies nicht erwünscht. Im traditionellen Sinn gibt es hier ohnehin weder das eine noch das andere. Man übersiedelt, wenn es die Arbeit erfordert, und die Wohneinheiten werden zu diesem Zweck wie Hotels geführt. Bei Hilberseimer sind auch nirgendwo explizit Gebäude oder andere Dinge ausgewiesen, die einer öffentlichen Funktion dienen. Genauso fehlen Plätze, Grünareale und Erholungsflächen. In deren Zwischenräumen findet keine besondere (urbane) Aktivität statt, besonders wenn man vom Verkehr absieht. Le Corbusier wird für seine *Unités* – Gebäudeblöcke, die die Funktion einer Kleinstadt erfüllen sollten und die er zwischen 1947 und 1965 realisieren sollte – eine vergleichbare vertikale ›Stapelung‹ sämtlicher Funktionen einer Stadt in einem Gebäude reklamieren.

Es gibt damit einen weiteren Aspekt: den der Behandlung des freien Raumes zwischen den Gebäuden. Die Vernachlässigung dieses öffentlichen Raumes (vor allem zugunsten des Verkehrs) wird zu einem jener Hauptkritikpunkte, die später einem modernistischen städtebaulichen Konzept wie jenem von Hilberseimer zum Vorwurf gemacht werden. Für einen postmodernen Architekten wie Leon Krier sind ganz andere Aspekte bei einer Stadt relevant. Die konstituierenden Elemente einer traditionellen Stadt haben nicht nur mit Verkehrsversorgung zu tun, sondern müssen auch zivile Funktionen erfüllen. Krier unterscheidet dabei zwischen einer »Res (economica) privata« und eine »Res publica«. Erst die Durchmischung beider bildet die ›Civitas‹.<sup>1134</sup> Übersichtlichkeit und Orientierung werden hier nicht durch breite Straßenachsen erreicht; vielmehr wird architektonisch zwischen der Masse anonymer Wohn- und Arbeitsstätten und herausragenden öffentlichen Einrichtungen unterschieden, die größer und aufwendiger gestaltet sind. Mit den »Grundelementen der prä-industriellen europäischen Stadt – Straße, Platz, Quartier –« wird dieser Stadt (wieder) eine Struktur verliehen, die lokal differenzierte Räume ermöglicht und damit dem physischen und sozialen Verfall entgegensteuern soll.<sup>1135</sup>

Die Kritik am Modernismus ist so alt wie der Modernismus selbst. In dem Maße, wie er an Boden gewinnt, wächst auch die Skepsis daran. Um und besonders nach 1960 wird diese Skepsis zu einer massiven Kritik anschwellen, die die ›Unwirtlichkeit‹ der modernen Stadt anprangert.<sup>1136</sup> Aber schon 1953 lehnt sich das *Team Ten* gegen die nüchternen und anonymen Bauten des Modernismus und gegen die öden Schachbrettmuster des funktionalistischen Städtebaues auf: »Der Raum sollte wieder zum Ort werden, die Orte ihren individuellen Charakter erhalten« – für den Architekten

---

<sup>1133</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 19.

<sup>1134</sup> Vgl. Norman CROWE, *Nature and the idea of a man-made world*, S. 226.

<sup>1135</sup> Maurice CULOT, Leon KRIER, ›Der einzige Weg der Architektur‹, in: Gerald R. BLOMEYER, Barbara TIETZE (Hg.), *In Opposition zur Moderne : Aktuelle Positionen in der Architektur: ein Textbuch* (= Bauwelt Fundamente Nr. 52). Braunschweig 1980, S. 126–131, hier S. 129. (Vgl. Norman CROWE, *Nature and the idea of a man-made world*, S. 226.)

<sup>1136</sup> Gerald R. BLOMEYER; Barbara TIETZE, ›Vorbemerkung‹, in: Dies. (Hg.), *In Opposition zur Moderne: Aktuelle Positionen in der Architektur. Ein Textbuch* (= Bauwelt Fundamente Nr. 52). Braunschweig 1980, S. 9–10, hier S. 10.



Herman Herzberger etwa durch die Idee, daß die Straße ein Ort kollektiver Spuren sei.<sup>1137</sup> *Palimpsest* statt *Tabula Rasa*, chirurgische Eingriffe zur Reparatur des städtischen Gewebes statt eines einheitlichen Organismus, wie ihn Hilberseimer fordert?<sup>1138</sup> Die Entscheidung, wie in einer Stadt mit der Idee örtlicher Identifikationsmöglichkeiten verfahren wird, hat auch mit der Art und Weise zu tun, ob der verfügbare ›Raum‹ als etwas rein Quantifizierbares gilt oder mit Qualitäten behaftet sein kann (und muß).

Der Ursprung der Raumkonzeption der modernistischen Architekten beginnt mit dem Zeitalter der Moderne. Im 18. Jahrhundert setzt sich die Überzeugung durch, daß der physische Raum kontinuierlich und unendlich, homogen und isotrop sei. Im Unterschied zu Aristoteles sehen Denker wie Descartes oder Leibniz den ›Ort‹ nur als vorübergehende Unterteilung eines universellen Raumes, der wegen seiner neutralen Homogenität rein quantitativ zu bestimmen ist: Das ist der Raumbegriff der Moderne. Der Triumph dieser Auffassung über den ›Ort‹ bedeutet den Triumph des Raumes in seiner endlosen Ausdehnung über die qualitative Dichte konkreter Orte.

Im Raumbegriff der Moderne gleicht jeder Platz dem anderen, behauptet Martin Heidegger, der damit die Entwicklungen des Modernismus kritisiert.<sup>1139</sup> Die postmoderne Kritik wird (unter anderem) in der Raumauffassung der Moderne und besonders bei deren Umsetzung im Städtebau die Ursache für einen Entfremdungsprozess sehen, der konsequent zum Verlust von Sicherheit, Verantwortungsgefühl und politischem Interesse führt;<sup>1140</sup> sie wird versuchen, die Bedeutung des Ortes im architektonischen Diskurs aufzuwerten. Besonders durch die Kritik am Modernismus wird nach Jahrhunderten erneut die Idee von Aristoteles, daß ein Platz eine inhärente Macht besitze, bzw. das römische Konzept des ›Genius Loci‹ wiederbelebt. Damit einhergehend wird die Ansicht vertreten, daß räumliche Konfigurationen bestimmte Machtstrukturen im geringsten Fall begünstigen, wenn nicht konstituieren. So meint Michel Foucault (1926-1984) in *Andere Räume*, daß die Unruhe der aktuellen Epoche den Raum betreffe. Im Unterschied dazu, bemerkt er, war die große Obsession des 19. Jahrhunderts die Geschichte.<sup>1141</sup> Im *Panoptikon*, jenem von Jeremy Bentham (1748–1832) entworfenen kreisförmigen Gefängnis, von dessen Mitte aus alle Zellen einsehbar sind, sieht Foucault das Machtdispositiv der Moderne schlechthin verkörpert: Das *Panoptikon* gilt ihm als Metapher für die Disziplinierung in der modernen Gesellschaft und ihrer drastischen Neigung zur Beobachtung und Normalisierung. Alle hierarchischen Organisationen wie z. B. die Armee, die Schule, das Spital oder die Fabrik haben sich zu Institutionen entwickelt, die dem *Panoptikon* vergleichbar sind.

---

<sup>1137</sup> Herman HERTZBERGER, ›Architektur für Menschen‹, in: *In Opposition zur Moderne : Aktuelle Positionen in der Architektur: ein Textbuch* (= Bauwelt Fundamente Nr. 52). Hg. v. Gerald R. BLOMEYER, Barbara TIETZE, Braunschweig 1980, S. 142–148, S. 147.

<sup>1138</sup> ›Palimpsest‹: vgl. Peter EISENMAN, *Aura und Exzeß*, S. 232 (vgl. Sylvia STÖBE, *Chaos und Ordnung in der modernen Architektur*, S. 159); ›städtisches Gewebe‹: vgl. Maurice CULOT; Leon KRIER, ›Der einzige Weg der Architektur‹, S. 130, 131.

<sup>1139</sup> Martin HEIDEGGER, ›Die Zeit des Weltbildes‹, in: Ders., *Holzwege*. Frankfurt a.M. 2003, S. 75–113, hier S. 79. (Vgl. Edward S. CASEY, *The Fate of Place*, S. 133).

<sup>1140</sup> Vgl. Gerald R. BLOMEYER, Barbara TIETZE, ›Architektur für das Leben in der Stadt‹, in: Dies. (Hg.), *In Opposition zur Moderne: Aktuelle Positionen in der Architektur. Ein Textbuch* (= Bauwelt Fundamente Nr. 52). Braunschweig 1980, S. 119–120, hier S. 119; vgl. Herman HERTZBERGER, ›Architektur für Menschen‹, S. 143.

<sup>1141</sup> Vgl. Michel FOUCAULT, ›Andere Räume‹ in: Karlheinz BARCK et al. (Hg.). *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, Leipzig 1992, S. 34–46, hier S. 34.

Basierend auf der Abwesenheit von Innenhöfen und der Vernachlässigung des öffentlichen Raumes zugunsten des Verkehrs kann man in der Stadt von Hilberseimer eine Struktur ausmachen, die insofern vergleichbar ist, als es weder einen öffentlichen, urbanen Freiraum gibt noch halböffentliche Räume, wie sie traditionell die Innenhöfe darstellten. Auf der anderen Seite aber bildet die *Hochhausstadt* auch einen durch seine homogene Struktur vollkommen ungerichteten Raum, der dann als ›machtlos‹ oder ›anarchisch‹ zu bezeichnen wäre, da jede hierarchische Differenzierung fehlt. In Griechenland kommt die Macht der Bürger in der Mitte, der Agora zum Ausdruck, während sie sich im *Panoptikon* ebenfalls in der Mitte konzentriert, aber dem Zugriff der Betroffenen entzieht. Im Vergleich dazu kann die Stadt von Hilberseimer als Ort interpretiert werden, in dem Macht nicht geortet werden kann. Sie kann überall und nirgendwo sein: überall, weil alle gleichgestellt sind und es keine Rückzugsorte gibt; nirgendwo, weil sich die Frage stellt, von wo aus die Macht ausgeübt werden soll. Wenn die Macht unsichtbar ist, so heißt es noch nicht, daß sie nicht vorhanden ist: Stadt, Bewohner und soziale Struktur sind integrale Bestandteile eines organischen Ganzen. Die Architektur stellt nur die materielle Hülle für ein größeres Ganzes bereit.<sup>1142</sup> (Dieser Aspekt wird nicht nur im Folgenden diskutiert, sondern – unter ganz anderen Prämissen – auch im anschließenden Kapitel.)

### 3. Das Monströse und das Ungeheure

#### 3.1 Das Problem der künstlichen Schöpfung

##### 3.1.1 Die monströse Stadt

Soll man der Versuchung widerstehen, das Monströse gerade dort zu situieren, wo es unter dem Deckmantel der Vernunft am allerwenigsten vermutet – beabsichtigt – wird? Wenn in dieser Stadt der Moderne rein quantitative Aspekte in den Vordergrund gestellt werden, während alle anderen aus dem Verzeichnis modernistischer Erwägungen ausgeschlossen werden – warum sollte nicht gerade die nach rationalen Gesichtspunkten klar organisierte *Hochhausstadt* das geeignete Refugium für eine irrationale Monstrosität bieten? – Eine solche Frage stellt auch Canguilhem in Bezug auf die Naturwissenschaft.<sup>1143</sup> Und schließlich wird auch Hilberseimer die Strenge seines Entwurfs mit dem Argument abschwächen, daß er nur eine Versuchsanordnung bis in die letzte Konsequenz durchgespielt habe: »Es sind lediglich theoretische Untersuchungen und eine schematische Anwendung der Elemente, aus denen eine Stadt sich aufbaut. Eine Festlegung ihrer Beziehungen untereinander.«<sup>1144</sup> Die Bedeutung der Stadt liegt für Hilberseimer darin, daß sie als Instrument eines »gewaltigen, überpersönlichen Individuums eines Volkskörpers« dieselbe Rolle spielen muß wie das Gehirn im menschlichen Körper.<sup>1145</sup> Als einzelner spielt das Individuum keine Rolle, während es als konzentrierte und kontrollierte Masse die Großstadt am Laufen hält. Das

---

<sup>1142</sup> Vgl. Georg SIMMEL, ›Soziologische Ästhetik‹ [1903], in: Dieter HENRICH, Wolfgang ISER (Hg.), *Theorien der Kunst*. Frankfurt a. M. 1999, S. 252–259, passim.

<sup>1143</sup> »Mais comment résister à la tentation de retrouver le monstrueux installé au cœur même de l'univers scientifique d'ou l'on a prétendu l'expulser, de prendre le biologiste lui-même en flagrant délit de surréalisme?« Georges CANGUILHEM, ›La monstruosité et le monstrueux‹, S. 181.

<sup>1144</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 20.

<sup>1145</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 20.

Individuum, seine Interessen – sie werden als Akteure ihrer Welt genauso irrelevant wie in den nahezu zeitgleich entstandenen Werken Kafkas.<sup>1146</sup>

Damit die Stadt von Hilberseimer zum Monster wird, muß sie zuerst zum Organismus werden. Dieses »Anregungen ausgesetzte und zu geben befähigte Instrumentarium des Volkskörpers« muß zu einem architektonischen Organismus werden, mit seiner eigenen, ›internen Kohäsionsregel«. <sup>1147</sup> An dieser Stelle bietet sich ein erneuter Rekurs auf Aristoteles an: Für Aristoteles ist das ›Mittlere Maß‹ eines jener Kriterien, die auf die Belange der Ethik, der Ästhetik wie der Biologie gleichermaßen zutreffen. Ein Produkt der Fiktion ist genauso real wie ein Produkt der Natur, nur daß es nicht nach denselben Kriterien evaluiert werden kann. In der Natur sind die Regeln immanent: Sie weiß, was sie macht, und sie macht es richtig. Doch dadurch, daß sich die Materie gegen die Essenz stellt und von ihr abweicht, werden nicht nur Zufälligkeiten oder individuelle Eigenschaften ermöglicht, sondern bisweilen – durch Fehler oder durch Exzess – auch Monster oder Ungeheuer.

Bei Aristoteles muß jedes Ding, um schön zu sein, eine gewisse Ordnung seiner Teile aufweisen. Doch das genügt nicht. Übersichtlichkeit entsteht bei Aristoteles dadurch, daß die Ausdehnung gewisse Grenzen weder über- noch unterschreitet. Hilberseimer dagegen meint, daß diese allein durch eine klare, gleichförmige Organisation zu erreichen sei. Er kennt damit eine andere Form der Beschränkung der Mittel. Diese betrifft sowohl die Gestaltung der Stadt als auch deren Darstellung. Während der Entwurf auf der Idee einer organischen Einheit aufbaut, legen die Perspektiven eine enorme Ausdehnung nahe. Die Kombination von beiden bildet ein Ungeheuer. Anders gesagt: Der Schwenk vom Erhabenen zum Monströsen geht über die Idee des Organischen in der Architektur, und diese geht wiederum über eine ›aristotelische‹ Vorstellung von Schönheit und der damit in Zusammenhang stehenden Regeln.

Wo könnten diese Beispiele zahlreicher und eindringlicher vertreten sein, als in der Literatur? Es geht aber hier nicht darum, Beispiele zu finden, bei denen die Architektur den atmosphärischen Rahmen für das Unheimliche stellt. Vielmehr könnte eine wesentlich breiter gestreute Behandlung des Unheimlichen, anhand von Mary Shelley oder Franz Kafka, dabei behilflich sein, herauszufinden, ob oder inwieweit sich vom Beginn des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts die Gegenstände und Themen verändert haben, mittels derer das Unheimliche geortet wird, und damit aufzeigen, mit welchem anderen Konzept es verbunden werden kann.

### **3.1.2 Tot und lebendig**

Der erste Roman, den Mary Shelley 1818 noch in jungen Jahren veröffentlicht, bleibt ihr einziger großer Erfolg. Hauptprotagonist ist ein schweizer Student mit dem vertrauten Namen Frankenstein. Sein familiäres und gesellschaftliches Umfeld zeichnet sich durch einen betont liebe- und respektvollen Umgang aus. Die eitle Wonne wird jedoch durch den Umstand getrübt, daß er eine menschenähnliche Kreatur geschaffen hat, von der er nun nichts wissen will. Diese jedoch entläßt ihn nicht so bald aus der Verantwortung. Und sie hat auch die Möglichkeit dazu: Nicht nur ist sie ausdauernd und lernfähig, sondern auch wesentlich größer und stärker als jeder Mensch.

Neben einer auf das Unheimliche einstimmenden Atmosphäre und der beachtlichen Schauerhaftigkeit der Kreatur (»by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open«<sup>1148</sup>) finden sich einige Hinweise für eine eingebildete bzw. angenommene

---

<sup>1146</sup> Vgl. Günther ANDERS, ›Kafka Pro und Contra: Die Prozeß-Unterlagen‹ [1946], in: Ders., *Mensch ohne Welt : Schriften zur Kunst und Literatur*, München <sup>2</sup>1993, S. 45–134, hier S. 92.

<sup>1147</sup> Vgl. Georges CANGUILHEM, ›La monstruosité et le monstrueux‹, S. 171.

<sup>1148</sup> Mary SHELLEY, *Frankenstein or the modern Prometheus*, S. 37.

Häßlichkeit (die Autorin rechnet dabei auch mit der Vorstellungskraft des Lesers): Das, was dem Anschein nach eine klare Eigenschaft von Frankensteins bezeichnenderweise namenloser Schöpfung ist, ist nicht zuletzt das Ergebnis der althergebrachten Vorstellung über eine Verflechtung zwischen ethischen und ästhetischen Werten. In den Plädoyers, die das eloquente ›Monster‹ in eigener Sache hält, wird dem Leser immer wieder gezeigt, daß das Grauen eigentlich bei jenen, die an dieser schönen, lieblichen Welt teilhaben, seinen Ursprung hat: Diese weichen bis zum bitteren Ende nicht von ihrer Haltung ab. Aus der Erscheinung wird auf einen Zweck geschlossen, der in der Natur der Sache liegt.

Wenn Ungeheuerliches verabscheut wird, dann wird das Verabscheute zum Ungeheuer. Es ist nicht so, daß die Kreatur als Bedrohung gesehen würde. Sie erregt vielmehr Abscheu und Ekel in diesen empfindsamen Gemütern, keinesfalls aber das erhoffte Mitgefühl. Wie alle anderen lehnt der Schöpfer seine Kreatur mit entschiedener Grobheit ab. Diese Ablehnung ist die Kehrseite einer betulichen Lieblichkeit, die den Umgang der Protagonisten untereinander prägt. Den Vorwürfen Frankensteins erwidert die Kreatur sehr eloquent, daß sie nicht grausam sei; zumindest nicht von ihrer Veranlagung her, sondern daß sie erst durch die Ablehnung der menschlichen Gesellschaft, sie in ihrer Mitte aufzunehmen, zu dem geworden sei, was die Menschen in ihr gesehen haben. *Frankenstein* ist auch ein Diskurs über den ›edlen Wilden‹, dessen Güte durch Bösartigkeit korrumpiert wird:

»All men hate the wretched; how, then, must I be hated, who am miserable beyond all living things! Yet you, my creator, detest and spurn me, thy creature, to whom thou art bound [...] Make me happy, and I shall again be virtuous.«<sup>1149</sup>

Shelleys *Frankenstein* schließt in mehrfacher Hinsicht am Erhabenen von Schiller an. Die liebliche, gutbürgerliche Welt des Protagonisten entspricht jenem, was dieser zum Schönen sagt: geschützt und geborgen, aber letztlich auch von Selbstbetrug geprägt. Die Kreatur Frankensteins hingegen kann nur das Produkt des Dämonischen im Menschen sein: Frankenstein hat, ganz im Sinne von Schillers Behauptung, daß das absolut Große im Menschen die Grenzenlosigkeit der Natur übertreffe, ein Ungeheuer erschaffen (und durch seine ablehnende Haltung in seiner Persönlichkeit geprägt), das seinesgleichen in der Natur sucht – eine Ausgeburt menschlicher Hybris. Frankenstein hat außerdem unendliche Mühen in seine Schöpfung gesteckt und von allen Kadavern nur die am besten proportionierten Teile genommen (»His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! – Great God!«<sup>1150</sup>). Aber trotz der Schönheit der konstituierenden Teile entsteht hier kein ›organisches‹ und deswegen auch kein schönes Ganzes – vielmehr eine abstoßende Kreatur, deren adäquate Umgebung die erhabene, kalte Landschaft der Schweizer Alpen oder das nördliche Eismeer ist, in dem die Kreatur und ihr Schöpfer schließlich den Tod finden werden. Wie bei Hilberseimer gibt es zwischen den proklamierten Absichten und dem, was schließlich aus diesen resultiert, recht unangenehme Abweichungen.

Es gibt bei *Frankenstein* einige Besonderheiten, mit denen die Situation charakterisiert wird, in der sich seine Kreatur befindet: Nicht nur ist sie ein aus Leichen zusammengesetztes, künstliches Wesen; mit ihrer Erscheinungsform verbindet sich auch eine Vorstellung über ihren Zweck bzw. ihre moralische Haltung, während das Unheimliche letztlich nicht auf den Gegenstand allein beschränkt bleibt, von dem man ursprünglich wähnte, daß es von diesem ausgehe, sowie letztlich die Idee eines von hehren Idealen beseelten Projekts, das sich ins Gegenteil verkehrt. Ein guter Teil des Unheimlichen und Schrecklichen hat damit zu tun, daß Frankensteins Schöpfung etwas ist, das weder zu den Toten, noch wirklich zu den Lebenden gehört. Vielmehr ist sie eine ›verbotene‹ Kombination von beidem. Die Kreatur ist quasi eine »espèce moyenne« (Leibniz); wenngleich eine,

<sup>1149</sup> Mary SHELLEY, *Frankenstein or the modern Prometheus*, S. 69f.

<sup>1150</sup> Mary SHELLEY, *Frankenstein or the modern Prometheus*, S. 37.

die nicht zwischen verschiedenen Arten vermittelt, sondern zwischen Leben und Tod, zwischen dem Menschen und etwas anderem. Hier tritt eine ›unmögliche‹, weil künstliche und in diesem Sinne ›unorganische‹ Übergangsform auf, die eindeutig monströs ist.

### 3.1.3 Der gemischte Organismus

Stellt nicht Hilberseimer bei seiner *Hochhausstadt* nachträglich ebenso fest, daß seine »Schöpfung des reinen Geistes« etwas ist, das mehr mit einer Totenstadt gemeinsam hat, als mit der intensiven Aktivität der Großstadt, der es zugeordnet war? »Das Resultat war mehr eine Nekropolis als eine Metropolis.«<sup>1151</sup> Auch um auf dieses Zitat eine Antwort zu geben, ist es angebracht, quasi als Gedankenexperiment der Hypothese nachzugehen, daß auch Hilberseimers Stadt monströs ist bzw. daß sie in vielen Aspekten jenen Kriterien entspricht, die ebenso auf die Beschreibung eines Monsters zutreffen. Es wäre allerdings kein Monster im metaphorischen Sinn, etwa als ›Moloch‹ oder dergleichen, sondern eben tatsächlich eine ›verbotene‹ Kombination. Nach dem, was bisher gesagt wurde, müßte eine solche Interpretation aufgrund der Kombination bestimmter architektur-relevanter Konzepte plausibel sein.

Lassen sich Monster oder Ungeheuer überhaupt definieren, oder entziehen auch sie sich einer konkreten Festlegung? Es gibt einige notwendige Merkmale, damit etwas zum Monster wird, ohne daß damit gleich alle Erscheinungsformen des Monströsen abgedeckt wären. Eigentlich kann nahezu alles zum Monster werden, wenn es gegen jede Erwartung mit Leben erfüllt wird (entsprechend kurzlebig ist es meistens auch). Das Monströse ist weder durch eine bestimmte Erscheinungsform, noch durch einen bestimmten Aufbau charakterisierbar; ganz im Gegenteil: Ein Monster oder Ungeheuer ist etwas, das sich der bestehenden Ordnung widersetzt.

Das Monströse als Mischwesen gibt es nicht nur bei Frankenstein. Es kommt unter anderem bei Leibniz vor (in Form der »espèces moyennes«), bei der Zoogonie des Empedokles und in der Kurzgeschichte von Borges. Aristoteles, der als einziger von den aufgezählten die Ästhetik im Sinn hat, formuliert wiederum die negativen Existenzbedingungen nicht nur für das Häßliche und Unheimliche, sondern auch für das Monströse. Im Zusammenhang mit dem Erhabenen ist besonders die Größe von Interesse: offensichtlich stellt ein gewisses Übermaß an Wachstum den ursprünglichen Sinn in Frage: »U n g e h e u e r ist ein Gegenstand, wenn er durch seine Größe den Zweck, der den Begriff desselben ausmacht, vernichtet«, sagt Kant im Rahmen seiner Definition des Erhabenen. Zugleich fügt er hinzu, daß »[e]in reines Urteil über das Erhabene aber [...] gar keinen Zweck des Objekts zum Bestimmungsgrunde haben [muss], wenn er ästhetisch und nicht mit irgendeinem Verstandes- oder Vernunfturteile vermischt sein soll.«<sup>1152</sup>

Der »Zweck des Objekts zum Bestimmungsgrunde« spielt offensichtlich dort eine gewichtige Rolle, wo es nicht so sehr um das Erhabene, sondern um das Ungeheuerliche geht: Ein Mensch, der durch seine physische Größe den menschlichen Restriktionen entkommt, ist kein Mensch mehr. Zu sagen, daß er keiner mehr ist, heißt aber implizieren, daß er doch noch einer ist, wie Canguilhem sagt.<sup>1153</sup> Frankensteins Kreatur muß mit ihren acht Fuß (2.44m) jedes menschliche, zweckmäßige Maß überschreiten. Ein King Kong oder ein Godzilla übertrifft dieses allerdings noch um ein vielfaches. (Letzteren ist außerdem eine unglückliche Affinität zur Großstadt eigen, während sich Frankensteins Kreatur in zunehmend entlegene Gefilde zurückzieht). Die meisten Monster oder Ungeheuer symbolisieren die Bedrohung durch das Eindringen des Unbekannten, Unkontrollierbaren in die Zivilisation. Fast immer aber wird ihre Zerstörungskraft vom Menschen

<sup>1151</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Entfaltung einer Planungsidee*, S. 22.

<sup>1152</sup> Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Buch II, § 26, S. 715.

<sup>1153</sup> Vgl. Georges CANGUILHEM, ›La monstruosité et le monstrueux‹, S. 172.

aus einem untugendhaften Motiv heraus selbst in Gang gesetzt. Und wo es nicht die schiere Größe ist, dort macht es die Menge: In diesem Sinne ist auch der ›vervielfachende‹ Spiegel von Borges keine Ausnahme, sondern die Regel.

Damit etwas zum Monster werden kann, braucht es nicht nur aus der Norm geratene Größe und/oder Menge, sondern auch eine Art Organismus. Mit dem Organismus ist die Idee einer Ordnung verbunden: Das, was keiner internen Kohäsionsregel folgt, dessen Form und dessen Dimension keine Abweichung von einem Modul aufweisen, das als Maßstab oder Richtlinie herangezogen werden kann, das kann auch, nach Canguilhem, nicht als monströs bezeichnet werden: Nur organische Dinge kommen für das Monströse in Betracht:

»Il faut réserver aux seuls êtres organiques la qualification de monstres. Il n'y a pas de monstre minéral. [...] On dira d'un rocher qu'il est énorme, mais non d'une montagne qu'elle est monstrueuse, sauf dans un univers du discours fabuleux.«<sup>1154</sup>

Bei Leibniz veranschaulichen die Monster, als Übergangsformen von einer Art zur nächsten, die Idee kontinuierlicher Übergänge in der Natur. Doch damit erfüllen sie eigentlich eine Funktion, mit der sie die für unumstößlich gehaltenen Grenzen überschreiten. Durch ihr Abweichen vom immer Gleichen in der Natur pervertieren sie Unterschiede und Ordnungen, wie Canguilhem behauptet: »L'existence des monstres met en question la vie quant au pouvoir qu'elle a de nous enseigner l'ordre.« Damit vermögen sie auch, eine radikale Furcht in uns zu wecken.<sup>1155</sup> Mit dem Monströsen werden oft Dinge mit Leben erfüllt, die eigentlich nicht animierbar sind: Leichen, Organe, Spiegel etc.; manchmal sind es auch nur irgendwelche Formen.<sup>1156</sup> Meistens gehören sie zum Bereich der Fabeln und der Mythen, und letztlich bleiben sie Ausgeburten der menschlichen Einbildungskraft. Diese ist allerdings unermüdlich: Die Einbildungskraft, meint Canguilhem, ist eine Funktion ohne Organ,<sup>1157</sup> während Kant (wie Schiller) schon zum Erhabenen festgestellt hat, »daß die wahre Erhabenheit nur im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte [...] müsse gesucht werden.«<sup>1158</sup>

Jene Formen und Wesen, die in der Biologie eine beunruhigende Abweichung von der stabilen Ordnung des Lebendigen bedeuten, dienen in der Kunst dazu, sich mit den geltenden Regeln auseinanderzusetzen und, wenn möglich, neue festzulegen. So kennt das Mittelalter ein Bestiarium, das seinen Reichtum vom Austausch der Körperteile und ihren unterschiedlichsten Kombinationen bezieht, wie Jurgis Baltrušaitis zeigt. Die Kombinatorik der romanischen Monstruositäten folgt dabei den immer gleichen Regeln, die auf einer Kombinatorik geometrischer Systeme aufbauen. Ihre Anwendung ist oft von der Stelle abhängig, an der sie plaziert sind: So erhalten etwa Meerjungfrauen, wenn sie an der Kante eines Kapitells plaziert sind, zwei Enden, weil die Kante eine vorgefundene Symmetrieachse bildet.<sup>1159</sup>

---

<sup>1154</sup> Georges CANGUILHEM, ›La monstrosité et le monstrueux‹, S. 171f.

<sup>1155</sup> Georges CANGUILHEM, ›La monstrosité et le monstrueux‹, S. 172.

<sup>1156</sup> Etwa Greg Lynns (Computer-)animierte Architektur. Hier muß sich ein Betrachter seiner Gebäude sogar die Animation selbst vorstellen, so er nicht den Prozess der Entstehung vor Augen hat. Selbst wenn diese nicht explizit mit dem Unheimlichen verbunden wird, so läßt sich eine Verbindung zur Faszination für das Übersinnliche anno 1900 herstellen: Vgl. Greg LYNN, *Animate form*. New York 1999, passim; vgl. Dörte KUHLMANN, ›Anymotion in Architecture‹, in: Kari JORMAKKA (Hg.): *Absolute motion. = Datutop* (H. 22, Frühjahr 2002), S. 126–143, passim.

<sup>1157</sup> Vgl. Georges CANGUILHEM, ›La monstrosité et le monstrueux‹, S. 183.

<sup>1158</sup> Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Buch II, §26, S. 718.

<sup>1159</sup> Baltrušaitis unternimmt eine formale Analyse der Kompositionsregeln figurativer monstruositäten auf romanischen Kapitellen, aus deren formalen Vorgaben ornamentale Kombinationen ebenso resultieren, wie

In der Renaissance gibt es wiederum ein Monströses, das aus der Beschäftigung mit der Perspektive hervorgeht: Im dritten Buch seiner *Vier Bücher von der menschlichen Proportion* experimentiert Dürer mit einem Projektionsmittel, das er alternativ ›Konverter‹ oder ›Falsifikator‹ nennt. Damit werden die menschlichen Proportionen nach Unterschieden des Alters oder physischer Typen transformiert. Die Transformation reicht, wie Alberto Perez-Gomez meint, vom Normalen zum Grotesken und Monströsen. Offensichtlich ist Dürer von der abstrakten Instrumentalität fasziniert, die der Mechanismus der projektiven Transformation verkörpert und dadurch hinter der Vielheit der Erscheinungen eine Einheit nahelegt.<sup>1160</sup> Ein anderer Künstler der Renaissance, Leonardo da Vinci, wird aus vorgefundenen, zufälligen Formen Anregung beziehen. Nicht zuletzt dienen sie dazu, den strikten Regeln, die Alberti für die illusionistische Malerei aufstellt (aus der etwa Körper mit unscharfen Umrissen, beispielsweise Wolken oder Flammen, ausgeschlossen wurden) zu entgehen. Der Barock wird dem Monströsen besonders wohlwollend gegenüberstehen. In dieser Epoche wird es dazu dienen, sich gegen eine allzu strikte Legalität aufzulehnen, die die Physik und die mechanistische Philosophie der Natur auferlegen.<sup>1161</sup> Die Monstrosität dient hier immer dazu, die geltenden Regeln zu überschreiten, auch zum Zwecke des Experiments. Zweiterem würde sich Hilberseimer bestimmt anschließen; ersterem nur vielleicht.

Canguilhem zufolge hat sich das Monströse, nachdem es zur reinen Ausgeburt der Phantasie degradiert worden war, von der Naturgeschichte in die Kunst und die Literatur verlagert, wenn nicht dorthin zurückgezogen. Im Zeitalter der Fabeln denunziert das Monströse die monströse Macht der Einbildungskraft. Im Zeitalter der Experimente wird das Monströse dann für ein Symptom der Infantilität oder der Geisteskrankheit gehalten – beide werden Anstalten zugewiesen, wo sie die Regeln der Norm erlernen sollen oder dazu verwendet werden, die Regeln der Norm zu lehren.<sup>1162</sup> Hilberseimer steht dem Experiment offen, und eigentlich dient das Experiment *Hochhausstadt* auch dazu, die geltenden Ansichten zur Stadt zu überschreiten, insofern als die Großstadt einen neuen Typ von Stadt darstellt. Folglich soll sie anhand neuer, allerdings umso strikterer Prämissen von Grund auf neu geplant werden. Die für die Großstadt geltenden neuen Normen sollen ›freigelegt‹ werden. Für Hilberseimer ist die Großstadt von Chaos geprägt, weil sie sich nicht ihrem Wesen gemäß rein entfalten kann. Schließlich sollte die *Hochhausstadt* zum abschreckenden Beispiel des modernistischen Städtebaus werden.

## 3.2 **Schlußbemerkungen**

### 3.2.1 **Kafkas Schloß**

Nahezu im selben Zeitraum wird der Schriftsteller Franz Kafka (1883-1924) ebenfalls Experimentalsituationen herbeiführen. Wie Günther Anders in einem Essay von 1946 bemerkt, wird Kafka jedoch den normalen Prozeß radikal umkehren:<sup>1163</sup> Er wird ohne Umstände aufzeigen, daß das Entsetzliche nicht verblüffend, während das Selbstverständliche und Nichtverblüffende unserer

---

zahlreiche Fabelwesen. Vgl. Jurgis BALTRUŠAITIS, *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris 1986, S. 7–9.

<sup>1160</sup> Alberto PEREZ-GOMEZ, Louise PELLETIER, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, S. 35.

<sup>1161</sup> Vgl. Georges CANGUILHEM, ›La monstruosité et le monstrueux‹, S. 178. Darauf, daß Leonardo versucht, Alberti zu wiederlegen und zu überwinden, weist auch Janis Bell hin. Vgl. BELL, Janis C.: ›Sfumato, Linien und Natur‹, in: Frank FEHRENBACH (Hg.), *Leonardo da Vinci: Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*. München 2002, S. 229–256, hier S. 238, 247.

<sup>1162</sup> Vgl. Georges CANGUILHEM, ›La monstruosité et le monstrueux‹, S. 177f.

<sup>1163</sup> Vgl. Günther ANDERS, ›Kafka Pro und Contra: Die Prozeß-Unterlagen‹, S. 47.

Welt entsetzlich ist.<sup>1164</sup> Er wird gerade das gesamte Regelwerk der Normalität für unheimlich erklären und als Konstrukt einer nie offen artikulierten Ausgrenzung darstellen. Bei ihm sind es keine fabelhaften Kreaturen, von denen eine unheimliche Bedrohung ausgeht, sondern die Gefüge der Alltagswelt, die sich als unheimlich und vor allem als unüberwindlich herausstellen: An diesen muß das Individuum einfach scheitern. Als zum Mißlingen Verurteilter ist das Individuum gewissermaßen ein Gefangener.<sup>1165</sup>

Wenn traditionell das Tier Held der Fabel ist, wird in der entfremdeten Welt Kafkas der Mitmensch häufig zum bloßen Ding. Gegenstände oder Apparate hingegen spielen eine oft außergewöhnliche Rolle. Neu ist diese Idee nicht, werden doch schon bei den zusammengesetzten Ungeheuern des Mittelalters Werkzeuge und Maschinen wie Organe behandelt, wobei die *Gryllen* von Hieronymus Bosch keine Unterscheidung zwischen Organismen und Utensilien kennen.<sup>1166</sup> Doch wenn dort die Menschen noch von solchen Monstern bedroht werden, dann ist es, so Anders, die Identität des Menschen selbst, die bei Kafka in Frage gestellt wird:

»Wenn uns heute der Mensch als ›unmenschlich‹ erscheint, dann nicht, weil er eine ›tierische‹ Natur besäße, sondern weil er in *Dingfunktionen* zurückgedrängt ist. Darum hat der heutige Fabeldichter, um den Skandal ›Menschen sind Sachen‹ anzuprangern, Fabeln zu erfinden, in denen Sachen als lebendige Wesen erscheinen.«<sup>1167</sup>

Während bei Shelleys *Frankenstein* das Ungeheuer von der Menschheit ab- und ausgegrenzt wird und in einem ›Wesen‹ klar umrissen ist (auch wenn dessen Status in Frage gestellt wird), verschwimmen bei Kafka diese Grenzen, während sich die üblichen Definitionen verkehren. Kafkas Welten sind geradezu die Antithese zur offenen Agora der griechischen Stadt (vgl. Vernant weiter oben). Statt von außen die Zivilisation zu bedrohen, statt irgendwann klar in Erscheinung zu treten, verkörpert die Gesellschaft selbst das Unheimliche und Monströse.

Bei Kafka manifestiert sich eine Idee des Unheimlichen, das nicht nur die Grenzen überschreitet und die üblichen Verhältnisse verkehrt, sondern auch eines, das eigentümlich abstrakt ist: Das Monströse wird und kann nie eine sichtbare Erscheinung annehmen. Es bleibt immer unklar, woran es liegt, daß der Protagonist ausgestoßen und außenstehend ist. Dieser braucht nur einen Tatbestand zu erfüllen, zu dem das Urteil schon längst gefällt ist.<sup>1168</sup> Zum Auslöser des Unheils wird immer der Protagonist selbst, der z. B. unwürdig ist, über seinen eigenen zivilen Status Bescheid zu wissen und seine Rolle im Verhältnis zum Ganzen zu durchschauen. Aus diesem Grund erhält er, so wie auch sonst niemand, keinen Zutritt zur Wahrheit. Es bleibt ihm gar nichts anderes übrig, als sich nur immer weiter im Labyrinth der eigenen Unschlüssigkeit zu verstricken (die er sich freilich als Zaudern selbst vorwirft), während zugleich immer die Bereitschaft besteht, in der erbarmungslosen Größe und Undurchschaubarkeit der Macht das Zeugnis eines Sinns anzuerkennen.<sup>1169</sup> Endlos rotiert etwa in *Das Schloß* (1922) der Protagonist K. um jenes Gebäude, das mit seinem unüberschaubaren und letztlich chaotischen bürokratischen Apparat die Bevölkerung des ›Dorfes‹ in Lethargie hält: Alle Vorgänge rund um das Schloß werden von dieser minutiös beobachtet und gedeutet. Bei Überschreitung der Vorschriften droht zwar Schlimmes, jedoch gibt es nie erkennbare Reaktionen vom Schloß selbst; höchstens von der Bevölkerung, die in

---

<sup>1164</sup> Vgl. Günther ANDERS, ›Kafka Pro und Contra: Die Prozeß-Unterlagen‹, S. 52.

<sup>1165</sup> Vgl. Günther ANDERS, ›Kafka Pro und Contra: Die Prozeß-Unterlagen‹, S. 70.

<sup>1166</sup> Vgl. Georges CANGUILHEM, ›La monstruosité et le monstrueux‹, S. 176.

<sup>1167</sup> Günther ANDERS, ›Kafka Pro und Contra: Die Prozeß-Unterlagen‹, S. 50.

<sup>1168</sup> Etwa bei dem im voraus verfassten Brief des Onkels in: Franz KAFKA, *Amerika*. Frankfurt a. M. 1994, S. 79–80.

<sup>1169</sup> Vgl. Günther ANDERS, ›Kafka Pro und Contra: Die Prozeß-Unterlagen‹, S. 80–82.



vorauselndem und stellvertretendem Gehorsam handelt. K. bemht sich eigentlich nur um Klärung seiner Anstellung als Landvermesser, als der er doch bestellt wurde, doch entfernt ihn jede seiner Handlungen nur immer weiter von seinem Ziel. Niemals würde er dabei auf den Gedanken kommen, die Schuld nicht bei sich selbst zu suchen. (Muß nicht gerade K., der als Landvermesser dazu berufen ist, ein Gebiet quantitativ zu erfassen, dabei scheitern, das Nichtquantifizierbare und Nichtmebare zu durchschauen?)

Kafkas *Schloß* bildet ein unbezwingbares und undurchschaubares Dispositiv der Macht, gegen die eine andere ›Erziehungs- und Strafanordnung‹ der Moderne, Benthams *Panoptikon*, erfreulich übersichtlich ist. Dennoch ist dessen Funktionsweise vergleichbar: In *berwachen und Strafen* (1975) beschreibt Foucault das Panoptikon als auf einen Mittelpunkt ausgerichtete, räumliche Konfiguration. Beim *Panoptikon* ist ein Totalberblick nur den Autoritäten möglich, während ihr unregelmäßiges Auftreten immer im Verborgenen bleibt, wodurch der Gefangene zu seinem eigenen Bewacher wird. In Kafkas *Schloß* bt das Schloß keine wirkliche Macht aus, jedoch ist seine scheinbare Autorität von den Bewohnern des Dorfes internalisiert worden: Sie üben diese Autorität selbst aus. In beiden Fällen beruht die Macht auf der (angenommenen) Asymmetrie des Sehens und des Wissens. Der überschaubare Aufbau des *Panoptikons* bildet einen klaren Kontrast zur diffusen Situation bei Kafka. Die kafkaesken Konstrukte von Macht und Schuld haben eine undurchdringliche Ordnung oder Struktur. Nicht von ungefähr findet Anders Parallelen zur Kant-Schillerschen Ästhetik (gemeint ist jener Aspekt, der die Faszination vor dem Schrecken anspricht, wo die als ›schön‹ dargestellte bermacht angestaunt wird),<sup>1170</sup> mit denen sich ohne viel Umstände an das Erhabene anknüpfen läßt. Der Unterschied ist, so Anders, daß Kafka ›philosophisch und moralisch‹ unverwendbar ist.<sup>1171</sup>

Hilberseimers *Hochhausstadt* hingegen weist eine Struktur auf, die wenig mit Kafka oder dem *Panoptikon* gemein hat: Sie ist ohne eine Mitte, in der sich eine Macht oder Autorität konzentrieren könnte. Hilberseimer vertritt jedoch die Auffassung, daß die Großstadt einen Organismus zu bilden hat, dem sich das Individuum dem Kollektiv unterzuordnen hat. Die Architektur ist nur der gebaute Teil dieses Konzeptes; die Autorität muß, damit dieser Organismus funktioniert, vollständig im Individuum internalisiert sein.

### 3.2.2 Das Monströse und das Ungeheure

Die Kunstgeschichte kennt das Ungeheure und Monströse zwar in Form von Darstellungen, doch wird dieser Begriff nicht für die Charakterisierung von Werken verwendet. Eher erlangt ein Werk keinen künstlerischen Status. Man kann aber dort von etwas Monstrsem sprechen, wo es Regeln gibt, wo eine Abweichung von diesen möglich ist und wo es eine Art von Zweckentfremdung gibt. Bei einer in der romantischen Tradition stehenden Kunstbetrachtung hat das Werk immer recht. Dort, wo die Kunst letztlich als unzugänglich und ›unaussprechlich‹ gilt, kann sie keinen Regeln und Konzepten gegenübergestellt werden, kann es keinen Irrtum und keine Übertreibung geben. Stattdessen ist die Kunst selbst das Betätigungsfeld, in dem das Maß- und Regellose die einzig zulässige Norm ist.

Anders ist das jedoch, wenn ein Werk für einen bestimmten Zweck hergestellt wird, anhand dessen dieses Werk beurteilt werden kann. Im Unterschied zur Malerei stellen die meisten architektonischen Darstellungen illusionistische ›Inszenierungen‹ einer Idee dar, eines virtuellen Objekts. Hilberseimer mußte später feststellen, daß er sein Ziel, eine menschlichere Stadt zu

<sup>1170</sup> Vgl. Günther ANDERS, ›Kafka Pro und Contra: Die Prozeß-Unterlagen ‹, S. 88.

<sup>1171</sup> Günther ANDERS, ›Kafka Pro und Contra: Die Prozeß-Unterlagen ‹, S. 83.

schaffen, deutlich verfehlt hat. Diese Verfehlung liegt zum Teil auch daran, daß selbst dann, wenn die Intentionen Hilberseimers bekannt sind, unklar bleibt, wie konkret sein Vorschlag tatsächlich gemeint ist. Hilberseimers Vorhaben ist aber auch deswegen unklar, weil er sich zwischen den ›Gattungen‹ bewegt: Die Darstellungen wollen Schema und Perspektive gleichzeitig sein, illusionistisch, aber ohne Gestaltungsabsicht, während sie als Perspektive inkohärent sind und trotz ihres rationalen Anspruchs an die ästhetischen Konzepte des Erhabenen und des Unheimlichen appellieren. Sie wollen organisch sein und wirken doch repetitiv und endlos ausgedehnt. Nicht nur ist das mehr verlangt, als die Perspektive, besonders im Rahmen eines konventionellen Interpretationsschemas, leisten kann; es ist auch bemerkenswert inkonsequent. Hier dient die Idee des Monsters dazu, diese ›Vermischung‹ aufzuzeigen und das Feld zu bezeichnen, in dem sich das Gefühl des Unheimlichen entfalten kann. Als Neugründung ignoriert sie jede bestehende Struktur; die *Hochhausstadt* verlangt, um funktionieren zu können, nach einer neuen gesellschaftlichen Ordnung, die in die Lebensweise eines jeden Bewohners eingreift und sogar eine neue Weltordnung impliziert. Die Idee des Monströsen hat hier den Sinn, die Vermischung zweier ästhetischer Konzepte aufzuzeigen. Der Anspruch nach organischer Geschlossenheit wird im Bild nicht erfüllt und wohl auch nicht durch die serielle Wiederholung des immergleichen Baukörpers. Es genügt hier, wenn eine solche, auf den ersten Blick absurd scheinende Verbindung überhaupt ins Auge gefaßt werden kann.

Nur Organismen können monströs sein; alles andere, das übermäßig groß ist, ist höchstens enorm. Als sich zeigte, daß auch für die Stadt der Anspruch gestellt wird, organisch zu sein (sowohl nach Ansicht von Hilberseimer selbst als auch nach der Definition von Alberti), konnte sie mitsamt ihrer offenkundigen Ordnung ins Feld des Monströsen gerückt werden. Eine Verschiebung vom Erhabenen zum Monströsen schien nicht nur reizvoll, sondern auch notwendig, weil das Erhabene, nachdem es bei Schiller beschrieben und an Beispielen illustriert worden war, nicht mehr zutreffend zur Charakterisierung des Unheimlichen der Perspektiven von Hilberseimer schien: Das Erhabene sucht im Normalfall das Unregelmäßige, hier aber gibt es ein Übermaß an Regelmäßigkeit.

Was die *Hochhausstadt* mit dem Erhabenen verbindet, ist vor allem der Umstand, daß ihre Darstellungen an das ›ästhetische Unendliche‹ von Kant appellieren und damit, trotz aller Ordnung, die ›Vorschrift‹ der Überschaubarkeit und Abgeschlossenheit verletzen. Das bedeutet, daß die *Hochhausstadt* (etwa nach den klassischen Kriterien für das Schöne, selbst wenn die eingesetzten Mittel ganz andere sind) zwar als schön konzipiert worden sein konnte, aber durch ihre scheinbar endlose Ausdehnung nicht schön sein kann, besonders wenn man Schönheit so mit der Wahrnehmung verbindet, wie dies Aristoteles tut (und Analoges gilt auch für die späteren Interpretationen des klassischen Schönheitsideals). Weder zeigen die Perspektiven ihre Grenzen, noch ist die Stadt selbst durch ihre Organisation in der Vertikalen so weit differenziert, daß man von einer klar wahrnehmbaren Ordnung im klassischen Sinn sprechen könnte.

### **3.2.3 Letzte Anmerkungen zum Erhabenen**

Vereinfacht gesagt ist aus der Sicht des griechischen, zur Norm gewordenen Kanons das, was im 18. Jahrhundert als erhaben gelten wird, ästhetisch und ethisch verwerflich. In dieser Hinsicht sind auch Hilberseimers Perspektiven der *Hochhausstadt* verwerflich – weil sie etwas zeigen, das nicht vollständig erfassbar ist; schon gar nicht auf einen Blick. Aristoteles hat die Kriterien der Schönheit mit der Wahrnehmung verbunden, womit alles Unheimliche aus dem Bereich der Ästhetik vorerst ausgeschlossen wurde. Später setzt sich die Überzeugung durch, daß das Erhabene einer Wahrheit gewahr machen könne, die sonst nicht erkennbar sei: Während im Barock der Spiegel für die Metapher einer Kunst steht, die höhere Wahrheiten zu zeigen imstande ist, wird besonders in der romantischen Auffassung diese Möglichkeit als eine der Vorzüge der Kunst gepriesen. So behauptet

Schopenhauer, daß Kunstwerke uns einen Einblick in die letzte Natur der Realität vermitteln können, uns also über die oberflächliche Erscheinung der Dinge führen können.<sup>1172</sup>

Es ist zu fragen, ob das Erhabene heute noch als ästhetische Kategorie gelten kann, die dem Schönen entgegengesetzt ist. Dem heutigen Betrachter vermittelt es nicht dieselbe Art von (wohligem) Schauer, wie dem Betrachter des 18. Jahrhunderts. Das Erhabene bedeutete zwar eine Erweiterung der Ästhetik, aber seine Rezeption unterscheidet es kaum mehr vom klassischen Schönen. Einen der möglichen Gründe liefert die Kunstgeschichtsschreibung selbst: In seinen Untersuchungen über die *Spätromische Kunstindustrie* (1901) stellt etwa Alois Riegl mit dem Begriff des ›Kunstwollens‹ dem klassischen Wertgefüge eine andere Art von Schönheit entgegen. Riegl vertritt die Ansicht, es sei unmöglich, daß ein positives Kunstwollen jemals auf ›Häßlichkeit‹ und ›Leblosigkeit‹ gerichtet gewesen sein könne.<sup>1173</sup> Selbst wenn Riegl sich auf eine andere Epoche bezieht und andere Fragen behandelt, wird dem Erhabenen damit seine Eigenart genommen. Das Problem von Riegls Auslegung, besonders aber jenes der in der Folge einsetzenden kunsthistorischen Ästhetisierungen, ist nämlich, daß sie nur ein positives Kunstwollen gelten lassen und sich darauf konzentrieren müssen, jedwede Form von künstlerischen Ausdruck mit positiven Werten zu versehen. Dabei wird die Möglichkeit ausgeschlossen, daß z.B. massige, rohe Formen bewußt als anti-ästhetische Bekundungen herangenommen werden. Eine Opposition zu den geltenden Regeln der Ästhetik ist aber genau die Absicht, die ursprünglich hinter dem Erhabenen steht. Festlegungen wie diese betreffen allerdings die weitere Entwicklung der Ästhetik und Kunst. So erklärt Werner Hofmann, daß Riegl sich mit der Aufwertung einer zeitlich weit zurückliegenden ›Verfallszeit‹ bewußt zum Sprecher eines modernen Geschmacks gemacht habe: Wenige Jahre vor der Entstehung des Kubismus etwa habe er behauptet, daß die »starre kristallinische Gesetzmäßigkeit« der absoluten Schönheit verhältnismäßig am nächsten stehe.<sup>1174</sup>

Mit dem Erhabenen werden die klassischen Kategorien der Ästhetik herausgefordert. Eine mit dem Erhabenen vergleichbare Umwertung hat zwei Jahrhunderte später die Kunst der Avantgarde des Anfangs des 20. Jahrhunderts erfahren. Was ursprünglich als Infragestellung der bestehenden Normen der Kunst galt, wurde danach kanonisiert, als das Gebiet der Kunst verändert und erweitert wurde.

Das Erhabene hat neue Mittel für die Kunst eröffnet. Es hat zu einer neuen Art von Kunstwerk geführt, das nicht mehr in sich geschlossen ist. Dieses ist auch nicht mehr in dem Sinne unabhängig, als der Betrachter vom ästhetischen Objekt nicht mehr getrennt werden kann: Mehr als vorher benötigt dieses dessen Teilnahme. Der Betrachter muß von nun an seinen Anteil an der Konstitution der Bedeutung des Werkes leisten. Drastischer ausgedrückt kann das Kunstwerk nur dann als Kunstwerk bestehen, wenn sich der Betrachter von diesem ergreifen läßt. Das Erhabene bildet dabei eine Vorschau auf das, was im 20. Jahrhundert in der Avantgarde stattfindet.

Die Verbindung zwischen dem Erhabenen und der künstlerischen Avantgarde ist nicht aus der Luft gegriffen. Im allgemeinen findet das Erhabene im 20. Jahrhundert kaum Beachtung. Gemeinsam mit der Kategorie des Schönen scheint es im 20. Jahrhundert eine verborgene Existenz geführt zu haben, besonders in der Architektur.<sup>1175</sup> Dennoch gibt es Ausnahmen, die dieser Tendenz entgegenstehen und dem Erhabenen eine herausragende Rolle zuschreiben: Für den

---

<sup>1172</sup> Vgl. Nigel WARBURTON, *The art question*, S. 13.

<sup>1173</sup> Werner HOFMANN, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart: Kröner, 1987, S. 33.

<sup>1174</sup> Werner HOFMANN, *Grundlagen der modernen Kunst*, S. 33.

<sup>1175</sup> Vgl. Kate NESBITT, ›The sublime in modern architecture: unmasking (an aesthetic of) abstraction‹, in: *New Literary History* (Bd. 26, Nr. 1, Winter 1995); S. 95–110, hier S. 96.

Literaturkritiker Harold Bloom gilt Freuds Essay zum Unheimlichen als eine der letzten maßgeblichen Interpretationen des Erhabenen. Daneben haben besonders Theodor W. Adorno und Jean-François Lyotard dem Erhabenen eine besondere Bedeutung zugeschrieben.<sup>1176</sup> Adorno ist für einer Kunsttheorie der Avantgarde von Bedeutung, wo die Auflösung der Geschlossenheit bzw. organischen Einheit des Kunstwerks ein wichtiges Kennzeichen darstellt. Lyotard wiederum stellt eine recht unvermutete Behauptung auf: Er behauptet, daß bereits zu jener Zeit, als sich die Kunst der Romantik von den klassischen und barocken Repräsentationsmodi emanzipierte, die Kunst begann, sich der abstrakten Kunst bzw. der ›minimal Art‹ anzunähern. Für ihn folgt daraus, daß die Avantgarde ihre Wurzeln in der Ästhetik des Erhabenen hat: Die Ausarbeitung einer Ästhetik des Erhabenen durch Burke und später durch Kant zu Beginn der Romantik bereitet auf ästhetische Erfahrungen vor, die in der Avantgarde dann vollends ausgearbeitet werden. Aber während man sich schnell darüber einigen kann, daß das Erhabene in den Werken von Shelley, Poe etc. eine herausragende ästhetische Eigenschaft ist, so ist es schwierig, das Erhabene beispielsweise in den literarischen Werken der Avantgarde des 20. Jahrhunderts auszumachen. Eine besondere Verbindung besteht über die Abstraktion: Für Lyotard diskutiert Kant diese, als dieser beschreibt, wie das Vorstellungsvermögen Endlosigkeit wahrnimmt. Lyotard ist von Kants Idee fasziniert, daß das Erhabene mit der Idee einer nicht-Darstellbarkeit, einer ›negativen Darstellung‹ zu tun hat. Mit dem Erhabenen wird der Versuch unternommen, etwas darzustellen, das letzten Endes nicht-darstellbar ist, wobei für Kant ›Formlosigkeit‹ ein möglicher Indikator für das Undarstellbare ist. Lyotard behauptet nun seinerseits, daß die Idee, etwas nicht-Darstellbares darstellen zu wollen, eine sehr moderne Idee ist.<sup>1177</sup>

Nebenbei gibt es auch wesentlich einfachere Verbindungen zwischen dem ästhetischen Empfinden der Avantgarde und dem Erhabenen, bedenkt man etwa die Tendenz zur Monumentalisierung, die gegen Ende der 1920er-Jahre einsetzt – und das schon vor der Etablierung des Totalitarismus in Europa.<sup>1178</sup> Als Illustration mag hier nicht die Architektur, sondern die Werbung herhalten, die zu Beginn der 1920er-Jahre auf Mittel zurückgreift, die die künstlerische Avantgarde erarbeitet. Wie John Berger zeigt, hat die Werbung sich auch sonst gerne visueller Mittel bedient, die zuallererst in der Kunst elaboriert und erprobt worden waren.<sup>1179</sup> Von der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts an zeigt die Werbung – mitbedingt durch die technischen Entwicklungen beim Druck – zunehmend ›realistische‹ Darstellungen der angebotenen Produkte. Die Konsumenten können dabei davon ausgehen, daß das, was sie sehen, auch das ist, was sie bekommen. Die Käufer (die gleichermaßen Betrachter sind) haben wenig Bedarf, sich etwas vorzustellen, das über eine realistische Darstellung hinausgeht, und sogar noch weniger Bedarf, selbst sinnvolle Zusammenhänge herzustellen: Es wird grundsätzlich davon ausgegangen, daß das Produkt ein vorhandenes Bedürfnis erfüllt.

Das ändert sich mit dem Einfluß der Kunst der Avantgarde auf die Werbung. Die Avantgarde verändert den vorherrschenden Realismus in der Werbung; diese wiederum beginnt zunehmend, an die Emotionen des Betrachters zu appellieren, anstatt einfach ein Produkt zu präsentieren. Ähnlich wie die Kunst der Avantgarde versucht auch die Werbung, den Publikumsgeschmack zu formen, indem sie die Aufmerksamkeit des Betrachters mit ungewöhnlichen Darstellungsweisen, bzw. neuen Formen der Illustration auf sich zieht. Sie verlangt dabei vom Rezipienten-Konsumenten, daß er

---

<sup>1176</sup> Vgl. Kenneth HOLMQVIST, Jaroslaw PLUCIENNIK, ›A short Guide to the Theory of the Sublime‹, in: *Style* (Bd. 36, Nr. 4, Winter 2002), S. 718–737.

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2342/is\\_4\\_36/ai\\_98167921/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_4_36/ai_98167921/) (Zugr. 13.05.2009), S. 1–13, hier S. 2.

<sup>1177</sup> Vgl. Kenneth HOLMQVIST, Jaroslaw PLUCIENNIK, ›A short Guide to the Theory of the Sublime‹, S. 4–5.

<sup>1178</sup> Vgl. Franco BORSI, *Die monumentale Ordnung. Architektur in Europa, 1929–1939*, Stuttgart 1987, passim.

<sup>1179</sup> Vgl. John BERGER et al. (Hg.), *Sehen*, passim.

einen imaginären Sprung macht, um Bedeutungen aus Repräsentationen zu ziehen, die bisweilen weder realistisch, und zum Teil nicht einmal gegenständlich sind. Damit wird der Konsument, genauso wie der Betrachter eines avantgardistischen Kunstwerks, vom passiven Betrachter zum aktiven Teilnehmer gemacht; eine Veränderung, die die Entwicklung der Werbung seither prägt: Fragen der Funktion oder Leistung des Produkts treten zugunsten von Fragen des Stils und des sozialen Status, den das Produkt verleiht, zurück.

In Beispielen aus den 1930er-Jahren zeichnet sich das Objekt oft groß und deutlich ab. Die Formen sind vereinfacht, als ob diese Reduktion seine wesentlichen Eigenschaften freilegen würde. Das Wechselspiel zwischen der Funktion eines Objektes und der Weise, in der es wahrgenommen werden soll, wird beispielsweise in einem Plakat von Otis Shepard für *Wrigley's* (1930) deutlich. In seiner simplen Darstellung der Kaugummipackung mit dem Wort GUM darunter wirkt das Poster wie eine einfache, geradlinige Werbung. Allerdings beschneiden die Ränder des Bildes die Packung, womit es sozusagen den Rahmen sprengt und geradezu monumental wird. Den letzten Schliff erhält diese Werbung dadurch, daß sich bei der Verpackung die rote Schleife offensichtlich schon ein wenig geöffnet hat. Der Betrachter nimmt ungewollt an dieser ›Entpackung‹ teil, er wird zum ›Komplizen‹ gemacht, womit er als Verbraucher praktisch schon in einem Handel steckt. Der Abstand zwischen dem Produkt und seiner Käuferschaft wurde damit um einen entscheidenden Schritt reduziert. Voraussetzung ist natürlich, daß diese Käuferschaft grundsätzlich für das Produkt zugänglich sein muß.<sup>1180</sup> Solchermaßen wird der Anteil des Betrachters von einer künstlerischen Strategie zu einer Strategie der Werbung. Sie elaboriert diese Mittel und instrumentalisiert damit die neue Ästhetik. [Abb. 114.]

Zwar ist bereits aus den obengenannten Gründen eine Verbindung des Erhabenen mit der Avantgarde angebracht und eine vergleichende Diskussion der künstlerischen Avantgarde mit der architektonischen Moderne zielführend. Hinzu kommt noch, daß Hilberseimer das Ideal einer organischen Einheit vertritt. Zugleich aber zeigen sich bei ihm Risse in der Struktur der organischen Kunst. Einerseits läßt sich aufgrund der daraus resultierenden Inkohärenzen argumentieren, daß Hilberseimers *Hochhausstadt* unheimlich ist, andererseits läßt sich mit wiederum mit dem Unheimlichen zeigen, daß sich Hilberseimer einer andersgearteten Auffassung von Kunst annähert. Die Oszillation zwischen Schema und illusionistischer Perspektive ist dabei kein Mißverständnis, sondern entspricht dieser veränderten Auffassung. So simpel und konservativ seine Konzeption der Großstadt und seine beiden Perspektiven in dieser Hinsicht auch sind: An ihnen manifestiert sich das Auftauchen einer neuen, ästhetischen Sensibilität, wengleich diese mit der tradierten Zentralperspektive kombiniert wird. Die Widersprüche, die sein Entwurf und seine Perspektiven aufweisen, illustrieren, mit welchen Brüchen und Verwicklungen sich die Suche nach einer neuen Ästhetik am Beginn des 20. Jahrhunderts gestaltet.

Anders als Hilberseimer (und mit ihm die meisten modernistischen Architekten) schließen sich die künstlerischen Avantgarde-Strömungen nicht dem Ideal einer organischen Einheit an, ganz im Gegenteil. In diesem Zusammenhang ist die Behauptung, modernistische Architektur und künstlerische Avantgarde würden von denselben Prinzipien ausgehen und an denselben Zielen arbeiten, zu hinterfragen, gerade auch weil es viele Berührungspunkte gibt. Sowohl die modernistische Architektur, als auch die avantgardistische Kunst gehen von der weithin verbreiteten Idee einer kulturellen Krise aus. Sie verfolgen dabei aber keineswegs dieselbe einheitliche Strategie. Die Debatte zwischen Lukács und Adorno zeigt dabei, daß für beide

---

<sup>1180</sup> Vgl. Darra GOLDSTEIN, ›Selling an idea: Modernism and consumer culture‹, in: Deborah M. ROTHCHILD; Ellen LUPTON; Darra GOLDSTEIN [et al.], *Graphic design in the mechanical age. Selections from the Merrill C. Berman collection*. New Haven/CN 1998, S. 95–129, hier S. 99.

Positionen gesellschaftliches und politisches Engagement der Kunst außerordentlich wichtig ist und daß es vorwiegend um die Frage geht, auf welche Weise dieses bewerkstelligt werden soll. Wie beim architektonischen Modernismus reduziert sich diese Diskussion dabei weitgehend auf die Formfrage.

## TEIL 6. ORGANISMUS UND MONTAGE

### *Die Opposition von Modernismus und Avantgarde*

In seiner 1920 erschienenen *Theorie des Romans* charakterisiert Georg Lukács die Gegenwart als »[Zeitalter], für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat«. <sup>1181</sup> Verlust von Einheit und Ganzheit, Sinn- und Identitätskrise sind dominierende Themen der Kunst an der Wende zum 20. Jahrhundert. Die ›Gesinnung zur Totalität‹, der Wunsch nach umfassender Gestaltung aller Lebensbereiche, läßt sich deutlich an den Forderungen ablesen, die an die Architektur gestellt werden. Der Modernismus, gerade erst im Entstehen, wird zur folgerichtigen Lösung erklärt, zur lange ersehnten Erneuerung einer Disziplin, deren ›organische‹ Verbindung zur Vergangenheit abgebrochen war. <sup>1182</sup> In seinem nahezu 600 Seiten starken *Space, Time, and Architecture* von 1941 benötigt Sigfried Giedion dann nicht einmal zwei Seiten, um die expressionistische Phase der Architektur der Zwischenkriegszeit abzuhandeln. Mit Nikolaus Pevsner und Henry-Russel Hitchcock gehört Giedion jener Generation von Architekturhistorikern und –theoretikern an, die sich von der modernistischen Architektur, wie sie Anfang der 20er Jahre vom Deutschen Werkbund und dem Weimarer Bauhaus propagiert wird, eine Verjüngung und Neubelebung der Architektur versprechen, dabei Gegenpositionen vereinnahmen und die Geschichte der modernistischen Architektur, aka *Neue Sachlichkeit*, aka *International Style* selbst als Geschichte ohne Brüche und Widersprüche präsentieren. Während Giedion etwa die bedeutende expressionistische Phase am Weimarer Bauhaus ignoriert, findet er in der Kunst der Avantgarde und der modernistischen Architektur gemeinsame Nenner, die vorgeblich sogar mit den neuesten Erkenntnissen der Naturwissenschaft übereinstimmen. Doch weder ist der Modernismus eine einheitliche Strömung, noch tritt die Kunst der Avantgarde im selben Maße (wenn überhaupt) für eine neue Ganzheit ein. Die Position, die im folgenden dargestellt werden soll, behauptet, daß die Kunst der Avantgarde und die modernistische Architektur vielmehr entgegengesetzte Strategien vertreten, was sich verkürzt als Opposition zwischen ›Organizismus‹ und ›Montage‹ zusammenfassen läßt. Diese Opposition wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als eine neue Ästhetik im Entstehen begriffen ist, virulent. Davon abgesehen aber schließen sich alle Strömungen der verbreiteten Diagnose einer kulturellen Krise – oder, wie Freud 1930 sagt, eines ›Unbehagens in der Kultur‹ <sup>1183</sup> – an, aus der sie eine größere Einflußnahme der Künste auf die Lebenspraxis fordern. Daraus leiten sie dann unterschiedliche künstlerische Strategien ab. Es soll dafür argumentiert werden, daß das Ringen um neue Ausdrucksformen in Kunst und Architektur sowie der Versuch, das kulturelle Unbehagen zu überwinden, zu einem Gutteil für das Unheimliche der *Hochhausstadt* verantwortlich sind und sozusagen vom Regen in die Traufe führen.

In *Modernism and the posthumanist subject : the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer* orientiert sich K. Michael Hays ausdrücklich an Giedion. Hays' Sicht des

---

<sup>1181</sup> Georg LUKÁCS, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. München 1994, S. 47.

<sup>1182</sup> Vgl. Karl SCHEFFLER, ›Ein Weg zum Stil‹, S. 294f.

<sup>1183</sup> »[Eine Behauptung] lautet, einen großen Teil der Schuld an unserem Elend trage unsere sogenannte Kultur; wir wären viel glücklicher, wenn wir sie aufgeben und in primitive Verhältnisse zurückfinden würden. Ich heiße sie erstaunlich, weil – wie immer man den Begriff Kultur bestimmen mag – es doch feststeht, daß alles, womit wir uns gegen die Bedrohung aus den Quellen des Leidens zu schützen versuchen, eben der nämlichen Kultur zugehört.« Sigmund FREUD, *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien 1930, S. 41.

Modernismus positioniert Hilberseimer in einem anderen theoretischen Kontext als dem hier dargelegten. Wie Hays feststellt, vereint Giedion so unterschiedliche Dinge wie die kubistische Malerei, die Gedichte von Apollinaire, Einsteins Elektrodynamik bewegter Körper und die modernistische Architektur unter einem Raumkonzept, das Gleichzeitigkeit und das raum-zeitliche Kontinuum als besondere Kennzeichen hervorhebt.<sup>1184</sup> Giedion geht es letztlich darum, in den diversen künstlerischen Manifestationen seiner Zeit eine, freilich noch verborgene, neue Einheit zu finden. Der Modernismus soll eine Spaltung überwinden, die im 19. Jahrhundert in der kulturellen Entwicklung entstanden ist. Diese Spaltung bedeutet unter anderem einen Bruch zwischen Denken und Fühlen, zwischen dem Menschen und seiner Kultur, aber auch zwischen dem Industriearbeiter und seiner Arbeit. Für die Architektur bedeutet dies, so Hays, einen Bruch zwischen Form und Struktur, Konstruktion und Ausdruck, Kunst und industrieller Produktion.<sup>1185</sup>

Ein Beispiel dafür, wie die Diagnose einer durch die Industrialisierung bedingten Spaltung in konkrete Projekte überführt wird, die diese Spaltung überwinden sollen, ist das von Peter Behrens konzipierte ›Warenzeichen‹ für die AEG, zu deren künstlerischem Berater er 1907 ernannt wird. Die Mischung aus stilisiertem Kristall und Bienenwabe soll für Fleiß stehen und das »Symbol des herrschenden Arbeitsgeistes« bilden.<sup>1186</sup> Neben dem Warenzeichen entwirft Behrens auch Briefköpfe und Plakate, Kataloge und Preislisten, bis hin zu Verkaufsräumen und ganzen Fabrikgebäuden. Die Vereinheitlichung des Erscheinungsbildes eines großen Unternehmens wie der AEG ist ein frühes Exempel für die Umsetzung eines umfassenden ›Corporate design‹. Es dient allerdings erst in zweiter Linie als Identifikationsmerkmal nach außen, zum Zwecke der Vermarktung; vielmehr soll im Reich des Warentauschs das Warenzeichen zu einem neuen Symbol von Einheit und Ganzheit werden, die den zeitgenössischen Kritikern zufolge aus der kapitalistischen Gesellschaft verschwunden sind. Innerhalb des Unternehmens sollen Warenzeichen und vereinheitlichte Gestaltung der Entfremdung der Arbeiterschaft durch die Industrialisierung entgegenwirken. Die Architektur ist Teil dieses ganzheitlichen Konzeptes. Auf der Stirnseite der *Turbinenhalle* (1909, ebenfalls von Behrens) sind das ›Hexagon-Warenzeichen‹ der AEG und der Schriftzug ›Turbinenhalle‹ angebracht. Das Warenzeichen ist dabei integraler Bestandteil der Architektur. Wie eine Fensterrosette ist es mittig über der Glasfassade seiner ›Kathedrale der Arbeit‹ plaziert, während das Hexagon in der sechsseitigen Krümmung des Giebels seine Entsprechung findet.<sup>1187</sup>

Giedion ist also weder der erste noch der einzige, der die Diagnose einer Spaltung aufgrund der Entwicklung der Kultur stellt; er folgt vielmehr einer Reihe von Schriftstellern, Philosophen, Architekten und Theoretikern. Hays interessiert vor allem, wie Giedion das Subjekt konstituiert, das dieser, der humanistischen Tradition folgend, als autonom und stabil auffaßt.<sup>1188</sup> Nachdem dieses Subjekt durch die gesellschaftlichen und technischen Entwicklungen von seinem Objekt getrennt wurde, muß nun das Objekt rekonstruiert werden.<sup>1189</sup> Giedion folgt damit, so Hays, einer humanistischen Privilegierung des Subjekts vor dem Objekt. Durch die modernistische Architektur sieht Giedion das ›einheitliche, zentralisierte‹ Subjekt nun wieder rehabilitiert. Hays stellt fest, daß es allerdings auch andere modernistische Praktiken gibt, die eine solche Hierarchie im Rahmen

---

<sup>1184</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 14.

<sup>1185</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 15.

<sup>1186</sup> Frederic J. SCHWARTZ, *Der Werkbund: Ware und Zeichen 1900–1914*, Amsterdam, Dresden 1999, S. 277.

<sup>1187</sup> Vgl. Frederic J. SCHWARTZ, *Der Werkbund: Ware und Zeichen 1900–1914*, S. 276.

<sup>1188</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 12f.

<sup>1189</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 18.



einer Tendenz zur ›Verdinglichung‹ umkehren. Die beiden Architekten, die diese Praktiken am deutlichsten vertreten, sind, so Hays, Hannes Meyer und Ludwig Hilberseimer.

Für Hays zeichnen sich Meyer und Hilberseimer durch eine Praxis der ›Aufhebung‹ aus. Er präzisiert, daß es sich bei dieser ›Aufhebung‹ um eine Wiedereinführung der Kunst in die soziale Praxis handelt, entweder durch die Negation (Meyer) oder durch die radikale Reformulierung (Hilberseimer) von traditionellen Konzepten der Architektur.<sup>1190</sup> Die ›Aufhebung‹ definiert Hays dabei im Sinne Hegels als simultane ›Negation‹ und ›Bewahrung‹ in ›abgelöster‹ Form.<sup>1191</sup>

Die Idee der Wiedereinführung der Kunst in die soziale Praxis ist allerdings keine, die ausschließlich Meyer und Hilberseimer auszeichnet. Nach Peter Bürger charakterisiert diese vielmehr das gemeinsame Anliegen der, wie er sie nennt, ›historischen‹ Avantgardeströmungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Diese Strömungen kritisieren an der Kunst des 19. Jahrhunderts, daß sie sich weit von der Lebenspraxis entfernt habe, um an Autonomie zu gewinnen; mit dem Preis allerdings, keinen gesellschaftlichen Einfluß mehr auszuüben. Dies ist Kunst als *l'art pour l'art* bzw. ›Ästhetizismus‹, womit eine Kunst gemeint ist, die sich ausschließlich für kunstimmanente Fragen interessiert.<sup>1192</sup>

Mit dem Anliegen der so definierten Avantgardeströmungen sind neben formalen Fragen auch solche nach der Konstitution eines Werkes verbunden bzw. führt letzteres zu Debatten über dessen geeignete Form. Theodor Adorno sieht eine wichtige Aufgabe der Kunst darin, die Widersprüche und Brüche seiner zeitgenössischen Gesellschaft bloßzulegen. Er widerspricht der Ansicht, daß es Aufgabe der Kunst sei, eine neue Einheit oder Harmonie zu schaffen. Für Adorno stellt dabei schon der Versuch, organisch in sich geschlossene Werke zu schaffen, einen Rückfall unter ein bereits erreichtes Niveau künstlerischer Techniken dar. Er kritisiert am *organischen Werk*, daß es bereits durch seine Form die Illusion einer heilen Welt befördere, selbst wenn die explizit gemachten Inhalte etwas anderes beabsichtigten. Für Adorno ist die Kunst der Avantgarde ein historisch notwendiger Ausdruck der Entfremdung in der spätkapitalistischen Gesellschaft; sie an der organischen Geschlossenheit eines klassischen Werks messen zu wollen, wäre inadäquat: beispielhaft dafür sind die künstlerischen Aktionen und Werke der Dadaisten, wie z. B. die Collagen von Hanna Höch<sup>1193</sup> und Raoul Hausmann oder auch die Gemälde von Georg Grosz. [Abb. 113.] Adornos Kontrahent in dieser Frage ist der Philosoph und Literaturwissenschaftler Lukács, der für das organische bzw., wie er es nennt, ›realistische‹ Kunstwerk eintritt und sich dabei am bürgerlichen Roman des 19. Jahrhunderts orientiert. Auch wenn Lukács sich also auf die Literatur bezieht, so vertritt er damit eine Position, die mit jener von Hilberseimer übereinstimmt. Letzterer steht damit in klarer Opposition zu Adorno, aber auch zu Ernst Bloch oder Walter Benjamin, um nur einige zu nennen.

Schreibt man nun, wie Hays, Hilberseimer dieselbe Strategie zu wie den künstlerischen Avantgardebewegungen, wird die Situation allerdings undurchsichtig, wenn nicht widersprüchlich. Es ist nur konsequent, wenn Hays dann eine begriffliche Unterscheidung zwischen Modernismus

---

<sup>1190</sup> »the reintegration of art with social practice through either the negation (Meyer) or radical reformulation (Hilberseimer) of traditional concepts of architecture.« K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 12.

<sup>1191</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, FN 5, S. 306.

<sup>1192</sup> Anstatt ›historischer‹ Avantgarde ließe sich auch ›kontinentale‹ Avantgarde sagen. (Vgl. David HARRAH, ›Aesthetics of the Film: The Pudovkin-Arnheim-Eisenstein Theory‹, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Bd. 13, Nr. 2, Dez. 1954), S. 163–174, hier S. 164f.)

<sup>1193</sup> Vgl. Malcolm BARNARD, *Grafic Design as Communication*, London, New York 2005, S. 118.

und Avantgarde verweigert.<sup>1194</sup> Wohl ist es legitim, von der Kritik der Avantgarde an der Kunst des 19. Jahrhunderts zu den Initiativen eines Gropius, Le Corbusier oder van Doesburgs überzuleiten, die sämtliche ein neues, von der alltäglichen Lebenspraxis aus geschaffenes ästhetisches Bewußtsein einfordern.<sup>1195</sup> Dennoch bedeutet das noch nicht, daß die zahlreichen Reform- bzw. Erneuerungsbewegungen dieselben Konsequenzen daraus ziehen. Es stellt sich die Frage, ob und inwieweit die modernistische Architektur sich diesen Forderungen anschließt, ob also gesagt werden kann, daß der Modernismus als Teil einer solchermaßen charakterisierten Avantgarde angesehen werden kann.

Zum einen kann und will die Architektur nicht dasselbe wie die anderen Künste. Im Unterschied zu diesen hat die architektonische Praxis in den überwiegenden Fällen nicht allein ästhetische, sondern auch praktische, alltagsbezogene Funktionen zu erfüllen, die ihr nicht dasselbe Maß an Autonomie und Kritik ermöglichen wie anderen Künsten. So behauptete einmal Louis Kahn, daß ein Maler zwar quadratische Räder malen und ein Bildhauer ebensolche quadratische Räder hauen könne, ein Architekt aber immer runde Räder verwenden müsse.<sup>1196</sup> Wohl unterliegt die Praxis der Architektur also gewissen Einschränkungen, die dazu führen, daß bestimmte künstlerische Strategien außerhalb ihres Gebietes liegen müssen. Auf der anderen Seite aber lassen sich zahlreiche Gegenbeispiele finden, in denen der pragmatische Aspekt der Architektur eine untergeordnete Rolle spielt, etwa in der ›Papierarchitektur‹ des 18. Jahrhunderts oder in einigen Entwürfen von Peter Eisenman und nicht zuletzt bei der Villa Savoye. Letztere gilt zwar als Meisterwerk einer funktionalistischen Architektur, sie war aber aufgrund zahlreicher Bauschäden nur kurz bewohnt und von 1938 an überhaupt dem Verfall preisgegeben.<sup>1197</sup> Dieser Dysfunktionalität steht ihr Ruf als kanonisches Meisterwerk des Modernismus gegenüber. Genauso wie die künstlerische Avantgarde glaubt auch Le Corbusier an die Umgestaltung der Gesellschaft durch die Kunst, in seinem Falle also die Architektur. Er diagnostiziert, wie so viele, ein ›heute gestörtes Gleichgewicht‹, das sich nur durch eine neue Architektur ins Lot bringen läßt: »Baukunst oder Revolution« fragt er und entscheidet selbst: »Die Revolution läßt sich vermeiden.«<sup>1198</sup> Le Corbusier geht es allerdings darum, die bestehenden gesellschaftlichen Widersprüche durch einen neuen, technisch-organisierenden Geist und eine daraus hervorgehende neue Schönheit zu glätten, also ein neues Gleichgewicht und eine neue Einheit herzustellen. In dasselbe Horn stößt Walter Gropius, der im ›Bauhausmanifest‹ von 1923 proklamiert: »Kunst und Technik, eine neue Einheit!« Und sein *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses* ebenfalls von 1923, beginnt damit, daß allmählich eine »neue Welteinheit« erkennbar werde, »die den absoluten Ausgleich aller gegensätzlichen Spannungen in sich birgt«. <sup>1199</sup> Gropius geht es um eine Neuorganisation der Künste durch die Bündelung aller Initiativen – freilich unter der Schirmherrschaft der Architektur. Hilberseimer wertet wiederum die Praxis des Architekten insofern auf, als er dessen Rolle darin sieht, neue Realitäten zu schaffen und somit eine gesellschaftsbildende Rolle zu spielen. Für die *Hochhausstadt* bedarf es einer eigenen, egalitären – um nicht zu sagen: totalitären – Gesellschafts-

---

<sup>1194</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 12, 14f.

<sup>1195</sup> Vgl. Andreas HAUS, ›Fotografische Polemik und Propaganda um das »Neue Bauen« der 20er Jahre‹, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (Bd. 20, 1981), S. 90–106, hier S. 90f.

<sup>1196</sup> Vgl. Paul HEYER, *Architects on Architecture: New Directions in America*, London 1967, S. 149. Zit. nach: William WHITE, ›How do buildings mean?‹, in: *History and Theory* (H. 45, Mai 2006) S. 153–177, hier S. 158.

<sup>1197</sup> Vgl. Kevin D. MURPHY, ›The Villa Savoye and the Modernist Historic Monument‹, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* (Bd. 61, Nr. 1, März 2002), S. 68–89, hier S. 68.

<sup>1198</sup> LE CORBUSIER, *Ausblick auf eine Architektur*, Berlin, Frankfurt a. M., Wien 1963, S. 29.

<sup>1199</sup> Walter GROPIUS, ›Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses‹ [1923], in: *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923*. [http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/bauhaus\\_1923.htm](http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/bauhaus_1923.htm) (Zugr. 09.10.2008).

ordnung: Die Forderung nach einer Gestaltung, die frei ist von jedem individualistischen Zug, wird schließlich zur universellen Regel erhoben.

Hilberseimer gilt früh als avancierter Architekt. 1922 nennt ihn Adolf Behne in einem Zug mit Adolf Loos, Otto Wagner, Bruno Taut, Walter Gropius und Peter Behrens als Vorreiter einer neuen Architektur. Mit seinem Wettbewerbsentwurf für die Berliner Oper 1911 gibt Hilberseimer für Behne denn auch ein Beispiel ›reiner‹ Architektur.<sup>1200</sup> Wie für so viele andere bedeutet auch für Behne die kommende Architektur die »Formung geistiger Organismen, die klar durchdacht sind und ihr Leben in den unantastbar reinen Verhältnissen aller Teile zueinander und zum Ganzen tragen«:<sup>1201</sup> Die organische Einheit ist also von Beginn an in die Programmatik der modernistischen Architektur eingeschrieben. Auch Hilberseimer fordert wiederholt eine organische Einheit in der Architektur der Großstadt: »Das großstädtische Bauwerk muss als Zelle, der großstädtische Organismus als Teil einer Einheit wesentliche architektonische Eigenheiten aufweisen, die durch die Wesenheit der Großstadt bedingt sind.«<sup>1202</sup>

Die *Hochhausstadt* ist als Gegenmittel für den Verlust von Harmonie und Ganzheit projiziert. Die Ursachen für diesen Verlust sieht Hilberseimer vorwiegend in einem ungelenkten, wildwüchsigen Kapitalismus, der nur dem Einzelinteresse gehorcht und entsprechende Auswirkungen auf den Städtebau hat: Folglich fordert Hilberseimer die Unterdrückung des Individuellen und die Betonung des Allgemeingültigen. In der Architektur des Modernismus gelten andere Werte als in der Kunst der Avantgarde. Hilberseimers Forderungen entstammen einer Zeit, in der die künstlerischen Avantgarden die tradierten Konventionen zu überwinden suchen und damit auch die Idee einer organischen Einheit, die bis dahin unverzichtbarer, wenngleich impliziter Teil der Auffassung dessen ist, was unter Kunst zu verstehen ist. Ziel der ›historischen‹ Avantgarden (nach der Definition Bürgers) ist die Auflösung der organischen Einheit des Kunstwerks und die Infragestellung des Primats des (klassischen) Schönen, für das die organische Ganzheit eine unumgängliche Voraussetzung ist. Unter dem Licht der künstlerischen – avantgardistischen – Strategie besehen wird also Hays' Interpretation insofern fragwürdig, als die ›radikale Reformulierung‹ Hilberseimers so radikal nicht ist.

Architektur und Kunst haben zwar beide das Anliegen, eine gesellschaftsbildende Rolle einzunehmen, sie entwickeln aber nahezu entgegengesetzte Ziele und Strategien. Somit erfährt das, was in der Kunst als überkommene Vorstellung gilt, in der Architektur eine Neubelebung. Hilberseimer hat seine eigene, sehr umfassende Vorstellung von kompositioneller Einheit, mittels der er versucht, für das als neu definierte Phänomen, die Großstadt, eine umfassende Lösung zu präsentieren. Eben dieser Aspekt aber muß von einem kunsttheoretischen Standpunkt aus die Fortführung tradiertter, klassischer Auffassungen bedeuten: Erst der Vergleich zur Avantgarde hebt den Umstand hervor, daß Hilberseimer, aber auch der gesamte Modernismus, nach wie vor einer klassischen Tradition verpflichtet ist.

Diese Tradition ist allerdings, von formalen Fragen ohnehin abgesehen, bereits mehr als brüchig geworden. Eine Reformulierung traditioneller Konzepte der Architektur schafft Hilberseimer höchstens um den Preis zahlreicher Widersprüche und Brüche, die der erhofften neuen Einheit widersprechen. Die Feststellung einer durchlaufenden, aber brüchig gewordenen Tradition in der modernistischen Architektur rechtfertigt dabei weiterhin, die Perspektiven der *Hochhausstadt* unter tradierten ästhetischen Gesichtspunkten zu betrachten, sprich: die Kategorien des Erhabenen

---

<sup>1200</sup> Vgl. Adolf BEHNE, ›Architekten‹, S. 129.

<sup>1201</sup> Adolf BEHNE, ›Architekten‹, S. 128f.

<sup>1202</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 103.

und des Organischen gleichermaßen anzuwenden. In den Künsten können diese ästhetischen Kategorien denn auch mit einer umfassenden und vielschichtigen Tradition aufwarten; eine Tradition, an der Hilberseimer sich notgedrungen messen muß. Und auch wenn im architektonischen Diskurs des 20. Jahrhunderts das Erhabene nahezu ausgeblendet wurde,<sup>1203</sup> verweist ein wichtiger Großstadt-Theoretiker doch unmißverständlich darauf: 1903 bemerkte Karl Scheffler – unter besonderer Hervorhebung der Architektur des Mietshauses – daß die Kunst hilflos nach Traditionen suche, wodurch sie doch nur zeige, daß ihr jede natürliche, organische Verbindung zur Vergangenheit abhanden gekommen sei. Anstatt weiterhin historisierende Ornamente auf Fassaden zu applizieren, sei es angebracht, eine andere, bereits bestehende und sehr lebendige Tradition aufzugreifen, die sich nicht an der Kunst orientiert, sondern an der Konstruktion: Das, was für den Grundriß des Mietshauses schon längst gilt – seine Uniformität, die den zahlreichen Übersiedelungen des Großstädtlers Rechnung trägt – soll nun auf das äußere Erscheinungsbild übertragen werden. Die neue Architektur des Mietshauses soll aus dem einförmigen, aber auch monumentalen Erscheinungsbild ihrer Rohbauten abgeleitet werden: Er betont den ›starken Eindruck‹, der noch durch keinen ›unorganischen Schmuck verdorben‹ ist und das ›organisch gewachsene Gerüst‹ erkennbar läßt. Die daraus hervorgehende Wirkung beschreibt er als »düster und traurig, aber doch charaktvoll, [sie] hat etwas Drohendes, entbehrt jedoch nicht einer gewissen inneren Vornehmheit.«<sup>1204</sup> bei Scheffler ist die monumentale, erhabene Wirkung des Rohbaus eine Folge des Organischen. In *Raum, Zeit, Architektur* macht wiederum Giedion die Begegnung mit dem Rockefeller Center zur Schlüsselerfahrung für die moderne Ästhetik: In diesem Bauwerk verwirklicht sich zum ersten Mal der neue Maßstab der Großstadt. Es ist so kolossal, daß es sich nicht auf einmal überblicken läßt. Der Passant muß es umrunden, quasi kubistische Blickausschnitte sammeln und selbst im Kopf zusammenmontieren. Diese Erfahrung ist Teil jener neuen Tradition, auf die der Untertitel von *Raum, Zeit, Architektur* verweist.<sup>1205</sup> [Abb. 39–40.]

Charakterisierungen wie diese entsprechen gänzlich der ästhetischen Kategorie des Erhabenen, auch wenn sie nicht als solche bezeichnet werden, und so stimmt es möglicherweise, daß das Erhabene eine fundamentale, sonst aber unterdrückte Kategorie der modernistischen Architektur darstellt, wie Kate Nesbitt behauptet.<sup>1206</sup> Hilberseimer folgt nicht nur mit seinen monumentalen, uniformen Gebäuden den Forderungen Schefflers.. Die *Hochhausstadt* wird auch als über alle Maßstäbe hindurch einheitlich gestaltete, geschlossene Einheit konzipiert. Der Ausschnitt der perspektivischen Darstellungen jedoch suggeriert eine endlose Fortsetzung über den Bildrand hinaus: seriell vervielfältigte, identische Gebäude stellen denn auch das Gegenteil einer organischen Einheit dar. Während die unterschiedlichen Größenordnungen Wohnung – Geschoß – Gebäude – Stadt einander entsprechen, ist bei den Gebäuden selbst die hierarchische Struktur im Sinne einer organischen Einheit aufgegeben. Während mit der organischen Einheit auf das klassische Schöne verwiesen wird, wird mit der endlosen Ausdehnung auf ein dieses Schöne überschreitendes

---

<sup>1203</sup> Vgl. Kate NESBITT, ›The sublime in modern architecture: unmasking (an aesthetic of) abstraction‹, S. 96.

<sup>1204</sup> »Die Konstruktion zeigt sich unverhüllt und aus dem Ergebnis eines Bedürfnisses und trockener statischer Rechnung geht eine Art von Monumentalität hervor. Sie ist düster und traurig, aber doch charaktvoll, hat etwas Drohendes, entbehrt jedoch nicht einer gewissen inneren Vornehmheit. Noch mehr: in dieser Primitivität sind alle Elemente einer künstlerischen Ausbildung enthalten und aus der reich und unwirsch angedeuteten Schönheit kann ein Stil des Etagenhauses vollkommen entwickelt werden.« Karl SCHEFFLER, ›Ein Weg zum Stil‹, S. 294.

<sup>1205</sup> Sigfried GIEDION, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Basel [u.a.] 62000 [1976], S. 498–504. (Vgl. Douglas TALLACK, ›Siegfried Giedion, Modernism and American Material Culture‹, in: *Journal of American Studies* (Bd. 28, Nr. 2, 1994), S. 149–167, hier S. 158ff)

<sup>1206</sup> Vgl. Kate NESBITT, ›The sublime in modern architecture: unmasking (an aesthetic of) abstraction‹, S. 95.

Erhabenes verwiesen. Daß dies nicht als Widerspruch gesehen wird, hat zum Teil damit zu tun, daß beide ästhetische Kategorien zugunsten einer Betonung von Rationalität und Funktion aus dem modernistischen Diskurs ausgeschlossen werden.<sup>1207</sup>

Die Darstellungen der Hochhausstadt sollen den konsequenten Aufbau der Stadt in der Vertikalen zeigen. Gleichzeitig wollen sie illusionistische Perspektiven sein, wodurch es schließlich zu den erwähnten Widersprüchen in der Darstellung kommt. Im Unterschied zum Kubismus oder Futurismus, die die traditionellen Konventionen zur Darstellung von Objekten im Raum ablehnen,<sup>1208</sup> thematisiert Hilberseimer nicht das Wesen der perspektivischen Darstellung und ihr Verhältnis zur (dargestellten) Architektur: Die Widersprüchlichkeit ist kein Thema des architektonischen Diskurses. Hilberseimer übernimmt vielmehr jene Überzeugung des Modernismus, wonach eine Darstellung ein neutrales, transparentes Vehikel zur Vermittlung eines Inhalts ist. Dabei verkürzt er durch seine Darstellungsweise die Distanz zwischen Entwurfsdiagramm und ausgearbeitetem Entwurf. (Vgl. T.4/6) Hilberseimer kann sich erst spät von der perspektivischen Darstellungsart lösen, die, wie Markus Kilian feststellt, »zur Darstellung volumetrischer Architekturdetails angemessen erscheint, zur abstrakten Visualisierung einer schematischen, stadtplanerischen Idee dagegen ungeeignet ist.«<sup>1209</sup> Erst 1929, mit seinem *Vorschlag zur Citybebauung*, wird Hilberseimer die axonometrische Darstellungsmethode anwenden, die dem Anliegen ›theoretischer Demonstrationsversuche‹ wesentlich angemessener erscheint.<sup>1210</sup> Hilberseimer bleibt also seiner einmal eingeschlagenen Darstellungsform über mehrere Siedlungs- und Stadtentwürfe treu, während sich umgekehrt die Architektur nicht verändert, als er die Axonometrie wählt.

Die *Hochhausstadt* entsteht zu einem Zeitpunkt, als in Kunst und Architektur eine neue, von den klassischen Kriterien losgelöste Ästhetik im Entstehen begriffen ist. Hier manifestiert sich eine neue ästhetische Sensibilität, die gerade dabei ist, sich von der unmittelbaren Vergangenheit zu emanzipieren. Die *Hochhausstadt* bezeichnet dabei einen signifikanten Umbruch in der Ästhetik, durch den die Idee eines geschlossenen, organischen Kunstwerks, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts bereits durch die Kategorie des Erhabenen aufgeweicht wurde, obsolet wird. Die seit Aristoteles gültige Auffassung, daß ein Kunstwerk eine organische Einheit zu bilden habe, wird schließlich überwunden. Die simultane Negation und Bewahrung des Tradierten, im Sinne der hegelschen ›Aufhebung‹, manifestiert sich bei Hilberseimer nicht so sehr als radikale Neuformulierung, wie Hays sagt, sondern vor allem als fortgesetzte, wenngleich, mit Adolf Loos gesprochen, gebrochene Tradition.

Häufig ist also die Annahme zu finden, daß am Beginn des 20. Jahrhunderts die Entwicklung von Architektur und Kunst parallel verlaufen sei, daß diese von einem gemeinsamen Geist getragen worden seien oder auch die adäquate Verwirklichung der wahren Kräfte ihrer Zeit darstellten. Das, was als ›Kunst der Avantgarde‹ oder als ›Moderne Architektur‹ bezeichnet wird, gilt dabei als so eng miteinander verwoben und verwandt, daß ›Moderne‹ und ›Avantgarde‹ praktisch als Synonyme gelten. Hier wird hingegen die Position vertreten, daß künstlerische Avantgarde und architektonische Moderne unterschiedliche, wenn nicht entgegengesetzte Wege gegangen sind. Modernistische Architektur und künstlerische Avantgarde sind nicht Teil einer einheitlichen, konzertierten Strömung; es gibt vielmehr einen klaren Unterschied zwischen der dominierenden

<sup>1207</sup> Vgl. Kate NESBITT, ›The sublime in modern architecture: unmasking (an aesthetic of) abstraction‹, S. 96, 99.

<sup>1208</sup> Vgl. Malcolm BARNARD, *Grafic Design as Communication*, S. 121.

<sup>1209</sup> Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 61.

<sup>1210</sup> Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 61.

Einstellung in der modernistischen Architektur und den Strategien, die die künstlerische Avantgarde einschlägt, eben jene Opposition zwischen ›Organizismus‹ und ›Montage‹.

Die Feststellung, daß die Architektur des Modernismus andere Prinzipien als die künstlerische Avantgarde vertritt, fundiert die Betrachtung unter historischen Aspekten und die Bezugnahme auf ältere, auf die Malerei der Avantgarde eigentlich nicht mehr zutreffende Betrachtungsweisen. Eine andere Folge dieser Überlegungen ist, daß die modernistischen Architekten mit einem an den industriellen Fertigungsmethoden orientierten Konzept der Montage operiert haben, das ganz anders ist als die künstlerische Technik der Montage. Zur Illustration mag ein Beispiel aus der Gebrauchsgrafik, *Gesetze der Bild-Form* von Kurt Schwitters, herhalten. Schwitters teilt den beiden Richtungen unterschiedliche Aufgaben zu: die eine (›sachliche‹) Richtung wird als ›ordnend, objektiv und informativ‹ bezeichnet; sie dient der Orientierung. Die andere wird als ›bewegt, aktiv‹ etc. charakterisiert und dient vorwiegend der Werbung. Hier findet sich eine anschauliche Reduktion zweier unterschiedlicher künstlerischer Strategien auf ihren Gebrauchswert. [Abb. 112.]

Dennoch gibt es insofern Grenzen, als die Trennung zwischen den beiden Positionen so deutlich nicht ist. Zum einen liegt das an den zahlreiche Querverbindungen, Einflußnahmen und personellen Unionen zwischen den verschiedenen Richtungen. Bisweilen werden diese unterschiedlichen Haltungen innerhalb einer Institution wie dem *Bauhaus* vertreten. Zum anderen vertritt besonders Giedion mit seinen Begriffen ›Durchdringung‹ und ›Simultaneität‹ eine Auffassung von Montage, die sich an jener der künstlerischen Avantgarden anlehnt. Der deutsche Kunstkritiker und Fotograf Franz Roh wiederum beschrieb 1925 die Montage als eine prekäre Synthese zwischen extremer Phantasie und extremer Nüchternheit,<sup>1211</sup> womit er implizierte, daß der künstlerische Prozeß der Montage die Fähigkeit habe, ausgleichend und vereinheitlichend zu wirken. In diesem Zusammenhang ist zu hinterfragen, wie real diese Einheitlichkeit denn tatsächlich war. Auch wenn der Modernismus insofern wie eine einheitliche Strömung erscheinen mag, als damit Architekten gemeint sind, die für unornamentierte Fassaden, kubische Baukörper und gegen die Symmetrie eintreten, so scheint er vielmehr sehr unterschiedliche Tendenzen zu umfassen, die nicht mit denselben Konzepten operiert haben. Statt nur nach einer Opposition zwischen künstlerischen Avantgarden und architektonischem Modernismus zu suchen, wird es auch notwendig sein, die Auffassung des Modernismus als einer einheitlichen Strömung zu hinterfragen.

Die hier behandelten Themen berühren keine Fragen der Darstellung, sondern haben mit dem breiteren ideengeschichtlichen Kontext zu tun, in dem Hiberseimer situiert ist: Es ist seine Forderung nach einer organischen Stadt und nach einheitlicher Gestaltung, die eine Erweiterung des Blickfelds und eine Klärung erfordert. Dieses Kapitel stützt sich dabei auf die Positionen von Autoren, die die Werte und Überzeugungen der Moderne mitkonstruiert und mitgeprägt haben.

Zuerst wird also von einer angenommenen Einheit von Modernismus und Avantgarde ausgegangen. Die zentralen Lehren und Grundzüge dieser Strömungen werden als Ideen und Praktiken erklärt, die eine große Gruppe von Personen als relevant ansieht. Es ist die Reduktion der modernistischen und avantgardistischen Reformbestrebungen auf ihre Hauptaussagen. Eine solche grundsätzliche Feststellung wird im Folgenden getroffen, beginnend mit einer Unterscheidung zwischen Modernität und Modernismus.

Ein zweiter Themenkreis dreht sich um die Diskussion der kulturellen Krise anhand von Autoren wie Bahr, Simmel und Loos. Letzterer beschäftigt sich sehr früh mit der Frage, wie der moderne

---

<sup>1211</sup> Franz ROH, *Nach-Expressionismus, magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925, S. 46. (Zit. nach: Detlef MERTINS, ›The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass‹, in: *Assemblage* (Nr. 29, April 1996), S. 6–23, hier S. 11.)

Großstädter mit dem Verlust von Kultur umgehen soll. Benjamin und Bloch schließlich kommentieren auf sehr unterschiedliche Weise die Entwicklungen in der modernistischen Architektur. Benjamin befürwortet sie als Neuanfang, Bloch sieht sie als Verfehlung: Er bezeichnet sie als lebensfremd und menschenfeindlich. Dennoch vertreten beide vergleichbare Positionen zur künstlerischen Strategie der Montage.

Ein dritter Teil beschäftigt sich schließlich mit den unterschiedlichen künstlerischen Strategien, die Lukács und Adorno als die adäquaten für eine zeitgemäße Kunst ansehen: Zwar treten beide für eine (gesellschaftlich und politisch) engagierte Kunst ein, doch sind die Konsequenzen, die sie daraus ableiten, entgegengesetzt: Lukács tritt für das ›organische‹ Kunstwerk ein, Adorno für die ›Montage‹. ›Organisch‹ und ›Montage‹ sind hier auf keinen Fall vereinbar. Betrachtet man danach die Aussagen von Giedion, dann wird deutlich, daß Hilberseimer zwar das ›Engagement‹ in seinem Programm hat; er gehört aber jener Strömung des Modernismus an, die nichts mit der künstlerischen Strategie der Montage zu tun hat: Er steht damit, genauso wie Le Corbusier, in Opposition zu jener Strategie, die die künstlerische Avantgarde verfolgt.

## 1. Die große Synthese

### 1.1 Versuch und Demontage einer Festlegung

Malcolm Barnard beschäftigt sich mit der Frage, wie der Modernismus in der Gebrauchsgrafik (heute geläufig als ›graphic design‹) seinen Einzug hielt, und unternimmt eine Zusammenfassung der herausragendsten Merkmale des Modernismus. Seine Definition an dieser Stelle ist nicht zu weit hergeholt: In den 20er Jahren gab es besonders enge personelle Verknüpfungen zwischen Architekten, Gebrauchsgrafikern und Typographen. Außerdem waren viele Gebrauchsgrafiker dieser Zeit selbst Architekten. Mehrere davon unterrichteten am Bauhaus, unter anderem Herbert Bayer und Joost Schmidt. Dessenungeachtet könnte seine Definition schlichtweg deswegen zu weit hergeholt sein, weil es unter Umständen unmöglich ist, für diese Periode allgemeingültige, gemeinsame Nenner zu finden. Seine Definition vertritt die klassischen Vorstellungen vom Modernismus und soll hier als Einstieg dienen.

Zunächst unterscheidet Barnard zwischen Modernität und Modernismus. ›Modernität‹ bezieht sich auf die Erkenntnis, in einer modernen Welt zu leben. Die Entstehung der Modernität, eine neuartige und deutlich andersgeartete Erfahrung, in der Welt zu leben, wird gemeinhin um das 17. Jahrhundert angesiedelt, als die kapitalistische Wirtschaft die Feudalwirtschaft zu verdrängen beginnt. ›Modernismus‹ hingegen bezieht sich auf eine Reihe von ästhetischen Strömungen, die in Europa ab den 1880er-Jahren auftauchen, vor und nach dem ersten Weltkrieg aufblühen und nach dem zweiten Weltkrieg in Europa und Amerika institutionalisiert werden.<sup>1212</sup> Demzufolge können ›moderne Architektur‹ und ›Avantgardekunst‹ eigentlich beide als ›modernistisch‹ bezeichnet werden. Entsprechend wird hier der Begriff ›Modernistische Architektur‹ anderen eingeführten Begriffen wie ›Moderne Architektur‹ ›Neues Bauen‹ oder auch ›Funktionalismus‹ vorgezogen.

Wenn sich der Modernismus auch auf eine Epoche bezieht, so ist er als Begriff, der mehrere, zum Teil recht heterogene ästhetische Strömungen zusammenfaßt, kaum zu definieren: Auf den ersten Blick gibt es wenig, was den Werken von so unterschiedlichen Künstlern wie Picasso, Marinetti, Schönberg, Schwitters, Joyce, Mallarmé, Heartfield, Matisse, Debussy und Grosz als gemeinsame Basis dienen könnte. (Barnard unterläßt die Nennung von modernistischen Architekten wie Le

---

<sup>1212</sup> Vgl. Malcolm BARNARD, *Grafic Design as Communication*, S. 112.

Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Hannes Mayer und natürlich auch Ludwig Hilberseimer.) Barnard macht vier Schlüsselkonzepte aus, die den Modernismus von den diversen vormodernen Realismen und Naturalismen unterscheiden sollen. Diese Konzepte verkörpern die Werte und Überzeugungen des Modernismus; sie sind die Ideen und Praktiken, von denen die Modernisten glauben, daß sie wichtig sind und durch ihre Werke kommuniziert und reproduziert werden sollen.<sup>1213</sup>

### 1.1.1 Sammlung

Das *erste* Kennzeichen ist die Idee der ›ästhetischen Selbstreflexion‹. Selbstreflexion bedeutet hier, über die eigene Praxis nachzudenken, indem diese Praxis ausgeübt wird (für Clement Greenberg etwa ist das sogar die bestimmende Eigenschaft der zeitgenössischen Kunst). Ästhetische Selbstreflexion ist also jene Art, in der die Künstler die Praxis der Kunst und des Design thematisieren. Ein kulturelles Artefakt, das die Aufmerksamkeit auf seine eigenen Produktionsmittel zieht, verkörpert damit ein wichtiges Merkmal des Modernismus.<sup>1214</sup> So kann zum Beispiel ein Gemälde die malerische Behandlung der Leinwand selbst zum Thema nehmen, während ein Plakat für eine Fotografie-Ausstellung den fotografischen Prozeß thematisieren kann. Ein Druckwerk wiederum kann Elemente des Druckprozesses (Bleisatz, Raster) visuell aufbereiten. Für das Cover eines *Prospektes für die Bauhausbücher* (1927) fotografierte Laszlo Moholy-Nagy einen Block Bleisatz, der den Titel des Kataloges zeigt; ein selbstreferentieller Akt, der immer wieder durchgeführt wurde.

Das *zweite* Kennzeichen ist die ›Montage‹. Die Frage, wer die Montage in die Kunst eingeführt habe, ist unter den Künstlern der Avantgarde umstritten. Der Dadaist George Grosz behauptete, daß er und John Heartfield diese Methode seit 1915 anwendeten,<sup>1215</sup> während Raoul Hausmann meinte, daß er und Hannah Höch 1918 als erste damit gearbeitet hätten. Die Montage bezieht sich auf das Auseinanderbrechen von Sequenzen und Narrativen. Dabei werden oft Elemente aus heterogenen Quellen neu zusammengefügt. Das Verfahren der Montage dient zum einen der Herstellung neuer narrativer Sequenzen, mehr noch aber dem Aufbrechen des Narrativen als Thema in der Kunst. Anschaulich wird das beim Vergleich eines traditionellen, perspektivischen Gemäldes mit einem kubistischen Gemälde: Im Unterschied zur Perspektive zerstört das kubistische Gemälde das räumlich-narrative Kontinuum, als von einem Objekt verschiedene Seiten gleichzeitig gezeigt werden. Außerdem werden oft Zeitungsausschnitte und ähnliche ›Realitätsfragmente‹ eingefügt, die nicht von der Hand des Künstlers stammen. Die Fotomontage etwa stellt die Überlagerung und Aneinanderfügung von Bildauschnitten oder Fotos über die Mischung von Bild und Text. John Heartfield eignet sich für seine politischen Ziele Techniken der fotografischen Manipulation an, wie sie sonst im Kontext der Staatspropaganda und der Zensur eingesetzt werden. Oft verändert er die Bedeutung bestehender Bilder durch die Hinzufügung fremder Elemente, die deren scheinbar natürliche Aussage durch einen geistreichen Über- oder Untertitel verfremdet. Dabei bricht er nicht die bildliche Einheit bzw. das visuelle Kontinuum auf: Das machen vor allem die Dadaisten. Die Montage für das Cover von *Der Dada* nr. 3 (April 1920) ist aus Zeitungsausschnitten von Zahnbürsten, Kabeln etc. zusammengesetzt. Sie illustrieren das

---

<sup>1213</sup> Vgl. Malcolm BARNARD, *Grafic Design as Communication*, S. 112.

<sup>1214</sup> Vgl. Malcolm BARNARD, *Grafic Design as Communication*, S. 137.

<sup>1215</sup> 1929 schrieb George Grosz an den deutschen Kunstkritiker Franz Roh: »Ja es ist richtig, Heartfield und ich, wir hatten schon 1915 interessante Foto-Klebe-Montage-Experimente gemacht. Wir begründeten damals den Grosz-Heartfield-Konzern (Süden 1915). Das Wort *Monteur* erfand ich für Heartfield, der dauernd in einem blauen Anzug auftrat und dessen Tätigkeit in unserer Gemeinschaft am meisten an Montieren erinnerte.« Zit nach: Roland MÄRZ (Hg.), *Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen, eine Dokumentation*. Dresden 1981, S. 29.



fragmentierte, lebhaftes Bild des modernen Großstadtlebens,<sup>1216</sup> während durch das Rad und mehrere Kreise die visuelle Dynamik gesteigert wird. Die Dada-Poster sind fast immer selbstbesessen, und dieses Cover bildet keine Ausnahme: Das Wort *Dada* wird mehrere Male in verschiedenen Schriften wiederholt, während die Namen einiger Mitglieder (Hausmann, Baader, Grosz) in das Durcheinander gemischt sind. Montage bezeichnet also die Herstellung eines Werks durch das Bearbeiten oder Zusammenfügen von vormals beziehungslosen Elementen – entweder zu einem neuen Ganzen, oder eben mit der Absicht, kein einheitliches, geschlossenes Werk zu schaffen, sondern vielmehr eine fragmentarische, kaleidoskopartige Zusammenstellung. Die Filme *Marseille Vieux Port* (1932) und *Berliner Stilleben* (1932) von Moholy-Nagy etwa weisen keine Handlung auf, sondern springen zwischen den Motiven. Außerdem weisen sie oft ungewöhnliche Kameraeinstellungen auf, die die Motive in grafische Muster auflösen.

Die *dritte* Eigenschaft des Modernismus ist die Verwendung von ›Paradox, Mehrdeutigkeit und Ungewißheit‹.<sup>1217</sup> Paradox bedeutet hier soviel wie ›un glaublich‹ und bezieht sich auf den Sinn für Absurdes oder Enigmatisches in einem Werk. Mehrdeutigkeit und Ungewißheit lassen entweder die Abwesenheit einer klaren Aussage oder das Vorhandensein von mehreren, widersprüchlichen Bedeutungen zu.

Der *vierte* Grundzug schließlich bezieht sich auf den Verlust eines ›einheitlichen individuellen Subjekts‹. Letztlich bedeuten alle drei Wörter ›Einheit‹. Der Verlust bezieht sich auf die Annahme, daß das Individuum nicht mehr in Einklang oder in einem harmonischen Verhältnis mit sich selbst steht. Vielmehr wird das moderne Subjekt als gespalten, durch einen inneren Konflikt zerrissen oder in anderer Form als gepeinigt aufgefaßt. Sehr viele Autoren diagnostizieren zwar eine Zerrissenheit, lokalisieren diese aber an den unterschiedlichsten Stellen. Bisweilen bezieht sich diese Zerrissenheit auf eine Diskrepanz in der emotionalen und intellektuellen Entwicklung der Individuen und der Gesellschaft oder auf eine unterschiedliche ›äußere‹ (kulturelle) und ›innere‹ (persönliche) Entwicklung. Manchmal bezieht sie sich nur auf die, wie angenommen wird, asynchrone Entwicklung von Kunst und Technik, Kultur und Wissenschaft, etc. Dabei wird der Verlust einer vor nicht allzu langer Zeit noch intakten Einheit festgestellt.

In diesem Zusammenhang ist ein nahezu widersprüchlicher, jedoch immer begleitender Fortschrittsglaube hervorzuheben. Dieser Optimismus nimmt viele Formen an. Er besteht im Glauben an die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Erklärbarkeit der Welt, an die rationale Natur menschlichen Handelns, an den Fortschritt der Menschheit, an die Verbesserung der sozialen Verhältnisse, oder auch in der Überzeugung, daß die heute erreichten Errungenschaften in der Zukunft noch übertroffen werden. Der Modernismus ist ständig zerrissen zwischen einem Glauben an den positiven Wert des Neuen und einem Mißtrauen der modernen Welt gegenüber – sich selbst mit eingeschlossen.

Im Modernismus gibt es außerdem das Bestreben, eine ›tiefere Wirklichkeit‹ zu durchdringen und hinter die oberflächliche Erscheinung der Dinge zu blicken. In der Malerei geht es oft darum, darzustellen, was für das an Konventionen gebundene Auge nicht sichtbar ist. Es ist der Versuch, Dinge zu zeigen, die zuvor weder dargestellt worden waren, noch dargestellt werden konnten, auch um das Verständnis dieser ›Wirklichkeit‹ zu verbessern. Moholy-Nagy etwa ist von langen Belichtungszeiten, extremen Nahaufnahmen, Röntgenbildern etc. fasziniert, weil sie seiner Ansicht nach neue Formen des Sehens ermöglichen. Er verunglimpft die konventionelle Anwendung der Kamera als bloße ›Reproduktion‹, während die ›produktive‹ Verwendung eines Werkzeugs erst

---

<sup>1216</sup> Vgl. Deborah M. ROTHSCILD, ›Dada networking: How to ferment a revolution in graphic design‹, in: Dies.; Ellen Lupton; Darra Goldstein, *Graphic design in the mechanical age. Selections from the Merrill C. Berman collection*. New Haven/CT 1998, S. 9–49, hier S. 30.

<sup>1217</sup> Vgl. Malcolm BARNARD, *Graphic Design as Communication*, S. 113.

seine Identität auszudrücken vermag. Der Modernismus verfolgt dieses Ziel, um ›bessere‹, ›richtige‹, oder ›wahre‹ Darstellungen zu schaffen. Damit verbunden ist etwa auch die Forderung, daß eine grafische Darstellung ein transparentes, neutrales Vehikel zur Vermittlung einer Botschaft zu sein habe.

### 1.1.2 Reduktion

Die augenscheinliche Komplexität des Modernismus wurde bald auf wenige formal-ästhetische Forderungen reduziert, wobei zwei Themen (oder Werte) dominierend waren: Das *erste* Thema ist die vehemente Ablehnung des Ornaments und die Bevorzugung eines ›sauberen‹, ›einfachen‹ und ›nicht-dekorierten‹ Erscheinungsbildes, meistens im Interesse der ›Klarheit‹ und der Funktion, die der Entwurf zu leisten habe. Dieser Glaube wurde zu einem guten Teil von Adolf Loos mitkonstituiert, der 1908 in seinem Essay *Ornament und Verbrechen* postulierte, daß es nicht mehr zeitgemäß sein könne, neue Ornamente zu erfinden. Das Ornament gilt ihm als Zeichen von Verschwendung, Dekadenz, kriminellen Neigungen und sexueller Perversion. Loos' Ornamentkritik wird als Totalablehnung des Ornaments ausgelegt (eine Position, von der er sich 1924 in *Ornament und Erziehung* ausdrücklich distanzieren wird). Die andere Quelle dieser Haltung ist Louis Sullivan, der 1896 das ›Gesetz‹ formuliert, daß die Form der Funktion zu folgen habe. Auch wenn Sullivan damit die Gestaltung der Ornamentierung selbst meint, so wird diese Devise (genauso wie Mies van der Rohe's ›Less is more‹) zu einer der prägendsten des Modernismus. Dieser Forderung entsprechend, soll das Erscheinungsbild eines Gebäudes aus der Aufgabe, die es zu erfüllen hat, resultieren. Alles was ein Architekt zu tun hat, ist, die Aufgabenstellung richtig zu erkennen und die optimale Lösung für diese zu finden.<sup>1218</sup> Ein modernistischer Entwurf soll demnach vollkommen ornamentlos sein. Seine Gestalt soll sich unmittelbar aus jener Aufgabe ableiten, die er zu erfüllen hat.<sup>1219</sup> Er weist somit, in formal-ästhetischer Hinsicht, folgende Eigenschaften auf: stilistische Schlichtheit, eine flächige Behandlung der Form, eine bevorzugt asymmetrische Gestaltung und die Reduktion der eingesetzten Mittel auf ein Minimum.

Das *zweite* Thema schließlich besteht in der Konzentration auf die verbessernden Kräfte des Modernismus. Selbst die italienischen Futuristen, die nicht unbedingt eine ›Verbesserung‹ im Sinn haben, betrachten die wissenschaftliche und technologische Innovation als etwas Willkommenes, das entsprechend zu zelebrieren ist. Piet Mondrian wiederum versteht seine Kunst als Metapher für jene universelle Harmonie und Ordnung, die in der menschlichen Gesellschaft und im täglichen Leben erlangt werden kann.<sup>1220</sup> Der typische modernistische Künstler wird als Kündler einer besseren Welt betrachtet. Er selbst ist durch die Hoffnung und den Glauben an ein besseres Leben in der Welt geleitet, mit dem Selbstbewußtsein, ein feineres Empfinden als die Mehrheit der Menschheit zu haben. Seine Werke sollen die vorherrschenden Geschmäcker, Einstellungen und Verhältnisse aufklären und verändern; als Avantgardist geht er dieser Menschheit selbstredend voran. So gesehen besteht die modernistische Praxis mehr in einer kritischen als in einer rein reproduzierenden Tätigkeit. Sie impliziert immer auch ein utopisches, projektives Moment.

Die vier oben genannten Kennzeichen stehen vielfach im Widerspruch mit der Forderung nach Klarheit und Ablesbarkeit der Funktion, die ebenfalls als Kriterium genannt werden. Eine solche Forderung wird besonders von der modernistischen Architektur gestellt. Diese entwickelt einen ihr eigenen Diskurs, der sich zwar mit den anderen künstlerischen Tätigkeiten überschneidet, jedoch

---

<sup>1218</sup> Vgl. Malcolm BARNARD, *Grafic Design as Communication*, S. 114.

<sup>1219</sup> In diesem Zusammenhang ist bereits die Typendebatte zwischen Hermann Muthesius und Henry Van de Velde einflußgebend. Vgl. Ákos MORAVÁNSZKY, *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*. Wien, New York 2003, S. 302–305.

<sup>1220</sup> Vgl. Malcolm BARNARD, *Grafic Design as Communication*, S. 114.

weit davon entfernt ist, mit diesen identisch zu sein. Hilberseimer selbst vertritt jene Überzeugung des Modernismus, wonach eine Darstellung ein neutrales, transparentes Vehikel zur Vermittlung eines Inhalts ist: Er thematisiert und hinterfragt nicht seine Entwurfs- und Darstellungsmethoden. Vielmehr wertet er die Praxis des Architekten insofern auf, als er dessen Rolle darin sieht, neue Realitäten zu schaffen und somit eine gesellschaftsbildende Rolle zu spielen. Für Hilberseimers eigenen urbanistischen Entwurf bedarf es einer neuen, außerordentlich egalitären (um nicht zu sagen: totalitären) Gesellschaftsordnung. Die Architektur der ›Neuen Baukunst‹ ist dem Gestaltungswillen des Architekten untergeordnet: Dieser erkennt die Notwendigkeiten der Gesellschaft (und der Großstadt) wie kein anderer. Mit den Worten von Hilberseimer üben »Herstellungstechnik und Betriebsführung, wirtschaftliche und soziologische Momente« einen erheblichen Einfluß aus, den der Architekt kennen muß.<sup>1221</sup>

### 1.1.3 Konstruktion

Barnards Charakterisierung ist nicht spezifisch auf die Tätigkeit der Architektur ausgerichtet. Dennoch will sie die Gemeinsamkeiten der künstlerischen Entwicklungen dieser Zeit herausarbeiten, und dazu gehört eben auch die Architektur – seine Charakterisierung sollte also auch auf die Architektur zutreffen. Geht man also davon aus, daß Barnards Charakterisierung des Modernismus zu großen Teilen auch auf den architektonischen Diskurs zutrifft, dann ist sie nicht erschöpfend. Was in Barnards Aufzählung fehlt, aber sowohl in der modernistischen Architektur als auch in der künstlerischen Avantgarde ein Thema ist – wenn auch eines, das mit unterschiedlichen Vorzeichen gehandelt wird –, ist die Idee der organischen Geschlossenheit und Einheitlichkeit eines Werkes. Gerade in diesem Punkt, der die bisherige Auffassung dessen, was ein Werk zu sein habe, in Frage stellt, unterscheidet sich die künstlerische Avantgarde nun maßgeblich von der modernistischen Architektur. In der Architektur geht es (unter anderem) darum, aus der Industrialisierung der Konstruktion, wie sie schon im 19. Jahrhundert stattfindet, eine neue Architektur zu schaffen, damit der Kunst, i.e. der Architektur, die sich im 19. Jahrhundert an historischen Stilen orientiert hatte, wieder ein ›zeitgemäßes‹ Gesicht gegeben und schließlich eine neuen Realität geschaffen werde, in der die Entwicklungen in den verschiedenen Lebensbereichen wieder synchron verlaufen: Es geht somit um die Schaffung einer neuen Einheit. Die organische Einheit in der Architektur stellt eine Forderung dar, die mit dem Glauben an die verbessernden Kräfte des Modernismus zusammenhängt.<sup>1222</sup> Das ist ein Thema bzw. Wert, das bzw. der bei Barnards Aufzählung der Grundzüge fehlt. Notwendig ist also die Verknüpfung des Organizismus mit dem Funktionalismus.

Ein anderes Problem, das mit einer solchen Aufstellung einhergeht, ist der Eindruck, es handle sich beim Modernismus um eine einheitliche, homogene Strömung, deren Ziele klar definiert waren und deren Teilnehmer durchwegs dieselbe Zielsetzung verfolgten. Das klingt gewissermaßen wie ein Nachhall jener Behauptung, der zufolge die künstlerischen und architektonischen Tendenzen dieser Zeit nicht durch formale Übereinstimmungen, sondern durch einen gemeinsamen Geist geleitet worden seien.<sup>1223</sup> Damit können undifferenziert Beispiele aus der Malerei, der ›Neuen Typographie‹ und der modernistischen Architektur gegenübergestellt werden. Das hat damit zu tun, daß die einflußreichsten Fürsprecher des Modernismus selbst die Unterschiede und Differenzen minimiert haben. Auch das Vorhandensein einer Schule wie das *Bauhaus* erweckt den Eindruck, die

<sup>1221</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Internationale neue Baukunst*, Einleitung, S. 5.

<sup>1222</sup> Beispiele für die Zeit vor dem 1. Weltkrieg gibt es viele, vgl. etwa: Karl SCHEFFLER, ›Ein Weg zum Stil‹; Otto WAGNER, ›Die Konstruktion‹, in: Ders., *Die Baukunst unserer Zeit*; vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity: a critique*, Cambridge/MA 1999, S. 41.

<sup>1223</sup> 1891 kritisiert Hermann Bahr noch: »Die Moderne ist nur in unserem Wunsche und sie ist draußen überall, außer uns. Sie ist nicht in unserem Geiste.« Hermann BAHR, ›Die Moderne‹, S. 2.

modernistische Architektur und die künstlerische Avantgarde entstammten einer einheitlichen und konzertierten Bewegung.

Die Reformbestrebungen der Kunst und der Architektur verfolgen aber keineswegs einheitliche Ziele. Es wird notwendig sein, unterschiedliche modernistische Positionen zu betrachten, um herauszufinden, inwiefern sich künstlerische Avantgarde und architektonische Moderne unterscheiden. Außerdem soll die Frage beantwortet werden, aufgrund welcher theoretischen Vorbedingungen Hilberseimer ohne weiteres eine nach organischen Gesichtspunkten entworfene Stadt propagieren kann. Verglichen mit der Kunst der Avantgarde wirkt dies ja geradezu anachronistisch. Dementsprechend ist ein weiterer Blick in die Bedeutung des Organizismus für die Architektur notwendig. (Die Antwort dieser Fragen rechtfertigt, bei Berücksichtigung von Hilberseimers eigenen Theorien, nachträglich auch die Betrachtung der beiden Perspektiven unter traditionellen ästhetischen Kategorien und Kriterien.)

Eine Charakterisierung wie jene von Barnard muß letztlich scheitern. Sie wird immer unvollständig bleiben und kann jederzeit um weitere Facetten angereichert werden. Die künstlerischen Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind viel zu homogen, als daß sie in wenigen Grundzügen zusammengefaßt werden könnten. Selbst der Begriff der künstlerischen Montage kann immer weiter in Untergruppen aufgeteilt werden. Wie bereits festgestellt, kann die Montage einerseits neue Sinnzusammenhänge herstellen (wie bei Eisenstein) oder kurze, flüchtige Eindrücke des Großstadtlebens einfangen (wie bei Moholy-Nagy). Im ersten Fall geht es um die Schaffung einer für den Film spezifischen Form der Narration, im zweiten um das kaleidoskopische und stillebenartige Einfangen des facettenreichen Großstadtlebens: Wenn Moholy-Nagy auch ein Thema hat, so lassen sich aus seinen Montagen keine narrativen Zusammenhänge bilden. Und so wie der übergeordnete Begriff der Montage in feinere Unterbegriffe zerlegt werden kann, so kann umgekehrt ein Montagebegriff geschaffen werden, der auch für die Architektur des Modernismus Gültigkeit hat. Auf diese Weise werden weiträumig gültige Kategorien geschaffen, die nahezu widersprüchliche Aspekte in sich vereinen. Während bei der filmischen Montage oder auch bei der Montage in der Malerei eine relativ knappe, aussagekräftige Definition geschaffen werden kann, die sich auf die Definition eines Verfahrens beschränkt, so ist das bei einer Definition, die auch die Architektur umfaßt, zu hinterfragen.

Zeitgenössische Theoretiker und Kritiker der 1920er und 1930er neigen dazu, die Montage als neues, allgemeines Organisationsprinzip zu betrachten, das sowohl in der künstlerischen Praxis als auch in der kritischen Theorie wirksam ist.<sup>1224</sup> Manfredo Tafuri etwa macht die Montage als eine solche umfassende Tendenz aus, wobei er den Begriff der ›Assemblage‹ anstelle der Montage setzt. Die Montage wird hier mit dem architektonischen Modernismus vereinbart. Das prominenteste Argument dafür stammt von Sigfried Giedion, der anstelle der Montage wiederum den Begriff der ›Durchdringung‹ setzt. Zwar tritt damit jedesmal eine Verschiebung dessen auf, was mit der Montage gemeint ist, dafür aber lassen sich künstlerisches und architektonisches Unterfangen unter einem Sammelbegriff vereinen. Das geht allerdings nur zum Preis einer Reduktion des Modernismus auf einige, diese Werte vertretende Künstler und Architekten. Während Giedion dabei die *Arlésienne* von Picasso mit der verglasten und stützenfreien Gebäudekante des Bauhaus in Dessau verbindet, kann Tafuri denselben Picasso wiederum mit der *Hochhausstadt* verbinden. Bei Giedion geht es um die Beschwörung einer vorhandenen, aber unbewußten Synthese, bei Tafuri hingegen um die marxistische Kritik der industriellen Produktionsmethoden, um eine Tendenz zur

---

<sup>1224</sup> Vgl. Anette MICHELSON, ›Eisenstein at 100: Recent Reception and Coming Attractions‹, in: *October* (Bd. 88, Frühling 1999); S. 69–85, hier S. 73.

Verdinglichung, der beide geradezu zuarbeiten *müssen*. In keinem dieser Fälle ist eine umfassende Charakterisierung von Modernismus und Avantgarde möglich.

Selbst die Auffassung, daß die Kunst die Tendenzen ihrer Zeit aufzugreifen und widerzuspiegeln habe, wird problematisch, wobei auch diese Idee eine Geschichte und eine Entwicklung hat: Während zur Jahrhundertwende Otto Wagner und Karl Scheffler noch fordern, daß eine neue Architektur deswegen aus der Konstruktion abgeleitet werden solle, weil deren Entwicklung im 19. Jahrhundert nicht mehr verleugnet werden dürfe und sich hier neues Potential verberge, vermutet Giedion in *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton* in den industriellen Bauten des 19. Jahrhunderts das Unbewußte des Zeitalters: »Die Konstruktion hat im 19. Jahrhundert die Rolle des Unterbewusstseins. Nach außen führt es, auftrumpfend, das alte Pathos weiter; unterirdisch, hinter Fassaden verborgen, bildet sich die Basis unseres ganzen heutigen Seins.«. Und in *Raum, Zeit, Architektur* behauptet er: »Es gibt eine vorherrschende Einheit, die unbewußt allen technischen, konstruktiven, gesellschaftlichen und ästhetischen Problemen zugrunde liegt«. <sup>1225</sup> Aus Wagners und Schefflers Forderungen eines neuen Stils in der Architektur ist eine umfassende, für die gesamte Kunst gültige Einheit geworden, in deren Duktus die ebenfalls in den 1920er Jahren entstehende kunsthistorische Methode der Ikonologie anklingt. Diese macht, wie Panofsky sagt, das Kunstwerk zu einem »Symptom von etwas anderem, das sich in einer unabsehbaren Vielfalt anderer Symptome artikuliert«. <sup>1226</sup> Anstatt gemeinsame Charakteristiken zu vertreten, lösen sich Modernismus und Avantgarde in ein diskursives Feld auf, in dem es Stimmen, Gegenstimmen und Richtungsdebatten gibt.

## **1.2 Montage und Synthese**

### **1.2.1 Unbewußter Determinismus**

Einer jener Autoren, die in der Montage ein grundlegendes Organisationsprinzip der Kunst und der Architektur der 1910er und 1920er Jahren ausmachen, ist Manfredo Tafuri. Bei ihm folgen Kunst und Architektur derselben Motivation, weil sie beide auf die Technisierung und Industrialisierung der kapitalistischen Gesellschaft reagieren. Tafuri verwendet dafür den Begriff der ›Assemblage‹ und bezeichnet diese als fundamentale Technik der Avantgarde: Kubistische Maler wie Braque und Picasso, aber auch Dadaisten wie Hausmann oder Heartfield reagieren, etwa durch die Einfügung von Realitätsfragmenten bzw. durch ›Ready mades‹, auf die Technisierung der Gesellschaft, wobei die traditionelle Geschlossenheit des Werks aufgelöst wird. Tatsächlich läßt sich ein Zusammenhang zwischen der künstlerischen Montage und den industriellen Fertigungsmethoden herstellen, als die technologischen Möglichkeiten zum Ausgangspunkt oder Thema von künstlerischen Arbeiten gemacht werden: Die Künstler sind von der (vermeintlich) neutralen Abbildung von Objekten durch die Kamera sehr angetan. Wenn dann mit Schere und Messer diese Objekte aus ihrer Umgebung herausgetrennt werden, können sie als industrielles Fertigprodukt in eine handgemachte Umgebung versetzt werden. Die ortlose, isolierte Figur kann nun mit anderen Elementen kombiniert werden. Diese Möglichkeit illustriert ein Poster von David Feist (1928), auf dem der gekrümmte Körper eines Schwimmers vor einer glatten, blauen Leere plaziert wird, sodaß er je nach Betrachtungsweise entweder vom Beckenrand herunterspringt (relativ zum Rand des Bildes) oder geradeaus springt (relativ zu den roten, beschrifteten Streifen). Im ursprünglichen Foto wird der Schwimmer fest von der Schwerkraft auf Grund gehalten, umgeben von einer vollkommen

---

<sup>1225</sup> Sigfried GIEDION, *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, S. 3; Sigfried GIEDION, *Raum, Zeit, Architektur*, S. 488.

<sup>1226</sup> Erwin PANOFSKY, ›Ikonographie und Ikonologie‹, S. 41.

banalen Umgebung, die der Grafiker später wegschneiden wird, um einen neuen Zusammenhang herzustellen.<sup>1227</sup>

Die ›Assemblage‹ ist aber auch ein Verfahren, das die *Hochhausstadt* auszeichnet. Für Hilberseimer stellt die Großstadt eine ›Einheit‹ dar, die strukturell gesehen eine enorme ›soziale Maschine‹ ist. Sie besteht aus der ›elementaren‹ Assemblage einzelner ›Zellen‹, wobei letztlich die spezifische Dimension der Architektur, zumindest in ihrer traditionellen Bedeutung, verschwindet.<sup>1228</sup> Damit also die Assemblage sowohl in der Kunst als auch in der Architektur anwendbar wird, stellt Tafuri das künstlerische Verfahren mit dem industriellen Fertigungsverfahren, der Montage am Fließband, gleich. Die Assemblage ist dann nicht so sehr ein künstlerisches Verfahren als ein zugrundeliegendes Organisationsprinzip, das damit zu tun hat, daß Kunst und Architektur die gesellschaftlichen Auswirkungen der Industrialisierung und Mechanisierung thematisieren. »As we shall see, there is nothing surprising in encountering many points of tangency between the most ›constructive‹ and the most destructive avant-garde movements of the Twentieth century«, kündigt Tafuri an.<sup>1229</sup> De Stijl und das Bauhaus führen die Ideologie des Plans in ihre Entwurfsmethoden ein, während umgekehrt Dada mit dem Mittel des Absurden die Notwendigkeit eines Plans demonstriert: in dieser Logik kann niemand sich entziehen. So kommt es für Tafuri wenig überraschend, wenn die Anarchie der Dadaisten und die Ordnung von De Stijl ab 1922 konvergieren und sich miteinander vermischen, um eine neue Synthese auszuarbeiten.<sup>1230</sup> Die Unterschiede, die sich in den jeweiligen Praktiken ausmachen lassen, werden zugunsten einer tieferliegenden Motivation, der Reaktion auf eine gesellschaftliche Entwicklung, einge ebnet.

Tatsächlich verwenden Kubismus, Futurismus und Dadaismus häufig die Montage. Später ziehen Gebrauchsgrafik und Werbung großen Nutzen aus diesem Verfahren. Eine solche Form von Montage (oder Assemblage) läßt sich aber, entgegen der Position Tafuris, nicht in der modernistischen Architektur ausmachen.<sup>1231</sup> Daran ändert auch der Umstand nichts, daß Künstler wie El Lissitzky, Moholy-Nagy oder van Doesburg daran gearbeitet haben, die unterschiedlichen Tendenzen zu vereinen oder wenigstens zu systematisieren. Die Herstellung einer solchen Parallele ist eine recht willkürliche Zurechtlegung, die weiter unten noch diskutiert wird.

Für Tafuri ziehen die künstlerische Avantgarde und der architektonische Modernismus am selben Strang, weil beide von denselben gesellschaftlichen Entwicklungen betroffen sind und diese geradezu thematisieren *müssen*. In einer vergleichbaren Sichtweise wird es dann möglich, ›Paradox, Mehrdeutigkeit und Ungewißheit‹, einer jener von Barnard aufgestellten Grundzüge des Modernismus, in der Architektur von Hilberseimer auszumachen. So assoziiert K. Michael Hays die axonometrische, ausschnittshafte Darstellung eines Stadtviertels im *Vorschlag zur Citybebauung* mit dem Gefühl des Taumels und der Desorientierung.<sup>1232</sup> Auch wenn eine solche Interpretation vonseiten des Rezipienten immer möglich ist, so stellen ›Paradox, Mehrdeutigkeit und Ungewißheit‹ keine explizite Strategie der Modernisten dar (im Unterschied zu den Dadaisten).

---

<sup>1227</sup> Vgl. Ellen LUPTON, ›Design and production in the mechanical age‹, in: Deborah M. ROTHSCHILD; Ellen LUPTON; Darra GOLDSTEIN et al., *Graphic design in the mechanical age. Selections from the Merrill C. Berman collection*. New Haven/CT 1998, S. 51–81, hier S. 79.

<sup>1228</sup> Vgl. Manfredo TAFURI, *Architecture and utopia*, S. 86, 91, 96, 105.

<sup>1229</sup> Manfredo TAFURI, *Architecture and utopia*, S. 93.

<sup>1230</sup> Vgl. Manfredo TAFURI, *Architecture and utopia*, S. 95.

<sup>1231</sup> Vgl. Manfredo TAFURI, *Architecture and utopia*, S. 104f; vgl. Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*, S. 311, 474. Eine differenziertere Position nimmt Heynen ein. (Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 53, 109, 127–131.

<sup>1232</sup> Vgl. K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 178f.

Vielmehr wäre das dann ein unbewußt vorhandener, unterdrückter Aspekt, der trotz oder gerade wegen der expliziten Forderung nach einer Wiederherstellung von Harmonie und Ganzheit durchschlägt; eine Interpretation, die insofern mit Giedions Sichtweise übereinstimmt, als auch dieser ein unbewußt vorhandenes Potential ausmacht, das die modernistische Architektur nun zur Entfaltung bringt. Für Hays sind außerdem die beiden Grundzüge der modernistischen Architektur durch Funktionalismus und Avantgarde charakterisiert: Der *erste* Grundzug, der Funktionalismus, ist »the intersection of brute facts of utility with objective design methodologies and standardized means of production«: Für diesen ist die Neue Sachlichkeit, so wie sie von Hannes Meyer und Ludwig Hilberseimer vertreten wird, paradigmatisch. Der *zweite* Grundzug, die Avantgarde, vertritt in der einen oder anderen Form genauso die Idee einer selbstreferentiellen bzw. selbstkritischen formalen Praxis wie die Angliederung fortgeschrittener Technologien.<sup>1233</sup> Ein solches Naheverhältnis mag verwundern, implizieren doch bereits die zahlreichen ›-ismen‹ der 20er-Jahre eine ausgeprägte gegenseitige Konkurrenz.

Betrachtet man die zeitgenössische Diskussion, so kann die Feststellung nicht ausbleiben, daß modernistische Architektur und künstlerische Avantgarde nicht nur deutlich unterscheidbare Strategien verfolgen, sondern auch unterschiedliche Dinge kritisieren, unterschiedliche Diskurse bilden und an unterschiedliche Traditionen appellieren. So werden Vertreter der Avantgarde die modernistischen Architekten scharf kritisieren, während es selbst innerhalb der modernistischen Strömung zu Divergenzen kommt. Ein solch homogenes Bild des Modernismus ist vor allem das Resultat einer erfolgreichen Wiederaufbereitung einiger für den Modernismus sehr wichtigen Themen. Der konstruktive Kern etwa, der bei Karl Scheffler und Otto Wagner noch die Grundlage für einen zeitgenössischen Stil bilden soll, wird bei Giedion zu einem technologischen Determinismus, der sich schon seit langem unbewußt herausbildet;<sup>1234</sup> ebenso bei Tafuri, wo alle künstlerische Strömungen letztlich daran arbeiten, eine neue Synthese zu schaffen.<sup>1235</sup>

### 1.2.2 Durchdringung und Simultaneität

»Die Architektur ist aus der isolierten Stellung, die sie mit Malerei und Skulptur eingenommen hatte, in den Strom gezogen worden«, behauptet Sigfried Giedion.<sup>1236</sup> In diesem Zitat deutet Giedion an, was in den 1920er und 1930er-Jahren im Mittelpunkt zahlreicher künstlerischen Reformbestrebungen stehen wird: es gilt, die Isolation der Künste aufzugeben, und von der Kunst aus das Leben zu reformieren, es zu ›durchdringen‹, um Giedions Schlagwort zu verwenden. Die *Durchdringung* hat den Zweck, das Leben zu reformieren, indem die Isolation und Abgrenzung der unterschiedlichen Lebensbereiche überwunden wird. Für die Architektur kann es dabei nur eine Richtung geben, die sie einschlagen wird – jene Verheißungen, an denen die Ingenieurbauten des 19. Jahrhunderts unbewußt bereits arbeiten, so umzusetzen, daß die gegenseitige Durchdringung aller Lebensbereiche möglich wird. Sie ist zuerst in den »luftumspülten Stiegen des Eiffelturms, besser noch in den Stahlschenkeln eines Pont Transbordeur« exemplifiziert. Dort »stößt man auf das ästhetische Grunderlebnis des heutigen Bauens: Durch das dünne Eisennetz, das in dem Luftraum gespannt bleibt, strömen die Dinge, Schiffe, Meer, Häuser, Maste, Landschaft, Hafen. Verlieren ihre abgegrenzte Gestalt: kreisen im Abwärtsschreiten

---

<sup>1233</sup> K. Michael HAYS, *Modernism and the posthumanist subject*, S. 11.

<sup>1234</sup> »Die verschiedenen Niveaudifferenzen der Verkehrswege, das nur durch Notwendigkeit bestimmte Nebeneinander der Objekte, enthält – gleichsam unbewußt und im Rohstoff – Möglichkeiten, wie wir später unsere Städte offen und ohne den Zwang starrer Niveaubehaltung gestalten werden.« Sigfried GIEDION, *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, S. 8.

<sup>1235</sup> Vgl. Manfredo TAFURI, *Architecture and utopia*, S. 95.

<sup>1236</sup> Sigfried GIEDION, *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, S. 7.

ineinander, vermischen sich simultan«. <sup>1237</sup> An erster Stelle steht das ästhetische Erlebnis: durch die visuelle Verbindung zwischen Räumen auf unterschiedlichen Ebenen, durch die teilweise Öffnung der Böden, die Beziehung von Innen- und Außenraum mittels großer Glasflächen, oder auch durch die gegenseitige Überschneidung wohldefinierter, kubischer Volumen. Die Architektur verliert nun ihre althergebrachte Rolle als räumlichen Abgrenzung: ›Durchdringung‹ bezeichnet die Durchmischung unterschiedlicher Funktionen und die Auflösung der klaren volumetrischen Umrisse der Architektur. Unterschiedliche, vormals getrennte Bereiche überschneiden sich wechselseitig und ermöglichen neue Wechselbeziehungen. In Zukunft durchdringen Verkehrsmittel die Gebäude, die Häuser werden von Luft umspült, sie gehen ›unvermittelt in den Himmel über‹ und erscheinen ›dünn wie Papier‹. »Das fluktuierende Element wird ein Teil des Baues«, stellt Giedion fest. <sup>1238</sup> Die *Durchdringung* ist ein das Leben reformierendes ästhetisches Element und bezeichnet das architektonische Pendant zur künstlerischen Montage.

Giedion ist nicht der einzige, der der Idee der *Durchdringung* einen außerordentlichen Stellenwert in der modernistischen Architektur beimißt. László Moholy-Nagy, der die grafische Gestaltung von *Bauen in Frankreich* übernimmt, vertritt die Ansicht, daß die gegenseitige räumliche Überlagerung das Markenzeichen der kommenden Architektur ist. In seinem Buch von 1929, *Von Material bis Architektur*, fügt er ein Bild ein, das eine sehr direkte Verbindung zwischen Giedions ›Durchdringung‹ und dem künstlerischen Verfahren der Montage herstellt. dessen Bildunterschrift lautet: »aus zwei übereinanderkopierten fotos (negativ) entsteht die illusion räumlicher durchdringung, wie die nächste generation sie erst – als glasarchitektur – in der wirklichkeit vielleicht erleben wird.« <sup>1239</sup> Die Umsetzung der räumlichen Durchdringung wird der kommenden Architektur überantwortet. Das angesprochene Bild, ›Architektur‹, ist als Fotomontage klar erkennbar: Durch die doppelte Überlagerung im Bild soll diese noch unvorstellbare Architektur visuell evoziert werden.

Für Giedion motiviert dasselbe unbewußte Wollen, das in den hängenden Stiegen des Eiffelturms seine Vorgängerschaft findet, die Kubisten dazu, die »Dinge in schwebender Transparenz zu sehen«. Die modernistischen Architekten veranlaßt es dazu, mit dünnen Wänden und großen Fensterflächen zu bauen, um die traditionell prononcierte Trennung zwischen Innen- und Außenraum zu verwischen. Somit »fällt ihr Ausdruck mit dem Willen zusammen, der sich in der ganzen abstrakten Malerei äußert«. <sup>1240</sup> Später wird daraus der berühmte Vergleich zwischen Picassos *Arlésienne* und dem Dessauer Bauhaus in *Space, Time and Architecture*. Mit Giedions *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton* und *Befreites Wohnen* wird das Wort ›Durchdringung‹ eine für die Architektur spezifische Umwertung und Neubelebung erfahren. Sie stellt die Umsetzung der Montage in den modernistischen architektonischen Diskurs dar. Genauso wie die künstlerische Avantgarde sind viele modernistische Architekten der Überzeugung, daß die althergebrachten, ›bürgerlichen‹ Lebens- und Wahrnehmungsformen überwunden werden müssen. <sup>1241</sup> In *Space, Time and Architecture* von 1941 wird Giedion jedoch eine terminologische Verschiebung zur ›Raum-Zeit‹ vornehmen. Diese Verschiebung ist dabei nicht nur eine der Begriffe, sondern auch eine der Inhalte und der Ziele des Modernismus.

---

<sup>1237</sup> Sigfried GIEDION, *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, S. 7.

<sup>1238</sup> Sigfried GIEDION, *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, S. 7.

<sup>1239</sup> Lazlo MOHOLY-NAGY, *Von Material bis Architektur* [1929], S. 236 (zit nach: Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 35, FN 25).

<sup>1240</sup> Sigfried GIEDION, *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, S. 85.

<sup>1241</sup> Vgl. Andreas HAUS, ›Fotografische Polemik und Propaganda um das »Neue Bauen« der 20er Jahre«, S. 91.



### 1.2.3 Synthese und neue Einheit

Bis zum Anfang der 1930er-Jahre ist das Neue Bauen weitgehend gesellschaftlichen Aufgaben, vor allem dem Wohnungsbau verschrieben: Nach dem ersten Weltkrieg nimmt die bereits bestehende Wohnungsknappheit drastisch zu, besonders in den Großstädten. Viele Familien hausen auf engstem Raum, manche in feuchten, lichtlosen Kellern. Die Wohnungen sind ohne Bad und WC, die hygienischen Zustände sind unerträglich. Tagsüber werden Betten an Arbeiter vermietet, teilweise schlafen diese sogar an Stehplätzen, wo sie sich mit Haken einhängen können. Als Reaktion darauf schreibt die Weimarer Verfassung von 1919 in Artikel 155 schließlich vor, »jedem Deutschen eine gesunde Wohnung« zu ermöglichen. 1920 werden zahlreiche Randgebiete Berlins eingemeindet, um neue Bauflächen zu gewinnen. 1924 schließlich wird die Hauszinssteuer eingeführt, um neue Bauten zu finanzieren. Damit ist der soziale Wohnbau nicht mehr nur ein hypothetisches Experimentierfeld, sondern eines, das reale Aufträge verspricht. Die Architekten des Neuen Bauens, die die strukturellen Voraussetzungen teilweise initiieren (darunter auch der Architekt und Stadtbaurat Berlins, Martin Wagner), wollen anhand solcher Projekte die gesellschaftliche Entwicklung (die als historische Notwendigkeit gilt) antizipieren und beschleunigen. In diesem Zusammenhang verknüpft nun Giedion die *Durchdringung* mit Anliegen wie soziale Mobilität, Emanzipation und Befreiung: Es geht um die Reform aller Lebensbereiche. *Befreites Wohnen* etwa plädiert ausgiebig für ein gesichertes *Existenzminimum*. Giedion hält das für das wichtigste Anliegen des Neuen Bauens und betrachtet es als Ausgangspunkt für die Entstehung einer neuen Alltagskultur.

In den 1930er Jahren, als zahlreiche Wohnbauten und Siedlungen errichtet sind, mit denen der Modernismus auch ersten Erfolge verbuchen kann, weicht die Zielsetzung vom sozialen Anliegen ab. Zwischen *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton* und *Space, Time and Architecture* läßt sich ein deutlicher Gesinnungswandel ausmachen. Wie viele andere Autoren teilt dort Giedion die Überzeugung, daß die enormen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts einen Bruch zwischen dem Fortschritt im Bereich des Denkens und jenem im Bereich des Fühlens bewirkt haben. Das Ergebnis ist ein Chaos widersprüchlichster Tendenzen, die nach Antworten suchen. Er ist jedoch überzeugt, daß dieser Bruch nun überwunden werden könne: Es gibt eine wahre, wenn auch verborgene Einheit, eine geheime Synthese in unserer gegenwärtigen Zivilisation.<sup>1242</sup> Ermöglicht wird diese Synthese insbesondere durch eine neue wissenschaftliche Auffassung von Raum und Zeit. Diese sind fortan nicht mehr als getrennte Dimensionen zu betrachten, sondern als verwandte Phänomene. Die durch die neue Architektur ermöglichte Wahrnehmung hat einen raum-zeitlichen Charakter. Sie zeichnet sich nicht durch die statischen Qualitäten eines fixierten Raums ab, sondern durch die simultane Wahrnehmung unterschiedlicher Arten von Räumen.<sup>1243</sup> Die neue Synthese verbindet damit nicht nur die Architektur mit der Technik und den Naturwissenschaften, sondern auch die Werke der künstlerischen Avantgarde, besonders des Kubismus und des Futurismus. Gemeinsam bilden sie eben jene geheime Synthese, die hinter den proklamierten Absichten steht.

Für Giedion führt der Kubismus die Zeit als zusätzliche Dimension in die Malerei ein. Er versetzt Objekte ›in Bewegung‹ und zeigt verschiedene Seiten eines Objekts zugleich. Vorbild sind also nicht mehr die Ingenieurbauten des 19. Jahrhunderts, sondern die neuesten Erkenntnisse der Naturwissenschaften. In Entsprechung zum Kubismus verwendet dann die modernistische Architektur dünne Wände und große Fensterflächen, um die traditionell ausgeprägte Trennung zwischen Innen- und Außenraum zu verwischen. Mit der Beseitigung eines bevorzugten Standortes vor dem Gebäude, wie er aus der Perspektive und der Szenographie abgeleitet worden war, muß das

<sup>1242</sup> Sigfried GIEDION, *Space, time and architecture. The growth of a new tradition*, Cambridge/MS, 1947, S. vi. (Vgl. Sigfried GIEDION, *Raum, Zeit, Architektur*, ›Vorwort zur deutschsprachigen Ausgabe‹, n. p.).

<sup>1243</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 41f.

Gebäude nun umrundet werden, um als Ganzes erfaßt zu werden: Es gibt keine klassische Schauseite mehr. Das wird von den Modernisten als Abwendung von der kompositionellen Einheit gewertet, die seit der Renaissance fester Bestandteil der architektonischen Praxis war.<sup>1244</sup> (Das Problem der Perspektive ist dabei, daß diese von einem bevorzugten Standort ausgehen muß, den es in dieser Architektur nicht mehr gibt. Für die *Hochhausstadt* von Hilberseimer bedeutet das: Ganz gleich, wo man sich befindet, man sieht mehr oder weniger dasselbe.)

Wie Hilde Heynen feststellt, gehen bei Giedions späterer Terminologie der ›Raum-Zeit‹ die emanzipatorischen Konnotationen der ›Durchdringung‹, mit allen Verweisen auf gesellschaftliche Experimente und revolutionäre Ziele der Architektur, verloren. Hinter den beiden scheinbar so verwandten Begriffen ›Durchdringung‹ und ›Raum-Zeit‹ stehen zwei unterschiedliche Auffassungen bezüglich der Rolle der Architektur. Zugunsten der neuen Synthese werden die gesellschaftlichen und politischen Konnotationen der ›Durchdringung‹ minimiert.<sup>1245</sup> Giedion entpolitisiert damit das Neue Bauen. Als künstlerische Disziplin, die sich auf eine Definition als ›Raumkunst‹ zurückzieht, gewinnt die Architektur damit zwar an Autonomie, doch das Projekt der revolutionären Avantgarden nach dem ersten Weltkrieg, der Kunst insofern eine größere gesellschaftliche Relevanz zu geben, als die Realität des modernen Lebens durch die Kunst gestaltet werden soll, wird damit zurückgesetzt.

Genauso wie fragwürdig ist, Temporalität und Transparenz als (freilich unbewußtes) Hauptmotiv der kubistischen Malerei zu deuten, kann angenommen werden, daß die künstlerischen Avantgarden nicht dieselben Dinge thematisiert haben wie die Architekten des Modernismus. Für sein Programm vereinnahmt Giedion, nicht ohne Erfolg, Werke der künstlerischen Avantgarde. Außerdem werden in der kanonischen Geschichte des Modernismus auch die Werke früher Modernisten wie Hilberseimer aus dem ›Verbund‹ mit ihrem gesellschaftspolitischen Programm gelöst, während alternative Tendenzen keine oder kaum Erwähnung finden. Bereits die räumlichen Konfigurationen an sich bedeuten nun eine Veränderung der Sehgewohnheiten und ein neues ästhetisches Bewußtsein. Die emanzipatorische, aufklärerische Aufgabe allerdings, die ursprünglich mit diesem ästhetischen Programm verbunden war, ist verschwunden. Indem Giedion einen eigenen Kontext schafft, kann er Parallelen ziehen, die vorwiegend auf formalen bzw. visuellen Analogien beruhen und die programmatischen Differenzen minimieren.

Das Konzept von *Space, Time and Architecture* ist wesentlich konservativer als die Vorgänger *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton* und *Befreites Wohnen*: Anstelle revolutionärer Umwälzungen geht es Giedion nun um die Schaffung einer neuen Tradition. Am Schluß von *Space, Time and Architecture* hebt er die Notwendigkeit der Architektur hervor, zwischen dem Rationalen und Geometrischen auf der einen Seite und dem Organischen und Irrationalen auf der anderen Seite ein Gleichgewicht zu schaffen. Die Architektur ist das vermittelnde und bindende Glied zwischen den unterschiedlichen Tendenzen. Als legitime Erbin der Architektur der Vergangenheit kann die modernistische Architektur die Kluft zwischen Gefühl und Gedanken überbrücken, weil sie, genauso wie die Wissenschaft und die Kunst, auf dem Konzept der Raum-Zeit aufbaut. Giedion kann mit seiner Darstellung nun nicht nur an die technologischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts, sondern bis an die Architektur des Barocks anschließen. Damit wird dem Ziel, die moderne Architektur als ›neue Tradition‹ zu kanonisieren, eine historische Legitimation verschafft.<sup>1246</sup> An anderer Stelle geht die historische Legitimation bis an die Anfänge der

---

<sup>1244</sup> Vgl. Vincent J. SCULLY, Jr, ›Modern Architecture‹, in: *College Art Journal* (Bd. 17, Nr. 2, 1958), S. 140–159, hier S. 144–150.

<sup>1245</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 41f.

<sup>1246</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 41.

Menschheit zurück: Der Anekdote wegen sei noch hinzugefügt, daß Giedion die Beschäftigung mit Transparenz und Durchdringung bereits in der Kunst der prähistorischen Menschen ausmacht.<sup>1247</sup>

Die Schaffung einer ›neuen Synthese‹ ist jener Punkt, an dem Tafuri mit seiner marxistischen Ideologiekritik anschließt.<sup>1248</sup> Auch er behauptet, daß alle avantgardistischen Tendenzen der Zwischenkriegszeit an der Verwirklichung einer neuen Gesellschaftsordnung gearbeitet haben, ganz gleich, ob durch Affirmation oder Negation. Eine solche Form von Determinismus ist jedoch fragwürdig, da genauso gut davon ausgegangen werden kann, daß sich eine Tendenz, ein Kanon und bestimmte Themen gegenüber ihren Alternativen durchgesetzt haben, eben auch auf dem Wege der Vereinnahmung. Für Tafuri kann der gesamte Zyklus der modernistischen Architektur als Entwicklung zur Vereinheitlichung betrachtet werden.<sup>1249</sup> Dennoch haben nicht einmal alle modernistischen Architekten die Sichtweise Giedions und anderer Historiker des Modernismus geteilt. Und als Erich Mendelssohn den *Einsteinturm* bei Potsdam errichtete, erkundigte er sich vorher beim Urheber der Relativitätstheorie, ob der Begriff der Vierdimensionalität denn überhaupt auf ein unbewegliches Objekt anwendbar sei. Einsteins Antwort war eindeutig: »Es ist einfach Klug-Scheißerei, ohne jede vernünftige Basis.«<sup>1250</sup>

### 1.3 Gegenpositionen im Modernismus

#### 1.3.1. Historiker des Modernismus

Eine einheitliche Definition des Modernismus stellt sich als ideologisches Konstrukt heraus. Es ist verhältnismäßig gleichgültig, ob der einflußgebende Kubismus sich nun an der Raum-Zeit, der Relativitätstheorie oder der nicht-euklidischen Geometrie orientiert hat, um über die bestehenden Darstellungskonventionen hinauszugehen, solange damit die Auffassung einer einheitlichen, bewußt oder unbewußt konzertierten Strömung weiterhin perpetuiert wird. Die Bestimmung des Modernismus als eines unverwechselbaren und internationalen Stils kann als Teil einer wohl-organisierten und selbstbewußten Aktivität betrachtet werden, die in den 1920er-Jahren beginnt und bis in die 1970er-Jahre andauert.<sup>1251</sup> Als ›ästhetische Theorie‹ läßt sich der Modernismus damit zeitlich wie räumlich recht genau lokalisieren. Die Historiker der modernistischen Bewegung, zu denen auch Gideon zu zählen ist, vertreten gemeinhin die Auffassung, daß in der Architektur ein neuer Stil im späten 19. Jahrhundert zu entstehen beginnt. In den frühen 20er Jahren, wenn nicht schon vor dem Ersten Weltkrieg, bildet er sich zu einer wohldefinierten Strömung heraus. Das reflektieren auch die Titel ihrer Bücher: *The International Style* von Hitchcock und Johnson (1932), *Pioneers of Modern Design* von Pevsner (1936) und vor allem *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* von Giedion (1941). Pevsner etwa behauptet: »der ›Neue Stil‹, der echte und anerkannte Stil unseres Jahrhunderts, [war] 1914 erreicht.«<sup>1252</sup> (Pevsner meint damit die

<sup>1247</sup> Vgl. Sigfried GIEDION, ›The Outline in the Early Beginnings of Art‹, in: *Leonardo* (Bd. 2, Nr. 2, April 1969), S. 181–192, hier S. 183ff.

<sup>1248</sup> Vgl. Manfredo TAFURI, *Architecture and utopia*, S. vii.

<sup>1249</sup> Vgl. Manfredo TAFURI, *Architecture and utopia*, S. 3.

<sup>1250</sup> Einstein, zit. nach: Ulrich MÜLLER, *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Gropius und Ludwig Mies Van der Rohe*, Berlin 2004, S. 9.

<sup>1251</sup> Vgl. Thomas J. MISA, ›Modern Architecture and Building Technology. Literature Review‹, in: Mikael HÅRD; Thomas J. MISA, *The Urban Machine. Recent Literature on European Cities in the 20th Century* (Bd. 1, Juli 2003), S. 83–96, hier S. 83f

<sup>1252</sup> Nikolaus PEVSNER, *Wegbereiter moderner Formgebung*, S. 29. (Im Orig.: »the new style, the genuine and legitimate style of our century, was achieved by 1914.« Nikolaus PEVSNER, *Pioneers of Modern Design*, 1936, Kap. 1; zit. nach Mauro F. GUILLÉN, *The Taylorized Beauty of the Mechanical*, S. 11.)

›Sachlichkeit‹ der Vorkriegszeit.) Der frühe Modernismus von der Art einer *Weißenhofsiedlung* in Stuttgart erlangt seine Kanonisierung als ›Internationaler Stil‹ dank der einflußreichen Ausstellung von Henry-Russels Hitchcock und Philip Johnson, die 1932 im Museum of Modern Art stattfindet. Und eine ganze Reihe einflußreicher Bücher von Bruno Taut, Philip Johnson, Sigfried Giedion und Nicolas Pevsner (um nur einige zu nennen) beschränkt sich nicht darauf, die modernistische Bewegung in der Architektur zu beschreiben, sondern deklariert diesen Stil auch zum dominierenden des 20. Jahrhunderts.<sup>1253</sup> Bei einem Historiker wie Giedion gibt es außerdem keinen Unterschied zwischen der Arbeit eines Architekten und der eines Historikers: Beide kollaborieren gleichermaßen am Projekt der Moderne.<sup>1254</sup>

In der kanonischen Geschichte des Modernismus werden die bekanntesten Werke berühmter Architekten als maßgebende Beispiele und Vorbilder angeführt, die dann andere, weniger bekannte Architekten zur Nachahmung veranlassen. Viele der bekannteren Architekten vermögen dabei sehr erfolgreich gleich mehrere Richtungswechsel zu inkorporieren. Eine solche Notwendigkeit tritt besonders auf, als 1926 die ›Neue Sachlichkeit‹ zum einheitlichen Stil des *Deutschen Werkbunds* erklärt wird:<sup>1255</sup> Beispiele dafür sind Peter Behrens und besonders Walter Gropius.<sup>1256</sup> Jene Architekten hingegen, die eine eindeutige, aber kritische Position einnehmen, haben Schwierigkeiten, mit den Wendungen innerhalb der vorherrschenden architektonischen Richtung zurechtzukommen. Manche Architekten haben schlichtweg deswegen weniger Berühmtheit erlangt, weil sie sich gegen die vorherrschende Strömung und dabei auch gegen die Tendenz zur einheitlichen Gestaltung aller Lebensbereiche gestellt haben. Es gibt Beispiele von Gegenpositionen, die zeigen, daß die Idee einer einheitlichen Gestaltung, die bei Hilberseimer in der Forderung nach einer organischen Stadt und einer organischen Einheit mündet, geradezu im Mittelpunkt der Kritik stand.

### 1.3.2 Das Beispiel Wiener Modernismus

Innerhalb der modernistischen Bewegung unterscheiden sich die Ansichten darüber, welche Richtung die Architektur einschlagen soll, auch wenn es formal gesehen kaum Unterschiede gibt. Als Beispiel für eine Gegenposition, die sich in dieser Hinsicht kaum von der Hauptströmung unterscheidet, in der Theorie aber divergierende Positionen vertritt, können die österreichischen Modernisten genannt werden. Anders als in den Städten Deutschlands sind in Wien die personellen Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Disziplinen ausgesprochen eng.<sup>1257</sup> Diese gegenseitige Beeinflussung, die ursprünglich erfolgreiche internationale Präsenz und eine wesentlich pragmatischere Ausrichtung unterscheiden die österreichischen Modernisten von ihren deutschen Mitstreitern. Als der *Deutsche Werkbund* auf die neue Richtung (die Neue Sachlichkeit)

---

<sup>1253</sup> Vgl. Thomas J. MISA, ›Modern Architecture and Building Technology. Literature Review‹, S. 84ff.

<sup>1254</sup> Vgl. Beatriz COLOMINA, ›Collaborations: The Private Life of Modern Architecture.‹ in: *The Journal of the Society of Architectural Historians* (Bd. 58, Nr. 3, Sept. 1999), S. 462–471, hier S. 464.

<sup>1255</sup> Vgl. Joan CAMPBELL, *Der Deutsche Werkbund, 1907–1934*, S. 227.

<sup>1256</sup> »Vielmehr bestehen die Karrieren eines Peter Behrens, Bruno Taut oder Walter Gropius aus einem scheinbar widersprüchlichen Schwanken zwischen romantischen und rationalistischen Extremen. Gropius zum Beispiel behauptete sowohl vor dem Krieg als auch nach 1922, daß Stahl und Glas die Materialien der Zukunft seien. 1920 erklärte er jedoch, daß Holz das Baumaterial der Zukunft sei. Das Motiv für diesen bemerkenswerten Sinneswandel lag in seinem Wunsch, vom Sägewerksbesitzer Karl Sommerfeld, der die Teakholz-Planken eines alten Schiffes für sein Haus verwenden wollte, einen Auftrag für das Bauhaus zu erhalten. Trotz dieser Episode war Gropius einer der konsequentesten Theoretiker unter den Architekten.« Zit nach: Kari JORMAKKA, Dörte KUHLMANN, Kristian FASCHINGEDER (Hg.), *Lost in Space*, Wien 2003, S. 59f.

<sup>1257</sup> Vgl. etwa: Allan JANIK, Stephen TOULMIN, *Wittgenstein's Vienna*. New York 1973.

umschwenkt, werden die österreichischen Modernisten zunehmend an den Rand gedrängt: Ihnen werden ein Hang zur Tradition, zum Femininen und mangelhafte Konsequenz vorgeworfen. Zwischen deutschen und österreichischen Modernisten schwelt ein beständiger Konflikt um die Vorherrschaft in den aktuellen Entwicklungen. Hier geht es um ganz andere Dinge als in Giedions Historiographie. Der Modernismus deutscher und österreichischer Prägung ist sich einig in der Ablehnung des Ornaments und der kubischen Reduktion der Architektur. Besonders Adolf Loos repräsentiert eine Haltung, die zwar traditionsgebunden ist, durch ihre paradoxalen Positionen jedoch Züge aufweist, die bisweilen mehr der künstlerischen Avantgarde zuzuzählen sind als der architektonischen Hauptströmung.

Um den Unterschied zwischen Loos und dem deutschen Modernismus zu verdeutlichen, eignet sich ein Wiener Gemeindebau der 20er Jahre, der *Winarskyhof*. An diesem Wohnhof haben die bekanntesten modernistische Architekten zusammengearbeitet, die zu dieser Zeit in Wien gelebt haben, darunter Adolf Loos, Peter Behrens, Josef Hoffmann, Margarete Lihotzky, Josef Frank, Oskar Strnad und Otto Wlach. Jeder hatte einen eigenen Bauteil zu realisieren. Loos entwarf für den kleineren Bauteil, den heutigen *Otto-Haas Hof*, einen außerordentlich kubischen Trakt, wobei hinzuzufügen ist, daß er letztlich nur die Fassade gestaltet hat; den Grundriß haben vorwiegend Margarete Lihotzky und Franz Schuster erarbeitet. Letztere verfolgten das Ziel eines geschlossenen Erscheinungsbildes, dem jede Absicht einer ›plastischen‹ Gliederung fernliegt. Die Straßenwand wurde als eine einzige, uniforme Fassade konzipiert. [Vgl. Abb. 138.] Der Eingriff von Loos macht dann die ursprünglich beabsichtigte Uniformität des gesamten Blocks obsolet. Mit seinem kubischen Äußeren setzt dieser Trakt aber auch die radikalsten formalen Forderungen nach einer der Großstadt entsprechenden Architektur um – Forderungen, wie sie Hilberseimer in seiner *Großstadtarchitektur* darlegt. Genauer gesagt ergibt die Teilung Grundriß: Lihotzky/Schuster, Fassade: Loos ein Gebäude, das einem nahezu zeitgleich entstandenen Projekt von Hilberseimer frappierend ähnlich ist: Hilberseimer, der sich mit Siedlungs- und Städtebau beschäftigte, entwarf anlässlich eines Wettbewerbes, den die Zeitschrift *Bauwelt* 1923 für die ›Neugestaltung von Haus und Wohnung‹ ausgeschrieben hatte, einen Miethausblock, dessen Wohnungen in zwei Reihen entlang der Längsseiten angeordnet sind.<sup>1258</sup> Es hat fünf Wohngeschosse, deren Grundrisse sich durch den ›Wegfall des Korridors‹ auszeichnen. Die Fassade wird einzig durch zurückspringende Loggien und ausladende Treppenhäuser gegliedert, während an den Schmalseiten Läden und andere Einrichtungen angefügt sind.<sup>1259</sup>

Wie der Entwurf von Hilberseimer umfaßt der Loos-Trakt fünf Wohngeschosse; die Grundrisse weisen keinen Korridor auf (eine Vorgabe der Stadt). Die Bauten unterscheiden sich nur in wenigen Punkten; besonders beim Dach, das bei Hilberseimer selbstredend flach ist, aber auch im Vorhandensein von Loggien. Während der Grundriß damit demselben Konzept wie der Trakt von Lihotzky folgt, wo die Loggien, wie bei Hilberseimer der Durchlüftung dienen,<sup>1260</sup> weist das

---

<sup>1258</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Entfaltung einer Planungs idee*, S. 13f. Damit bewerkstelligt Hilberseimer eine Bebauungsform, die nicht minder ambivalent als die des (heutigen) *Winarskyhofs* ist: eine Verknüpfung von Blockrandbebauung mit einem *Zeilenbau*. Von der Chronologie her würde es sich knapp ausgehen, daß Loos den Entwurf von Hilberseimer gekannt und daraus Anregungen entnommen hat.

<sup>1259</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 33f. Beim daraus hervorgegangenen *Bebauungsplan des Vororts* nimmt Hilberseimer das Miethaus als die einzige Wohnform an. (Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Entfaltung einer Planungs idee*, S. 14.) Hilberseimer hebt die Rolle des Verkehrsmittels Bahn hervor, die bei ihm jedoch nicht überhöht, sondern ›eingeschnitten‹ ist. (Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 34.)

<sup>1260</sup> Auch wenn Schütte-Lihotzky meint, daß die Loggien aus Kostengründen abgelehnt wurden, so sind sie doch realisiert worden. Sie sind mittlerweile jedoch kaum zu erkennen, da sie durchgehend, und mit den charakteristischen dreigeteilten Fenstern, verglast wurden. Durch die Abweichung vom ursprünglichen

äußere Erscheinungsbild dieselbe formalen Elemente wie der Entwurf von Hilberseimer auf: Die Fassade des Traktes ist ebenso auf kubische Grundelemente reduziert, wie beim Entwurf von Hilberseimer –Loos geht sogar noch weiter, als bei ihm selbst die Vordächer vor den Eingängen fehlen. Die Straßenfassade wird nicht durch die geringste Anfügung oder Gliederung unterbrochen: Es handelt sich um »a laconic grid of windows on otherwise unornamented stucco facades«, wie Eve Blau treffend beschreibt.<sup>1261</sup> Im Hof artikulieren nur die hervortretenden kubischen Volumen der Stiegehäuser und des Kindergartens die Kubatur. Selbst die kleinmaßstäblichen Details aus unverputztem Ziegelstein fehlen, mit denen Schuster seine Straßenfassade in symmetrische Einheiten herunterbricht,<sup>1262</sup> genauso wie die Dachabschlüsse und Parapets aus demselben Material, die die Bauteile von Schuster und Lihotzky gleichermaßen auszeichnen. Diese wenigen, unter anderen Umständen völlig vernachlässigbaren Details der Fassade rücken den Loos-Trakt näher zur ›Neuen Sachlichkeit‹ als die Trakte von Schuster und Lihotzky. Er entspricht damit jenem architektonischen Erscheinungsbild, das Hilberseimer für den neuen Typus der Großstadt für unumgänglich erachtet.<sup>1263</sup> In seiner *Großstadtarchitektur* von 1927 forderte dieser eine »Reduktion der architektonischen Form auf das Knappste, Notwendigste, Allgemeinste, eine Beschränkung auf die geometrischen kubischen Formen: die Grundelemente aller Architektur«.<sup>1264</sup>

Der bedeutende Unterschied zu Loos besteht auf der theoretischen Ebene: Hilberseimer konzipierte seine Entwürfe als Prototypen, die integrale Bestandteile einer ›Organischen Einheit‹ sein sollen.<sup>1265</sup> Beim Möbelstück beginnend, sollten das Mietshaus und schließlich »die Großstadt zu einem funktionierenden Organismus« durchgebildet werden.<sup>1266</sup> Loos hingegen verfiel die Trennung von Handwerk, Kunst und Architektur. Er bekämpft die Idee einer einheitlichen Durchbildung aller Lebensbereiche. Damit und darin widerspricht er nicht nur Hilberseimer, sondern insgesamt dem *Deutschen Werkbund*,<sup>1267</sup> der bereits bei seiner Gründung 1907 gefordert hatte, »daß Kunst, Industrie, Handwerk und Handel zusammenkommen müssen«.<sup>1268</sup> Obwohl es viele formale Übereinstimmungen zwischen den Gebäuden gibt, unterscheiden sich die dahinterstehenden theoretischen Positionen ganz wesentlich.<sup>1269</sup>

---

Entwurf dürften die Loggien aber ohnehin nie der Durchlüftung gedient haben. (Vgl. Margarete SCHÜTTE-LIHOTZKY, *Warum ich Architektin wurde*, S. 102.)

<sup>1261</sup> Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*, S. 304.

<sup>1262</sup> Vgl. Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*, S. 304.

<sup>1263</sup> Dennoch publizierte Hilberseimer in *Großstadtarchitektur* nicht den *Winarskyhof*, sondern einen nahezu gleichzeitig entstandenen Gemeindebau von Anton Brenner, dessen äußeres Erscheinungsbild jedoch weniger den Kriterien entsprechen dürfte, als der Loos-Trakt. Der Gemeindebau, der 1924 entstand, befindet sich in der Rauchfangkehrergasse und zeichnet sich durch raumsparende Einbaumöbel aus, was im Interesse Hilberseimers gelegen haben dürfte. (Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 30.)

<sup>1264</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 103.

<sup>1265</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 2, 99.

<sup>1266</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 2. Vgl. S. 12f.

<sup>1267</sup> vgl. Adolf LOOS, ›Vom armen reichen Mann‹ [1900], in: Ders., *Über Architektur. Ausgewählte Schriften: die Originaltexte*. Hg. v. Adolf Opel. Wien 1995, S. 50–54, passim; Adolf LOOS, ›Von der Sparsamkeit (Auszug)‹ [1924], in: Ders., *Über Architektur. Ausgewählte Schriften: die Originaltexte*. Hg. v. Adolf Opel. Wien 1995, S. 177–184, hier S. 181f. Hilberseimer war damals Mitglied des *Zehnerring*, der 1926 zum *Ring* werden sollte. (Vgl. Anm. 102).

<sup>1268</sup> Peter BRUCKMANN, ›Die Gründung des Deutschen Werkbundes 6. Oktober 1907‹, S. 85. (Gemeint ist der § 2 der Satzungen des *Deutschen Werkbund*.)

<sup>1269</sup> Wie Peter Bürger unter Berufung auf Bloch sagt, ist es »[g]rundsätzlich [...] problematisch, einer Verfahrensweise eine feste Bedeutung zusprechen zu wollen«. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 106.

Ein anderer Exponent ist Josef Frank, der im Gefolge von Loos eine ausgesprochen kritische Haltung zur Entwicklung der modernistischen Architektur in Deutschland einnimmt. So versucht der streitbare Frank nicht ohne Polemik, die Vorreiterrolle Österreichs bei der Entstehung des Neuen Bauens hervorzuheben.<sup>1270</sup> Er vertritt die Ansicht, daß durch Architekten wie Otto Wagner, Josef Olbrich, Josef Hoffmann und Adolf Loos »der neue Weg« schon lange vor dem Krieg in Österreich, »einem Land übernationaler Art«, entdeckt worden sei und auf die Architektur Europas stärksten Einfluß ausgeübt habe: »Hier werden Werke geschaffen, die in gerader Linie zur Baukunst der Gegenwart führen. Wien braucht nur diese Tradition fortzusetzen, im Gegensatz zu anderen Ländern, die ihre verlassen müssen.«<sup>1271</sup>

Frank hat, wie Loos, eine klar vom *Deutschen Werkbund* abweichende Vorstellung von Modernität. Seine Ansicht zu den Entwicklungen im Neuen Bauen gibt er anlässlich der Jahrestagung des *Werkbunds* 1930 in Wien in einem öffentlichen Vortrag kund – sehr zu dessen Mißfallen.<sup>1272</sup> Frank kritisiert dort die Tendenz der Modernisten, »alles Existierende formal zu vereinheitlichen und in gleichartige Formen zu pressen, wenn die Formen auch wechseln«. <sup>1273</sup> Für Frank ist dies das Gegenteil von modern. Er kritisiert die Idee, die Welt nach einem einheitlichen System ordnen zu wollen; noch dazu, wo dieses System aus dem Kunstgewerbe entwickelt wurde. Das Kunstgewerbe unterliegt naturgemäß schnellen Veränderungen, so Frank, und eignet sich denkbar schlecht, um allgemeine Systeme aufzustellen. Den »radikal-Modernen«, die strenge Regeln nach abstrakten Idealen aufstellen, anstatt dankbar zu sein, die alten Regeln des 19. Jahrhunderts endlich losgeworden zu sein, wirft er vor, einem pathetischen Ideal zu folgen. Das Pathetische spricht in »Plakatform« zu den Menschen, »es ist größer als anderes, verachtet alle kleinen Details, die die Sache menschlich machen würden und geht direkt auf das große abstrakte Ziel los«. <sup>1274</sup> Für Frank sind solche Forderungen das Gegenteil von modern. Vielmehr sind sie archaisch und pathetisch: »Jede Einfachheit, die nicht mehr zu überbieten ist, ist pathetisch; es ist pathetisch, alles gleichmachen zu wollen, so daß Varianten nicht mehr möglich sind, alles organisieren zu wollen, um alle Menschen in eine große gleichartige Masse hineinzuzwingen.«<sup>1275</sup> Für Frank bedeutet »modern« nicht Vereinheitlichung, sondern das Zulassen von Unterschieden und Gegensätzen. Es gilt nicht, neue Regeln aufzustellen und eine neue Einheit zu schaffen; vielmehr ist Regellosigkeit der charakteristische Ausdruck der heutigen Zeit. Damit wirft er dem *Deutschen Werkbund* vor, nicht modern zu sein. Die folgen waren wütende Debatten innerhalb des Bundes.<sup>1276</sup> Mies van der Rohe, damals Vizepräsident des *Deutschen Werkbund*, ist über diese Darlegung außerordentlich verstimmt. Er bezeichnet seinerseits Frank als zu konservativ und die Wiener Modernisten als rückständig.<sup>1277</sup>

---

(Bürger bezieht sich auch die Unterscheidung Blochs zwischen »Montage unmittelbar« und »Montage mittelbar«. Vgl. Ernst BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, S. 221–228.)

<sup>1270</sup> Tatsächlich kämpfte Frank damit gegen die Verschiebung des Schwerpunkts der künstlerischen und ästhetischen Entwicklung von Österreich nach Deutschland an, der auch die Autonomie der Wiener Modernen zu untergraben drohte. (Vgl. Astrid GMEINER, Gottfried PIRHOFER, *Der Österreichische Werkbund*, S. 91.)

<sup>1271</sup> Josef FRANK, »Wiens moderne Architektur bis 1914«, S. 162, 168. Eine ähnliche Ansicht vertritt etwa Max Ermers in: Max ERMERS, »Adolf Loos – der Führer der bauenden Jugend«, S. 161.

<sup>1272</sup> Josef FRANK, »Was ist modern?«.

<sup>1273</sup> Josef FRANK, »Was ist modern?«, S. 400.

<sup>1274</sup> Josef FRANK, »Was ist modern?«, S. 405.

<sup>1275</sup> Josef FRANK, »Was ist modern?«, S. 400.

<sup>1276</sup> Vgl. Christopher LONG, *Josef Frank: life and work*, S. 123.

<sup>1277</sup> Vgl. Christopher LONG, *Josef Frank: life and work*, S. 104.

Innerhalb der modernistischen Strömung gibt es also heterogene Positionen, selbst wenn sie so eng zusammenarbeiten wie die deutschen und österreichischen Architekten. Zugunsten eines geschlossenen Auftretens werden letztere zunehmend ins Abseits gedrängt, vor allem wenn sie, wie Frank, Vielfalt fordern und die Vereinheitlichung verurteilen. Auf der anderen Seite zeigt sich anhand solcher Beispiele, wie dogmatisch und autoritär die Positionen der siegreichen Fraktion der Modernisten letztlich sind. Die divergierenden Positionen sind interessant, weil sie innerhalb der ›großen Erzählung Modernismus‹ andere theoretische Prämissen entwickelt haben, obwohl sie sich formal nicht wesentlich von den großen Namen unterscheiden.

### 1.3.3 Überleitung

Der Soziologe Mauro F. Guillén weist darauf hin, daß spätere Historiker festgestellt haben, die modernistische Architektur sei keineswegs der einzige ›wahre Stil unseres Jahrhunderts‹ gewesen. Es gab vielmehr zahlreiche Bewegungen, die wiederum in Untergruppen fragmentiert waren. Diese Fragmentierung wird vorwiegend auf die Weise zurückgeführt, wie die Architekten die unterschiedlichen Einflüsse (insbesondere das Verhältnis zur Industrialisierung) miteinander kombiniert haben. Guillén unternimmt daraufhin keine positive Definition, sondern versucht festzustellen, wogegen sich die modernistischen Bewegungen gewendet haben: Der Modernismus ist eine Reaktion gegen die Perpetuierung des klassischen Kanons und anderer Prämissen, die seit der Renaissance gültig waren. Er ist ein Angriff auf die Willkür des Klassizismus, auf deren Betonung der Perspektive, der Proportion und der Symmetrie und besonders auf das allgegenwärtige Ornament. Das ist übrigens eine andere Sichtweise auf den Modernismus als jene von Giedion. Vor allem die Symmetrie wird, so Guillén, als *das* Schlüsselproblem definiert. In der Abkehr von der Symmetrie wird ein Weg gesehen, wie die Vorstellung einer neuen Ordnung eingeführt werden kann. Die serielle Wiederholung architektonischer Elemente wird zu einer modernistischen Technik, mit der die Symmetrie abgelöst werden soll. Dies ist vergleichbar mit dem, was Tafuri anhand der Diskussion der *Hochhausstadt* als ›Assemblage‹ bezeichnet und mit dem künstlerischen Prozedere der Montage übereinbringt.

Für Tafuri nehmen die Architekten eine Mittlerrolle ein, indem sie wesentlich weniger radikal sind als die künstlerische Avantgarde.<sup>1278</sup> Auch Hilde Heynen vertritt die Auffassung, daß die modernistische Architektur bei weitem nicht so kompromißlos war wie ihre Gegenstücke aus Kunst und Literatur. Für sie stellt es ein Mißverständnis dar, in der modernistischen Bewegung *die* architektonische Avantgarde der 1920er und 1930er-Jahre zu sehen. Selbst wenn sich deren ›heroische Phase‹ mehr oder weniger mit den Entwicklungen im Konstruktivismus und Dadaismus überschneidet und auch wenn es gut dokumentierte Beziehungen zwischen Künstlern und Architekten gibt, so zeigt die modernistische Architektur doch eine Seite, die sich deutlich von der Radikalität und Destruktivität der künstlerischen Avantgarde unterscheidet.<sup>1279</sup>

Es wird oft davon ausgegangen, daß ›Avantgarde‹ und ›Moderne‹ praktisch gleichbedeutend sind. Aber haben ›modernistische Architektur‹ und ›avantgardistische Kunst‹ tatsächlich so viel gemeinsam? Um die Entwicklungen in der Kunst der Avantgarde und der modernistischen Architektur voneinander zu unterscheiden, ist ein Blick auf deren gemeinsamen Nenner sinnvoll: die diagnostizierte Krise in der Kultur und die daraus abgeleitete Forderung einer Reform aller Lebensbereiche durch die Kunst, mit der ein radikales Umdenken und ein Neuanfang einhergehen sollen. Welche sind die Lösungen, die ›Avantgardekunst‹ und ›Moderne Architektur‹ für die zum *Fin de Siècle* vielfach diagnostizierte Krise bieten? Einfach gesagt entwickeln sich daraus zwei unterschiedliche Konzepte: Das eine verlangt eine Vereinigung aller Kräfte zur Schaffung einer

<sup>1278</sup> Vgl. Christopher LONG, *Josef Frank: life and work*, S. 123.

<sup>1279</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 28f



neuen Einheit, einer neuen Synthese, das andere fordert ein Aufzeigen dieser Brüche und damit eine kritische Distanz, da in der zeitgenössischen Kultur die Brüche ohnehin nicht mehr zu schließen seien.

Heynen stellt außerdem fest, daß in Deutschland die personellen Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Disziplinen kaum vorhanden waren: Es gab nur wenig Austausch zwischen den unterschiedlichen Richtungen. So hatte Ernst May, der zwischen 1926 und 1928 in Frankfurt Siedlungen wie etwa die *Römerstadt* und *Praunheim* errichtet hat, keinerlei Kontakt mit der damals entstehenden Frankfurter Schule. Dort waren unter anderem Max Horkheimer, Erich Fromm, Herbert Marcuse und Theodor Adorno tätig.<sup>1280</sup> Diese Feststellung ist für Heynen Ausgangspunkt, um die Auffassung des architektonischen Modernismus als einer einheitlichen, geschlossenen Bewegung infrage zu stellen. Entsprechend arbeitet sie, z. B. anhand von Autoren wie Adorno und Tafuri, kritische Gegenpositionen heraus. Das folgende Kapitel stützt sich ausgiebig auf ihre Analyse und untersucht damit die Positionen von Autoren, die die Werte und Überzeugungen der Moderne mitkonstruiert und geprägt haben. Hier wird die Überzeugung vertreten, daß die künstlerische Avantgarde und die architektonische Moderne sehr unterschiedliche, wenn nicht entgegengesetzte Wege gehen. Dies soll anhand der Positionen von Hermann Bahr, Georg Simmel und Adolf Loos aufgezeigt werden. Walter Benjamin und Ernst Bloch wiederum stützen sich zwar gleichermaßen auf den Montagebegriff, sie kommen aber zu unterschiedlichen Schlußfolgerungen: Benjamin gehört zu den Befürwortern der modernistischen Architektur, während Bloch diese scharf kritisiert.

## 2 Krisen und Brüche

### 2.1 Neue Synthese und unheilbarer Bruch

1890 publiziert der Schriftsteller Hermann Bahr einen kurzen Essay, in dem er dem Gefühl der Desorientierung und des Verlustes einer authentischen Verbindung mit der umliegenden Welt Ausdruck verleiht: »Darum haben wir die Einheit verloren und sind in die Lüge geraten. In uns wuchert die Vergangenheit noch immer und um uns wächst die Zukunft«. <sup>1281</sup> Wenn die junge Generation auch mit der Gegenwart unzufrieden ist, so sieht er doch »nach dieser entsetzlichen Finsternis« ein neues Zeitalter heraufdämmern: Es ist das Zeitalter der Moderne. Dieses verheißt Erlösung, weil »die Kunst einkehren wird bei den Menschen«. <sup>1282</sup> In Wirklichkeit, behauptet Bahr, ist die Moderne sogar schon angebrochen, nur ist diese Tatsache noch nicht ins Bewußtsein der Menschen eingedrungen. Doch die »schlichte und einfältige Liebe zur Wahrheit« <sup>1283</sup> wird die äußeren Umstände und die inneren Sehnsüchte schlußendlich harmonisch vereinen und zwischen dem Menschen und seiner Umwelt eine neue Einheit ermöglichen.

Bahr fordert eine Reinigung, eine Katharsis: »Leer müssen wir werden, leer von aller Lehre, von allem Glauben, von aller Wissenschaft der Väter, ganz leer.« <sup>1284</sup> Das Alte muß beseitigt werden; an dessen Stelle muß eine Leere geschaffen werden, indem jede Lehre, jeder Glaube und jedes Wissen der Vergangenheit ausradiert werden. Jede Unwahrheit des Geistes — alles, was nicht mit der

---

<sup>1280</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 2.

<sup>1281</sup> Hermann BAHR, ›Die Moderne‹, S. 3.

<sup>1282</sup> Hermann BAHR, ›Die Moderne‹, S. 2.

<sup>1283</sup> Hermann BAHR, ›Die Moderne‹, S. 3.

<sup>1284</sup> Hermann BAHR, ›Die Moderne‹, S. 5.

modernen Technik in Übereinstimmung gebracht werden kann<sup>1285</sup> – muß getilgt werden, damit eine neue Kunst geboren werden kann, die mit Wissenschaft und Religion eine Einheit bildet.<sup>1286</sup> Die neue Kultur wird die Unterschiede zwischen äußerer Erscheinung und innerem Geist beseitigen und auf Wahrheit, Schönheit und Harmonie gründen. Diese Sehnsucht nach einer vereinheitlichten Kultur kann auch in den Erwartungen für jenes Haus wiedergefunden werden, das Bahr sich von Josef Hoffmann bauen läßt. Das Gebäude muß ein Gesamtkunstwerk bilden, das auf den Bewohner zugeschnitten ist wie eine Maßanfertigung, um dessen Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen.<sup>1287</sup>

In vielen Punkten wirkt Bahr wie ein Vorläufer des avantgardistischen Rufes nach Reinheit und Authentizität. Aus der Diagnose einer Fragmentierung der unterschiedlichen Lebensbereiche plädiert er für einen Neuanfang, der durch die vollkommene Ablehnung des Alten erreicht werden soll. Was ihn von der späteren künstlerischen Avantgarde unterscheidet, ist seine Forderung nach einer harmonischen Einheit, die zwischen Kunst, Wissenschaft und Religion hergestellt werden soll: Eine Versöhnung der unterschiedlichen Lebensbereiche ist möglich.

In seinem einflußreichen Essay von 1903, *Die Großstädte und das Geistesleben*, diskutiert auch Georg Simmel das Phänomen einer Diskrepanz zwischen den äußeren Lebensumständen und der inneren Befindlichkeit. Für Simmel ist das Leben in den Großstädten durch ein Übermaß ständig und rasch wechselnder »äußerer und innerer Eindrücke«<sup>1288</sup> gekennzeichnet. Dieses Übermaß bewirkt eine »Steigerung des Bewußtseins«, die den Großstädter dazu bewegt, »im wesentlichen mit dem Verstande«, also auf rationale Weise zu reagieren. Schließlich können, so Simmel, menschliche Wesen auf diese wechselnden Eindrücke wesentlich schneller und besser auf rationale Weise reagieren als auf der Ebene des Gemüts und der Gefühle.

Simmel konstatiert außerdem eine Verbindung zwischen der Vorherrschaft des Verstandes und der Geldwirtschaft. Beide Systeme beruhen ausschließlich auf funktionalen und quantitativen Beziehungen zwischen Menschen und Dingen. Menschen werden wie Zahlen behandelt, womit sie zu austauschbaren Einheiten werden. Trotzdem stellt die Anonymität und Gleichgültigkeit der Großstadt keine Verarmung im Vergleich zum Leben auf dem Land oder in der Kleinstadt dar. Vielmehr ermöglicht die Großstadt einen wesentlich höheren Grad an persönlicher Freiheit. Für Simmel gibt es noch eine weitere Eigenschaft, die für das Leben in der Großstadt bezeichnend ist: die zunehmende Spaltung zwischen ›objektivem‹ und ›subjektivem‹ Geist. Die objektive Kultur – die Summe der Errungenschaften im Gebiet der Wissenschaft, Technik, Bildung und Kunst – nimmt so schnell zu, daß es dem Einzelnen unmöglich geworden ist, damit Schritt zu halten. Die daraus hervorgehende Arbeitsteilung bedeutet für das Individuum, daß es sich zunehmend spezialisiert und einseitig wird. Diese Diskrepanz wird besonders in der Großstadt offensichtlich.

Simmels Darstellung bildet eine fundamentale Kritik an den Erwartungen Hermann Bahrs, die darin bestehen, daß Kunst und Kultur eine neue Synthese mit der Wissenschaft und der Technik bilden würden. Simmel suggeriert hingegen, daß diese Hoffnung auf eine neue Harmonie kein Fundament hat. Bahr repräsentiert so etwas wie das programmatische und idyllische Konzept der Moderne, während Simmel zeigt, daß die soziale Wirklichkeit ein Hindernis für die Erreichung

---

<sup>1285</sup> Vgl. Hermann BAHR, ›Die Moderne‹, S. 4.

<sup>1286</sup> Vgl. Hermann BAHR, ›Die Moderne‹, S. 6.

<sup>1287</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 73.

<sup>1288</sup> Georg SIMMEL, ›Die Großstädte und das Geistesleben‹ [1903], in: Ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908* : Bd. 1. GA Bd. 7, Frankfurt/M. 1995, S. 116–131, hier S. 116.

dieses Ideals darstellt. Diese Ansicht wird, in abgewandelter Form, auch von Autoren wie Loos und Benjamin vertreten.<sup>1289</sup>

## **2.2 Das Bild der Moderne bei Loos**

### **2.2.1 Die gebrochene Tradition**

Adolf Loos behandelt die Moderne nicht wie einen Neubeginn und auch nicht wie eine vollkommen einzigartige Periode. Ihm geht es auch nicht um einen willentlichen Bruch mit der Tradition. Vielmehr sieht er in der Moderne eine sehr spezifische Fortsetzung bestehender Traditionen. Entsprechend sind seine Ideen nicht wirklich avantgardistisch: Weder lehnt er die bestehende Ordnung ab, noch fordert er *tabula rasa*, noch lehnt er das kulturelle Erbe ab. Seine Haltung ist dort programmatisch, wo er den Anspruch stellt, der Anwalt eines richtigen Begriffes von Modernität zu sein. Seinen Zeitgenossen wirft er vor, heuchlerisch zu sein und Luftschlösser zu bauen. Die Kontinuität, die er verteidigt, trägt jedoch Spuren von Rissen und Sprüngen. Sie zeigen, daß eine kulturelle Veränderung im Gang ist. Für Loos muß eine moderne Kultur auf der Erkenntnis basieren, daß es nicht länger möglich ist, eine wie auch immer geartete Harmonie zwischen innen und außen herzustellen. Diese Idee ist für Loos' Einschätzung von Modernität wesentlich: Modernität ist in seinen Augen gleichbedeutend mit der Wirklichkeit der Tradition. Diese Wirklichkeit ist jedoch sehr spezifisch, weil nicht mehr die Rede sein kann von einem ununterbrochenen Fortbestand der Tradition. Die Tradition kann auch nicht mehr als selbstverständlich vorausgesetzt werden.

Wirtschaftliche Entwicklungen und Fortschritt, sagt Loos, haben zu einem Bruch in der organischen Beziehung, die ursprünglich zwischen Individuen und ihrer Kultur bestand, geführt. Das Gleichgewicht zwischen innerer Erfahrung und äußeren Erscheinungsformen ist verlorengegangen. Damit ist die Selbstverständlichkeit, mit der ein Bauer sein Land bestellt, dem modernen Stadtbewohner fremd geworden. Moderne Menschen – genauer gesagt die Stadtbewohner (und zu diesen gehören auch die Architekten) – sind ohne Wurzeln und ohne eigene Kultur. Das ist der Grund, warum der Versuch der Künstler der *Sezession* und des *Werkbunds*, einen zeitgenössischen ›Stil‹ zu schaffen, zum Scheitern verurteilt ist: Eine solche künstliche Schöpfung leitet sich von keiner lebendigen Kultur ab. Folglich muß sie oberflächlich und artifiziell bleiben. Wenn es überhaupt so etwas wie einen modernen Stil geben kann, dann ist es einer, der nicht willentlich geschaffen wird. Der wirkliche Stil der Zeit, jener Stil, der sich in Harmonie mit dem tatsächlichen Charakter der Kultur befindet, existiert jedoch – aber nicht dort, wo andere ihn erwarten. Charakteristisch an ihm ist die Abschaffung des Ornaments: Nachdem der moderne Mensch keine Verbindung zu einer organischen Kultur hat, kann er keine neuen Ornamente erfinden. Der Entwicklungsprozeß der modernen Kultur führt vielmehr dazu, das Ornament von den Gegenständen des täglichen Gebrauchs auszuschließen.<sup>1290</sup>

Für Loos bedeutet Kultur »jene ausgeglichenheit des inneren und äußeren menschen, die allein ein vernünftiges denken und handeln verbürgt.«<sup>1291</sup> Nachdem die organische Einheit, die frühere Kulturen ausgezeichnet hat, unterbrochen worden ist, gibt es nur eine einzige Möglichkeit, wie die moderne Kultur fortschreiten kann: Sie besteht darin, den Umstand anzuerkennen und zu akzeptieren, daß die Beziehung zwischen innerer Erfahrung und äußeren Erscheinungsformen nicht vollkommen sein kann. Zwischen diesen beiden gibt es eine tiefe Spaltung. Die kultivierte Person ist

---

<sup>1289</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 74.

<sup>1290</sup> Adolf LOOS, ›Ornament und Verbrechen‹ [1908], in: Ders., *Trotzdem*, hg. v. Adolf Opel, Wien 1988, S. 78–88, hier S. 79.

<sup>1291</sup> Adolf LOOS, ›Architektur‹, S. 91.

jene, die sich allen Umständen anpassen kann und fähig ist, bei allen Anlässen auf angemessene Art und Weise zu reagieren. Diese Fähigkeit wird dadurch erreicht, daß eine bewußte Trennung zwischen Innen und Außen hergestellt wird. Moderne Menschen stehen vor der Notwendigkeit, sich mit einer Hülle zu umgeben, die ihnen ermöglicht, ihre eigene Persönlichkeit von der Erscheinungsform, die sie jeweils annimmt, zu trennen. Nur auf diese Weise können sie auf die verschiedenartigsten Anforderungen reagieren, ohne ständig gezwungen zu sein, ihre Persönlichkeit zu offenbaren. Diese ›Hülle‹ für die Persönlichkeit besteht zunächst einmal aus der Kleidung, in zweiter Linie bildet diese die Architektur. Der moderne Mensch hat damit, so Loos, das Bedürfnis nach einer Maske. Für Loos muß »der moderne intelligente Mensch [...] für die Menschen eine Maske haben.«<sup>1292</sup> Loos betont diesen Aspekt mehrfach: Die öffentliche Erscheinung des modernen Menschen stimmt nicht mit seiner tatsächlichen Persönlichkeit überein. Seine Individualität ist so stark, daß sie sich nicht mehr offen ausdrücken läßt: weder anhand der Kleidung, noch anhand seines Mobiliars.<sup>1293</sup>

### 2.2.2 Architektur

Loos wird zwar früh als Pionier der modernen Architektur anerkannt, dennoch bleiben seine Gebäude lange Zeit unbemerkt. Besonders seine ›Erfindung‹ des dreidimensionalen Grundrisses, der *Raumplan*, findet wenig Resonanz bei seinen Zeitgenossen: auch, weil sich Loos selbst kaum dazu äußert.<sup>1294</sup> Daß Loos mit seinen Bauten bei seinen Zeitgenossen nicht dieselbe Anerkennung findet wie mit seinen Schriften und Vorträgen, hat vorwiegend damit zu tun, daß er zahlreiche Prämissen der modernistischen Bewegung in Frage stellt. In seinen bemerkenswert polemischen Schriften attackiert Loos die Architekten der *Sezession* ebenso wie den *Werkbund* und, ganz allgemein, das ›Kunsth Handwerk‹. Er folgt darin der traditionellen Unterscheidung zwischen ›bildenden‹ und ›angewandten‹ Künsten. Für Loos kann es Kunst nur in Form autonomer Kunstwerke geben, nicht aber in Form von Gebrauchsgegenständen. Letztere bedürfen gar nicht jener künstlerischen Aufwertung, wie sie der *Werkbund* einfordert.

Mit seinem Essay *Von einem armen reichen manne* wendet sich Loos besonders gegen die Architekten der *Sezession*. Der ›arme reiche Mann‹ muß nach und nach auf seine persönliche Habe verzichten, um in dem vom Architekten perfekt auf seine Persönlichkeit abgestimmten Heim zu leben, bis »es lernen [heißt], mit seinem eigenen Leichnam herumzugehen«.<sup>1295</sup> Jenes Heim, das Bahr als Ideal vorschwebt, bedeutet für Loos nichts anderes, als lebendig begraben zu werden. Es verdammt seinen Bewohner zur Passivität und macht es unmöglich, auch nur irgendetwas zu verändern. Der Bewohner würde als lebender Leichnam enden, dem nicht erlaubt wäre, eigene Wünsche zu haben. Loos tritt dabei nicht nur für eine strikte Trennung zwischen Kunst und Architektur, sondern auch für eine zwischen Architektur und Wohnen ein: Architektur soll kein Abbild der Persönlichkeit des Bewohners sein, sondern muß vielmehr vom Wohnen getrennt bleiben. Die Aufgabe der Architektur ist es, das Wohnen zu ermöglichen und nicht, es zu fixieren. Wohnen hat mit der persönlichen Lebensgeschichte und mit Erinnerungen zu tun. Die Einrichtung eines Hauses ist ein Ausdruck davon. Seine Bewohner sollen die Möglichkeit haben, dem Interieur einen eigenen Ausdruck zu verleihen und es jederzeit verändern zu können.

---

<sup>1292</sup> Adolf LOOS, ›Von der Sparsamkeit‹, in: Ders., *Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933*. Hg. v. Adolf Opel. Wien 1997, S. 204–216, hier S. 206.

<sup>1293</sup> Vgl. Adolf LOOS, ›Ornament und Verbrechen‹, S. 88; vgl. Adolf LOOS, ›Von der Sparsamkeit‹, S. 206.

<sup>1294</sup> Der Begriff *Raumplan* stammt nicht von Loos selbst, sondern von Heinrich Kulka, der 1931 die erste Monografie zu Loos verfasst. Vgl. Heinrich KULKA (Hg.), *Adolf Loos: das Werk des Architekten*. Wien 1931, S. 13, 14.

<sup>1295</sup> Adolf LOOS, ›Vom armen reichen Mann‹, S. 54.

Um angemessen in einem Haus leben zu können, muß das Innere von der Welt draußen getrennt werden. Entsprechend muß auf den Unterschied zwischen öffentlich und privat, zwischen innen und außen eingegangen werden. Das ist die Arbeit des Architekten: »Das Haus sei nach außen verschwiegen, im Inneren offenbare es seinen ganzen Reichtum.«<sup>1296</sup> Diese Dualität zwischen innen und außen wird erreicht, indem das Augenmerk auf eine gute Gestaltung ihrer Trennung – der Wände – gerichtet wird. Die Architektur kommt in dieser Unterscheidung zwischen innen und außen zu ihrem Recht. Die Architekten sollen einem Haus nicht einen uniformen ›Stil‹ auferlegen; sie sollen nicht versuchen, ein einzelnes formales Idiom auf Volumen, Fassaden, Garten etc. anzuwenden, wie dies zum Beispiel Josef Hoffmann beim *Palais Stocklet* getan hat. Ebenso ist es für Loos wichtig, klare Unterschiede und Grenzen zwischen den verschiedenen Bereichen des Hauses zu schaffen. Die architektonische Qualität eines Gebäudes liegt in der Art, wie dieses Spiel von Abgrenzungen und Übergängen gehandhabt, wie die unterschiedlichen Bereiche strukturiert und ihre Beziehungen zueinander definiert werden. Das Ausfüllen dieser dergestalt definierten Bereiche ist etwas, das den Bewohnern des Hauses vorbehalten sein sollte, nicht dem Architekten.

Das Heim muß von der Außenwelt abgeschirmt werden. Die Umgebung der Großstadt, mit den Anforderungen, die sie an den sozialen Status, Schnelligkeit und Leistungsfähigkeit stellt, steht einer Idee des Wohnens gegenüber, die auf Vertrautheit, Intimität und persönlicher Geschichte beruht. Wohnen kann nur stattfinden, wenn es von der Metropole isoliert wird, nicht indem es in Beziehung zu ihr steht. Anonymität und Verborgenheit sind wesentliche Bedingungen, wenn das Wohnen in der modernen Welt überleben soll. Beatriz Colomina bemerkt denn auch, daß bei vielen Häusern von Loos die Fenster oft nicht dazu bestimmt sind, hinauszuschauen. In erster Linie fungieren sie als Quelle für Tageslicht. Meistens sind sie nicht durchsichtig oder über Augenhöhe angebracht. Außerdem ordnet Loos oft Bänke oder Diwans unter den Fenstern an, sodaß der Blick beim Sitzen erst gar nicht nach außen gerichtet wird, sondern ins Innere des Hauses. All dies bedeutet, daß das Innere des Hauses als abgeschlossener und privater Bereich wahrgenommen wird.

Im *Haus am Michaelerplatz* realisiert Loos ein Konzept, das Hilberseimer auf die ganze Großstadt ausweiten wird: die Übereinanderschichtung und Differenzierung von Geschäftsbereich in den beiden steinverkleideten Sockelgeschossen und Wohnbereich in den darüberliegenden, weiß verputzten und unornamentierten Geschossen – was die zeitgenössischen Kritiker als ›nihilistisch‹ bezeichnen. Der Eingang zu den oberen Geschossen befindet sich unauffällig in einer Seitengasse. Im Unterschied dazu ist der kommerzielle Bereich großzügig gestaltet, sodaß er die Aufmerksamkeit auf sich zieht.<sup>1297</sup> Der Unterschied zwischen auffälligem Geschäftsbereich und anonymem Wohngeschossen wird noch dadurch betont, daß die Fensterachsen der Oberen Geschosse nicht mit jenen des kommerziellen Bereichs übereinstimmen. Loos erzielt damit den größtmöglichen Kontrast zwischen den verschiedenen Bereichen. Anstatt eine illusorische Harmonie zu schaffen (was die historistischen Fassaden machen, wenn sie italienische Palazzi nachahmen), wählt Loos ein kompromißloses Erscheinungsbild, das Diskontinuitäten und Brüche nicht beschönigt (hier ist es die Diskontinuität zwischen Sockel- und Wohngeschossen), sondern vielmehr betont.

Für Loos erfüllt die Architektur eine gänzlich andere Aufgabe als die Kunst: Letztere gehört einem anderen Bereich an. Kunst ist der Kultur überlegen, bzw. sind die Künstler ihrer Zeit voraus. Das Haus hingegen deckt ein Bedürfnis: Es hat der Bequemlichkeit zu dienen; es ist konservativ und auf

---

<sup>1296</sup> Adolf LOOS, ›Heimatkunst‹ [1914], in: Ders., *Trotzdem*. Hg. v. Adolf Opel. Wien 1988, S. 122–130, hier S. 129.

<sup>1297</sup> Vgl. Adolf LOOS, ›Mein Haus am Michaelerplatz‹ [Vortrag, 1911], S. 122 (Auch die Achsen stimmen nicht überein).

die Gegenwart ausgerichtet. Für das Kunstwerk ist hingegen kein Bedürfnis vorhanden: Es will die Menschen aus der Bequemlichkeit reißen, es ist revolutionär und es denkt an die Zukunft.<sup>1298</sup>

»Und so liebt [der mensch] das haus und haßt die kunst. [...] Nur ein ganz kleiner teil der architektur gehört der kunst an: das grabmal und das denkmal. Alles andere, was einem zweck dient, ist aus dem reiche der kunst auszuschließen.«<sup>1299</sup>

Die Architektur gehört der Domäne der Kultur an, wohingegen die Kunst die Kultur überschreitet. Mittels dieses Kriterium soll jede Form von angewandter Kunst beurteilt werden. Die Anwendung von Kunst auf die Bereiche des Alltags bedeutet sowohl die Kunst zu mißbrauchen als auch das Praktische nicht wirklich zu schätzen.

Loos' Ruf nach einer radikalen Ablehnung des Ornaments ist eine Folge seiner Kritik an der von Künstlern und Architekten einheitlich gestalteten Wohnung. Dadurch gehe die Individualität des Wohnens verloren. Die Zurückweisung der bewußten Schöpfung eines neuen Stils ist seiner Ansicht nach die einzig richtige Antwort auf die Diagnose, daß das Leben in der Moderne entwurzelt und fragmentiert ist. Das Ornament war das, was die Menschen verwendeten, wenn sie versuchten, die unterschiedlichen Aspekte des Lebens miteinander zu verbinden und die innere und äußere Welt in ein kohärentes Ganzes zu vereinen. Durch die Beseitigung des Ornaments wird die Illusion zerstört, daß eine harmonische Einheit dieser Art überhaupt möglich ist. Der Tradition kann nur dann treugeblieben werden, wenn anerkannt wird, daß ihre Kontinuität keine ungebrochene ist. Das Wohnen kann nur dann gerettet werden, wenn es von den anderen Aspekten des Lebens getrennt wird.

Loos beschwört keine Utopie und keine Zukunftsvision herauf, in der alle unterschiedlichen Bereiche des Lebens zu einer harmonischen Einheit verschmelzen. Dagegen zieht er klare Trennlinien zwischen Kunst und Kultur, privat und öffentlich, Wohnen und Architektur. Diese Trennung, so argumentiert er, ist eine fundamentale Bedingung der Moderne. Mit ihr unterscheidet er sich von Hilberseimer. Dieser ist zwar insofern radikaler, als er eine organische Durchgestaltung der gesamten Großstadt fordert, bis hin zu den einzelnen Wohnungen, die standardisiert sind und wie Hotelzimmer benutzt werden sollen. Andererseits erinnert dieser totalisierende Zugang an die Ideen des Jugendstils und des *Werkbund* im Sinne eines Gesamtkunstwerks. Dennoch hat das Wohnen bei Hilberseimer weder jene besondere Bedeutung, die es bei Loos genießt, noch erreicht es jenen Grad an Durchgestaltung, wie sie etwa Bahr forderte und wie die Idee des Gesamtkunstwerks sie implizierte. Die Haltung Hilberseimers dem Wohnen gegenüber entspricht vielmehr der von Walter Benjamin dargelegten.

### **2.3 Benjamin und die kreative Zerstörung**

Im dritten Teil seines *Passagen-Werks* diagnostiziert Walter Benjamin (1892-1940) gesellschaftliche und ökonomische Widersprüche in der städtischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Das sind Widersprüche, die anhand der Entwicklung der Technik und ihrer Auswirkungen auf die künstlerische Produktion deutlich werden.<sup>1300</sup> In der Architekturtheorie hat es eine intensive, wenn auch etwas schwerfällige Aufarbeitung von Benjamins Konzepten gegeben. Besondere Aufmerksamkeit hat dabei seine Interpretation der Architektur der Moderne erfahren.

---

<sup>1298</sup> Adolf LOOS, ›Architektur‹, S. 101.

<sup>1299</sup> Adolf LOOS, ›Architektur‹, S. 101.

<sup>1300</sup> Vgl. Dorothee KIMMICH, Rolf Günter RENNER, Bernd STIEGLER, *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart 1996, S. 113 (Einleitung zu Kap. 3: ›Kritische Theorie‹, S. 113–121).

Benjamin ist überzeugt, daß eine Architektur aus Stahl und Glas jene Verheißungen erfüllt, die der modernen Zivilisation innewohnen. Diese Architektur ist ein authentischer Ausdruck der für diese Zivilisation erforderlichen ›Armut‹ und läßt die Verwirklichung einer klassenlosen und transparenten Gesellschaft voraussehen. In seiner Sicht der Architektur findet sich die Quintessenz einer ambivalenten Haltung, die er der Moderne gegenüber einnimmt. Für ein besseres Verständnis seiner Ideen zu diesem Thema ist es allerdings notwendig, seine Sprachtheorie zu betrachten, die sowohl seiner Theorie der Erfahrung als auch seinen Ansichten zur Theorie der Geschichte zugrundeliegt.

### 2.3.1 *Erlebnis und Erfahrung*

Der Unterschied zwischen *Erlebnis* und *Erfahrung* nimmt bei Benjamin einen besonderen Stellenwert ein. *Erfahrung* bedeutet Lebenserfahrung; sie bezieht sich auf einen assimilierten Bestand von praktischen Erfahrungen, in Form derer das Individuum Empfindungen, Informationen und Ereignisse aufnimmt. Die Fähigkeit, einen solchen Bestand zu schaffen, verdankt sich in großem Maße der Existenz einer Tradition. In diesem Sinne kann von der *Erfahrung* behauptet werden, daß sie kollektiv und unbewußt ist. *Erfahrung* hat mit der Fähigkeit zu tun, Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten zu finden und sie auszuüben. *Erlebnis* hingegen bezieht sich auf Wahrnehmungen, die auf eine Reihe von fragmentierten, unzusammenhängenden Augenblicken reduziert sind, welche in keiner Weise miteinander in Zusammenhang stehen und nicht in die Lebenserfahrung übernommen werden.

In *Über einige Motive bei Baudelaire* (ein Nebenprodukt seiner Arbeiten zum *Passagenwerk*) führt er diese Ideen weiter aus. Benjamin beginnt dort mit der Feststellung, daß sich »ungefähr von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an« die »Erfahrung in ihrer Struktur verändert« hat: Sie entspricht dem »genormten, denaturierten Dasein der zivilisierten Massen« und ist die »unwirtliche, blendende der Epoche der großen Industrie«. Die ›wahre‹ Erfahrung, die dazu im Gegensatz steht, ist damit etwas Seltenes geworden:

»In der Tat ist die Erfahrung eine Sache der Tradition im kollektiven wie im privaten Leben. Sie bildet sich weniger aus einzelnen in der Erinnerung streng fixierten Gegebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewußten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen.«<sup>1301</sup>

Während *Erfahrung* mit einer allmählichen Initiation in die Tradition zu tun hat, bezieht sich *Erlebnis* auf aktuelle Sinneseindrücke. Diese werden durch ein wachsames Bewußtsein aufgefangen und bewirken eine sofortige Reaktion: Es gibt auf der Stelle eine Antwort, und der Eindruck wird mehr oder weniger in der willkürlichen *Erinnerung* gespeichert. Allerdings hinterläßt das *Erlebnis* keine Spur im unwillkürlichen *Gedächtnis*. Eindrücke, die Teil des Gedächtnisses werden, sind hingegen das Material, aus dem die *Erfahrung* zusammengesetzt wird. Sie sind in ihrem Charakter repetitiv und bestehen oft aus Eindrücken mit einem sensorischen Gehalt; sie üben auf lange Sicht hin wesentlich mehr Wirkung auf die Erfahrung des Individuums aus, als es die vorübergehenden und oberflächlichen Eindrücke tun, die aus dem *Erlebnis* resultieren.<sup>1302</sup>

Ein Merkmal der Moderne ist der Verfall der mimetischen Fähigkeiten des Subjekts und damit einhergehend die Abnahme des Einflusses der Tradition und der Bedeutung von Erfahrung. Die Bedingungen des Alltagslebens werden für das Erlangen von Lebenserfahrung immer ungünstiger. Das Stadtleben mit seinem schnellen Tempo und der Überfluß von Eindrücken sind das Ergebnis

---

<sup>1301</sup> Walter BENJAMIN, ›Über einige Motive bei Baudelaire‹, in: Ders. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* 1, Frankfurt a. M. 1977, S. 185–229, hier S. 186.

<sup>1302</sup> Walter BENJAMIN, ›Über einige Motive bei Baudelaire‹, S. 188. (Benjamin bezieht sich hier auf Marcel Proust.)

dieser Entwicklung: Das Kurzlebige, das Spektakuläre – all das, was sich ständig verändert – gehört zum Bereich des *Erlebnisses*. Die *Erfahrung* andererseits basiert auf Wiederholung und Fortbestand. So präsentiert etwa die Presse ihre Informationen auf eine Weise, in der ihre Leser sich diese nicht als Erfahrung aneignen können.<sup>1303</sup>

In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* beschreibt Benjamin diesen Prozeß der Verkümmern der Erfahrung im Zusammenhang mit dem Schwinden der ›Aura‹ des Kunstwerks. Als Ergebnis der technischen Möglichkeiten seiner Reproduzierbarkeit durchläuft der Status eines Kunstwerks eine fundamentale Veränderung. Was dabei verloren geht, ist die Einzigartigkeit und die Authentizität des Werks – seine singuläre Existenz im Hier und Jetzt, das materielle Substrat, in dem seine Geschichte ausgeübt wurde. Benjamin faßt diese Einzigartigkeit und Authentizität im Begriff der *Aura* zusammen:

»[W]as im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. *Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises.*«<sup>1304</sup>

Das Verschwinden der Aura hat für Benjamin mit der gesellschaftlichen Entwicklung einer Zeit zu tun, in der das Tradierte erschüttert wird und eine »Krise und Erneuerung der Menschheit« stattfindet. Es steht im Zusammenhang mit dem neuartigen Phänomen der »Massenbewegungen« und mit dem Bedürfnis dieser Massen, »[d]ie Dinge sich räumlich und menschlich näherzubringen«. Die Aura jedoch besteht aus der »einmalige[n] Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«. <sup>1305</sup> Es ist diese Distanz, die durch die Möglichkeiten der technischen Reproduktion zerstört wird. Entscheidend für Benjamin ist, daß sich mit der Veränderung der

---

<sup>1303</sup> »Erlebnis will das Einmalige und die Sensation, Erfahrung das Immergleiche« Walter BENJAMIN, ›Die Wiederkehr des Flaneurs‹ [1929], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 31989, S. 194–199, hier S.198. Woanders präzisiert er, daß die Erfahrung mit der Erinnerung und der Möglichkeit der Bildung einer Tradition zusammenhängen: »In der Tat ist die Erfahrung eine Sache der Tradition, im kollektiven wie im privaten Leben. Sie bildet sich weniger aus einzelnen in der Erinnerung streng fixierten Gegebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewußten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen. [...] Die Zeitung stellt eines von vielen Indizien einer solchen Verminderung dar. Hätte die Presse es darauf abgesehen, daß der Leser sich ihre Informationen als einen Teil seiner Erfahrung zu eigen macht, so würde sie ihren Zweck nicht erreichen. Aber ihre Absicht ist die umgekehrte und wird erreicht. Sie besteht darin, die Ereignisse gegen den Bereich abzudichten, in dem sie die Erfahrung des Lesers betreffen könnten. Die Grundsätze journalistischer Information (Neuigkeit, Kürze, Verständlichkeit und vor allem Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Nachrichten untereinander) tragen zu diesem Erfolge genauso bei wie der Umbruch und wie die Sprachgebarung. [...] Die Abdichtung der Information gegen die Erfahrung hängt weiter daran, daß die erstere nicht in die ›Tradition‹ eingeht. Die Zeitungen erscheinen in großen Auflagen. Kein Leser verfügt so leicht über etwas, was sich der andere ›von ihm erzählen‹ ließe. – Historisch besteht eine Konkurrenz zwischen den verschiedenen Formen der Mitteilung. In der Ablösung der älteren Relation durch die Information, der Information durch die Sensation spiegelt sich die zunehmende Verkümmern der Erfahrung wider.« Walter BENJAMIN, ›Über einige Motive bei Baudelaire‹, S. 186, 188f. (Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 99.)

<sup>1304</sup> Walter BENJAMIN, ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹, in: *Illuminationen : Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt a. M. 1977, S. 136–169, hier S. 141.

<sup>1305</sup> Walter BENJAMIN, ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹, S. 142, 143, FN 7. (Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 36.)



Reproduktionstechniken auch die Wahrnehmungsweisen gewandelt haben, wodurch sich auch »der Gesamtcharakter der Kunst [...] verändert habe«. <sup>1306</sup>

Für Benjamin ist die Moderne durch einen Wandel in der Struktur der Erfahrung charakterisiert<sup>1307</sup> – einen Wandel, dem er großteils positive Seiten abgewinnen kann. Der Verfall der Erfahrung wird dabei als einmalige Gelegenheit für einen Neubeginn gesehen, nach der Zerstörung des falschen Vermächnisses der bürgerlichen Kultur. Damit impliziert seine These über den Niedergang der Erfahrung keine ausschließlich negative Diagnose der Moderne. Vielmehr geht es ihm um einen Neubeginn vermittelt der Zerstörung des Alten.

### 2.3.2 *Barbarentum*

In diesem Zusammenhang ist besonders Benjamins Essay *Erfahrung und Armut* von 1933 aussagekräftig. Dieser bietet die vermutlich radikalste und aufschlußreichste Formulierung seiner ›liquidationistischen‹ Haltung. Benjamin argumentiert dort, daß die von ihm festgestellte Erfahrungsarmut als Gelegenheit für einen vollkommenen Neubeginn wahrgenommen werden muß. Diese Erfahrungsarmut bedingt auch ein neues Barbarentum und zieht damit den Sieg über eine Kultur, die nicht länger mehr menschlich genannt werden kann, nach sich. Das ist es auch, was die ›hellsichtigsten‹ der Künstler der Avantgarde, wie Bert Brecht, Adolf Loos, Paul Klee und Paul Scheerbarth, erkannt haben. Sie führen einen Kampf gegen das überkommene humanistische Ideal, das die Menschheit verschönern will, indem es sie mit Elementen aus der Vergangenheit schmückt. Stattdessen wenden sie sich »dem nackten Zeitgenossen« zu, »der schreiend wie ein Neugeborenes in den schmutzigen Windeln dieser Epoche liegt.« Sie sind konstruktiv statt organisch und lehnen die »Menschenähnlichkeit – diesen Grundsatz des Humanismus –« ab.<sup>1308</sup> Ihr Werk ist gekennzeichnet durch eine »[g]länzliche Illusionslosigkeit über das Zeitalter und dennoch ein rückhaltloses Bekenntnis zu ihm [...]«. <sup>1309</sup>

Das ›rückhaltlose Bekenntnis‹ besteht insbesondere darin, die Veränderungen, die die Armut an Erfahrung und das dadurch bedingte Barbarentum implizieren, zu erkennen. Barbarentum bedeutet, »von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen [...] dabei weder rechts noch links zu blicken«, sondern »erst einmal reinen Tisch zu machen« – womit Benjamin in den wohlbekanntem Ruf der Moderne nach einer *Tabula rasa* einstimmt.<sup>1310</sup> Die Menschen sehnen sich nach einer Umgebung, »in der sie ihre Armut, die äußere und schließlich auch die innere, so rein und deutlich zur Geltung bringen können, daß etwas Anständiges dabei herauskommt«. <sup>1311</sup> Erfahrungsarmut bedeutet hier keinen Verlust. Sie bedeutet vielmehr, vom Ballast der vergangenen Kultur freizukommen, die die Menschen »übersatt« und »müde« gemacht hat. Benjamin nennt als Beispiel »das bürgerliche Zimmer der [18]80er Jahre«, das »bei aller Gemütlichkeit« dem Besucher Unerwünschtheit signalisiert, weil der Bewohner an jeder Stelle schon »seine Spur« hinterlassen hat – während umgekehrt das »Intérieur« den Bewohner nötigt,

---

<sup>1306</sup> Walter BENJAMIN, ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹, S. 149. (Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 36.)

<sup>1307</sup> Vgl. Walter BENJAMIN, ›Über einige Motive bei Baudelaire‹, S. 186 u. ders., ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹, S. 141.

<sup>1308</sup> Benjamin stimmt darin mit Jose Ortega y Gasset überein. »The painter, far from stumbling towards reality, is seen to be proceeding in the contrary direction. He has set himself resolutely to distort reality, break its human image, dehumanize it.« José ORTEGA y GASSET, ›The dehumanization of art‹, S. 71.

<sup>1309</sup> Walter BENJAMIN, ›Erfahrung und Armut‹, S. 293.

<sup>1310</sup> Walter BENJAMIN, ›Erfahrung und Armut‹, S. 292.

<sup>1311</sup> Walter BENJAMIN, ›Erfahrung und Armut‹, S. 295.

Gewohnheiten anzunehmen, »die mehr dem Intérieur, in welchem er lebt, als ihm selber gerecht werden«. Die Architekten des neuen Barbarentums hingegen verumöglichen das Hinterlassen von Spuren und die Übernahme althergebrachter Gewohnheiten: »[S]ie haben Räume geschaffen, in denen es schwer ist, Spuren zu hinterlassen«. Benjamin zitiert Scheerbart, für den das »neue Glas-Milieu« den Menschen vollkommen umwandeln wird. Glas ist das harte und glatte Material von Häusern, »wie Loos und Le Corbusier sie inzwischen aufführten«. Dieses Material »an dem sich nichts festsetzt«, das ein »Feind des Geheimnisses« und ein »Feind des Besitzes« ist, gilt als bevorzugtes Baumaterial für eine neue, klassenlose Gesellschaft.<sup>1312</sup>

Diese Sicht, nach der die materielle Umgebung die Wahrnehmung bestimmt und verändert, findet sich auch am Ende des Essays *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/36). Dort behauptet Benjamin, daß die Architektur als Prototyp für die neue Art der Wahrnehmung von Kunst fungiere: Bauten werden sowohl kollektiv als auch zerstreut wahrgenommen. Außerdem werden sie auf doppelte Weise rezipiert: »durch Gebrauch und deren Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch«. Die taktile Wahrnehmung ist ausschlaggebend, da erst der Gebrauch den Menschen an die neue Form der visuellen Wahrnehmung gewöhnt. Benjamin schreibt dabei der anhand der Architektur gebildeten Rezeption kanonischen Wert zu: »Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Weg der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.«<sup>1313</sup> Hilberseimer geht ebenfalls von einem materialistischen Ansatz aus, dem zufolge die physische Umgebung das Verhalten der Menschen bestimmt. Dabei betont er den Stellenwert eines neuen Barbarentums: Für die Kunst bedeutet es ein Mittel der Verjüngung, indem sie zum Primitiven und zu den Ursprüngen zurückkehrt. In diesem Zusammenhang stellt Hilberseimer fest, daß sich wahre Kunstwerke aus dem Chaos der Zeit heraus entwickeln und nicht in die Vergangenheit blicken. Ziel der Kunst ist es, das Chaos in Schach zu halten und organische Strukturen hervorzubringen.<sup>1314</sup>

### 2.3.3 *Symbol und Allegorie*

Benjamins Ruf nach einem neuen Barbarentum in *Erfahrung und Armut* muß im Licht seiner Zurückweisung eines oberflächlichen Humanismus betrachtet werden. Diese Haltung kann schon wesentlich früher ausgemacht werden: In seiner (abgelehnten) Habilitationsschrift zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925) im 17. Jahrhundert verfolgt Benjamin nicht einfach nur das Ziel, einen Beitrag zur Literaturgeschichte zu leisten. Er beabsichtigt vielmehr, den Begriff der *Allegorie* zu untersuchen, um die Haltungen und Strategien des Expressionismus zu durchleuchten. Für Benjamin wurde die *Allegorie* ungerechtfertigterweise zum zweitrangigen künstlerischen Mittel abgewertet. Er ist überzeugt, daß eine Studie dieses besonderen Ausdrucksmittels auch für die moderne Ästhetik von großer Bedeutung ist.<sup>1315</sup> Die ›historische‹ Avantgarde wird denn auch den eingeschränkten Werkbegriff des *organischen Kunstwerks* (das Theodor Adorno als ›rundes‹ und Georg Lukács als ›realistisches Werk‹ bezeichnet) zerstören oder wenigstens den Versuch unternehmen.<sup>1316</sup> Dabei geht es nicht um die Negation der Einheit eines Werkes überhaupt, auch

---

<sup>1312</sup> Walter BENJAMIN, ›Erfahrung und Armut‹, S. 294–295. (Die Nennung von Loos mag in diesem Zusammenhang verwundern.) Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 107.

<sup>1313</sup> Walter BENJAMIN, ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹, S. 167.

<sup>1314</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, ›Observations on the New Art‹, S. 350. Zum Barbarentum bei Hilberseimer vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 37ff.

<sup>1315</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 108.

<sup>1316</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 76.

wenn dies eines der Ziele des Dadaismus ist, sondern um einen bestimmten Typus von Einheit: dem für das *organische* Kunstwerk charakteristischen Bezug zwischen den Teilen und dem Ganzen.

Benjamin befaßt sich mit dem Unterschied zwischen *Symbol* und *Allegorie* anhand einer Diskussion des barocken Trauerspiels – also anhand einer ›vorromantischen Kunst‹. Benjamin will vor allem die Einstellung der Romantik unterminieren. Diese auf idealistischen Konzepten basierende Einstellung stellt das *Symbol* qualitativ über die *Allegorie*. Sie unterscheidet denn auch zwischen den beiden literarischen Mitteln innerhalb einer hierarchischen Rangordnung, in welcher das *Symbol* als qualitativ überlegen angesehen wird. Die Annahme geht davon aus, daß ein Kunstwerk, das als *Symbol* aufgefaßt wird, auf einer tiefen Einheit gründet – auf einer Übereinstimmung zwischen seiner Erscheinungsform und seiner Bedeutung, was letztlich auf die Idee einer *organischen Einheit* hinausläuft. Das Schöne verbindet sich sozusagen mit dem Göttlichen zu einem ungebrochenen Ganzen, sodaß auch von einer grundlegenden Einheit von Ethik und Ästhetik gesprochen werden kann. Bei der *Allegorie* hingegen gibt es keine immanente Beziehung zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten (bzw. Signifikant und Signifikat). In der *Allegorie* werden divergierende Elemente unterschiedlicher Herkunft miteinander verbunden. Eine bezeichnende Beziehung zueinander, die den einzelnen Teilen gegenüber äußerlich bleibt, wird ihnen erst durch den *Allegoriker* verliehen.<sup>1317</sup>

Für Benjamin ist darum die *Allegorie* dem *Symbol* überlegen und nicht umgekehrt. Üblicherweise wird dem *Symbol* die höhere Position zugesprochen: Das romantisch-idealistische Bildungsideal schreibt vor, daß der Mensch zu einem vollendeten Individuum erzogen werden soll. Das geschieht unter der Annahme, daß ästhetisches Empfinden und moralisches Bewußtsein sich verbinden, um den Kern der Persönlichkeit zu bilden.<sup>1318</sup> Dieses Bestreben, eine symbolische Ganzheit zu bilden, ist in den Augen Benjamins das grundlegende Kennzeichen des Humanismus, das aus der romantisch-idealistischen Tradition abgeleitet wurde.<sup>1319</sup> Die *Allegorie* stellt jedoch den authentischeren Weg dar, um mit der Welt in Beziehung zu treten. Sie beruht nicht auf der Annahme einer Einheit, sondern akzeptiert die Welt als fragmentiert, als gescheitert. Sie bietet einen adäquaten Ausdruck für eine Erfahrung, die vollkommen aufgehört hat, umfassend oder ganzheitlich zu sein. Die *Allegorie* operiert äußerlich, während die *Symbole* ihre Bedeutung auf der Annahme einer Einheit, einer Harmonie zwischen innen und außen gründen.

Es gibt klare Bezüge zwischen Benjamins Interpretation der *Allegorie* und seiner (späteren) Einstellung zur Kunst der Moderne: Die *Allegorie* entspricht dem nicht-organischen Kunstwerk und findet somit ihr Gegenstück in der Beschäftigung der Avantgarde mit *Montage* und *Konstruktion*.<sup>1320</sup> Statt eine organische Figur nachzuahmen, optiert die Avantgarde für ein mechanistisches Entwurfsprinzip. Diesem modernistischen Prinzip schwebt eine Welt vor, in der das falsche Ideal einer Kultivierung der Innerlichkeit zugunsten einer radikalen Öffentlichkeit ausgetauscht wird. Diese Suche nach öffentlicher Aufmerksamkeit macht die Transparenz zur bedingungslosen revolutionären Pflicht: In einer wahrhaft klassenlosen Gesellschaft, in der die kollektive anstelle der individuellen Freiheit regiert, wird Privatheit zu einer veralteten Tugend, die die Revolution keinesfalls überleben sollte.

---

<sup>1317</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 108.

<sup>1318</sup> Walter BENJAMIN, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928]. Hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978, S. 139.

<sup>1319</sup> Walter BENJAMIN, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 164.

<sup>1320</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 95.

### 2.3.4 Zerstörung

Die Bezüge zwischen Benjamins Kritik am romantisch-idealistischen Konzept des Verhältnisses zwischen Symbol und Allegorie einerseits und seiner Interpretation der modernistischen Ästhetik andererseits sind kein Zufall. Die Ablehnung der Traditionen des 19. Jahrhunderts ist ein prägendes Kennzeichen des Modernismus. Benjamin hebt diese Ablehnung besonders hervor. Was ihn an bestimmten Tendenzen der Avantgarden anspricht, ist ihr ›destruktiver Charakter‹.<sup>1321</sup> Er ist überzeugt, daß die destruktiven Charaktere jene sind, die den Weg in die Zukunft bereiten: »Einige überliefern die Dinge, indem sie sie unantastbar machen und konservieren, andere die Situationen, indem sie sie handlich machen und liquidieren. Diese nennt man die Destruktiven.«<sup>1322</sup> Für Benjamin stellt Loos, dessen Worte er aus *Trotzdem* zitiert, die idealtypische Verkörperung des destruktiven Charakters dar: »[W]enn die menschliche Arbeit nur aus der Zerstörung besteht, dann ist es wirklich menschliche, natürliche, edle Arbeit.«<sup>1323</sup> In *Die moderne Siedlung* behauptet Loos, daß die Arbeit des Siedlers vor allem Zerstörung ist. Die Arbeit der Zerstörung sei wesentlich menschenwürdiger als die Arbeit des Aufbaus, an der die Menschen »geistig und seelig zugrunde gehen müssen«.<sup>1324</sup>

Für Loos entspricht die Arbeit der Zerstörung einem natürlichen Wesenszug des Menschen. Für Benjamin ist die zerstörerische Arbeit unerläßlich für den Prozeß, den die Menschheit bei ihrer Konfrontation mit der Technologie und der modernen Zivilisation durchmachen muß. Nur über den daraus hervorgehenden Reinigungsprozess wird es möglich, die Rahmenbedingungen für eine neue Humanität herzustellen; eine Humanität, für die Zerstörung zum wesentlichen Bestandteil wird, und nicht, wie im 19. Jahrhundert, das Festhalten am »Fetisch schöpferischen Daseins«.<sup>1325</sup> Kreativität ist ein falsches Ideal; Zerstörung hingegen ist entscheidend, weil die Reinigung wesentlich für jede Form von Vitalität ist. Benjamin bezieht sich darin auf Karl Kraus, der Zitate auf zerstörerische Weise verwendete und somit noch Überreste aus den Ruinen der Geschichte retten konnte: »Erst der Verzweifelnde entdeckte im Zitat die Kraft: nicht zu bewahren, sondern zu reinigen, aus dem Zusammenhang zu reißen, zu zerstören; die einzige, in der noch Hoffnung liegt, daß einiges aus diesem Zeitraum überdauert – weil man es nämlich aus ihm herausschlug.«<sup>1326</sup>

Für Benjamin ist die Tatkraft der destruktiven Charaktere wesentlich, damit ein neues Zeitalter anbrechen kann. Der destruktive Charakter zerstört die vertraute Umgebung; er widerstrebt dem Komfort und zieht diesem die nüchterne Umgebung vor: »Der destruktive Charakter ist der Feind des Etui-Menschen. Der Etui-Mensch sucht seine Bequemlichkeit, und das Gehäuse ist ihr Inbegriff.

---

<sup>1321</sup> Vgl. das Konzept der ›Schöpferischen Zerstörung‹ lt. Wikipedia: »Die Schöpferische Zerstörung ist ein Begriff aus der Ökonomie, dessen Kernaussage lautet: Jede ökonomische Entwicklung baut auf dem Prozess der schöpferischen bzw. kreativen Zerstörung auf. Durch die Zerstörung von alten Strukturen werden die Produktionsfaktoren immer wieder neu geordnet. Die Zerstörung ist also notwendig (und nicht etwa ein Systemfehler), damit Neuordnung stattfinden kann. Der Begriff wurde von Joseph Alois Schumpeter popularisiert, stammt jedoch von Werner Sombart. Sombart seinerseits übernahm das allgemeine Konzept von Friedrich Nietzsche.« ANONYM, ›Schöpferische Zerstörung‹, in: *Wikipedia.org*. [http://de.wikipedia.org/wiki/Schöpferische\\_Zerstörung](http://de.wikipedia.org/wiki/Schöpferische_Zerstörung) (Zugr. 19.08.2008).

<sup>1322</sup> Walter BENJAMIN, ›Der destruktive Charakter‹, in: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt a. M. 1977, S. 289–290, hier S. 290.

<sup>1323</sup> Walter BENJAMIN, ›Karl Kraus‹, in: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt a. M. 1977, S. 353–384, hier S. 383.

<sup>1324</sup> Vgl. Janet STEWART, *Fashioning Vienna: Adolf Loos's cultural criticism*, London, New York 2000, S. 163f; Vgl. Adolf LOOS, ›Die moderne Siedlung‹, S. 185.

<sup>1325</sup> Walter BENJAMIN, ›Karl Kraus‹, S. 384.

<sup>1326</sup> Walter BENJAMIN, ›Karl Kraus‹, S. 382.

Das Innere des Gehäuses ist die mit Samt ausgeschlagene Spur, die er in die Welt gedrückt hat. Der destruktive Charakter verwischt sogar die Spur der Zerstörung.«<sup>1327</sup> Das romantisch-idealistische Konzept des Wohnens im 19. Jahrhundert subsumiert Benjamin unter dem geringschätzigen Begriff des *Etuis*. Das 19. Jahrhundert »begriff die Wohnung als Futteral des Menschen und bettete ihn mit all seinem Zubehör so tief in sie ein, daß man ans Innere eines Zirkelkastens denken könnte, wo das Instrument mit allen Ersatzteilen in tiefe, meist violette Sammethöhlen gebettet, daliegt.«<sup>1328</sup> Auch hier manifestiert sich Benjamins Absage an das Hinterlassen von Spuren, die durch eine Ansammlung von Gegenständen bedingt ist, die dem Menschen Gewohnheiten aufzwingen und ihm seine Freiheit rauben.

### 2.3.5 Spurlosigkeit

Der Jugendstil stellt für Benjamin den Höhepunkt des Etui-Menschen dar, da er das Haus mit seinem Bewohner identifiziert – oder besser den Bewohner mit dem Haus, wie, so Benjamin, die Entwürfe von Henry van der Velde zeigen.<sup>1329</sup> Der Jugendstil stellt den letzten Versuch der europäischen Kultur dar, die innere Welt des Individuums zu mobilisieren und der Bedrohung durch die Technologie zu entgehen. Ein solcher Versuch stimmt jedoch nicht mit der Realität der industriellen Revolution überein, die durch eine Armut an echter Erfahrung geprägt ist. Diese Armut bedeutet, daß sich das Individuum keine eigene Persönlichkeit mehr aufbauen kann.<sup>1330</sup> Aus diesem Grund steht das Gebot des Jugendstils, die eigene Persönlichkeit ausdrücken zu können, mit den Kräften, die in diesem Zeitalter wirken, im Widerspruch. Nur ein neues Barbarentum kann also die Antwort geben und retten, was einstmals der Beweggrund für einen echten Humanismus war. Das neue Barbarentum bringt eine radikale Veränderung, aus der eine neue Form des Wohnens folgt. Diese Wohnen ist nicht mehr durch Sicherheit und Abgeschiedenheit gekennzeichnet, sondern durch Offenheit, Transparenz und nebenbei auch durch Flüchtigkeit:

»Das zwanzigste Jahrhundert machte mit seiner Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen dem Wohnen im alten Sinne ein Ende. [...] Der Jugendstil erschütterte das Gehäusewesen aufs tiefste. Heute ist es abgestorben und das Wohnen hat sich vermindert: für die Lebenden durch das Hotelzimmer, für die Toten durch Krematorien.«<sup>1331</sup>

Hotelzimmer und Krematorien lehren das Individuum, sich den neuen Lebensbedingungen anzupassen. Diese haben mehr mit Vergänglichkeit und Unstetigkeit zu tun als mit Dauerhaftigkeit und Verwurzelung. Diese Idee illustriert geradezu idealtypisch das *Co-op Zimmer* (1926) von Hannes Meyer, bei dem alle Einrichtungsgegenstände zusammenklappbar und schnell zu entfernen sind. Ein anderes Beispiel ist der Bestattungsverein *Die Flamme*, der im sozialdemokratischen Wien der 20er Jahre über 100.000 Mitglieder hat und sich für die Feuerbestattung einsetzt. Weder die Lebenden noch die Toten hinterlassen nunmehr Spuren. Die Dinge können nicht mehr wirklich in Besitz genommen werden, während die Idee eines Wohnens (allgemeiner: einer Ruhestätte), wo Spuren hinterlassen werden, langsam dahinschwindet. So entstehen veränderbare Wohn- und Aufenthaltsräume mit harten, kantigen und glatten Oberflächen, die solche Spuren erst gar nicht zulassen.

<sup>1327</sup> Walter BENJAMIN, »Der destruktive Charakter«, S. 290.

<sup>1328</sup> Walter BENJAMIN, »Aufzeichnungen und Materialien I: Das Interieur, die Spur«, in: Ders. *Das Passagen-Werk*, Hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1982, S. 281–300, hier S. 291–292.

<sup>1329</sup> Walter BENJAMIN, »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«, S. 52.

<sup>1330</sup> Walter BENJAMIN, »Oskar Maria Graf als Erzähler« [1931], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 31989, S. 309–311, hier S. 310. (Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 112 u. FN 98.)

<sup>1331</sup> Walter BENJAMIN, »Aufzeichnungen und Materialien I: Das Interieur, die Spur«, S. 292.

Benjamin bezieht sich mehrfach auf die revolutionären Tugenden, die eine gläserne Architektur in die Gesellschaft bringen wird. Diskretion ist eine Sache ›arrivierter Kleinbürger‹, während heute ein ›moralischer Exhibitionismus‹ vonnöten sei.<sup>1332</sup> Das Motiv des gläsernen, transparenten Hauses kommt auch im Essay über *Kraus* und in *Erfahrung und Armut* vor. Dort spricht Benjamin von den »verschiebbaren beweglichen Glashäusern wie Loos und Le Corbusier sie inzwischen aufführten. Glas ist nicht umsonst ein so hartes und glattes Material, an dem sich nichts festsetzt. Auch ein kaltes und nüchternes. Die Dinge aus Glas haben keine 'Aura'. Das Glas ist überhaupt der Feind des Geheimnisses. Es ist auch der Feind des Besitzes«. <sup>1333</sup> Auch wenn Benjamin bei Loos falsch liegt; er impliziert hier, daß Glas durch seine Transparenz auch das Haus transparenter macht. Dadurch sollte es als jenes Material angesehen werden, das der neuen transparenten und revolutionären Gesellschaft, »die die politische Durchleuchtung von Sexualität und Familie, von wirtschaftlicher und physischer Existenz unternommen hat«, <sup>1334</sup> zu ihrer Verwirklichung verhilft. In dieser Gesellschaft werden Privatheit und Intimität genauso sinnlos wie Eigentum. Benjamin sieht darin die Erfüllung einer vielversprechenden Entwicklung, die eine neue Freiheit ermöglicht und mit der Glas-und-Stahl-Architektur im 19. Jahrhundert begonnen hat. Im Endeffekt wird dadurch nicht nur die Architektur offener, transparenter und flexibler; schließlich wird auch der Mensch aus dem bislang starren Wochenrhythmus befreit. <sup>1335</sup>

Die hohe Einschätzung, die Benjamin der Architektur der Moderne gegenüber zeigt, ist von einem Schlüsselwort geprägt: der *Durchdringung*. Die *Durchdringung* ist ein Begriff, von dem Siegfried Giedion in *Bauen in Frankreich*, das Benjamin für ein »ganz ungewöhnliches Werk« hält, <sup>1336</sup> extensiven Gebrauch macht. Die Begriffe *Durchdringung* und *Transparenz*, die Giedion verwendet, um damit die Architektur des ›Neuen Bauens‹ zu charakterisieren, müssen einen tiefen Eindruck bei Benjamin hinterlassen haben, genauso wie die Idee, daß die Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts den Part des Unbewußten spielt. (Auch in der Kunsttheorie Benjamins – und in der Folge jener der Avantgarde – kommt dieser Begriff immer wieder vor; als Durchdringung von Form und Inhalt, Kunst und Leben etc.). Umso mehr mag es verwundern, daß Benjamin sich offensichtlich weder mit den Tätigkeiten im sozialen Wohnbau beschäftigt, der in dieser Zeit etwa in Frankfurt und in Wien eine wichtige Rolle spielt, noch mit der Arbeit von Hannes Meyer, der am weitesten in jene Richtung gegangen ist, die Benjamin in *Erfahrung und Armut* aufzeigt. Seine Auffassung von Architektur als eines Prototypen für eine neue Form der Wahrnehmung hat er kaum die Praktiken seiner progressivsten Zeitgenossen gegenübergestellt.

Benjamin versucht, eine Verbindung von Moderne und Wohnen zu schaffen. Im Unterschied zu Loos lehnt Benjamin dabei die Trennung von öffentlich und privat – und damit die Maske, die bei

---

<sup>1332</sup> »Im Glashaus zu leben ist eine revolutionäre Tugend par excellence. Auch das ist ein Rausch, ist ein moralischer Exhibitionismus, den wir sehr nötig haben.« Walter BENJAMIN, ›Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz‹ [1929], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweggenhäuser. Frankfurt a. M. 31989, S. 295–310, hier S. 298. (Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 115 u. FN 101.)

<sup>1333</sup> Walter BENJAMIN, ›Erfahrung und Armut‹, S. 290.

<sup>1334</sup> Walter BENJAMIN, ›Karl Kraus‹, S. 360.

<sup>1335</sup> »Giedion, Mendelsohn, Corbusier machen dem Aufenthaltsort vom Menschen vor allem zum Durchgangsraum aller erdenklichen Kräfte und Wellen von Licht und Luft. Was kommt, steht im Zeichen der Transparenz: Nicht nur der Räume, sondern, wenn wir den Russen glauben, die jetzt die Abschaffung des Sonntags zugunsten von beweglichen Feierschichten vorhaben, sogar die Wochen.« Walter BENJAMIN, ›Die Wiederkehr des Flaneurs‹, S. 196–197. (Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 114 u. FN 100.)

<sup>1336</sup> Walter BENJAMIN, ›Bücher, die lebendig geblieben sind‹ [1929], in: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweggenhäuser, 3. Aufl., Frankfurt a. M., 1989, Bd. 3, S. 169–171, hier S. 170. (Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 117 u. FN 104.)

Loos die hochgradige Individualität kaschiert – ebenso drastisch ab wie die Bedeutung der Tradition für das Wohnen. Auch wenn er beipflichtet, daß Wohnen bedeutet, Spuren zu hinterlassen, so ist er überzeugt, daß in diesem Bereich eine Umwälzung möglich ist, da diese Veränderung eine Frage der Gewöhnung ist. Und diese Gewöhnung ist wesentlich stärker mit der modernen Kondition von Veränderlichkeit und Transparenz verbunden als mit der Idee, daß Wohnen notgedrungen mit dem Hinterlassen von Spuren zu tun haben muß.

## 2.4 Bloch und der Hohlraum

### 3.4.1 Sachlichkeit

Für Ernst Bloch (1885-1977) ist die Utopie ein fundamentaler Bestandteil des Daseins. Das grundlegende Thema seiner Philosophie ist »die noch ungewordene, noch ungelungene Heimat, wie sie im dialektisch-materialistischen Kampf des Neuen mit dem Alten sich herausbildet, heraufbildet«. <sup>1337</sup> Die Heimat ist jener Ort, an dem die Utopie vollendet ist: Dort ist der Mensch mit der Welt versöhnt und der Traum einer besseren Welt schließlich verwirklicht. Die Architektur bezeichnet Bloch als den Versuch, eine menschliche Heimat zu schaffen. <sup>1338</sup> Für Bloch sind Phantasie und Kreativität vitale Eigenschaften. Die Fülle des Lebens ist das Ziel von Blochs utopischer Vision. Das Bild von Harmonie und Solidarität drückt denn auch die wirkliche Essenz von Heimat aus. Wohnen ist nicht so sehr in der Vergangenheit angesiedelt, sondern reicht vielmehr in die Zukunft hinaus. Der Glaube an die Utopie darf nie aufgegeben werden, da er hilft, die Gesellschaft der Zukunft zu gestalten. <sup>1339</sup> Für Bloch ist außerdem das Ornament unverzichtbar. Es hat sehr wohl einen Platz in der zeitgenössischen Kultur, während die Ornamentlosigkeit selbst ein dekorativer Stil ist. <sup>1340</sup> Es gab und gibt immer eine Beziehung zwischen der Konstruktion eines Objekts und dem, was es ausdrückt. Und damit gibt es einen Platz für die angewandte Kunst: Sie steht zwischen dem rein funktionalen und dem rein künstlerischen Gegenstand – eine Kritik an Loos, ohne daß dieser genannt würde.

In *Das Prinzip Hoffnung*, geschrieben 1938-1947 im amerikanischen Exil, macht Bloch dieselbe Feststellung wie Hilberseimer zu Beginn seiner *Groszstadtarchitektur*: Die Wirtschaftsordnung ist anarchisch und ungeordnet. Die Stadtplanung der jüngsten Vergangenheit (ihre ›Industriestädte‹ und ›Wohnviertel‹) sind das unüberlegte und planlose Produkt der Bauspekulation. Bloch beklagt »ihre Öde, die Steinschlucht, die trostlose Straßenlinie ins Nichts«. <sup>1341</sup> Im Gegensatz dazu sind aus der Antike Beispiele durchdachter Stadtplanung überliefert. Bisweilen gab es dort sogar eine »verblüffende Nähe zum sozial Konstruktiven«. Von Aristoteles wird das Beispiel Hippodamos' erwähnt, der seine Stadtplanung gesellschaftlich untermauert und die Anzahl der Bewohner festgesetzt hat. <sup>1342</sup> Heute sind gute Architektur und Stadtplanung jedoch ein Ding der Unmöglichkeit: »Eben weil diese [Baukunst] weit mehr als die anderen bildenden Künste eine soziale Schöpfung ist und bleibt, kann sie im spätkapitalistischen Hohlraum überhaupt nicht

---

<sup>1337</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 8. (Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 119.)

<sup>1338</sup> »Architektur insgesamt ist und bleibt ein Produktionsversuch menschlicher Heimat« Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 871. (Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 120.)

<sup>1339</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 128.

<sup>1340</sup> »[...] solche Sachlichkeit hat ihr Ornament daran, keines zu haben. Sie ist längst nicht mehr reine Zweckform, vielmehr überzogen mit technoiden Zieraten.« Ernst BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, S. 217. (Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 122.)

<sup>1341</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 863.

<sup>1342</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 864. (Bloch zitiert hier ARISTOTELES, *Politik*, Buch II, Kap. 8.)

blühen.«<sup>1343</sup> Hier treffen sich insofern Hilberseimer und Bloch, als sie dieselbe Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Reform feststellen. Doch für Bloch kann eine neue Architektur nur das Ergebnis dieser Reform sein. Bei Hilberseimer und Le Corbusier ist es die neue Architektur selbst, die eine andere, bessere Realität schafft.<sup>1344</sup> Bloch schließt: »Erst die Anfänge einer anderen Gesellschaft ermöglichen wieder echte Architektur, eine aus eigenem Kunstwollen konstruktiv und ornamental zugleich durchdrungene.«<sup>1345</sup> Damit ist naheliegend, daß Bloch den Städtebau »dieser unentwegten Funktionalisten« kritisiert, allen voran die *Ville radieuse* von Le Corbusier. Bloch sieht einen echten Verlust an Menschlichkeit: Ein solcher Städtebau ist »privat, abstrakt«, die »wirklichen Menschen« werden zu »genormten Termiten«. Dieser Städtebau ist nichts anderes als eine »verchromte Misere«: oberflächlich, inhaltslos, und vor allem weit weg von »wirklichen Menschen, von Heim, Behagen, Heimat.«<sup>1346</sup> Bloch bezeichnet den Städtebau der Modernisten gerade noch nicht als unheimlich, doch kritisiert er ausdrücklich dessen Sterilität und Menschenfeindlichkeit.

Für Bloch kommt die modernistische Architektur – von ihm meistens als ›Sachlichkeit‹, bisweilen auch als Funktionalismus bezeichnet – als Lösung keineswegs in Frage. Sie bietet keine Alternativen zu den gegenwärtigen Problemen: »Die funktionalistische Architektur reflektiert und verdoppelt ja ohnehin die eiskalte Automatenwelt der Warengesellschaft [...]. Ja, wie Technik möglicherweise in nicht-Euklidisches vordringen mag, so zeigt Architekturraum, soweit er, besonders eben in Glasgebilden, abstrakte ›Kompositionen‹ weitertreibt, den unverkennbaren Ehrgeiz, einen imaginären Raum im empirischen darzustellen.«<sup>1347</sup> Die Architektur ist damit ein Handlanger des Kapitalismus. Schon in seinem ersten Buch, *Geist der Utopie* (1918/1923), kritisiert Bloch eine Reihe von Grundsätzen, die in die modernistische Architektur einfließen werden. (Die zweite Fassung stammt aus demselben Jahr, in dem Hilberseimer seine erste Reflexion über die Metropole als Bauthema, *Vom städtebaulichen Problem der Groszstadt*, publiziert). Pointiert attackiert Bloch die Architektur der Sachlichkeit: Badezimmer und Klosett sind die »fraglosen und originalsten Leistungen dieser Zeit [...]. Jetzt aber regiert die Abwaschbarkeit, irgendwie fließt überall das Wasser von den Wänden herab.«<sup>1348</sup>

Der *Hohlraum* ist der Raum des Kapitalismus: Seine Architektur ist die des Modernismus bzw. der *Sachlichkeit*. Letzterer fehlt jedes konkrete revolutionäre Potential; sie ist, weil eben gute Architektur nicht möglich ist, die falsche Lösung. In ihren Häusern drückt sich Abschied aus: »Im Innern sind sie hell und kahl wie Krankenzimmer, im Äußern wirken sie wie Schachteln auf bewegbaren Stangen, aber auch wie Schiffe.«<sup>1349</sup> Ihre »Lust zu verschwinden« ist das Gegenteil jener Heimat, die Architektur eigentlich realisieren sollte. »Der Effekt ist desto erkältender, als er nichts Schlupfwinkeliges, sondern nur Lichtkitsch an sich hat; mag auch, wie unbestreitbar, sein Anfang noch so sauber, nämlich staubsaugerisch gemeint gewesen sein.«<sup>1350</sup> Die ›Sachlichkeit‹ möchte sich vergeblich als ›Staubsauger‹ gerieren, betont Bloch schon in *Erbschaft dieser Zeit*

---

<sup>1343</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 862.

<sup>1344</sup> Vgl. »Baukunst oder Revolution. Die Revolution läßt sich vermeiden.« LE CORBUSIER, *Kommende Baukunst*, S. 253.

<sup>1345</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 862.

<sup>1346</sup> Vgl. Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 861.

<sup>1347</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 869.

<sup>1348</sup> Ernst BLOCH, *Geist der Utopie. Zweite Fassung* [1923], (Werkausg. Bd. 3), Frankfurt a. M. 1985, S. 21. Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 121.

<sup>1349</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 858.

<sup>1350</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 860.



(1935).<sup>1351</sup> Bloch behauptet sogar, daß »die Feinfühligkeit der westlichen Architektur [...] so weit [geht], daß sie ziemlich lange schon, auf Umwegen, den Krieg witterte, der das Hitlerische ist, und sich auf ihn bereitete.«<sup>1352</sup> Auch aus einem anderen Grund kann diese Architektur kein Zuhause bieten: Sie will Offenheit und Verbindung nach außen ermöglichen, die jedoch fehl am Platz ist. »Die Entinnerlichung wurde Hohlheit [...]. Denn nichts Gutes geschieht hier auf der Straße, an der Sonne; die offene Tür, die riesig geöffneten Fenster sind in Zeiten der Faschisierung bedrohlich, das Haus mag wieder zur Festung werden, wenn nicht zur Katakombe.«<sup>1353</sup> Bloch betont damit, daß diese Architektur keineswegs zeitgemäß ist und attackiert damit jenen Punkt, den die Modernisten immer wieder ins Treffen führen, wenn sie behaupten, daß ihre Architektur aus einem einheitlichen Geist entspringt und den Anforderungen und Bedürfnissen der Zeit entspricht. Für Bloch ist diese Architektur reiner Opportunismus.

Bloch verliert kein gutes Wort über die modernistische Architektur. Wo er das Bauhaus als einfallslos kritisiert, stimmt er mit Loos überein: »Je länger, je deutlicher tritt als Inschrift über dem Bauhaus und dem, was damit zusammenhängt, die Devise hervor: Hurra, es fällt uns nichts mehr ein.«<sup>1354</sup> Eine solche Architektur bedeutet keine bessere Welt, da sie dogmatischer ist als jene, die sie überwinden will: »Seit über einer Generation steht darum dieses Stahlmöbel-, Betonkuben-, Flachdach-Wesen geschichtslos da, hochmodern und langweilig, scheinbar kühn und echt trivial, voll Haß gegen die Floskel angeblich jedes Ornaments und doch mehr im Schema festgerannt als je eine Stilkopie im schlimmen neunzehnten Jahrhundert.«<sup>1355</sup>

### 3.4.2 Montage

Wie Benjamin in *Erfahrung und Armut* ist Bloch überzeugt, daß die Menschheit wieder von vorne beginnen müsse. Dabei erhebt Bloch jedoch ganz andere Forderungen: Er teilt nicht die Ansicht, daß die kalten Entwürfe des Maschinenzeitalters zur Norm erhoben werden sollten, um einem neuen Barbarentum den Weg zu ebnen, und kritisiert vielmehr deren Menschenferne und Abstraktion. »Der nicht mehr menschenähnlichen Maschine entsprechen so das Haus ohne Aura, Stadtbild aus bejahter Leblosigkeit und Menschenferne, aus Strahlenbüscheln an sich oder anderen Imitationen projektiver Geometrie.«<sup>1356</sup>

Für Bloch stellt die Architektur des Expressionismus die wirkliche Alternative zur Vergangenheit dar. Expressionismus ist die Antwort auf die Erfahrung von Diskontinuität und Fragmentierung, die die moderne *condition humaine* mit sich bringt. Bloch pflichtet Georg Lukács bei, wenn dieser behauptet, der Expressionismus sei dekadent. Dennoch solle er nicht zurückgewiesen werden, da er eine zulässige Form der Opposition zum Kapitalismus sei, dessen glänzende Oberfläche nur seine innere Hohlheit kaschiere. Der Expressionismus hingegen zeigt die Sprünge in der Oberfläche auf, um diese Hohlheit zu entlarven.<sup>1357</sup> Bloch unterscheidet deutlich zwischen dem ›glänzenden Anstrich‹ der *Sachlichkeit* und ›dem Durcheinander‹ ›mancher‹ *Montage*. Der Expressionismus verwendet in seinen besten Werken die Montage. Die Neue Sachlichkeit hingegen fügt sich perfekt in die Logik des Kapitalismus und bietet keinerlei Hinweise auf eine anders mögliche Kultur, besonders seiner ästhetischen Lösungen wegen. Die Montage dagegen zeigt »weniger Fassade und

---

<sup>1351</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 213.

<sup>1352</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 859.

<sup>1353</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 859.

<sup>1354</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 860.

<sup>1355</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 860.

<sup>1356</sup> Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 869.

<sup>1357</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 127.

mehr Hintergrund der Zeit als die Sachlichkeit«. <sup>1358</sup> Sie enthüllt die kapitalistische Realität als eine, die gespalten und fragmentiert ist. Anders als Benjamin trennt Bloch also deutlich zwischen der künstlerischen Montage und dem, was die modernistischen Architekten machen.

Bloch definiert die Montage dahingehend, daß bestehende Elemente so umfunktioniert werden, daß aus dem Alten Neues hergestellt wird. Es ist wichtig, das kulturelle Erbe zugunsten einer neuen Ordnung zu nutzen. Die besten Fragmente der bestehenden Ordnung werden isoliert und nach einem neuen Schema angeordnet. Ihre Bestandteile werden so umfunktioniert, daß sie für eine neue Lebensweise nutzbar werden. <sup>1359</sup> Die Kohärenz des Alten wird durchbrochen und ein ungewohnter, neuer Zusammenhang hergestellt:

»In der *technischen* und *kulturellen* Montage jedoch wird der Zusammenhang der alten Oberfläche zerfällt, ein neuer gebildet. Er kann als neuer gebildet werden, weil der alte Zusammenhang sich immer mehr als scheinhafter, brüchiger, als einer der Oberfläche enthüllt. Lenkte die Sachlichkeit mit glänzendem Anstrich ab, so macht manche Montage das Durcheinander dahinter reizvoll oder kühn verschlungen.« <sup>1360</sup>

Bloch mißt damit der Montage eine andere Bedeutung zu als Benjamin: Für Bloch hat die Montage viel mit der Produktion von Neuem anhand des Alten zu tun. In Blochs Argumentation ist implizit immer die Idee eines Kontextes vertreten. Seine Montage hat jedoch nichts mit der neuen, transparenten und nüchternen Architektur gemeinsam, für die Benjamin eintritt. Für Benjamin sind beide – Montage wie modernistische Architektur – auf dasselbe Prinzip zurückzuführen: Es ist das Prinzip der *Durchdringung*, das er von Giedion übernimmt. Benjamin bewertet dagegen die Idee der *Umfunktionierung* wesentlich höher als Bloch: <sup>1361</sup> Die modernistische Ästhetik der *Montage*, die sich mit Äußerlichkeit und Oberfläche beschäftigt, dient bei Benjamin nicht so sehr dazu, Bestandteile des Alten reinzuwaschen, als vielmehr dazu, Platz für eine radikal neue Lebensform zu schaffen: Bereits die formale Nüchternheit und Rationalität der modernistischen Architektur kann revolutionäre Veränderungen herbeiführen und die Voraussetzungen für eine wahrhaft menschliche Gesellschaft bilden. <sup>1362</sup>

### 3. Zu einer neuen Ästhetik

#### 3.1 Modernismus und Montage

##### 3.1.1 Modernismus und Montage in der Architektur, ein Beispiel

Bei Bloch wurden modernistische Architektur und das Prozedere der Montage deutlich voneinander unterschieden: Das wahre Pendant zur künstlerischen Avantgarde ist bei ihm die Architektur des Expressionismus. Giedion hingegen sieht in der modernistischen Architektur und im Kubismus die wahre Manifestation der Zeit. Es gibt auch zeitgenössische Interpretationen, die im Modernismus avantgardistische Prozedere ausfindig machen. Zahlreiche Schriften gehen dabei von mindestens zwei Annahmen zur Architektur des Modernismus aus. Die *erste* nimmt an, daß es sich um eine homogene, kontinuierliche Entwicklung handelt, die die verschiedenen künstlerischen

---

<sup>1358</sup> Ernst BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, S. 221.

<sup>1359</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 126.

<sup>1360</sup> Ernst BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, S. 221.

<sup>1361</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 127.

<sup>1362</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 127.

Strömungen umfaßt, sodaß es keinen besonderen Unterschied zwischen architektonischem Modernismus und künstlerischer Avantgarde gibt. Die *zweite* – eine Folge daraus – projiziert avantgardistische Techniken in die modernistische Architektur. Dabei nehmen Architekturhistoriker und -theoretiker die Schriften der Vertreter des Modernismus beim Wort und machen avantgardistische Techniken der Montage, Collage, Verfremdung etc. in Werken der Architektur aus. Es ist immer möglich, eine Interpretation zu konstruieren, die diesen Zusammenhang plausibel erscheinen läßt; doch stellt sich die Frage, ob eine solche Argumentation haltbar ist.

Die Problematik kann anhand des bereits besprochenen *Winarskyhofs* erläutert werden. Gemessen an seiner Bedeutung ist er wohl der meistunterschätzte Gemeindebau Wiens. Der *Winarskyhof* ist gleichsam ein gebauter Kommentar zu Großstadt-Theorien und zur Frage nach der adäquaten Architektur der Großstadt, die damals ausgiebig debattiert werden. In *Die Form* etwa, der Zeitschrift des *Deutschen Werkbunds*, hält W. C. Behrendt die von den Architekten erhobenen Grundsätze für den *Winarskyhof* fest: »Unbedingte Großzügigkeit der Anlage, eindeutige Betonung des Großstadtcharakters, Ausschluß aller sentimental oder romantischen Durchbildung in der Gliederung der Massen und der Schmuckformen.« Zwar hat sich die Gemeinde zu diesem Experimentalbau bereiterklärt,<sup>1363</sup> jedoch lehnt sie ein »den ganzen Bau abschließendes« Flachdach ab. Die Architekten versuchten dann, »wenigstens durch Einschränkung der Hauptgesimse [...] die beabsichtigte kubische Wirkung der Baumassen besonders zu betonen«.<sup>1364</sup> Auch die Festschrift der Stadt, anlässlich der Fertigstellung 1925 herausgegeben, bemerkt nicht ohne Stolz, daß »[d]ie Architekten [...] mit ihrem Werk den Beweis erbringen [wollten], daß in der kubischen Wirkung der Baumassen, im Verzicht auf schräge Dachflächen, in der ruhigen horizontalen Lagerung [...], in der vollkommenen Weglassung aller dekorativen Zutaten an Mauerflächen und Dachabschlüssen alles das ausgedrückt werden kann, um zu dem Ziel eines wahrhaft modernen, bewußt demokratischen Großstadtbildes zu gelangen«.<sup>1365</sup> Die beigegefügte Bilder (sie zeigen nur den *Winarskyhof*, nicht aber den kleineren, heute *Otto-Haas-Hof* genannten Bauteil) unterstreichen geschickt den Anspruch auf großstädtische Modernität, dem die Bauten selbst jedoch nicht gerecht werden. So werden etwa die Satteldächer, die alle Trakte aufweisen, in den Fotografien weitgehend ausgeblendet. Wo sie sichtbar sind, sind sie möglichst unscheinbar: In den meisten Fällen sind sie verschneit und gehen im grauen Hintergrund auf. [Abb. 141–142.] Abgesehen davon weisen viele Baukörper Gesimse und Balkone auf oder werden durch die Aufteilung in kleinere Volumen plastisch artikuliert – wenn nicht gar »Gesims- und Streifen-Organen« verübt werden.<sup>1366</sup> Damit dürfte der Trakt von Oskar Strnad gemeint sein, der eine auffallende Ornamentierung aufweist. [Abb. 145.] Für Eve Blau leugnen die Fotos und selbst der veröffentlichte Grundriß den Hofcharakter des *Winarskyhofs*. (Es handelt sich um eine Hof-im-Hof-Lösung, wobei ein größerer Hof einen kleineren Hof umfaßt.) Die Fotos erwecken vielmehr den Eindruck, daß die Trakte gesonderte Elemente sind. Den Bildern nach könnten sie für *Zeilenbauten* gehalten werden.<sup>1367</sup>

---

<sup>1363</sup> Walter Curt BEHRENDT, »Wohnbauten der Stadtgemeinde Wien«, S. 169f. (Vgl. Astrid GMEINER, Gottfried PIRHOFER, *Der Österreichische Werkbund*, S. 109.)

<sup>1364</sup> Walter Curt BEHRENDT, »Wohnbauten der Stadtgemeinde Wien«, S. 171. Zum Abschluß betont Behrendt, daß es sich beim *Winarskyhof* um den gewagten, aber geglückten Versuch handle, »einen großen Baublock durch eine Anzahl von Architekten [...] einheitlich bebauen zu lassen«. Ebd. Der *Otto Haas-Hof* wird nicht erwähnt, es findet sich aber eine Illustration vom Loos-Trakt, samt der vorgelagerten Pergola.

<sup>1365</sup> Der Text und die Illustrationen sind identisch mit: Josef BITTNER (Hg.), *Neubauten der Stadt Wien*, Bd. 1, S. 25 u. Tafel 21–23.

<sup>1366</sup> Ákos MORAVÁNSZKY, *Die Erneuerung der Baukunst*, S. 223.

<sup>1367</sup> Vgl. Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*, S. 309.

Blau bemerkt nun, daß die radikale Modernität des *Winarskyhofs*, so wie sie die zeitgenössischen Publikationen darbieten, weitgehend rhetorisch ist. Was ihn allerdings modern macht, ist der Umstand, daß er sich kompromißlos vom umliegenden Stadtgefüge absetzt. Während in Frankfurt und Berlin die Neubauten weitgehend am Stadtrand errichtet werden, wird in Wien verhältnismäßig selten auf unverbaute Randzonen ausgewichen. In den meisten Fällen wird auf die umgebende urbane Textur, den weitgehend historistischen Bestand eingegangen.<sup>1368</sup> Im Unterschied zu anderen zeitgenössischen ›Volkswohnhäusern‹, die dabei insofern mehr oder weniger mit ihrer baulichen Umgebung ›verschmelzen‹, als sie die Gesimshöhen und Baufluchtlinien der angrenzenden Gebäude übernehmen,<sup>1369</sup> steht der *Winarskyhof* sowohl vom Maßstab als auch von seiner Organisation her in klarer Opposition zu seinem Umraum. Für Blau unterbricht der *Winarskyhof* das kontinuierliche räumliche Narrativ der Stadt – auf eine Weise, die mit den Verfremdungsprozeduren der Montage vergleichbar ist.<sup>1370</sup> Um möglichst groß zu wirken, folgen die Trakte und Höfe des *Winarskyhofs* nicht dem Verlauf der bestehenden *Leystasse*, sondern überqueren diese einfach – und das gleich viermal. Sie überlagern damit den bestehenden, ansonsten unverändert bleibenden Straßenverlauf. Der städtische ›Superblock‹, so Blau, fungiert damit als Kritik der historischen Stadt: nicht weil er etwa die bestehende Ordnung ignoriert, sondern weil er, wie schon Loos' *Haus am Michaelerplatz*, mit dieser Ordnung auf eine Weise in einen Dialog tritt, daß diese problematisiert wird. Er setzt, wie Blau sagt, polemisch eine »Exponierung des Anwesenden« in Gang.<sup>1371</sup>

Blau hebt damit eine Besonderheit des *Winarskyhofs* hervor: Es handelt sich um den ersten Gemeindebau, der, noch vor dem Bauhaus in Dessau, eine Straße überbrückt – und das gleich mehrfach. Diese bereits bestehende Straße blieb denn auch unverändert als Durchfahrtsstraße bestehen; auch das ein Unterschied zu den anderen Volkswohnhäusern, deren Höfe klar vom Außenraum abgetrennt sind. Außerdem handelt es sich um einen Gemeindebau im Stil der ›Neuen Sachlichkeit‹ (wahrscheinlich der erste in Wien). Die Fotos suggerieren, daß es sich dabei um Zeilenbauten handelt. Blau zufolge sollen jedoch auch die avantgardistischen Techniken der Montage oder Collage zur Anwendung gekommen sein. Wenn überhaupt, so kann es sich nur um die Anwendung von Blochs Montagebegriff handeln: Durch die Montage von Altem und Neuem erhält bei ihm das Alte einen neuen Sinnzusammenhang. Blau versucht damit, sehr unterschiedliche Themen in einem Gebäude zu vereinen. Mit der Montage wird in der Kunst die Absicht verfolgt, die Prämisse der (organischen) Einheit des Werks zu stürzen; also das Gegenteil dessen, was die Architekten der ›Sachlichkeit‹, darunter auch Hilberseimer, im Sinn haben.

Eine solche Interpretation verunklärt eine bei diesem Projekt wichtige Zielrichtung: Beim *Winarskyhof* sollte ein neuer, vergrößerter Maßstab – die sogenannte ›Großförmigkeit‹ – in die

---

<sup>1368</sup> Vgl. Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*, S. 172.

<sup>1369</sup> Die Beispiele dafür sind zahlreich. Eines davon befindet sich in der d'Orsay-Gasse, 1090 Wien: Der Sprung in der Straßenbreite und der Gebäudehöhe der Nachbargebäude wird innerhalb der Gebäudekatur artikuliert. Ein anderes Beispiel bot etwa der Thuryhof (ebenfalls 1090 Wien). Dort wurde der Wechsel in der Straßenbreite durch einen Erker oder Turm besonders unterstrichen (mittlerweile zerstört).

<sup>1370</sup> Vgl. Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*, S. 310.

<sup>1371</sup> Walter BENJAMIN, ›Der Autor als Produzent‹ [1934], in: *Walter Benjamin, Medienästhetische Schriften*, Hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M. 2002, S. 231–247, hier S. 245. Für Benjamin bringt das Theater von Brecht ein Prinzip zur Anwendung, das der fotografischen Montage vergleichbar ist: Das Montierte unterbricht den bestehenden Zusammenhang dort, wo es hineinmontiert ist. Bei Brecht wirkt es der Illusion im Theater entgegen: Es werden keine Zustände wiedergegeben; diese werden vielmehr entdeckt, indem der Ablauf der Handlung unterbrochen wird. Der Hörer wie der Akteur werden dazu gebracht, Stellung zum Vorgang und zur Rolle zu beziehen. Nicht die Gefühle werden somit im Publikum angesprochen, vielmehr soll dieses dazu gebracht werden, durch Denken jenen Zuständen entfremdet zu werden, in denen es lebt. (Ebenda, S. 244f.)

Realität umgesetzt werden. Der Leiter des ÖVSK, Otto Neurath, der diesen Bau initiiert, bezeichnet ›Großförmigkeit‹ als Ausdruck jenes proletarischen Selbstbewußtseins, das die Stadt nun (nachdem Wien eine sozialdemokratische Regierung erhalten hatte) von innen umformen und eine neue Ordnung, eine neue Realität in die städtische Struktur einschreiben soll. Neurath zufolge ist der Proletarier gewohnt, ›großformatig‹ zu denken. Eine solche Einstellung müsse sich nun auch in der Architektur niederschlagen, die neue Formen finden müsse. Die ›neue Formenwelt‹ würde dabei aus den »miteinander ringenden Bemühungen verschiedenartiger Architekten entstehen«. <sup>1372</sup> Bei diesen Worten hatte er wohl den im Bau befindlichen *Winarskyhof* vor Augen – jenen Ort, an dem die ›neue Formenwelt‹ ausgearbeitet werden sollte. Der *Winarskyhof* stellt ein gebautes Experiment dar, bei dem die sozialdemokratischen Vorstellungen von Großstadtarchitektur umgesetzt wurden.

Tafuri wiederum bezeichnet die *Hochhausstadt* als ›abstrakte, elementare Montage‹. Er stellt damit einen anderen Zusammenhang zwischen modernistischer Architektur und Montage her als Blau. Bei ihm steht das Montage- bzw. Fließband im Vordergrund, nicht die künstlerische Strategie, die z. B. aus heterogenen Elementen neue Zusammenhänge schafft. Tafuri sieht dabei ein neues Bild des Architekten entstehen: Statt der traditionellen Aufgabe, Objekte zu produzieren, die auf statische Weise betrachtet und auch bewundert werden, geht es nun vor allem um die Herstellung eines Prozesses – anders gesagt: um eine dynamische Erfahrung. Tafuri bezeichnet Hilberseimers Großstadt als enorme »soziale Maschine«. Hier geht es nicht mehr um separate, individuelle Objekte, sondern um eine endlose Reproduktion in einer abstrakten, elementaren Montage. Für Tafuri besteht das Unternehmen der Avantgarde darin, die Dialektik von *Chaos* und *Ordnung*, die von fundamentaler Bedeutung für die moderne, mechanisierte Zivilisation ist, zu erkennen und zu assimilieren. <sup>1373</sup> Die Notwendigkeit einer programmierten Kontrolle dieser neuen Kräfte, die vorwiegend durch die Technologie freigesetzt werden, wird von den Avantgarde-Bewegungen hervorgehoben.

Die Architektur soll der Mittler zwischen den progressivsten Forderungen der Avantgarde, inklusive jener nach einer kontrollierten Planung der Produktionsmittel, und der konkreten Wirklichkeit dieser Produktion sein. Letztlich kann diese jedoch nur dort implementiert werden, wo es eine umfassende sozio-ökonomische Form des Planens gibt. Sie bleibt nicht auf die Architektur beschränkt, sondern schließt alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens ein. Für die Architekten hieße das aber, sich selbst zu disqualifizieren und die Konsequenzen zu akzeptieren. Architektur würde dann nicht länger das Subjekt des Plans, sondern sein Objekt sein. Doch die Architekten weigern sich. Statt die Rolle eines Teilnehmers in einem übergeordneten Konzept zu akzeptieren, präsentieren sich die Architekten selbst als Autoren eines größeren, umfassenden Plans. Hilberseimer tut dies, wenn mit seiner Stadt eine neue Gesellschaftsordnung impliziert ist. Dabei bildet die Architektur jenes Bindeglied, das die Synthese zwischen den unterschiedlichen Tendenzen schafft, während die historische Rolle einer Schule wie dem *Bauhaus* darin besteht, die geeignetsten der avantgardistischen Tendenzen und Beiträge herauszufiltern.

### 3.1.2 Definitionen, Demarkationen

Gibt es eine Möglichkeit, die Strategien der Avantgarde auf Hilberseimer umzulegen? »Durch den Aufbau von Wänden, Fenstern, Türen und Möbeln zu einer organischen Einheit wird eine solche Raumdifferenzierung entstehen, die, belebt durch Material- und Farbkontraste, jede weitere Wand-

---

<sup>1372</sup> Otto NEURATH, ›Städtebau und Proletariat‹, S. 275.

<sup>1373</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 133–134.

oder Raumdekoration überflüssig machen wird.«<sup>1374</sup> In einem Artikel, der eigentlich den Konstruktivismus behandelt, betont Hilberseimer die Notwendigkeit der organischen Einheit in der Architektur. Am Beginn wurde angenommen, daß es einen vielsagenden Unterschied gibt zwischen avantgardistischer Kunst und modernistischer Architektur, der sich in der Opposition von ›organischer Einheit‹ und ›Montage‹ zeigt. Bloch etwa ist ein prononcierter Kritiker der Nachkriegs-›Sachlichkeit‹ und unterscheidet klar zwischen der architektonischen ›Sachlichkeit‹ und der ›Montage‹, ohne dabei von avantgardistischer Kunst zu sprechen: Er verteidigt den utopischen Anspruch des Expressionismus. Als Fürsprecher der neuen Richtung in der Architektur suggeriert Sigfried Giedion hingegen mit der Gegenüberstellung von Picassos *Arlésienne* und dem Bauhaus von Gropius ein Naheverhältnis zwischen Kubismus und Neuem Bauen. Mit Argumenten wie diesen festigt sich die Idee einer kohärenten, den Erfordernissen und dem Geist der Zeit entsprechenden Strömung im Diskurs des Modernismus.<sup>1375</sup> Giedions Sicht auf die Architektur wird von Benjamin (der Giedion bewundert) übernommen.<sup>1376</sup> Auf der anderen Seite aber arbeitet auch Benjamin einen Montagebegriff aus. Anders als bei Bloch hat die Montage bei Benjamin nicht so sehr die Funktion, alte Elemente in eine neue Ordnung überzuleiten, als das Alte zu zerstören und Platz für eine radikal neue Lebensform zu schaffen. Dasselbe erwartet er auch von der modernistischen Architektur. Benjamin und Giedion messen der Montage anscheinend einen anderen Stellenwert zu als Bloch. Der Schluß liegt nahe, daß es sich hier um unterschiedliche Diskurse handelt.

In einem Artikel, der sich mit den Entwicklungen in der zeitgenössischen Malerei befaßt und zuerst 1923 erschienen ist, legt Hilberseimer seine Sicht auf die Avantgarde dar. Wenig überraschend stellt für ihn Einheit das dominierende Kriterium in der Malerei dar. Expressionismus und Kubismus scheiden als entwicklungsfähige Tendenzen aus, weil sie einen Hang zum ›Subjektiven‹ aufweisen und in einem neuen ›Klassizismus‹ erstarrt sind.<sup>1377</sup> Dem Kubismus gesteht er jedoch die Leistung zu, erkannt zu haben, daß ein Kunstwerk ein selbstgenügsamer Organismus sei, der seinen eigenen Gesetzen gemäß konstruiert ist. In kubistischen Gemälden würden Texturen und Materialien, die zuvor noch nie in der Malerei verwendet worden sind, zu einer neuen Form von vereinheitlichter Komposition organisiert. Nebenbei bemerkt findet Hilberseimer keine Spur jener Transparenz, die Giedion in der *Arlésienne* ausmacht – der Kubismus stellt vielmehr die Komposition einer ebenen Fläche dar.<sup>1378</sup> Auch der Suprematismus zeichnet sich dadurch aus, daß er die ultimative Einheit erreichen will: Er erwartet die Ankunft einer neuen Synthese. Der Suprematismus hat sein Ende erreicht, wenn er die Möglichkeiten der Abstraktion vollends ausgeschöpft hat.<sup>1379</sup> Damit ist der Konstruktivismus die einzig überzeugende Strömung. Er akzeptiert vorbehaltlos, daß die Kunst, genauso wie das Leben, in der Gesellschaft verwurzelt ist, und sucht seine Formelemente in den

---

<sup>1374</sup> Ludwig HILBERSEIMER, ›Raumkonstruktion‹, (Bildende Kunst), in: *Sozialistische Monatshefte* (Jg. 30, 26. März 1924), S. 200. (Zit. nach Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S.27).

<sup>1375</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, *Architecture and modernity*, S. 127.

<sup>1376</sup> Vgl. Detlef MERTINS, ›The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass‹, S. 7.

<sup>1377</sup> Ludwig HILBERSEIMER, ›Observations on the New Art‹, S. 350.

<sup>1378</sup> »Cubism is essentially the composition of a plane surface by means of contrasting divisions. It recognized the fact that a work of art is a self-sufficient organism, constructed in accordance with its own laws. It reverted deliberately to the fundamental elements of all artistic creation, viz., geometric shapes. It recognized the identity of form and substance. In cubist works texture and a variety of materials never before used in painting are organized into unified compositions.« Ludwig HILBERSEIMER, ›Observations on the New Art‹, S. 350.

<sup>1379</sup> Ludwig HILBERSEIMER, ›Observations on the New Art‹, S. 351.

Manifestationen des industriellen Zeitalters; anstelle von Illusionen schafft er Realität.<sup>1380</sup> Hilberseimer schließt sich hier ohne weiteres der Forderung der künstlerischen Avantgarde an, derzufolge die Realität des modernen Alltags künstlerisch umzuformen sei.<sup>1381</sup> Auch die Orientierung an den Gesetzmäßigkeiten der industriellen Produktionsweisen ist durchaus eine Forderung der Avantgarde: Mit ihr werden die bestehenden Produktionsbedingungen akzeptiert, um ihr revolutionäres Potential freizulegen. Das sagt auch Tafuri, der im Versuch der Avantgarde, zwischen Arbeit und Kapital zu vermitteln, dann ihr Scheitern ausmacht.

Bei Tafuri vermittelt die Architektur zwischen avantgardistischen Bestrebungen und der konkreten Wirklichkeit. Er macht in der Montage das grundlegende Organisationsprinzip der Kunst und der Architektur der 1910er und 1920er Jahren aus. So wie Hilberseimer hat er nichts gegen einen Avantgardebegriff einzuwenden, der die Forderung nach einer neuen Synthese zu seiner Prämisse macht. Bei Hilberseimer gibt es die Idee einer ›organischen Einheit‹, wenn auch in abgewandelter Form, sowohl in der Architektur als auch in der Malerei. Giedion und Tafuri, aber auch Hays und Blau hingegen können ohne weiteres den architektonischen Modernismus mit der künstlerischen Avantgarde vereinbaren. Sie vertreten einen Avantgardebegriff, der die Montage sowohl in der Kunst als auch in der Architektur verortet und der keinen Unterschied macht zwischen einer künstlerischen und einer architektonischen Avantgarde.

Hier sind Zweifel angebracht. Es gibt Interpretationen der Avantgarde, die nicht davon ausgehen, daß die unterschiedlichen Bewegungen der Zwischenkriegszeit auf eine Synthese hinauslaufen, von einem gemeinsamen Geist getragen oder von einem unbewußten Wollen bestimmt werden. Alternative Definitionen heben ganz andere Aspekte hervor. Der Literaturwissenschaftler Peter Bürger behauptet, daß die Entwicklung eines Begriffs des ›nicht-organischen‹ Kunstwerks die zentrale Aufgabe einer Theorie der, wie er präzisiert, ›historischen‹ Avantgarde ist. Er betont, daß in der Malerei die Idee der organischen Einheit nicht neu definiert, sondern radikal abgelehnt wird. Die Avantgarde setzt dabei die Montage als Mittel ein, um die tradierte Auffassung von der Einheit eines Kunstwerks aufzubrechen.

Bürger unterscheidet nachdrücklich zwischen organischem und nicht-organischem Werk, wobei Montage und organische Einheit als unvereinbar dargestellt werden. Jedoch kann auch seine Sicht auf die Avantgarde keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben. Die Behandlung der Montage im Film der Avantgarde zeigt etwa, daß Montage geradezu als notwendig gelten kann, wenn es darum geht, ein geschlossenes Werk zu schaffen: Im Unterschied zur Malerei ist im Film nur selten die Rede vom Aufbrechen der organischen Geschlossenheit.<sup>1382</sup> Vielmehr erweist es sich, daß unter einem selben Begriff, und obwohl die Objekte dieser Diskurse nahezu deckungsgleich sind, mehrere, nahezu inkommensurable Diskurse operieren. Abhängig davon, wie der Avantgardebegriff definiert wird und welche Prämissen als relevant angesehen werden, kommt eine Betrachtung dieses Gebiets zu unterschiedlichen Ergebnissen. Eine Definition der Avantgarde, die selbige erschöpfend erklären und eindeutig definieren würde, ist also unmöglich.

---

<sup>1380</sup> »Constructivism is the logical consequence of the cooperative working methods of our time. Thus it has an objective rather than a subjective basis. It accepts without reservation the fact that art like the whole of life is rooted in society. It seeks its form elements in the manifestations of our industrial age [...] Constructivism draws every object into the realm of art. It creates reality instead of illusions.« Ludwig HILBERSEIMER, ›Observations on the New Art‹, S. 351.

<sup>1381</sup> Vgl. Andreas HAUS, ›Fotografische Polemik und Propaganda um das »Neue Bauen« der 20er Jahre‹, S. 90.

<sup>1382</sup> Vgl. David HARRAH, ›Aesthetics of the Film: The Pudovkin-Arnheim-Eisenstein Theory‹, S. 169–172.

Es bleibt unklar, welche künstlerischen Strömungen Bürger mit seiner Betrachtung umfaßt. Seine Sichtweise ist vielmehr auf einen konkreten Diskurs eingeschränkt: Anstatt von ›historischer‹ Avantgarde ließe sich ebensogut auch von einer ›kontinentalen‹ Avantgarde sprechen. Bürger konzentriert sich weitgehend auf den deutschen Diskurs und argumentiert dabei vorwiegend im Sinne der ›Kritischen Theorie‹ der Frankfurter Schule, deren prominentester Vertreter Theodor Adorno ist. Einen großen Teil von Bürgers Buch nimmt denn auch die Debatte zwischen Adorno und seinem Kontrahenten Georg Lukács ein. In den 1920er und 1930er Jahren entsteht eine Kontroverse zwischen Theoretikern der ›avantgardistischen‹ und der ›organischen‹ Kunst. Dazu gehört insbesondere die Realismus-Expressionismus-Debatte, die schließlich in einer Polemik zwischen Lukács und Adorno mündet. Lukács tritt für das ›organische‹ Kunstwerk ein, Adorno für das ›avantgardistische‹: In abgewandelter Form wird Adorno dabei an Blochs Idee der Utopie festhalten. Gleichzeitig wird für Bürger der Begriff des ›nicht-organischen‹ Kunstwerks seinen Ausgang bei Benjamin nehmen, und das, obwohl er doch ein Befürworter der modernistischen Architektur ist. Benjamin stellt das Symbol über die Allegorie und untermauert damit den Stellenwert der Montage als künstlerische Strategie. Im Bereich der Kunst bildet sich ein Diskurs heraus, der sich deutlich von jenem unterscheidet, der innerhalb der modernistischen Architektur geführt wird.

Die Vertreter einer ›organischen‹ Kunst, die, so wie ihre Kontrahenten, ein gesellschaftspolitisches Programm verfolgen, hoffen auf die Aufhebung bestehender Widersprüche und Brüche in einer neuen Gesellschaft. Die politisch-moralischen Inhalte stellen dabei einheitsstiftende Bestandteile des organischen Ganzen dar.<sup>1383</sup> Kritiker wie Adorno werfen dieser Kunst vor, nur den Schein einer Versöhnung zu erzeugen. Das nicht-organische Kunstwerk lehnt diesen Schein ab, weil es die Realität als fragmentiert voraussetzt. Im Gegensatz zum organischen Kunstwerk gibt sich das avantgardistische als künstliches Gebilde, als Artefakt zu erkennen, das darauf hinweist, daß es aus Realitätsfragmenten zusammengesetzt ist. Somit haben die »Einzelmomente einen viel höheren Grad an Selbständigkeit, sie können daher auch einzeln oder in Gruppen gelesen und gedeutet werden, ohne daß das Werkganze erfaßt werden müßte«. <sup>1384</sup> Der Freilegung von Brüchen und Fragmentierungen steht die Suche nach Synthese, Ordnung und Ganzheit gegenüber.

Für Bürger bezeichnet die Montage vor allem die Phase der Werkkonstitution, wobei sie auch Auswirkungen auf die Rezeption hat. In der Malerei tritt sie zuerst im Kubismus auf, jener Strömung, die am deutlichsten mit dem seit der Renaissance gültigen, vereinheitlichten und kontinuierlichen Bildraum bricht. Der Kubismus macht die Montage durch ihre eingefügten ›Realitätsfragmente‹ (Stücke, die vom Künstler nicht weiter bearbeitet werden, wie ein Stück Zeitung oder Tapete) unmißverständlich als solche erkennbar. Damit wird, so Bürger, die Einheit des Bildes als ein in allen Teilen von der Subjektivität des Künstlers geprägtes Ganzes aufgehoben oder zumindest gestört.<sup>1385</sup> Wenn damit auch eine Zerstörung der organischen Ganzheit beabsichtigt ist, so geht es immer noch um die Herstellung eines ästhetischen Objekts. Der Dadaismus geht in dieser Hinsicht weiter, als er das System der Kunst in Frage stellt. Anders sind die Fotomontagen John Heartfields konzipiert, die einen kohärenten Bildraum schaffen. Sie sind nicht vorwiegend ästhetische Objekte, sondern politische Agitationsmittel.<sup>1386</sup> Nach Bürger zeichnen sich die historischen Avantgarden vor allem durch ihren Angriff auf die Institutionen der Kunst aus (Museen, Theater, Bibliotheken etc.). Für ihn haben sie schließlich die Möglichkeit

---

<sup>1383</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 105, 125.

<sup>1384</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 98.

<sup>1385</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 104.

<sup>1386</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 99ff.



zerstört, eine bestimmte Kunstrichtung mit dem Anspruch allgemeiner Gültigkeit auftreten zu lassen. Seither ist es unmöglich geworden, »ästhetische Normen als gültige zu setzen«. <sup>1387</sup>

Eine Debatte wie jene zwischen Adorno und Lukács findet im architektonischen Diskurs nicht statt, auch wenn die Strömungen dieselben Namen tragen und verwandte Themen behandelt werden. Während der architektonische Diskurs eine Verbindung zwischen Avantgarde und modernistischer Architektur zulässt, ziehen die Literaturtheorie und die Kunstphilosophie einen anderen Schluß. Ist Hilberseimer bei Tafuri genauso ein Teil der Avantgarde wie die Künstler des Dada und des Futurismus, so wird das bei Bürgers Lesart unmöglich: Für ihn ist das avantgardistische Werk *per definitionem* ein nicht-organisches. <sup>1388</sup> Hilberseimer, der eine organische Stadt fordert, hat eine andere Werkauffassung als die künstlerische Avantgarde. Der Gegensatz zwischen dem organischen und dem nicht-organischen Kunstwerk ist kein nebensächliches Detail. Nicht nur zeigt er, daß der Großteil der modernistischen Architektur, die zuerst noch als ›Neue Sachlichkeit‹ bezeichnet wird, eine andere Richtung einschlägt als die künstlerische Avantgarde. Hilberseimer selbst betont, daß es nicht Le Corbusiers ›geometrische‹, sondern seine ›organische Stadt‹ ist, die das Chaos der Großstadt aufzulösen vermag. Auch wenn er damit die Auflösung aller Widersprüche verspricht, so ist seine Einheitlichkeit von zahlreichen Widersprüchen unterminiert. Diese legen wiederum nahe, daß es bei Hilberseimer keine klare Trennung zwischen Avantgarde und modernistischer Architektur gibt: Die *Hochhausstadt* entsteht zu einem Zeitpunkt, an dem die Grenzen nicht so klar festgelegt sind, wie Bürger sie darstellt. Zur Zeit der *Hochhausstadt* befindet sich die neue Ästhetik gerade erst im Entstehen.

Im Folgenden werden die unterschiedlichen theoretischen Positionen von modernistischer Architektur und Kunst der Avantgarde hervorgehoben. Außerdem wird die modernistische Architektur in einem anderen Kontext betrachtet, der ihre Prämisse der ›Vereinheitlichung‹ näher untersucht. In diesem Zusammenhang wird erläutert, in welchen Punkten sich die Avantgarde besonders von der vorherigen Kunst distanziert und welche Aspekte sie stattdessen in den Vordergrund rückt. Zum einen bekämpft sie die organische Einheit des Kunstwerks und stellt dieser die Montage gegenüber. Zum anderen ist ihr wichtig, die Kunst ›wieder ins Leben zurückzuführen‹; also Kunst zu machen, die, in welcher Form auch immer, engagiert ist.

### 3.1.3 Zwischen Autonomie und Engagement

Mit dem Aufkommen der ›historischen‹ Avantgarde in den 1910er-Jahren werden nicht einfach Kunstwerke geschaffen, die die tradierten Darstellungskonventionen, allen voran die Perspektive, zu überwinden suchen. Vielmehr wird nach Konzepten gesucht, die entschieden mit der Kunst der Vergangenheit brechen. Nach Bürger folgt der Großteil der Kunst (vielleicht sogar die Gesamtheit, wenn die Literatur des Barock ausgenommen wird) bis zur Avantgarde dem organischen Kunstideal. Erst die Avantgarde wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts den eingeschränkten Werkbegriff des organischen Kunstwerks zerstören. <sup>1389</sup> Dabei geht es nicht um die Negation der Einheit eines Werkes überhaupt (auch wenn der Dadaismus dies beabsichtigt), sondern um einen bestimmten Typus von Einheit: den für das organische Kunstwerk charakteristischen Bezug zwischen Teil und Ganzem. Die Teile erhalten somit eine wesentlich größere Selbstständigkeit gegenüber dem Ganzen als beim traditionellen, organischen Kunstwerk. <sup>1390</sup>

---

<sup>1387</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 122.

<sup>1388</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 117.

<sup>1389</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 76.

<sup>1390</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 117.

Spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, als der Begriff des ›autonomen‹ Kunstwerks ins Leben gerufen wird, wird vom (gelungenen) Kunstwerk erwartet, daß es einen unauflösbaren Bezug zwischen Teilen und Ganzem aufweist: Ein Kunstwerk muß als ganzes intelligibel sein, nicht aber seine einzelnen Bestandteile, wenn diese unabhängig voneinander wahrgenommen würden. Das ist die Idee der *organischen Einheit*. Bereits Aristoteles elaboriert dieses Konzept in seiner *Poetik* und in der *Nichomachischen Ethik*. Dabei sind alle Bestandteile eines Kunstwerks notwendige Bestandteile: Das Kunstwerk soll so gestaltet sein, daß nichts hinzugefügt, verändert oder entfernt werden kann, ohne das Ganze zu beeinträchtigen. Analog dazu spricht im 15. Jahrhundert Alberti von Schönheit in der Architektur im Sinne einer *organischen Einheit*: Die einzelnen Elemente stehen in Proportion und Verbindung dergestalt zueinander, daß nichts hinzugefügt, entfernt oder verändert werden kann, ohne das Ergebnis minderwertiger zu machen.

Die Idee einer *organischen Einheit* wird im 18. Jahrhundert akzentuiert und mit dem Konzept der Autonomie der Kunst verknüpft. Wahre Kunst ist, wie Schelling in seinen Vorlesungen zur *Philosophie der Kunst* sagt, »ein geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Teilen notwendiges Ganzes«. Den Künstler, vielmehr das künstlerische Genie, bezeichnet er als ›autonomisch‹ – frei von allen auferlegten Gesetzen ist es nur den eigenen Regeln unterworfen.<sup>1391</sup> Das organische Kunstwerk und die autonome Kunst gehören in diesem Kunstideal zusammen: Die Idee einer Autonomie der Kunst bzw. eines autonomen Kunstwerks geht davon aus, daß sich die Kunst dann am besten entfaltet, wenn sie nicht durch äußere Interessen in ihrer Freiheit eingeschränkt wird. Die Kunst soll keinen vorgegebenen Zweck erfüllen, sondern trägt alle Zwecke bereits in sich. Ein Künstler, dem Vorgaben aufgetragen werden, ist nicht frei, und ein Rezipient, der bestimmte Erwartungen hat, nimmt nicht unbefangen wahr, was das jeweilige Kunstwerk ihm bietet. Nach der seit Kant gängigen Formel bedeutet wahre Kunst »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«. <sup>1392</sup> Für die Philosophen des deutschen Idealismus bedeutet diese Loslösung von einem Zweck vor allem Freiheit. Daraus ergeben sich eine gesteigerte Wirksamkeit und die gesellschaftliche Relevanz der Kunst.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts mündet diese Entwicklung in der Behauptung, Kunst müsse für sich selbst stehen, was unter dem Begriff des *l'art pour l'art* subsumiert wird. Noch 1913 fordert der britische Kunstkritiker Clive Bell, immerhin ein prominenter Fürsprecher der Abstraktion, daß Kunst nichts mit dem Leben oder gar der Politik zu tun haben dürfe.<sup>1393</sup> Links stehende Kritiker werden eine solche Haltung jedoch als *Ästhetizismus* bezeichnen: Sie kritisieren damit, daß die Trennung von Kunst und Leben die Kunst gesellschaftlich irrelevant mache. Der daraus resultierenden Forderung nach einem größeren gesellschaftlichen Einfluß schließen sich sowohl die Kunst der Avantgarde als auch der architektonische Modernismus an.

---

<sup>1391</sup> Friedrich Wilhelm Joseph von SCHELLING, *Philosophie der Kunst* [1802/03], in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 5. Hg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart, Augsburg 1859, S. 357 (handschriftlicher Nachlaß), S. 349 (14. Vorlesung). (Vgl. Wolfgang ULLRICH, *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Frankfurt a. M. 2005, FN 207.)

<sup>1392</sup> Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Buch I, § 15, B 44. (Vgl.: Wolfgang ULLRICH, *Was war Kunst?*, S. 125, FN 206.)

<sup>1393</sup> Vgl. David HARRAH, ›Aesthetics of the Film: The Pudovkin-Arnheim-Eisenstein Theory‹, S. 164f. 1913 schreibt der britische Kunstkritiker Clive Bell: »Indeed, the published theories of the Futurists prove that their pictures ought to have nothing whatever to do with art. Their social and political theories are respectable, but I would suggest to young Italian painters that it is possible to become a Futurist in thought and action and yet remain an artist, if one has the luck to be born one. To associate art with politics is always a mistake.« Clive BELL, *Art*, S. 20f.

Bürger sieht das Ziel der ›historischen‹ Avantgarde darin, den Zusammenhang von Folgenlosigkeit und Autonomie zu enthüllen und die Kunst wieder mit der Lebenspraxis zu verbinden. Allerdings soll die Kunst nicht in die bestehende bürgerliche Lebenspraxis integriert werden; vielmehr soll von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis organisiert werden. Für die Avantgarde ist das dominierende Merkmal der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft deren Abgehobenheit von der Lebenspraxis. Diese Abgehobenheit ist durch den *Ästhetizismus* zum vorherrschenden Merkmal geworden.<sup>1394</sup> Die Avantgarde will sich nun von der bisherigen Auffassung einer autonomen Kunst, wie sie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Gültigkeit hat und sich schließlich, im *l'art pour l'art*, selbst zum Gehalt geworden ist, distanzieren. Zwar teilt sie die Ablehnung einer zweckrational geordneten Welt, wie sie die ›Ästhetizisten‹ formuliert haben,<sup>1395</sup> ansonsten aber lehnt sie die für die autonome Kunst wesentliche Abgehobenheit von der Lebenspraxis ab. In diesem Zusammenhang werden auch die individuelle Produktion und Rezeption abgelehnt, was in einer Aufhebung des Gegensatzes zwischen Produzenten und Rezipienten resultiert.<sup>1396</sup> Sowohl Tristan Tzaras Anweisungen zur Herstellung eines dadaistischen Gedichts als auch André Bretons Anleitung zum Verfassen automatischer Texte haben Rezeptcharakter, wie Bürger feststellt. Einerseits ist das als Polemik gegen das individuelle Schöpfertum des Künstlers zu verstehen, andererseits als Versuch, den Rezipienten aus seiner Beschränkung auf die Betrachterrolle herauszulösen. Dessen Produktion ist dann nicht als Kunst zu verstehen, sondern als Teil einer befreienden Lebenspraxis.<sup>1397</sup> Damit soll der gesellschaftspolitische Anspruch der Kunst, wie er ursprünglich auch im deutschen Idealismus projiziert wurde, wiederhergestellt werden.<sup>1398</sup>

Es geht also auch um die Frage nach dem Engagement der Kunst. Was den Einfluß auf die Lebenspraxis betrifft, so deckt sich die Einstellung der künstlerischen Avantgarde mit jener der modernistischen Architekten. Hilberseimer versteht seine Großstadt als organische Einheit, und im organischen Kunstwerk sind, wie Bürger festhält, die politisch-moralischen Inhalte einheitsstiftende Bestandteile des organischen Ganzen.<sup>1399</sup> Wird die Architektur der *Hochhausstadt* gemäß dieser, organischen Auffassung interpretiert, dann ist ihr gesellschaftspolitischer Anspruch integraler Bestandteil des Werks. Hilberseimer konzentriert sich nicht so sehr auf eine Kritik der bestehenden Verhältnisse, sondern auf die Neuorganisation der Großstadt, für die er eine bestimmte Gesellschaftsordnung voraussetzt. Wie Manfredo Tafuri behauptet, wird die Großstadt bei Hilberseimer zur ›sozialen Maschine‹.<sup>1400</sup> In der Tat ist die *Hochhausstadt* nicht nur ein Beitrag zu aktuellen Debatten über die Großstadt und über eine neue Richtung in der Architektur. Sie schließt auch die Umsetzung eines Gesellschaftsmodells ein: Im Unterschied zum vorangegangenen Expressionismus mit seinen utopischen, ›anarchischen‹ und vorwiegend kleinräumigen Gesellschaftsmodellen wenden sich die Architekten der ›Neuen Sachlichkeit‹ einem ›ernüchterten Realismus‹ und politisch einem ›internationalen Sozialismus‹ zu. Konkret bedeutet das, daß in Deutschland und Österreich von 1919 bis ca. 1923 der extensive Flachbau, die Siedlerhäuser favorisiert wurden (das Weimarer *Haus am Horn* von 1923 ist etwa ein solches), während danach großen Wohnhöfen außerhalb oder innerhalb der Großstadt der Vorzug gegeben wurde und

---

<sup>1394</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 29.

<sup>1395</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 66f.

<sup>1396</sup> Vgl. z.B. Walter BENJAMIN, ›Der Autor als Produzent‹, S. 235f.

<sup>1397</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 72.

<sup>1398</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 67.

<sup>1399</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 105, 125.

<sup>1400</sup> Vgl. Manfredo TAFURI, *Architecture and utopia*, S. 104.

schließlich auch der Umgestaltung der Großstadt anstelle ihrer Auflösung.<sup>1401</sup> Hilberseimer, der 1919 eine *Kleinstadt*, 1923 eine *Wohnstadt*, und 1924 schließlich die *Hochhausstadt* entwirft, reagiert auf die jeweils geänderten gesellschaftlichen Vorgaben mit Projekten, die eine einheitliche Gestaltung zur Voraussetzung haben.

### **3.2 Das Kunstwerk der Avantgarde**

#### **3.2.1 Nicht-organisches Kunstwerk und Rezeption**

Für Bürger steht fest, daß die Entwicklung eines Begriffs des nicht-organischen Kunstwerks die zentrale Aufgabe einer *Theorie der Avantgarde* ist. Das Konzept des nicht-organischen Kunstwerks nimmt seinen Ausgang bei Benjamins Begriff der *Allegorie*, der für die Avantgarde maßgebend wird. Die *Montage* und der *Allegoriebegriff* Benjamins unterscheiden sich nicht grundlegend voneinander. Benjamin entwickelt seinen Begriff zwar anhand der Literatur des Barock,<sup>1402</sup> doch findet er erst im avantgardistischen Werk seinen adäquaten Gegenstand: Die Literatur des Barock wird von einer gegenwartsbezogenen Position aus interpretiert.

Mit Blick auf Benjamins Allegoriebegriff betrachtet Bürger nun mehrere Aspekte als relevant für seine Diskussion der Avantgarde. *Erstens* reißt der Allegoriker ein Element aus der Totalität der Lebenszusammenhänge heraus. Er isoliert es und beraubt es seiner bisherigen Funktion. Die Allegorie ist daher wesenhaft Bruchstück und steht damit im Gegensatz zum organischen Symbol. *Zweitens* entsteht in der Allegorie der Sinn erst durch die Zusammenfügung der derart isolierten Fragmente. Er ist ›gesetzter Sinn‹, ein Sinn, der sich nicht aus dem ursprünglichen Kontext der Fragmente ergibt. *Drittens* deutet Benjamin die Tätigkeit des Allegorikers als Ausdruck von Melancholie: Unter dem Blick der Melancholie wird der Gegenstand leblos, er ist dem Allegoriker vollends ausgeliefert. Der Gegenstand besitzt keine eigene Bedeutung mehr, und es obliegt nun dem Allegoriker, diesem Gegenstand neue Bedeutung zu verleihen. *Viertens*, stellt Bürger fest, wird auch der Bereich der Rezeption von Benjamin angesprochen. Die Allegorie, die ihrem Wesen nach Bruchstück ist, stellt Geschichte als Verfall dar: »[I]n der Allegorie [liegt] die facies hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen«. <sup>1403</sup>

Anhand dieser Elemente verbindet der Allegoriebegriff Benjamins, wie Bürger sagt,

»zwei produktionsästhetische Begriffe, von denen einer die Materialbehandlung (Herausbrechen von Elementen aus einem Kontext), der andere die Werkkonstitution (Zusammenfügung der Fragmente und Sinnsetzung) betrifft, mit einer Deutung des Produktions- und Rezeptionsprozesses (Melancholie des Produzenten, pessimistische Geschichtserfassung durch den Rezipienten). Aufgrund der Tatsache, daß er erlaubt, produktions- und wirkungsästhetische Aspekte auf der Ebene der Analyse zu trennen und sie doch zugleich als Einheit zu denken,

---

<sup>1401</sup> – Wovon nach dem ersten Weltkrieg auch die Siedlerbewegungen in Deutschland und Österreich Zeugnis ablegen. In Österreich begann sie mit der ›wilden‹ Besetzung unverbauter Flächen in den Außenbezirken Wiens. Anfangs dominierten die Siedlerhäuser den Wiener Wohnbau; ihr Anteil an der gesamten Wohnbautätigkeit nahm ab 1923 jedoch drastisch ab. Sie organisierten sich nach und nach zu Genossenschaften, (Vgl. Helmut WEIHSMANN, *Das rote Wien. Sozialdemokratische Architektur und Kommunalpolitik, 1919–1934*, Wien <sup>2</sup>2002, S. 102f.) gerieten aber zunehmend in Bedrängnis, als der Bau großer ›Volkswohnheime‹ favorisiert wurde. Vgl. Kristian FASCHINGEDER, ›Die Korrektur. Loos' unbekannter Gemeindebau‹, S. 201ff.

<sup>1402</sup> Walter BENJAMIN, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 174ff.

<sup>1403</sup> Walter BENJAMIN, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 145.

dürfte der Benjaminsche Allegorie-Begriff geeignet sein, als zentrale Kategorie einer Theorie des avantgardistischen Kunstwerks zu fungieren.«<sup>1404</sup>

Bürger nimmt außerdem an, daß die ersten beiden Elemente, die er aus Benjamins Allegorie-Diskussion extrahiert, mit dem übereinstimmen, was unter dem Begriff der *Montage* subsummiert wird. Damit kann das organische dem nicht-organischen, avantgardistischen, der Allegorie zugeordneten Kunstwerk gegenübergestellt werden. Bürger unterscheidet dabei zwischen dem ›klassischen‹ und dem ›avantgardistischen‹ Künstler:

»Der ein organisches Werk produzierende Künstler (wir nennen ihn im folgenden Klassiker, ohne damit einen Begriff vom klassischen Kunstwerk einführen zu wollen) behandelt sein Material als etwas Lebendiges, dessen aus konkreten Lebenssituationen entstandene Bedeutung er respektiert. Dem Avantgardisten dagegen ist das Material nur Material; seine Tätigkeit besteht zunächst in nichts anderem als darin, das ›Leben‹ des Materials zu töten, d. h. es aus seinem Funktionszusammenhang herauszureißen, der ihm Bedeutung verleiht. Wo der Klassiker im Material den Träger einer Bedeutung erkennt und achtet, sieht der Avantgardist darin nur das leere Zeichen, dem Bedeutung zu verleihen einzig er befähigt ist. Dementsprechend behandelt der Klassiker sein Material als Ganzheit, während der Avantgardist das seine aus der Lebenstotalität herausbricht, es isoliert, fragmentiert.«<sup>1405</sup>

So wie bei der Haltung dem Material gegenüber unterscheiden sich ›klassische‹ und ›avantgardistische‹ Künstler auch in jener Auffassung, die die Konstitution des Werks betrifft:

»Der Klassiker stellt sein Werk her in der Absicht, ein lebendiges Bild der Totalität zu geben [...]. Der Avantgardist dagegen fügt Fragmente zusammen mit der Intention der Sinnsetzung (wobei der Sinn sehr wohl der Hinweis darauf sein kann, daß es keinen Sinn mehr gibt). Das Werk wird nicht mehr als ein organisches Ganzes geschaffen, sondern aus Fragmenten montiert.«<sup>1406</sup>

Das aus Fragmenten montierte Werk läßt jedoch immer noch durchscheinen, daß es aus Fragmenten zusammengesetzt ist. Daraus kann sich ein neuer Sinn ergeben, aber nicht in Form einer neuen Illusion.

Für die Unterscheidung zwischen organischem und nicht-organischem Kunstwerk nimmt Bürger ein Begriffspaar des Strukturalismus zur Hilfe: Er unterscheidet zwischen einem paradigmatischen und einem syntagmatischen Strukturmuster: »Während das syntagmatische Strukturmuster, der Satz, dadurch charakterisiert ist, daß er – wie lang er auch immer sein mag – ein Ende hat, ist das paradigmatische Strukturmuster, die Reihe, prinzipiell unabgeschlossen.«<sup>1407</sup> Bürger leitet daraus eine Unterscheidung zwischen organischem und nicht-organischem Kunstwerk ab:

»Das organische Kunstwerk ist nach dem syntagmatischen Strukturmuster aufgebaut; Einzelteile und Ganzes bilden eine dialektische Einheit. Die adäquate Lektüre wird durch den hermeneutischen Zirkel beschrieben: Die Teile sind nur aus dem Werkganzen, dieses wiederum nur aus den Teilen zu verstehen. Das heißt, eine vorwegnehmende Auffassung des Ganzen lenkt die Auffassung der Teile und wird durch diese zugleich korrigiert. Grundvoraussetzung dieses Typus der Rezeption ist die Annahme einer notwendigen Übereinstimmung zwischen dem Sinn der Einzelteile und dem Sinn des Ganzen.«<sup>1408</sup>

---

<sup>1404</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 94f.

<sup>1405</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 95.

<sup>1406</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 95.

<sup>1407</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 107.

<sup>1408</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 107.

Eben diese Übereinstimmung wird vom nicht-organischen Kunstwerk abgelehnt: »Die Teile ›emanzipieren‹ sich von einem ihnen übergeordneten Ganzen, dem sie als notwendige Bestandteile eingefügt wären. Das bedeutet aber: Die Teile entbehren der Notwendigkeit.«<sup>1409</sup> Dennoch würde wohl niemand auf die Idee kommen, bei einem Werk der Avantgarde Teile zu entfernen oder hinzuzufügen, nicht einmal der Künstler selbst: als Werke, die in die Kunstgeschichte eingegangen sind, gelten sie als ›unanantastbar‹. Sie werden genauso behandelt, betrachtet und interpretiert wie das traditionelle, organische Kunstwerk. Insofern kann der Anspruch der Avantgarde nur als historisch bezeichnet werden, vielleicht sogar als gescheitert: Ihre Werke werden archiviert und rezipiert wie die Kunstwerke zuvor. Sie bilden ein Glied in einer Reihe von Vorläufern und Nachfolgern. Damit werden sie im Museum archiviert, restauriert und auch gehandelt wie die Kunstwerke davor.<sup>1410</sup>

Bürger behauptet, daß der Betrachter, der mit seiner an der organischen Kunst ausgebildeten Aneignungsweise vor das avantgardistische Werk tritt, scheitern *muß*. Das avantgardistische Werk bietet weder als Gesamteindruck noch aus seinen Einzelteilen (die ja keiner Werkintention untergeordnet sind) die Möglichkeit einer sinnvollen Deutung: Es entzieht sich dem Verständnis (ein Aspekt, den Adorno betont). Auf diese Weise will der avantgardistische Künstler beim Rezipienten einen Schock auslösen. Damit verbunden ist die Hoffnung, ein Hinterfragen und letztlich eine Veränderung in der Lebenspraxis des Rezipienten zu bewirken. Für Bürger wird der Rezipient dabei nicht etwa das Interesse an der Kunst aufgeben, sondern vielmehr »seine Aufmerksamkeit auf die die Werkkonstitution bestimmenden Konstruktionsprinzipien richten, um in ihnen einen Schlüssel zu finden für die Rätselhaftigkeit des Gebildes. Das avantgardistische Werk provoziert mithin in der Rezeption einen Bruch, der der Brüchigkeit des Gebildes (seiner Nicht-Organizität) analog ist.«<sup>1411</sup> – Hier äußert sich eine didaktische Auffassung von Kunst, nach der das Kunstwerk zur Reflexion anregen soll, indem es als rätselhaftes Gebilde erscheint.

Indem die an der organischen Kunst ausgebildete Rezeptionsweise nicht mehr anwendbar wird, bringt die historische Avantgarde letztlich einen neuen Typus von Rezeption hervor. Dieser richtet sich nicht mehr an einen zu erfassenden Sinn, sondern auf das Konstruktionsprinzip des Werkes. Damit einhergehend verschiebt sich die Rezeption von einer Sinndeutung, wie sie die Hermeneutik anstrebt, auf die Betrachtung formaler (auf die Verfahrensweise ausgerichteter) Methoden. Auf der Ebene der Interpretation ist die bisherige Vorgangsweise nach dem hermeneutischen Zirkel nicht mehr zulässig, da es nicht mehr möglich ist, aus dem Zusammenhang zwischen Werk Ganzem und Teilen einen Sinn abzuleiten.<sup>1412</sup> Bürger meint, daß das avantgardistische Kunstwerk eine neue Form der Deutung erzwingt, die nicht nur auf solche Werke beschränkt bleibt, sondern die Erfassung und das Verständnis der Kunst insgesamt betrifft und verändert. Dabei kommt den formalen Analysemethoden von Kunstwerken eine größere Bedeutung zu, während die traditionelle

---

<sup>1409</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 107.

<sup>1410</sup> In Werken der Architektur hingegen werden immer wieder Teile erneuert oder ausgetauscht; selbst bei einem kanonischen Meisterwerk der modernistischen Architektur, wie der *Villa Savoye* von Le Corbusier. Wenige Jahre nach ihrer Fertigstellung galt sie bereits als unbewohnbar und wurde dem Verfall preisgegeben. Um- Ein- und Zubauten sind nichts ungewöhnliches, selbst wenn dabei das ursprüngliche Raumkonzept verändert wird: in den meisten Fällen gilt das äußere Erscheinungsbild als erhaltenswert. (Im allgemeinen wird bei Gebäuden, die nicht vor dem 18. Jahrhundert errichtet wurden, ein ›neuwertiges‹ Aussehen angestrebt: Spuren des Verfalls und der Benützung werden beseitigt; es wird ein idealisierter Zustand hergestellt.) Insofern ist der Status eines gebauten Architekturwerkes nicht mit dem eines Gemäldes vergleichbar.

<sup>1411</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 109.

<sup>1412</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 108f.

Hermeneutik mit der von ihr angenommenen Übereinstimmung zwischen den Teilen und dem Ganzen einer klassischen Ästhetik verpflichtet ist.

### 3.2.2 *Das organische bei Lukács und Adorno*

Der Gegensatz von *organischem* und *avantgardistischem* Kunstwerk, auf den Bürger hinweist, liegt sowohl der Theorie von Lukács als auch jener von Adorno zugrunde, die zu dieser Frage eine heftige Debatte austragen. Anhand dieser läßt sich das Auseinanderklaffen zwischen modernistischer Architektur und künstlerischer Avantgarde insofern näher diskutieren, als die unterschiedlichen Werkauffassungen zwischen Advokaten der beiden Richtungen aufgeteilt sind. Grundsätzlich diskutieren Lukács und Adorno, in welche Richtung sich die Kunst entwickeln soll, wobei beide der Kunst eine bedeutsame Rolle in der gesellschaftlichen Gestaltung zuschreiben. Bürger wendet auf die Auseinandersetzung zwischen Lukács und Adorno über die Legitimität der Kunst der Avantgarde ein, daß beide Autoren »auf den Bereich der Kunstmittel und die damit verknüpfte Veränderung des Werktypus« eingeschränkt bleiben. Sie thematisieren nicht den von der historischen Avantgarde geführten Angriff auf die Institution Kunst, wodurch notwendigerweise die Formfrage (*organisches* versus *nicht-organisches* Werk) ins Zentrum der Betrachtung rückt.<sup>1413</sup> Für Bürger ist die Formfrage, auf die sich Lukács und Adorno vorwiegend konzentrieren, nicht das richtige Thema, und deswegen betrachtet er die Diskussion als überholt.

Adorno und Lukács beziehen sich beide auf das organische Werk; sie unterscheiden sich jedoch in dessen Bewertung.<sup>1414</sup> In Lukács' Terminologie ist das organische Kunstwerk ›realistisch‹; Adorno hingegen nennt es das ›runde‹ Werk. Lukács tritt für das organische, ›realistische‹ Kunstwerk ein, das sich am bürgerlichen Roman des 19. Jahrhunderts orientiert. Für ihn ist die Avantgarde Zeichen der *Dekadenz* des Bürgertums; für Adorno ist sie hingegen Zeichen der *Entfremdung* des Bürgertums. Der Unterschied in der Auffassung mag so groß nicht sein, aber für Adorno ist das die einzig gültige Form, mit der die Kunst eine gesellschaftlich relevante Rolle einnehmen kann: indem sie diese dadurch kritisiert, daß sie sich dem herrschenden Rationalismus entzieht. Lukács wiederum denunziert die (literarische) Moderne als irrational, als ›Zerstörung der Vernunft‹ und als ›Selbstauflösung des Ästhetischen‹. Anhand dieser Unterscheidung läßt sich das Auseinanderklaffen des architektonischen Modernismus auf der einen und der künstlerischen Avantgarde auf der anderen Seite aufzeigen, aufgeteilt zwischen Advokaten, die für bzw. gegen das organische Werk eintreten. Bürger charakterisiert die beiden Haltungen:

»Während Lukács am organischen (in seiner Terminologie: realistischen) Kunstwerk als ästhetischer Norm festhält und von dieser aus avantgardistische Kunstwerke als dekadent ablehnt, erhebt Adorno das avantgardistische, nicht-organische Werk zu einer, allerdings nur historischen, Norm und verurteilt von hier aus alle Bemühungen um eine im Sinne von Lukács realistische Kunst der Gegenwart als ästhetischen Rückschritt.«<sup>1415</sup>

Zwischen Hilberseimers *Hochhausstadt* und der Kunstauffassung von Lukács lassen sich Bezüge herstellen. Gemeint ist damit nicht, daß Hilberseimer auf die Theorie von Lukács zurückgreift; beiden sind jedoch bestimmte Werte gemeinsam. Wie Lukács fordert Hilberseimer eine organische Einheit, beide glauben an ein reguliertes Wirtschaftssystem und an die Umgestaltung der Gesellschaft in Richtung Sozialismus, und nicht zuletzt bezeichnen sich auch die frühen Modernisten als ›Realisten‹, womit eine andere Einstellung zur Wirklichkeit gemeint ist als die utopischen Erwartungen der Expressionisten. Es kann eingewendet werden, daß sich Lukács auf die

<sup>1413</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 121f.

<sup>1414</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 117f.

<sup>1415</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 117f.

Literatur bezieht, mehr aber noch spricht dagegen die Kritik von Bloch, der die Architektur der ›Sachlichkeit‹ als Produkt und Handlangerin des Kapitalismus bezeichnet. Für Bloch steuert die ›Sachlichkeit‹ nicht dem wildwüchsigen Kapitalismus entgegen, sondern stellt vielmehr die Apotheose desselben dar. Adorno wird sich dieser Kritik anschließen und sie verschärfen.<sup>1416</sup>

Lukács zeichnet ein gänzlich anderes Bild von der Avantgarde als Adorno. Die Avantgarde ist ein Zeichen der Blindheit des bürgerlichen Intellektuellen gegenüber den geschichtlichen Kräften, die praktisch von selbst auf eine (sozialistische) Umgestaltung der Gesellschaft hinarbeiten. Für Lukács bedeutet sie keine notwendige und konsequente Weiterentwicklung des Kunstgedankens, sondern ist vielmehr das Symptom eines Verfalls.<sup>1417</sup> Lukács zufolge hat der Künstler ›Realist‹ zu sein. Diesem fällt dabei eine doppelte Arbeit zu: Einerseits geht es um das »gedankliche Aufdecken und künstlerische Gestalten« der Zusammenhänge der gesellschaftlichen Wirklichkeit, andererseits aber um das »künstlerische Zudecken der abstrahiert erarbeiteten Zusammenhänge – die Aufhebung der Abstraktion«.<sup>1418</sup> Das ist ganz im Sinne der von Giedion und Hilberseimer geforderten Synthese in Kunst und Architektur.

Bürger kritisiert diese Haltung, wenn er bemerkt, daß dieses ›Zudecken‹ nichts anderes sei als die »Herstellung des Scheins von Natur«.<sup>1419</sup> Das organische Kunstwerk versuche damit die »Tatsache seines Produziertseins« unkenntlich zu machen. Auch bei der Rezeption versucht es einen ganzheitlichen Eindruck zu vermitteln. Da seine ›Einzelmomente‹ nur im Bezug zum ›Wertganzen‹ eine Bedeutung besitzen, »verweisen sie, einzeln wahrgenommen, stets auf das Werkganze«.<sup>1420</sup> Im Gegensatz dazu gibt sich das avantgardistische Werk immer »als künstliches Gebilde, als Artefakt« zu erkennen, das immer darauf verweist, daß es aus Realitätsfragmenten zusammengesetzt ist: »Es durchbricht den Schein von Totalität.« Somit haben die »Einzelmomente einen viel höheren Grad an Selbstständigkeit, sie können daher auch einzeln oder in Gruppen gelesen und gedeutet werden, ohne daß das Werkganze erfaßt werden müßte«.<sup>1421</sup> Die Montage gilt dabei als das grundlegende Prinzip der Kunst der Avantgarde, die bei Adorno folglich einen hohen Stellenwert hat. Mit der Montage wird die bisherige in der organischen Kunst unternommene Versöhnung des Menschen mit seiner Umgebung als illusorisch bezeichnet:

»Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert. [...] Montage ist die innerästhetische Kapitulation der Kunst vor dem ihr Heterogenen. Negation der Synthesis wird zum Gestaltungsprinzip.«<sup>1422</sup>

---

<sup>1416</sup> Vgl. Theodor W. ADORNO, ›Funktionalismus heute‹ [1966], in: Theodor W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Ohne Leitbild*, (Gesammelte Schriften, Bd. 10. 1). Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 2003 [1977]. S. 375–395, passim.

<sup>1417</sup> »In der naturalistischen Versenkung ins Detail und dem damit verbundenen Verlust einer Gesamtperspektive deutet sich die Auflösung des bürgerlichen Realismus an, die in der Avantgarde ihren Höhepunkt erreicht. Diese Entwicklung ist die eines geschichtlich notwendigen Verfalls.« Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 119.

<sup>1418</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 97.

<sup>1419</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 97.

<sup>1420</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 98.

<sup>1421</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 98.

<sup>1422</sup> Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 232.



Kurz darauf behauptet Adorno jedoch, daß »der Mikrostruktur nach [...] alle neue Kunst Montage heißen [dürfte].«<sup>1423</sup> So betrachtet kann die von Hilberseimer projektierte Stadt ebenfalls als Montage bezeichnet werden, besonders dann, wenn die Montage mit der technologischen Konstruktion verklammert ist, wie Adorno behauptet.<sup>1424</sup> Adorno verbindet jedoch nicht sämtliche Strömungen der Avantgarde mit der Montage bzw. weigert sich, jene Strömungen, die nicht das Montageprinzip anwenden, als avantgardistisch zu bezeichnen. Besonders im Konstruktivismus ortet er eine Kritik am Prinzip der Montage.<sup>1425</sup> Der Konstruktivismus aber steht der Neuen Sachlichkeit nahe, für die er so etwas wie einen Vorläufer darstellt: Er ist jene Richtung, auf die sich die ›Elementaristen‹, zu denen sich auch Hilberseimer zählt, berufen werden, als sie Einflüsse von El Lissitzky übernehmen.<sup>1426</sup> Adorno äußert weiters eine Kritik an der ›Sachlichkeit‹, die mit Bezeichnungen wie ›schlackenlose Einheit‹ und ›Hohlräumen‹ ausgesprochen eng an jene von Bloch angelehnt ist:

»Sachlichkeit selber, wie der Konstruktivismus innerhalb der nicht zweckgebundenen Kunst sie repräsentiert, fällt unter die Kritik am Schein: was rein sachgemäß sich geriert, ist es insofern nicht, als es durch die Gestaltung coupiert, wohin das zu Gestaltende will; eine immanente Zweckmäßigkeit prätendiert, die keine ist: sie läßt die Teleologie der Einzelmomente verkümmern. Sachlichkeit entblättert sich als Ideologie: die schlackenlose Einheit, als welche das sachliche oder technische Kunstwerk auftritt, ist in Wahrheit nicht erreicht. In den — minimalen — Hohlräumen zwischen allem Einzelnen in den konstruktivistischen Gebilden klafft das Vereinheitlichte auseinander, ähnlich den unterdrückten gesellschaftlichen Einzelinteressen unter totaler Verwaltung.«<sup>1427</sup>

Möglicherweise hat Adorno recht, wenn er am Konstruktivismus und der Sachlichkeit kritisiert, daß das Vereinheitlichte auseinanderklafft: Der letzte Satz dieses Zitats ist wie auf die *Hochhausstadt* zugeschnitten, deren behauptete Einheit und faktische Eintönigkeit ihre zahlreichen Widersprüche kaschiert. Adorno kritisiert vor allem den Anspruch auf Vereinheitlichung, die die Differenzen einebnet, und macht in diesem Anspruch Unterdrückung und totalitäres Denken aus. Für ihn unterscheidet sich der Konstruktivismus von den anderen Strömungen der Avantgarde. Damit ist er nicht alleine: Bereits Hilberseimer unterscheidet den Konstruktivismus von den anderen Kunstrichtungen, mit jenem bedeutsamen Unterschied, daß er ihn für die Apotheose der Kunst hält, als seine Werke zu utilitaristischen architektonischen Konstruktionen überleiten. Hier Adorno, dort Hilberseimer – und dennoch stellen die Fürsprecher des architektonischen Modernismus sowie

---

<sup>1423</sup> »Alle Moderne nach dem Impressionismus, wohl auch die radikalen Manifestationen des Expressionismus, schwören dem Schein eines in der subjektiven Erfahrungseinheit, dem ›Erlebnisstrom‹, gründenden Kontinuums ab. Das Gefädel, das organistische Ineinander wird durchschnitten [...]. Das ästhetische Konstruktionsprinzip, der schroffe Primat des planvollen Ganzen über die Details und ihren Zusammenhang in der Mikrostruktur bildet dazu das Komplement; der Mikrostruktur nach dürfte alle neue Kunst Montage heißen. Unverbundenes wird von der übergeordneten Instanz des Ganzen zusammengepreßt, so daß die Totalität den fehlenden Zusammenhang der Teile erzwingt und dadurch freilich aufs neue zum Schein von Sinn wird.« Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 233.

<sup>1424</sup> Es geht hier darum, Tafuris Montageprinzip mit jenem Adornos vereinbar zu machen. Tatsächlich aber sagt Adorno: »Die Idee der Montage und der mit ihr tief verklammerten technologischen Konstruktion wird unvereinbar mit der des radikal durchgebildeten Kunstwerks, mit der sie zuzeiten identisch sich wußte.« Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 233.

<sup>1425</sup> »Kritik am Montageprinzip greift über auf den Konstruktivismus, in dem jenes sich verkappt, eben weil die konstruktivistische Gestaltung auf Kosten der Einzelimpulse, letztlich des mimetischen Moments erfolgt und dadurch zu klappern droht.« Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 234.

<sup>1426</sup> Vgl. Ludwig HILBERSEIMER, ›Observations on the New Art‹, S. 351.

<sup>1427</sup> Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 234.

Architekturtheoretiker und -historiker ganz andere Verbindungen zwischen der künstlerischen Avantgarde und der modernistischen Architektur her. Womöglich überlagert sich Hilberseimers Unterscheidung deswegen mit jener von Adorno, weil er nicht nur Architekt und Stadtplaner ist, sondern auch zahlreiche kunstkritische und -theoretische Texte verfaßt hat.<sup>1428</sup> Hilberseimer wird sich später auch vom Konstruktivismus distanzieren, aber vorwiegend deshalb, weil dieser nach wie vor am Rahmenbild festhält, während die neue organische Architektur Raumdekorationen überflüssig machen wird.<sup>1429</sup> Adornos Position ist für Bürger die Basis einer Theorie der Avantgarde, deren wichtigste Aufgabe, wie er sagt, die Entwicklung eines Begriffs des nicht-organischen Kunstwerks ist. Wenn Hilberseimer mit seiner *Hochhausstadt* die gewünschte Einheit nicht erreichen kann – was ist Adornos Auffassung von ›guter Kunst‹? Das folgende Kapitel ist als Exkurs zu betrachten, in dem die Kunsttheorie von Adorno näher erläutert wird.

### 3.2.3 Kunst als Gegenform des Verstehens

In seiner *Ästhetischen Theorie* erklärt Adorno, daß »Kunst Utopie sein muß und will und zwar desto entschiedener, je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut«. <sup>1430</sup> In diesem utopischen Anspruch stimmt Adorno mit Bloch überein. Er führt damit eine Argumentation fort, die in dieser spezifischen Form auf den Expressionismus zurückreicht, wengleich er einschränkend hinzufügt, »daß sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf«. Adorno übernimmt andererseits auch einiges von Benjamin. So ist seine Interpretation der Mimesis zweifelsohne Benjamins mimetischer Theorie der Sprache verpflichtet. Dieser Einfluß kann bereits in der *Dialektik der Aufklärung* (1947) ausgemacht werden. Dasselbe Konzept spielt auch in Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970) eine entscheidende Rolle. Adorno liefert für das Konzept der Mimesis kaum eine präzise Definition. In seinem Werk besitzt es jedoch eine viel weitere Extension als die traditionelle Auffassung, derzufolge Mimesis vor allem das Prinzip der Nachahmung (der Natur) in der Kunst bezeichnet. Benjamin wie Adorno begründen die besondere Leistung des Ästhetischen letztlich aus dem Bild einer Moderne, die allein noch der ästhetischen Reflexion, weniger der philosophischen Rationalität oder der praktischen Vernunft Raum gibt.<sup>1431</sup>

In der *Dialektik der Aufklärung* erläutern Horkheimer und Adorno, wie im Laufe der Geschichte die Sprache einem radikalen Wandel unterworfen wurde. Ursprünglich hätten Zeichen und Bild eine Einheit in Form des Symbols gebildet: eine einheitliche Sprache. Diese ursprüngliche Einheit

---

<sup>1428</sup> Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 13, 22–27.

<sup>1429</sup> »Es ist charakteristisch für die Konstruktivisten, daß sie am Rahmenbild festhalten, obwohl Versuche das Rahmenbild zu überwinden vorliegen. [...] Mögen diese Tafelbilder noch so abstrakt sein, noch einen solchen Lärm machen, sie werden trotzdem den Weg zur neuen Architektur nicht fördern. Denn mit der Bejahung des Tafelbildes wird auch der alte Raum, die alte Architektur bejaht und nicht zerstört, trotz Emaille und anderer technischer Raffinements. [...] In diesen Bildern [von Ladislaus Peri] manifestiert sich das Verlangen nach Räumen einer neuen Architektur, die keine Dekoration mehr nötig hat; einer Architektur, wo die Wände nicht nur eine raumtrennende und abschließende sondern auch eine raumbildende Funktion haben. Durch den Aufbau von Wänden, Fenstern, Türen und Möbeln zu einer organischen Einheit wird eine solche Raum-differenzierung entstehen, die, belebt durch Material- und Farbkontraste, jede weitere Wand- oder Raumdekoration überflüssig machen wird. Dann werden auch Peris Bilder, die für den neuen Raum vorarbeiten, mit Entstehung des neuen Raums aufgehoben, unnötig und überflüssig. Sie bilden aber eine notwendige und wesentliche Übergangserscheinung.« Ludwig HILBERSEIMER, ›Raumkonstruktion‹, (Bildende Kunst), in: *Sozialistische Monatshefte*, Jg. 30, S. 200. (Zit. nach: Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 27.)

<sup>1430</sup> Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 55.

<sup>1431</sup> Vgl. Dorothee KIMMICH, Rolf Günter RENNER, Bernd STIEGLER, *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, S. 116f (Einleitung zu Kap. 3: ›Kritische Theorie‹, S. 113–121).

löste sich auf, womit sich die beiden Ebenen unabhängig voneinander entwickelten: »Als Zeichen kommt das Wort an die Wissenschaft; als Ton, als Bild, als eigentliches Wort wird es an die verschiedenen Künste aufgeteilt«. <sup>1432</sup> Horkheimer und Adorno deuten die Trennung von Zeichen und Bild allerdings als katastrophale Entwicklung: »Als Zeichen soll Sprache zur Kalkulation resignieren, um Natur zu erkennen, den Anspruch ablegen, ihr ähnlich zu sein. Als Bild soll sie zum Abbild resignieren, um ganz Natur zu sein, den Anspruch ablegen, sie zu erkennen«. <sup>1433</sup> Sie konstatieren außerdem eine Verwandtschaft von *Mimesis* und *Mythos*. Die *Mimesis* kann rekonstruieren, was das neuzeitliche Subjekt im Verlauf seiner Emanzipationsgeschichte verloren hat. Sie zielt nicht auf Nachahmung der Natur im Sinne der *Inhaltsästhetik*, sondern ist eine vorreflexive Einstellung, eine »gleichsam physiologische Vorform des Geistes«. <sup>1434</sup> Als »Zuflucht des mimetischen Verhaltens« <sup>1435</sup> mobilisiert die Kunst seit der geschichtlichen Trennung von *Mimesis* und *Ratio* eine Wahrnehmung, durch die sich das Subjekt je erneut zu seinem Gegenüber in Beziehung setzen kann. Was in der menschlichen Entwicklungsgeschichte überwunden wurde, muß die Kunst deshalb als Erinnerung bewahren. Die Bedeutung des Ästhetischen in der Moderne erklärt sich damit aus jenem Verlust, den die Aufklärung dem Menschen zugefügt hat.

In der *Ästhetischen Theorie* faßt Adorno seine Überlegungen zusammen. Er grenzt philosophisches und ästhetisches Denken voneinander ab und wendet sich zugleich gegen eine idealistische und eine materialistische Inhaltsästhetik. Die ästhetische Erfahrung bestimmt er als komplementär zur philosophischen Erkenntnis. In Absetzung von der materialistischen Inhaltsästhetik wendet sich Adorno gegen den Abbildrealismus, den er als bloße Täuschung bezeichnet. Die ästhetische Anschauung ist »Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein«; <sup>1436</sup> nicht Abbildung und Darstellung, sondern Konfiguration durch eine Sprache, die sich dem identifizierenden Denken wie dem Begriff entzieht. So erhält die Kunst ihre kritische Kraft paradoxerweise da, wo sie Kritik nicht offen formuliert.

Adorno stellt lapidar fest, daß das von Hegel prognostizierte *Ende der Kunst* in den 150 Jahren seit dem Erscheinen von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1832-1845) nicht eingetreten sei. Im Gegensatz zu Hegel, der schon zu seiner Zeit deren definitives Ende gekommen sieht, nimmt Adorno allein die weitere Schöpfung von Kunstwerken als Beleg für den Fortbestand der Kunst. <sup>1437</sup> (Feststellungen zum Ende oder zum unaufhaltsamen Verfall der Kunst gibt es immer wieder, eine der prominentesten in jüngerer Zeit stammt von A.C. Danto.) Adorno weist die These Hegels, daß Kunst eine Form des Verstehens darstelle, in dieser von Hegel formulierten Form zurück: für Hegel sind ästhetische Erfahrungen vorwiegend bestätigende Erfahrungen. Kunst stellt ihm eine Form des Verstehens dar. <sup>1438</sup> Adorno gilt Kunst als eine Gegenform; sie ist vor allem eine Infragestellung. Sie ist weiters eine Form des Verstehens, die anders funktioniert als die alltäglichen Formen des Verstehens, indem sie weit über diese hinausreicht und sich von diesen absetzt. Kunstwerke sind für Adorno als Rätsel des Verstehens zu begreifen. Aus diesem Grund spricht er auch vom »Rätselcharakter« der Kunst. <sup>1439</sup>

---

<sup>1432</sup> Max HORKHEIMER u. Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M., 2003, Nachdruck [1969], S. 24.

<sup>1433</sup> Max HORKHEIMER, Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, S. 24.

<sup>1434</sup> Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 172.

<sup>1435</sup> Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 86.

<sup>1436</sup> Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 363.

<sup>1437</sup> Vgl. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 474f.

<sup>1438</sup> Vgl. Georg W. BERTRAM, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, S. 136, 142.

<sup>1439</sup> Vgl. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 182ff.

Georg Bertram nennt ein Beispiel, das auf recht einfache Weise jene von Adorno charakterisierte ästhetischer Erfahrung illustrieren könnte, indem es die geläufige Auffassung dessen, was und wie gesehen wird, in Frage stellt. Einige Installationen von James Turrell zeigen eine Farbfläche in einem dunklen Raum. Bei dessen betreten ist dieser zuerst so dunkel, daß nichts zu erkennen ist. Haben sich die Augen einmal an die Lichtsituation gewöhnt, wird irgendwo allmählich eine absolut gleichmäßige, farbige Fläche sichtbar. Es ist jedoch so dunkel, daß nicht zu erkennen ist, wie diese Gleichmäßigkeit zustandekommt. Nähert man sich dieser Fläche, stellt man fest, daß die Farbe nicht auf einem Träger aufgebracht ist, sondern daß es vielmehr einen eigenen kleinen Raum gibt, der vollkommen gleichmäßig ausgeleuchtet ist. Turrell läßt, so könnte man sagen, Zweifel daran aufkommen, »ob sich der Betrachter eigentlich sicher sein kann, das zu sehen, was er zu sehen glaubt«. Adorno wäre dieses Beispiel vermutlich zu konzeptuell und zu ›technisch‹ gewesen. Dennoch illustriert es, was Adorno mit jenem Rätsel des Verstehens meint, die er mit der Erfahrung von Kunst verbindet.<sup>1440</sup>

In erster Linie sind Kunstwerke nach Adorno als Infragestellung von Formen des Verstehens zu begreifen. Adorno sieht die Verdienste der Kunst dort, wo sie eine Art des Verständnisses vermittelt, wie es eben nur die Kunst ermöglicht. Adorno zufolge sind all unsere Formen des Verstehens von einer Tendenz zur Schaffung von Identitäten geprägt. Bertram faßt die daraus hervorgehende Problematik wie folgt zusammen: »Wo auch immer wir verstehen, kommt die ›Nichtidentität‹ der Dinge ins Hintertreffen. Wir schalten sie unwillkürlich aus. Innerhalb der sprachlichen und nichtsprachlichen Verstehensformen unserer alltäglichen Praktiken gibt es keine Möglichkeit, dieses Ausschalten zu verhindern.«<sup>1441</sup> Jenseits dieser alltäglichen Praktiken ist es die Kunst, die erlaubt, dem »Zusammenspiel von Identität und Nichtidentität eine andere Ausgestaltung zu geben. Die Kunst ist eine Form des Verstehens, die einer Logik der Nichtidentität folgt.«<sup>1442</sup> Damit dies möglich ist, muß sich die Kunst den bestehenden Formen des Verstehens entziehen, diese aufbrechen und in Frage stellen. Sie muß zu diesen eine Antithese bilden:<sup>1443</sup> »Was die Feinde der neuen Kunst, mit besserem Instinkt als ihre ängstlichen Apologeten, deren Negativität nennen, ist der Inbegriff des von der etablierten Kultur Verdrängten. Dorthin lockt es.«<sup>1444</sup>

Der Kunst wohnt damit ein negativer Charakter inne: Sie ist insofern negativ, als sie gewohnte Formen des Verstehens aufbricht und in Frage stellt: das bedeutet »Irritation und Schock, Andersheit und Aufbrechen von Gewohnheiten.«<sup>1445</sup> Nicht erst aus dem 20. Jahrhundert sind Erfahrungen der Irritation aus dem Kunstgeschehen bekannt: Schon Manets *Déjeuner sur l'herbe*, das 1863 im *Salon des Refusés* ausgestellt wurde, geriet zum Skandal. Was sollte das Publikum auch von dieser absonderlichen Gruppe halten, in der zwei Herren im Straßenanzug einer unbedeckten Frau gegenüber sitzen? Die mit einer solchen Kunst verbundene Irritation besteht für Adorno darin, »daß das Verstehen, das zustandekommt, entweder ganz anders funktioniert als sonst, oder daß es überhaupt nicht umstandslos zustandekommt.«<sup>1446</sup> Grundsätzlich geht es jedoch nicht darum, überhaupt *etwas* zu verstehen, sondern darum, das *Wie* des Zustandekommens des Verstehens in Frage zu stellen. Da Adorno damit die Kunst in erster Linie als ein negatives Geschehen bestimmt, wird seine Position auch als ›Negative Ästhetik‹ bezeichnet.<sup>1447</sup>

---

<sup>1440</sup> Vgl. Georg W. BERTRAM, *Kunst*, S. 137f.

<sup>1441</sup> Georg W. BERTRAM, *Kunst*, S. 141.

<sup>1442</sup> Vgl. Georg W. BERTRAM, *Kunst*, S. 141f.

<sup>1443</sup> Vgl. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 19ff.

<sup>1444</sup> Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 36.

<sup>1445</sup> Georg W. BERTRAM, *Kunst*, S. 146.

<sup>1446</sup> Georg W. BERTRAM, *Kunst*, S. 144.

<sup>1447</sup> Vgl. Georg W. BERTRAM, *Kunst*, S. 142.

In der Kunst erfahren wir »nicht die Verfasstheit dessen, was wir tun, sondern [...] dessen, was wir tun könnten. Kunst vermittelt uns eine Perspektive auf Verständnisswelten, in denen wir alternativ leben könnten. Eben diese Erfahrung verändert unser Selbstverständnis«, erläutert Bertram.<sup>1448</sup> Die Kunst führt gewissermaßen in dieses Selbstverständnis ein utopisches Moment ein. Und weil diese Utopie immer als Gegenmoment zum Bestehenden aufgebaut wird, wird auch hier von einer ›Negativer Utopie‹ gesprochen. Für Adorno besteht die Aufgabe der Kunst in der Subversion und Kritik des Bestehenden, nicht in dem in mehrfacher Hinsicht unmöglichen Unterfangen, positive Gegenmodelle zu entwerfen.<sup>1449</sup> Wenn sich die Kunst mit ihrer Negativität im Rahmen der Gesellschaft isoliert, so sichert sie sich damit ihre Autonomie, und so resultiert gerade daraus ihre gesellschaftliche Dimension und Relevanz: Sie ist »die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft«. <sup>1450</sup>

### 3.3 Architektonische Ästhetik

#### 3.3.1 Spaltung statt Einheit

Anders als Adorno glaubt Bloch an die Möglichkeit einer konkret erreichbaren Utopie. Ansonsten jedoch stimmen Bloch und Adorno in vielen Bereichen überein. So arbeiten beide die Diskrepanz zwischen Avantgarde und Modernismus heraus.<sup>1451</sup> Für Bloch ist die Architektur des Expressionismus – nicht diejenige der Sachlichkeit – die legitime Antwort auf die und das Pendant zur Avantgarde. Für diese hat er nur Bezeichnungen wie ›Hohlraum‹ und ›abwaschbar‹ übrig; er deklariert sie eben nicht als ›neu‹ oder ›modern‹. Adorno sagt diesbezüglich dasselbe wie Bloch: daß die ›Sachlichkeit‹ den Schein pflege und darum nicht sachgemäß sei, sondern im Gegenteil an der Sache vorbeigestalte, Zweckmäßigkeit nur vorgebe und letztlich Ideologie sei. Adorno ordnet der ›Sachlichkeit‹ außerdem das Konzept der organischen Einheit zu, wenn er von der ›schlackenlosen Einheit‹, der größtmöglichen Reduktion bei Wahrung einer Geschlossenheit der ›Sachlichkeit‹ spricht. Diesem Konzept unterstellt er die »unabdingbare Nötigung zur Kohärenz [...] welcher der ominöse Vorwurf des Formalismus tatsächlich gebührte«. <sup>1452</sup> Freilich kommt diese Bemerkung aus der *Ästhetischen Theorie* etwas spät. Aber daß die strikte Vereinheitlichung zum Formalismus und auch zum Pathos führt, stellt bereits Josef Frank fest, der die Tendenz zur

---

<sup>1448</sup> Georg W. BERTRAM, *Kunst*, S. 146.

<sup>1449</sup> »So wenig wie Theorie vermag Kunst Utopie zu konkretisieren; nicht einmal negativ. Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unaussprechliche aus, die Utopie. Zu jenem Bild versammeln sich all die Stigmata des Abstoßenden und Abscheulichen in der neuen Kunst. Durch unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung hält sie diese fest inmitten des Unversöhnten, richtiges Bewußtsein einer Epoche, darin die reale Möglichkeit von Utopie [...] auf einer äußersten Spitze mit der Möglichkeit der totalen Katastrophe sich vereint.« Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 55f.

<sup>1450</sup> Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 19. Vgl. Georg W. BERTRAM, *Kunst*, S. 145f.

<sup>1451</sup> Modernismus im hier verwendeten Zusammenhang entspricht nicht der Diktion Blochs und Adornos, die vielmehr Begriffe wie ›Sachlichkeit‹ und ›Funktionalismus‹ gebrauchen. Zu Modernismus bei Adorno vgl. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 45.

<sup>1452</sup> »Im Ideal der Geschlossenheit des Kunstwerks vermischt sich Ungleichnamiges: die unabdingbare Nötigung zur Kohärenz, die stets zerbrechliche Utopie der Versöhnung im Bilde, und die Sehnsucht des objektiv geschwächten Subjekts nach heteronomer Ordnung, ein Hauptstück deutscher Ideologie. Autoritäre Instinkte, die temporär nicht unmittelbar mehr sich befriedigen, toben sich aus in der imago absolut geschlossener Kultur, die Sinn verbürge. Geschlossenheit um ihrer selbst willen, unabhängig vom Wahrheitsgehalt und den Bedingungen des Geschlossenen ist eine Kategorie, welcher der ominöse Vorwurf des Formalismus tatsächlich gebührte.« Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 239.

Vereinheitlichung in der modernistischen Architektur auf vergleichbare Weise kritisiert. Der Konstruktivismus und die ›Sachlichkeit‹ vertreten eine andere Kunstauffassung als die anderen Strömungen der künstlerischen Avantgarde. Insofern kann die ›Sachlichkeit‹ nicht zur Avantgarde gezählt werden, wenigstens nicht in der Form, wie Peter Bürger sie auffaßt: Weder Bloch noch Lukács noch Adorno sehen in ihr dasselbe wie in der künstlerischen Avantgarde. Die Sachlichkeit hat andere Kriterien und folgt (wenn auch nicht in formaler Hinsicht) einer traditionellen, wenn nicht konservativen Kunstauffassung. Und wie Bloch, von dem er einiges übernimmt, sieht Adorno in ihren Forderungen eine Nähe zum Totalitarismus.<sup>1453</sup>

Solchermaßen definiert läuft die ›historische‹ Avantgarde dem Programm Hilberseimers, wenn nicht der gesamten ›klassischen Moderne‹, zuwider. Die künstlerische Avantgarde und die modernistische Architektur (gemeint sind ihre wichtigsten Vertreter) verbindet eine gemeinsame Antwort auf die diagnostizierten Brüche: Le Corbusier und Gropius geht es, wie Andreas Haus schreibt, »darum, die gesellschaftliche Praxis des bürgerlichen Subjekts, das heißt des Künstlers wie der gesamten Schicht der Kopfarbeiter, über ein neues ästhetisches Bewußtsein mit den materiellen Grundlagen der modernen Produktionsweise so zu vermitteln, daß dieser Teil der Gesellschaft selbst wieder aktiv an der materiellen Gestaltung der gesellschaftlichen Lebenswirklichkeit beteiligt werden konnte.«<sup>1454</sup> In Bezug auf die Schaffung einer neuen Ästhetik stimmen sie mit der künstlerischen Avantgarde überein. Aber sie gehen nicht mit ihrer Entwicklung konform, sondern verfolgen eine andere Strategie. Während für die Kunst der Avantgarde die *Montage* das Schlüsselkonzept ist, um Brüche offenzulegen und zu versinnbildlichen, verfolgt der architektonische Modernismus, so wie schon der *Jugendstil* oder der *Werkbund* seit seiner Gründung, die Möglichkeit einer Synthese der Gegensätze.

Bei aller programmatischen Veränderung wird an dieser Idee beständig festgehalten. So fordert Gropius 1923 in seinem neuen Programm für das Bauhaus nicht zum ersten Mal eine neue Einheit. Anders als 1919 wird er nicht jene zwischen Kunst und Handwerk beschwören, sondern jene von Kunst und Technik. Es klingt fast wie eine Entschuldigung für den Richtungswechsel, wenn er zu Beginn vermerkt: »Die Idee der heutigen Welt ist schon erkennbar, unklar und verworren ist noch ihre Gestalt.« Im Anschluß verkündet er die Ankunft einer neuen Harmonie: »Das alte dualistische Weltbild: das Ich im Gegensatz zum All - ist im Verblassen. Der Gedanke an eine neue Welteinheit, die den absoluten Ausgleich aller gegensätzlichen Spannungen in sich birgt, taucht an seiner Statt auf.«<sup>1455</sup> Alternative Positionen gibt es durchaus: Loos, scharfer Kritiker des *Werkbunds* und des *Bauhaus*, tritt für die strikte Trennung von Kunst und Architektur, von öffentlich und privat etc. ein. Zwar sagt auch er, daß die organische Verbindung zur Kultur der Vergangenheit verloren gegangen sei (weshalb es unmöglich sei, neue Ornamente zu schaffen), doch folgt daraus für ihn nicht, daß eine neue Einheit geschaffen werden müsse, sondern der Bruch mit der Vergangenheit zu akzeptieren sei.

Zwar sprechen die modernistischen Architekten nicht mehr von einer Durchgestaltung im Sinne eines *Gesamtkunstwerks*. Hilberseimer strebt eine Synthese, eine Versöhnung mit den

---

<sup>1453</sup> »Die Krisis der Sachlichkeit ist kein Signal, diese durch ein Menschliches zu ersetzen, das sogleich in Zuspruch degenerierte, Korrelat der real ansteigenden Unmenschlichkeit. Bis zum bitteren Ende gedacht, wendet jedoch Sachlichkeit sich zum barbarisch Vorkünstlerischen. Noch die ästhetisch hochgezüchtete Allergie gegen Kitsch, Ornament, Überflüssiges, dem Luxus sich Näherndes hat auch den Aspekt von Barbarei, des nach Freuds Theorie destruktiven Unbehagens in der Kultur. Die Antinomien der Sachlichkeit bezeugen jenes Stück Dialektik der Aufklärung, in dem Fortschritt und Regression ineinander sind. Das Barbarische ist das Buchstäbliche.« Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 97.

<sup>1454</sup> Andreas HAUS, ›Fotografische Polemik und Propaganda um das »Neue Bauen« der 20er Jahre‹, S. 91.

<sup>1455</sup> Walter GROPIUS, ›Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses‹, n. p.

existierenden Kräften an, indem diese neu geordnet werden: Das großstädtische Chaos ist vor allem das Resultat einer extremen und planlosen Konzentration von »Kapital und kinderreichem Proletariat«. <sup>1456</sup> Am Organizismus Hilberseimers, der mit einer Neuordnung der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse einhergeht, offenbart sich der geradezu messianische Anspruch der Architektur des Modernismus, der Bahrs ersehnte Ankunft des Zeitalters der Moderne um nichts nachsteht. Bereits dieser diagnostiziert einen Bruch zwischen äußerer Erscheinung und innerem Geist. Er leitet daraus die Ablehnung des Alten und die Forderung nach einem vollkommenen Neubeginn ab. Im Unterschied zur späteren künstlerischen Avantgarde ist er überzeugt, daß eine neue Synthese zwischen Kunst, Wissenschaft und Religion im Entstehen begriffen ist. Mit Ausnahme der Religion ist dies der Anspruch, den auch die modernistische Architektur erhebt, auch wenn sie nicht mehr, wie Bahr, die individuelle Persönlichkeit in den Mittelpunkt stellt. Stattdessen gibt es einen sozialen Aspekt, der die Masse und die Erfassung allgemeiner, genormter Bedürfnisse hervorhebt.

### 3.3.2 *Das Engagement der Architektur*

Vor allem auf theoretischer Ebene vollzieht die modernistische Architektur also einen Bruch mit der Avantgarde. Sie nimmt nicht eine vorwiegend kritische und die Zustände reflektierende Haltung an, sondern arbeitet daran, eine neue Realität zu schaffen. Diese Entwicklung hat wohl auch mit der Natur einer Profession zu tun, in der eine ausschließlich oppositionelle Haltung keine Aufträge bringt. Als Kunstgattung, die von Aufträgen abhängig ist, kann sie nie dasselbe Maß an Autonomie erreichen wie etwa die Malerei. Wird das soziale Anliegen dieser Phase des architektonischen Modernismus als legitimes Anliegen akzeptiert, dann kann abschließend die Frage gestellt werden, inwiefern dieses ein integraler Bestandteil des Werkes ist, wie dies das organische Kunstwerk nach Lukács vorsieht.

Hinsichtlich der Forderung nach organischer Einheit steht die *Hochhausstadt* von Hilberseimer dem ›Realismus‹ nach Lukács um einiges näher als der ›nicht-organischen‹ Kunst der Avantgarde (von seiner Abneigung gegen die Abstraktion einmal abgesehen). Lukács kritisiert an der Avantgarde, sie übersehe, daß der Mensch in erster Linie durch seine gesellschaftliche Umwelt geformt sei. Er sieht in der Avantgarde keine notwendige und konsequente Weiterentwicklung des Kunstgedankens, sondern das Symptom des Verfalls des Bürgertums. Sie ist ein Zeichen der Blindheit des bürgerlichen Intellektuellen gegenüber den geschichtlichen Kräften, die praktisch von selbst auf eine sozialistische Umgestaltung der Gesellschaft hinarbeiten: Der Intellektuelle hat die Fähigkeit verloren, die (sich verändernde) Gesellschaft in der Totalität eines realistischen Kunstwerks wiederzugeben. Lukács übernimmt nicht nur Hegels Geschichtsbild, sondern auch dessen Ästhetik, der zufolge das organische Kunstwerk einen Typus absoluter Vollendung ausmacht, nur daß er diesen Typus mehr in den großen ›realistischen‹ Romanen von Goethe, Balzac und Stendhal verwirklicht sieht als in der griechischen Antike. <sup>1457</sup>

Lukács bezieht sich auf die Literatur, Hilberseimer auf die Architektur. Allerdings wollte auch die ›Neue Sachlichkeit‹ ursprünglich das Wort ›Realismus‹ in ihrem Namen tragen. <sup>1458</sup> Sie fordert die Akzeptanz der Realität als solcher und strebt die Veränderung jener Umwelt an, durch die der Mensch geformt wird. Dieser Gedanke ist nicht nur Lukács zu eigen, sondern ein geläufiger Topos aller reformatorischen Bewegungen zu dieser Zeit. Wie auch beim vorangehenden Expressionismus geht es darum, eine sozialere, wenn nicht sozialistische Gesellschaft zu schaffen. Anders als dieser

---

<sup>1456</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 2.

<sup>1457</sup> Peter Bürger diskutiert sowohl Lukács als auch Adornos Verständnis von Hegels Ästhetik. Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 119ff.

<sup>1458</sup> Vgl. die ausführliche Diskussion des Begriffs bei Rosemarie HAAG BLETTER, ›Introduction‹, S. 47ff.

verlangt die ›Neue Sachlichkeit‹ jedoch die Hinwendung zu einem international ausgerichteten Sozialismus.<sup>1459</sup>

Daß der gesellschaftspolitische Gehalt nicht augenscheinlich aus dem Entwurf ersichtlich wird, hat mehrere Gründe. Zum einen äußert sich Hilberseimer in seiner *Großstadtarchitektur* nur am Rande kritisch zur bestehenden Situation. Er geht nicht darauf ein, welches Gesellschaftsmodell er für die *Hochhausstadt* projiziert. Andererseits liegt es nahe, einen Zusammenhang mit der bald veränderten, ›entideologisierten‹ Zielsetzung der Moderne zu sehen: Mit dem dadurch veränderten Interpretationskontext wurden auch ältere Werke dieser Strömung anders rezipiert. Bürger liefert dazu ein etwas anderes Argument: Er beschäftigt sich mit der Stellung des politischen Engagements in der Kunst, die sich durch die Avantgardebewegungen grundlegend gewandelt habe. Die Avantgarde habe richtig erkannt, daß die Institution Kunst bei der Bedeutung der Einzelwerke eine entscheidende Rolle spielt.<sup>1460</sup> Bürger konzediert, daß es schon vor der Avantgarde politisches Engagement in der Kunst gegeben hat. Diese stand jedoch »in einer spannungsreichen Beziehung zu dem Werk, in dem es sich artikuliert«.<sup>1461</sup> Im *organischen* Kunstwerk sind die politischen und moralischen Gehalte, die der Autor anzusprechen wünscht, notwendigerweise der Organizität des Ganzen untergeordnet. Damit kann das Engagement eines Werks nur dann offensichtlich werden, wenn dieses Engagement selbst das einheitsstiftende Prinzip ist, das das Werk (und zwar auch in der Form) durchherrscht. Meistens ist das jedoch nicht der Fall, da vielfach eine bestehende Gattungstradition einfach übernommen wird. Wo es schon der Fall ist – und es kann in Bezug auf Hilberseimer behauptet werden, daß sein Werk vom Engagement aus organisiert wurde –, dort droht, so Bürger, die Gefahr, daß die politische Tendenz durch die ›Institution Kunst‹ neutralisiert wird, daß das Werk also gerade durch seine Akzeptanz als Kunstwerk seine politische oder kritische Aussage einbüßt.<sup>1462</sup> So erfährt die Kunst der Avantgarde später eine Umwertung, wenn ihre Werke im Prozeß ihrer Kanonisierung und Musealisierung genauso als geschlossene Kunstwerke betrachtet werden wie ältere Werke. Um diese Idee auf Hilberseimer umzulegen, muß die ›Institution Kunst‹ durch die Art und Weise ersetzt werden, in der die modernistische Architektur kanonisiert und rezipiert wurde. Auf die Architektur umgelegt bedeutet Bürgers Argument nicht, daß der kritische Gehalt, das Engagement, im Kontext des Richtungswandels der Architektur des Modernismus im Sinne einer größeren Akzeptanz oder durch ein Wechseln des Auftraggebers (private Auftraggeber, besonders Firmen, anstatt der öffentlichen Hand) willentlich fallengelassen wurde, sondern daß im Zuge der Anerkennung der modernistischen Architektur – im Zuge ihrer Institutionalisierung – die Werke ihren kritischen Gehalts verloren, weil sie kanonischen Status erlangten.

Auch bei der *Ville Contemporaine* von Le Corbusier werden die wirtschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen allzuleicht ausgeklammert; sagt doch Häring bereits 1926, daß Le Corbusier »nur mehr die gute Gesellschaft im Sinne hat«.<sup>1463</sup> Vielleicht liegt das auch an Härings eigener bedenkenswerten Ansicht, daß »Städte [...] landschaftgeborene Wesen mit rassenhaften Eigenschaften« sind.<sup>1464</sup> Dennoch kann die strikte Organisation der Städte von Le Corbusier und

---

<sup>1459</sup> Vgl. Rosemarie HAAG BLETTER, ›Introduction‹, S. 56.

<sup>1460</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 126.

<sup>1461</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 125.

<sup>1462</sup> »Rezipiert im Kontext von Gebilden, deren Gemeinsamkeit in der Abgehobenheit von der Lebenspraxis besteht, wird das Werk, das Engagement nach dem ästhetischen Kontext der Organizität gestaltet, tendenziell als bloßes Kunstprodukt wahrgenommen.« Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 124f.

<sup>1463</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 173.

<sup>1464</sup> Hugo HÄRING, ›Zwei Städte‹, S. 174.



Hilberseimer mit ihrer gesellschaftspolitischen Dimension erklärt werden. Das ›Engagement‹ – insofern erweitert, als es um die Neugestaltung der Gesellschaft geht – ist integraler Bestandteil ihrer Entwürfe.

Le Corbusier und Hilberseimer reihen sich in eine Reihe sozialreformatorischer Projekte, die Ende des 19. Jahrhunderts an Momentum gewinnen. Die englischen Reformatoren des 19. Jahrhunderts, insbesondere John Ruskin, William Morris und Augustus Pugin, sind der Überzeugung, daß die Kunst im allgemeinen und die künstlerische Gestaltung der menschlichen Umgebung im besonderen die Menschheit kulturell zu verfeinern und sittlich zu heben vermag. Anhänger der Arts and Crafts-Bewegung belebten alte handwerkliche Techniken des Mittelalters wieder, das als Zeitalter einer intakten sozialen Kohäsion galt. Für Pugin waren die christlichen Formen der Gotik moralisch höherwertiger als jene der zeitgenössischen Bauten, weil sie die richtigen Empfindungen ausdrückten. Mittels vergleichender Darstellungen klagte er die herrschenden Verhältnisse an.<sup>1465</sup> Seine Ideen hatten in Deutschland großen Einfluß. So war etwa das erste Bauhausmanifest von 1919, das noch unter dem Zeichen des Expressionismus stand, vom Ideal einer neuen sozialen und spirituellen Einheit getragen, in der Künstler und Handwerker das kollektive symbolische Gebäude der Zukunft errichten würden. Entsprechend war das Manifest mit einem Holzschnitt Lyonel Feiningers versehen, der die Kathedrale des Sozialismus darstellte. Der kapitalistische Partikularismus sollte durch einen überindividuellen Kollektivismus ersetzt werden, der, je nach Ausrichtung, eines neuen symbolischen Mittelpunkts oder einer autoritären Führung bedürfe.

Wie Hilberseimer verfolgt auch Le Corbusier die Idee einer Versöhnung der gesellschaftlichen Widersprüche. Geschehen soll dies jedoch mit Hilfe der Geometrie, anstatt durch die Schaffung einer organischen Einheit. Hinter diesem recht kleinen Unterschied steht ein anderes gesellschaftspolitisches Modell als bei Hilberseimer – weist auch nicht zuletzt dieser darauf hin, daß man in der *Hochhausstadt* ebenso über der Arbeitsstätte wohnen würde wie im Mittelalter. Le Corbusier geht es um den neuen Geist einer technisch organisierenden Vernunft.<sup>1466</sup> Er ist autoritären oder totalitären Ideologien nicht sonderlich abgeneigt, solange sie seinen Absichten nützen.<sup>1467</sup> In den 1920ern, noch mehr in den 1930ern ist Le Corbusier intensiv damit beschäftigt, seine städtebaulichen Ideen zu verbreiten. 1930 veröffentlicht er *Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* und beginnt eine Reihe von städtebaulichen Studien, darunter für Algiers, Paris, Barcelona und Stockholm. 1933 präsentiert er die *Ville Radieuse*, er wird Mitglied des CIAM, organisiert Ausstellungen und veröffentlicht 1937 *Quand les cathédrales étaient blanches*. Im Zentrum seiner städtebaulichen Projekte steht die Verknüpfung einer formalen und ästhetischen Erneuerung mit einer zentralen Planwirtschaft unter autoritärer politischer Kontrolle. Das ist im wesentlichen der Kern der französischen Machart des ›Technokratismus‹, dem *planisme*, der eine Art Protofaschismus darstellt. Le Corbusier war einer der prominentesten Anhänger des *planisme*.<sup>1468</sup> In den 1930er Jahren ist Le Corbusier Mitglied der Redaktion der kurzlebigen Zeitschrift *Plans*, die die Ideen des *planisme* vertrat. Er publizierte dort Artikel zu Fragen des

---

<sup>1465</sup> Vgl. Miriam GUSEVICH, ›Decoration and Decorum, Adolf Loos's Critique of Kitsch‹, in: *New German Critique* (H. 43, Winter 2008), S. 97–123, hier S. 103; vgl. die vergleichenden Darstellungen bei Pugin, in: Augustus Welby Northmore PUGIN, *Contrasts: or, A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Decay of Taste*. London 1836, passim.

<sup>1466</sup> Vgl. Andreas HAUS, ›Fotografische Polemik und Propaganda um das »Neue Bauen« der 20er Jahre‹, S. 91.

<sup>1467</sup> Vgl. Kari JORMAKKA, ›No Doubt. Fictions of Technological Reason‹, in: Gerd ZIMMERMANN (Hg.), *Als Ob. As If. Fiktion in der Architektur. Fiction in Architecture*, Weimar 1996, S. 169–207, hier S. 170.

<sup>1468</sup> Vgl. Allan STOECKL, ›Truman's Apotheosis – Bataille, »Planisme«, and Headlessness‹, in: *Yale French Studies* (Nr. 78, On Bataille, 1990), S. 181–205, hier S. 182.

Urbanismus, von denen er viele in das 4. Kapitel der *Ville Radieuse* übernahm.<sup>1469</sup> Nur wenige Wochen nach der sog. ›Machtergreifung‹ der Nationalsozialisten in Deutschland widmete Le Corbusier eben dieses Buch schlicht und ergreifend ›der Autorität‹. Schon vorher, 1925, schloß Le Corbusier sein Buch *Urbanisme* mit dem Konterfei von Ludwig XV. ab. Dieser habe, so Le Corbusier, riesige Projekte nicht nur konzipiert, sondern auch umgesetzt.<sup>1470</sup> Die formale Ähnlichkeit der *Ville Contemporaine pour trois millions* mit dem Klassizismus von Versailles ist mehr als ein Appell an die ordnende Kraft der Geometrie, sie wird zum politischen Losungswort.<sup>1471</sup>

Auch bei Hilberseimer ist ein staatlicher, autoritärer Dirigismus notwendige Voraussetzung des Entwurfs. Bei der *Ville Contemporaine* ist dies, trotz Härings Aussage, evident: Die (technokratische) Führungselite sitzt und waltet in den oberen Etagen der kreuzförmigen Türme – auf jener Augenhöhe, die auch die Dioramen einnehmen. Aber in der *Hochhausstadt*? Bei Hilberseimer legt die Wiederholung des immer gleichen Objekts anhand eines Rasters, das frei von hierarchischer Differenzierung ist, den Gedanken nahe, daß es im Unterschied zur den Städten Le Corbusiers keine übergeordnete Instanz gibt. Die *Hochhausstadt* besteht weitgehend aus »einen gesamten Block umfassende Gemeinschaftshaus, das nicht nur die Wohnungen, Arbeits- und Geschäftsräume enthält, sondern auch alles andere zum Leben Erforderliche«. <sup>1472</sup> Repräsentationsbauten und öffentliche oder soziale Einrichtungen, die einen symbolischen Mittelpunkt bilden könnten, sind nicht erkennbar – genausowenig wie in der *Ville Contemporaine* übrigens.<sup>1473</sup> Fehlen sie, oder sind sie in den Gemeinschaftshäusern untergebracht?

Hilberseimer bleibt Aussagen dazu schuldig. Allerdings thematisieren viele andere zeitgenössische Entwürfe die Idee eines Zentrums, das einer neuen Gesellschaft zur Versammlung und Läuterung dienen soll. Bereits Tony Garnier, der zwischen 1901 und 1917 am Entwurf einer – sozialistischen – *Cité Industrielle* arbeitete, ließ Einrichtungen für Judikative, Exekutive und Religion sowie viele andere soziale Einrichtungen weg, da er der Überzeugung war, daß sie in der zukünftigen Gesellschaft nicht mehr benötigt würden. Dennoch gibt es dort ein Zentrum für die Gemeinschaft (neben großzügig angelegten Spitälern). Bei der *Stadtkrone* Bruno Tauts von 1919 ist der Stadtgrundriß für und durch eine neue, kollektive Religion einer klassenlosen Gesellschaft bestimmt. Mittelpunkt ist ein Gebäude in Form eines kosmischen ›Welt-Berges‹, das sich terrassenförmig über der Stadt erhebt. Taut gehörte zu den Architekten, die überzeugt waren, daß die richtige Architektur die Macht besitze, die Menschheit sittlich zu heben.

Ein wenigstens formal vergleichbares Zentrum besitzt auch Hilberseimers *Modell einer Wohlfahrtsstadt* von 1927. [Abb. 135.] Die Stadt wächst auf Terrassen zu einer Mitte empor und

---

<sup>1469</sup> Vgl. Nadir LAHIJI, ›The Gift of the Open Hand: Le Corbusier Reading Georges Bataille's ›La Part Maudite‹, in: *Journal of Architectural Education* (Bd. 50, Nr.1, Sept. 1996), S. 50–67, hier S. 52.

<sup>1470</sup> LE CORBUSIER, *Urbanisme*, S. 285: ›Ce despote conçut des choses immenses et il les réalisa. Le rayonnement de sa gloire est sur tout le pays, partout. Il avait su dire: 'je veux!' ou: 'tel est mon bon plaisir'.‹ Vgl. LE CORBUSIER, *Urbanisme*, S. 137.

<sup>1471</sup> Dessen obrigkeitsstaatlich-absolutistische Ordnung wiederum befand der Zivilisations skeptiker Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) als zu eindimensional und eintönig, da die regelmäßigen Formen dem Besucher die höfischen Konventionen aufzwingen würden. Dieser Eintönigkeit stellte er die ungeordnete, unregelmäßige Natur als Weg zur Selbsterkenntnis gegenüber: diese würde den Betrachter zum Müßiggänger machen, Freiheit gewähren und Reflexion anregen. Dessen Unbestimmbarkeit sollte schließlich in der Idee des Erhabenen einfließen. Vgl. Wolfgang ULLRICH, *Was war Kunst?*, S. 18.

<sup>1472</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 18.

<sup>1473</sup> Passanti vertritt die Ansicht, daß sie in der *Ville Contemporaine* vorhanden, aber nicht sichtbar sind. Vgl. Francesco PASSANTI, ›The Skyscrapers of the Ville Contemporaine‹, S. 62.

verdichtet sich dort zu Hochhäusern. In der Mitte der *Hochhausstadt* gibt es jedoch kein solcherart herausragendes Zentrum. Ganz im Gegenteil: Wenngleich die Mitte der Stadt durch vier Gebäude auf einem quadratischen Grundriß ausgewiesen ist, so sind diese wesentlich niedriger als die umgebenden Wohnhäuser. Dennoch weisen sie denselben Sockel und die Ladenzone auf Fußgängerebene auf. Möglicherweise bilden sie ein Verwaltungszentrum, keinesfalls aber das symbolische, architektonische Zentrum einer neuen Gesellschaft. Dagegen ist selbst bei der *Ville Contemporaine* ein Zentrum deutlich ausgewiesen, wenngleich dieses kein Ort der Versammlung ist, sondern ein zum Verkehrsknoten verdichteter und verflüssigter Kreuzungspunkt. Was Taut noch als Versuch bezeichnete, »wie vielleicht in der neuen Stadt die Bekrönung, das Höchste angestrebt werden könnte«, die *Stadtkrone* eben, dort erhebt sich der Mensch nun tatsächlich in die Lüfte, von einem Flughafen aus, dessen Umriß jenem einer barocken Basilika nachgeahmt scheint.

Von alledem ist bei der *Hochhausstadt* nichts zu sehen. Sie bildet geradewegs die Antithese zur *Ville Contemporaine*: Die Fernverbindungen gehen nicht in die Luft, sondern wandern unter die Erde. Die erhöhten Verkehrswege gehören nicht den Autos, sondern den Fußgängern. Die Wirtschaft nimmt nicht in den Türmen Platz, sondern in den unteren Etagen; sie wird zum Unterbau von Versorgung und Wohnen: In »einer sozial geordneten Gesellschaft, wo die Produktion den Bedürfnissen des Menschen [...] entspricht, wird auch die Großstadt zu einem sinngemäßen Organismus«. <sup>1474</sup> Die *Hochhausstadt* ist eine Stadt ohne Elite und vielleicht auch ohne Führung. Sie ist die Stadt für den ›Neuen Menschen‹, der die Notwendigkeit einer tiefgreifenden Umwälzung assimiliert hat, eine anonyme Zelle in einem Kollektiv, ein Nomade, der seine Individualität aufgegeben hat. Hilberseimer vollbringt etwas, von dem Marxisten nur träumen können: die Auflösung des Proletariats durch eine Art von Aufhebung, in der dieses sowohl bezwungen als auch auf eine höhere Ebene gehoben wird. <sup>1475</sup>

Le Corbusiers *planisme* bedeutete die extreme Verkörperung einer zentralistisch organisierten Gesellschaft unter autoritärer Führung. Gegner des *planisme* war Georges Bataille, der als Gegenfigur den *acéphale* kreierte, eine mythische, enthauptete Gestalt. Anstelle der zentralistischen staatlichen Planung, von einem autoritären ›Kopf‹ kontrolliert und gelenkt, setzt Bataille die ›kopflose‹ Planung: Eine solche stellt für ihn der Marshall-Plan nach dem 2. Weltkrieg dar, da dieser auf friedliche Weise auf die sowjetische Hegemonie in einem verarmten Europa reagiert. <sup>1476</sup> Es ist freilich nicht davon auszugehen, daß Hilberseimer die Figur des *acéphale* oder Bataille kannte. Anfang der 1950er Jahre schenkte Bataille jedoch Le Corbusier ein Exemplar seines gefeierten Buches *La Part Maudite*. Le Corbusier las es auf seinem Weg nach Indien, um die neue Hauptstadt des Punjab, *Chandigarh* zu errichten. Deren Planung unterschied sich radikal von jenen Städten, die Le Corbusier in den 20er und 30er Jahren konzipiert hatte. Der Grundriß hat nicht mehr die anthropomorphen Eigenschaften der *Ville Radieuse*, deren ›Kopf‹ eine Gruppe von Hochhäusern bildet. Die Stadt ist anhierarchisch und weitläufig bis zu ihrer Auflösung. Es gibt keine visuellen Anhaltspunkte, die die gigantischen Bauten des Sekretariats, des Parlaments und des oberen Gerichtshofs miteinander verbinden würden. <sup>1477</sup> Auch Hilberseimer wird nach der extremen Verdichtung, die er in der *Hochhausstadt* betreibt, erkennen, daß eine Umbildung der

---

<sup>1474</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadtarchitektur* [1927], S. 2.

<sup>1475</sup> Dieser Satz stammt, aus anderem Zusammenhang, von: Allan STOEKL, ›Truman's Apotheosis – Bataille, »Planisme«, and Headlessness‹, S. 188.

<sup>1476</sup> Vgl. Nadir LAHIJI, ›The Gift of the Open Hand: Le Corbusier Reading Georges Bataille's »La Part Maudite«‹, S. 53f.

<sup>1477</sup> Vgl. Nadir LAHIJI, ›The Gift of the Open Hand: Le Corbusier Reading Georges Bataille's »La Part Maudite«‹, S. 51, 54.

Großstadt nicht möglich ist. In der ›New City‹ wird er deren Auflösung bis hin zur ›unsichtbaren Stadt‹ propagieren.<sup>1478</sup>

Nach dem Krieg nimmt der Modernismus eine dezidiert antimonumentale Haltung ein. Bezeichnend dafür ist ein Artikel, den Bataille schon 1929 zur Architektur schrieb. Er behauptet dort, daß die Architektur die wirkliche Natur der Gesellschaften verkörpere, vor allem, wenn sie die Institutionen der Autoritäten repräsentierten, wie etwa Kirchen und Paläste. Die großen Monumente fungierten als Bollwerke der Macht und der Autorität. Sie hätten den Zweck, die unruhigen Elemente zum Schweigen zu bringen, indem sie richtiges soziales Verhalten, aber auch Furcht einflößen sollen. Die Feindseligkeit der Massen gegenüber Monumenten sei nur durch den Umstand erklärbar, daß diese die wahren Herrscher der Menschheit seien.<sup>1479</sup> Bataille teilt hier der Überzeugung, daß die Architektur grundlegend in die soziale Ordnung eingreift, die sie symbolisiert, nur daß sie die Menschheit nicht mehr hebt, sondern vielmehr unterdrückt: Folglich gehen Le Corbusiers und Hilberseimers Stadtentwürfe der Nachkriegszeit vollkommen im Umland auf.

Abgesehen von Hilberseimer und Le Corbusier gab es in der Zwischenkriegszeit kaum einen modernistischen Architekten auf dem europäischen Kontinent, der an eine repräsentative Demokratie glaubte. Umso erstaunlicher also, daß nach dem Zweiten Weltkrieg der Modernismus zum Stil wird, der für Freiheit und Demokratie steht. Möglich wurde das, weil sich durch dessen Hin- und Rücktransfer über den Atlantik mehrfach die ideologischen Rahmenbedingungen änderten.<sup>1480</sup> Hilberseimer gehörte zu jenen Architekten, die in die USA emigrierten. Seine Lebensgefährtin Otti Berger hätte ihm folgen sollen. Sie wurde jedoch von den Nazis gefangengenommen und in Auschwitz ermordet. Bezeichnenderweise war Auschwitz eine nationalsozialistische Planstadt, die aus zwei rigoros getrennten Bereichen bestand. Folgte die Wohnstadt für die Angestellten der SS romantisierenden Gestaltungsprinzipien, so war die Lagerstadt eine menschenfeindliche Umsetzung der Prinzipien rationalistischer Städteplanung. Ursprünglich für 100.000 Sklavenarbeiter konzipiert, waren die länglichen Baracken nach einem einheitlichen Raster organisiert; das Lager kannte kein Umland, es war nach außen hin abgeriegelt. Dennoch nahm die Anbindung an ein Schienennetz einen prominenten Platz ein, da das Lager weiträumig mit

---

<sup>1478</sup> »Das Ideal des Städtebaus von heutigem strategischen Gesichtspunkt ist DIE UNSICHTBARE STADT, d.h. eine Stadtanlage, deren Gebäude im Grün der Bepflanzung völlig verschwinden.« Ludwig HILBERSEIMER, ›Luftschutz und Städtebau‹, unveröffentl. Manuskript, in: The Art Institute of Chicago, Department of Architecture, Ryerson and Burnham Libraries, The Ludwig Karl Hilberseimer Papers 8/3, 4/29, o.D. (ca. 1933-38), 3 Seiten, n. p.; (Zit. nach: Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 104.)

<sup>1479</sup> »L'architecture est l'expression de l'être même des sociétés, de la même façon que la physionomie humaine est l'expression de l'être des individus. Toutefois, c'est surtout à des physionomies de personnages officiels (prélats, magistrats, amiraux) que cette comparaison doit être rapportée. En effet, seul l'être idéal de la société, celui qui ordonne et prohibe avec autorité, s'exprime dans les compositions architecturales proprement dites. Ainsi les grands monuments s'élèvent comme des digues, opposant la logique de la majesté et de l'autorité à tous les éléments troubles : c'est sous la forme des cathédrales et des palais que l'Église ou l'État s'adressent et imposent silence aux multitudes. Il est évident, en effet, que les monuments inspirent la sagesse sociale et souvent même une véritable crainte. La prise de la Bastille est symbolique de cet état de choses : il est difficile d'expliquer ce mouvement de foule, autrement que par l'animosité du peuple contre les monuments qui sont ses véritables maîtres.« Georges BATAILLE, *Œuvres complètes*, (Gesammelte Werke, Bd. 1), S. 171–173, hier S. 171. (Urspr.: Georges BATAILLE, ›Architektur‹, in: *Documents* 1929. Vgl. Nadir LAHIJI, ›The Gift of the Open Hand: Le Corbusier Reading Georges Bataille's ›La Part Maudite‹, S. 54.)

<sup>1480</sup> Vgl. Karin WILHELM, ›Territorialität und International Style. Architektonische Wunschbilder einer fröhlichen Weltgesellschaft‹; vgl. Steffen de RUDDER, ›Wechselnde Zuschreibungen: Moderne Architektur zwischen Amerika und Deutschland‹. Beide in: *Architecture in the age of Empire. Die Architektur der neuen Weltordnung*. Tagungsband zum 11. Intl. Bauhaus-Kolloquium. Hg. v. d. Professur f. Theorie u. Geschichte der modernen Architektur, Weimar (ersch. 2011).

›Menschenmaterial‹ beliefert wurde. Einer der verantwortlichen Architekten hieß Fritz Ertl. Dieser war nicht nur Absolvent des Bauhaus, sondern darüberhinaus einer der engagiertesten Studenten Hilberseimers gewesen. 1972 wurden Ertl und ein anderer Architekt von Auschwitz, Walter Dejaco, im ›Wiener Auschwitzprozess‹ angeklagt. Beide wurde freigesprochen, obwohl die Beweislage ausreichend war. Offensichtlich war das Gericht der Ansicht, daß sie als Architekten keine unmittelbare Verantwortung an den Verbrechen von Auschwitz tragen können.<sup>1481</sup>

## 4 Conclusion

### 4.2.1 Die Unbestimmbarkeit der Hochhausstadt

Von Theodor Adorno stammt der Satz, daß »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben [...] barbarisch« sei.<sup>1482</sup> Er implizierte damit, daß im Gefolge unvorstellbarer Grausamkeiten das Ideal von Einheit und Harmonie in der Kunst nicht mehr vertretbar sei, weil damit nur der Schein einer Versöhnung geschaffen werde.<sup>1483</sup> In ihrer *Dialektik der Aufklärung* erklären Adorno und Max Horkheimer, daß Auschwitz nur das letzte Stadium der Aufklärung war, die damit zu ihren mythischen und gewaltsamen Ursprüngen zurückgekehrt sei. Das Projekt der Aufklärung habe darin bestanden, das Selbst von jeder Spur einer amorphen Natur zu trennen, was notwendigerweise zu einer Auflösung des autonomen Selbst geführt habe, wie dies in totalitären Gesellschaften charakteristisch sei. Jene Rationalität, die der *Hochhausstadt* genauso zueigen ist wie der *Ville Contemporaine*, ist für Adorno und Horkheimer ein Produkt der Aufklärung, die unmittelbar zum Nationalsozialismus führt.<sup>1484</sup> Was zuerst als unheimlich bezeichnet wurde, ist hier geradewegs mit den Schrecken des 20. Jahrhunderts verbunden.

Für Adorno muß die Kunst Sinn, aber auch Synthese negieren,<sup>1485</sup> um sich den bestehenden, rationalisierenden Formen des Verstehens zu entziehen: Sie ist eine Gegenform zu den herrschenden Formen des Verstehens. Um als solche überhaupt erkennbar zu sein und

---

<sup>1481</sup> Diese Informationen, sowie die folgenden, stammen vom Historiker Robert Jan van Pelt. Während des Prozesses sagte Ertl aus, daß er Student von Hilberseimer gewesen und stolz darauf sei. Ertls Mitarbeiter in der ›Zentralbauleitung‹ von Auschwitz, Dejaco, arbeitet nach dem Krieg in Reutte in Tirol. Dort errichtete er mehrere Kirchen, wofür er 1960 mit einem Päpstlichen Orden ausgezeichnet wurde. Diese Nachricht erschien in den Zeitungen und erregte die Aufmerksamkeit eines Insaßen von Auschwitz, Hermann Langbehn. Dieser erinnerte sich an Dejaco und begann daraufhin, die gerichtliche Verfolgung anzustrengen. Vgl. Noam Dvir, ›Members of the Bauhaus movement cooperated with the Nazis, too‹, in: *Haaretz.com* (13. Jän. 2010) <http://www.haaretz.com/misc/article-print-page/members-of-the-...> (Zugr. 06.09.2010); vgl. Robert Jan van PELT, ›A Site in Search of a Mission‹, in: Yisrael GUTMAN; Michael BERENBAUM (Hg.), *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*. Bloomington 1994, S. 93–156, passim; vgl. Jean-Claude PRESSAC, Robert Jan van PELT, ›The Machinery of Mass Murder at Auschwitz‹, in: Yisrael GUTMAN; Michael BERENBAUM (Hg.), *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*. Bloomington 1994, S. 183–245, hier S. 240.

<sup>1482</sup> Theodor W. ADORNO, ›Kulturkritik und Gesellschaft‹ [1951], in: Theodor W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft I : Prismen. Ohne Leitbild*, (Gesammelte Schriften, Bd. 10. 1). Hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003 [1977], S. 11–30, hier S. 30.

<sup>1483</sup> Vgl. Alexander ALBERRO, ›Beauty Knows No Pain‹, in: *Art Journal*, (Bd. 63, Nr. 2, Sommer 2004), S. 36–43, hier S. 37.

<sup>1484</sup> »Nicht bloß die ideelle, auch die praktische Tendenz zur Selbstvernichtung gehört der Rationalität seit Anfang zu, keineswegs nur der Phase, in der jene nackt hervortritt.« Max HORKHEIMER, Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, S. 7.

<sup>1485</sup> Vgl. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 232, 231.

funktionieren zu können, müssen Werke, die als Kunst verstanden werden sollen, eine in welcher Form auch immer erfassbare Einheit bilden. Diese Einheit erst macht es möglich, das Werk in einem Kontext zu situieren und entsprechend zu interpretieren. Es ist aber denkbar, daß sie nicht so sehr vom Werk gegeben, sondern vom Betrachter angenommen und im Prozeß der Interpretation hergestellt wird. Adorno betont, daß ein Kunstwerk eine gewisse Form von Einheit umfassen muß, selbst wenn es bestehende Annahmen von Einheit auseinanderbricht; ansonsten wird dieses Auseinanderbrechen gar nicht möglich: »Noch wo die Kunst [...] auf dem Äußersten von Unstimmigkeit und Dissonanten besteht, sind ihre Momente zugleich solche von Einheit; ohne diese würden sie nicht einmal dissonieren.«<sup>1486</sup> Es kann also gesagt werden, daß eine Einheit vorhanden ist, sobald ein Werk als Kunstwerk identifiziert wird, womit es in einen Kontext mit anderen Kunstwerken gestellt werden kann, der den Aspekt des Auseinanderbrechens erst relevant macht. Peter Bürger führt Adornos Zitat noch weiter: Er behauptet, daß im avantgardistischen, ›nicht-organischen‹ Kunstwerk »das Moment der Einheit gleichsam unendlich weit zurückgenommen [ist]; im Extremfall wird es überhaupt erst durch den Rezipienten erzeugt«. Es besteht also die Möglichkeit, daß eine Einheit erst im Prozeß der Rezeption impliziert wird, womit die Einheit keine Frage des physischen Werks ist, sondern eine der Rezeption und Interpretation. Bürger fügt hinzu: »Das avantgardistische Werk negiert nicht Einheit überhaupt (mögen die Dadaisten auch dergleichen beabsichtigt haben), sondern einen bestimmten Typus von Einheit, den das organische Kunstwerk charakterisierenden Bezug von Teil und Ganzem.«<sup>1487</sup> Selbst wenn also das Kunstwerk tradierte Auffassungen von Einheit negiert, wird vom Rezipienten eine solche Einheit konstruiert. Das trifft nicht nur für die Identifikation als (Kunst-)werk zu, es ist auch ein Element der Montage. Besonders in der filmischen Montage wird durch die unterschiedlichen Einstellungen das raum-zeitliche Kontinuum verworfen. Anstatt mit einer einzigen Kameraeinstellung zu operieren, wird das Szenario aus mehreren, ausgewählten Sequenzen zusammengesetzt, die faktisch fragmentarische Ausschnitte darstellen. Sie machen die Beteiligung des Betrachters insofern erforderlich, als er diese Fragmente selbst zu einem räumlichen Kontinuum und zu einer erzählerischen Einheit zusammenfügen muß. Für Eisenstein ist die Montage denn auch das Grundprinzip der filmischen Technik, weil es ein Mittel ist, um aus der Nebeneinanderstellung unzusammenhängender Elemente Einheit herzustellen: Freilich wird hier die Montage verwendet, um ›naturalistische‹, diskursive ›Erzählungen‹ zu schaffen.<sup>1488</sup>

Verglichen dazu funktionieren sowohl die Perspektiven als auch der Entwurf der *Hochhausstadt* geradezu umgekehrt. Erst bei näherer Betrachtung erweist es sich, daß sowohl in der Darstellung als auch im Entwurf die behauptete Einheitlichkeit aufgebrochen wird. Eine der wichtigsten Prämissen für den Entwurf ist die Herstellung einer – dem bestehenden Chaos der Großstadt entgegengesetzten – organischen Einheit, bei der sich die ›Wesenheit Großstadt‹ durch alle Maßstäbe hindurch manifestiert.<sup>1489</sup> So betrachtet ist die *Hochhausstadt* nicht als

---

<sup>1486</sup> Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 232, 231; vgl. S. 277: »Durch seinen Gegensatz zur Empirie setzt jedes Kunstwerk gleichsam programmatisch sich seine Einheit.« (Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 77.)

<sup>1487</sup> Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 76f.

<sup>1488</sup> Das ist die Grundlage der Pudovkin'schen Filmästhetik. In *Vision in Motion* [Chicago 1947] formulierte Moholy-Nagy eine Theorie der Montage, die nicht so sehr auf einen naturalistischen Seheindruck abzielte. Vgl. David HARRAH, ›Aesthetics of the Film: The Pudovkin-Arnheim-Eisenstein Theory‹, S. 163, 164.

<sup>1489</sup> »Die Besonderheit eines Organismus tritt dadurch in Erscheinung, daß seine einzelnen Organe diese Besonderheit verkörpern. Das allgemeine Gesetz wird in seiner Allgemeinheit durch den Gesamtorganismus dargestellt, kommt bei Einzelheiten nur als Anwendungsfall zur Geltung. Daher muß sich der Unterschied der Großstadt von anderen Stadtformen auch beim einzelnen Gebäude zeigen. [...] Das Großstädtische Bauwerk muß als Zelle, der großstädtische Organismus als Teil einer Einheit wesentliche architektonische Eigenheiten

avantgardistisches Werk anzusehen, da sie einer sehr traditionellen Auffassung von Einheit folgt. Auf der anderen Seite kann aber festgestellt werden, daß die *Hochhausstadt* dem Prinzip der organischen Einheit widersteht, indem sie zahlreiche Widersprüche bzw. ›Dissonanten‹ aufweist, die die behauptete Einheitlichkeit aufbrechen.

Bereits die Idee, eine ganze Stadt aus einem einzigen Gebäudetypus herzustellen, der nahezu autonome ›Einheiten‹ aus Arbeiten, Versorgung und Wohnen bildet, widerspricht der Idee einer organischen Stadt – setzt die organische Einheit doch voraus, daß die Teile einem Ganzen untergeordnet sind und bestimmte Aufgaben übernehmen. Die Einheiten von Hilberseimer sind hier mit den ›Unités‹ von Le Corbusier vergleichbar, die konsequenterweise am Stadtrand bzw. auf der grünen Wiese stehen. Dazu kommt noch der eigentümliche Abstraktionsgrad der *Hochhausstadt*. Einerseits präsentiert Hilberseimer die *Hochhausstadt* als »Schema, rein theoretisch, ohne jede Gestaltungsabsicht«,<sup>1490</sup> während er am Schluß seiner *Großstadtarchitektur* unmißverständlich jene »Beschränkung auf die geometrisch kubischen Formen: die Grundelemente aller Architektur«<sup>1491</sup> fordert, wie sie in den beiden Perspektiven bildlich dargestellt sind. In diesem Zusammenhang ist die visuelle Inkohärenz hervorzuheben, die sich aus der eigentümlichen Überschneidung von illusionistischer Darstellung und schematischem Schnitt ergibt: Der angeschnittene Untergrund überlagert die eigentlich vor der Schnittebene liegenden, oberirdischen Gebäudeteile. Hilberseimer ist nicht konsistent; es gibt in der *Hochhausstadt* vielmehr eine Reihe von Diskontinuitäten, die dazu führen, daß das organische Werk ebenso dementiert wird wie bei einer Montage der künstlerischen Avantgarde. Eine aus disparaten Elementen zusammengesetzte, aus Architekturelementen bestehende Fotocollage wie die *Metropolis* von Paul Citroën (1923) setzt diese Technik bewußt ein: Hier ist das räumlich-visuelle Kontinuum der traditionellen Bildformen aufgebrochen worden zugunsten eines diskontinuierlichen, facettenreichen Bildes, das damit Sinnbild moderner, urbaner Lebenserfahrung sein soll. Die Logik einer solchen Collage ist mittlerweile auch außerhalb der Kunst eine etablierte Darstellungsform, sodaß außer Frage steht, daß dieses Bild zum einen ein Kunstwerk, und zum andern eine – wie oben von Adorno formulierte – Einheit darstellt. Die vergleichsweise schwache Inkohärenz und Diskontinuität bei Hilberseimer ist jedoch subtil genug, um selbst heute noch einen Betrachter zu irritieren. Hieraus erklärt sich auch der Umstand, warum Hilberseimers *Hochhausstadt* an das Unheimliche appelliert, während die *Metropolis* von Citroën als Montage akzeptiert wird.

Die *Hochhausstadt* widersteht also dem von Hilberseimer postulierten Prinzip der organischen Einheit. Es sind denn auch die Widersprüche und Brüche, die Ausgangspunkt der und Motivation für die unterschiedlichen interpretatorischen Ansätze sind, mit denen die *Hochhausstadt* hier betrachtet wurde. Diese Widersprüche galt es zu hinterfragen – in der Erwartung, diese auch auflösen zu können. Dennoch wurde in dieser Arbeit keine besondere Lesart favorisiert; vielmehr wurden unterschiedliche Methoden durchgespielt, um schließlich festzustellen, daß eben diese Methode an einem bestimmten Punkt an ihre Grenzen stoßen und immer einen Rest offenlassen. Dies bedeutet nicht, daß es unmöglich ist, die *Hochhausstadt* mittels einer Interpretationsfolie zu ergründen. Die *Hochhausstadt* widersteht vielmehr der Interpretation. Anders gesagt gibt es einen Unterschied zwischen der Unmöglichkeit, eine Interpretation für ein Werk zu finden, und einem Werk, das in keiner Interpretationsheuristik aufgeht. Systemtheoretisch betrachtet dienen Interpretations- bzw. Lesestrategien dazu, Unterschiede zu produzieren. Anhand der Anwendung unterschiedlicher Interpretationsmethoden kann denn auch metatheoretisch das Interesse der

---

aufweisen, die durch die Wesenheit Großstadt bedingt sind.« Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 103.

<sup>1490</sup> Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 18, vgl. S. 20.

<sup>1491</sup> Ludwig HILBERSEIMER, ›Großstadtarchitektur‹ [1924], S. 188f. (Der selbe Text steht am Schluß von: Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur* [1927], S. 103.)

kunsthistorischen Interpretation selbst betrachtet werden. Es kann gesagt werden, daß die kunsthistorische Interpretation gewissermaßen einen Transfer von einem Medium (dem Bild, dem Gebäude etc.) in ein anderes, vorzugsweise in die Sprache vollzieht. In dieser Hinsicht kann die Arbeit der kunsthistorischen Interpretation als eine Form von Übersetzung betrachtet werden.

#### 4.2.2 Übersetzung und Interpretation

Eine Übersetzung ist vor allem dann glaubwürdig, wenn ihre Aussagen einfach, aber auch gewöhnlich erscheinen: Originalität und Schönheit sind üblicherweise keine Kriterien für akkurate Übersetzungen. Für W.V. Quine sind banale Aussagen denn auch das Lebenselixier einer Theorie der Übersetzung. Je absurder oder exotischer die Ansichten sind, die eine Übersetzung einem Sprecher oder einer Botschaft zuschreibt, desto mehr sollte ihr, so Quine, auch mißtraut werden: »Denn gewiß: je absurder oder exotischer die Überzeugungen, die man einem Volk unterstellt, desto eher sind wir berechtigt, der Übersetzung mit Argwohn zu begegnen; der Mythos von den prälogischen Völkern markiert nur den Extremfall. Das Lebenselixier der Übersetzungstheorie sind banale Mitteilungen.«<sup>1492</sup> Das heißt, daß die angenommene Bedeutung einer Äußerung gegen die Überzeugung des Sprechers aufgewogen wird, wenn diese besondere Bedeutung als korrekte Übersetzung genommen wird. Die Worte des Fremden sollen so ›normal‹ als möglich wiedergegeben werden. Wenn es Inkohärenzen im Sinn gibt, dann werden diese vielmehr der Übersetzerinstanz als dem Original zugeordnet. In der Übersetzung gilt darum, so Quine, Banalität als Bestätigung ihrer Richtigkeit. Freilich bezieht sich dieser auf die Übersetzung von einer Sprache in eine andere: Von einer solchen Übersetzung wird erwartet, daß eine Botschaft verständlich gemacht wird, die ansonsten unverständlich bleiben muß.

Quines Idee, daß Banalität die Quintessenz der Übersetzung sei, trifft jedoch nicht auf die Interpretation von Kunstwerken zu. Ein banales Kunstwerk wäre ein äußerst entbehrenswertes Kunstwerk, und ein banales Meisterwerk ist geradezu unvorstellbar. So werden Andy Warhols *Brillo-Boxen* – handgefertigte Kopien von im Supermarkt erhältlichen Waren – von A.C. Danto zum Schlußpunkt einer jahrhundertealten Entwicklung in der Kunst erklärt: So wenig sie sich von ihren industriell hergestellten Gegenständen auf relevante Weise unterscheiden, so wenig stellen sie deren einfache Imitation dar. Vielmehr bedeutet es etwas für die Geschichte der Kunst, wenn derartige Alltagsgegenstände zum Kunstwerk ›nobilitiert‹ werden. Bürger hingegen kann bei Warhol nur die sinnleere Inszenierung des Bruchs mit der Tradition sehen, eine Reinszenierung des Spiels der Avantgarde mit den Konventionen, weshalb er Warhol auch als ›Neoavantgarde‹ bezeichnet. In einem Kontext, in dem die Überwindung des Bisherigen zu den höchsten Werten zählt, ist dies durchaus abwertend gemeint.<sup>1493</sup> Es liegt im Aufgabenbereich (und im eigenen Interesse) des Kunstkritikers, Bedeutung zu generieren, damit das jeweilige Objekt der Betrachtung an Relevanz gewinnt. In einer Ausgabe der britischen Kunstzeitschrift *Frieze* bringt es eine Ankündigung auf den Punkt: »You just don't stumble upon masterpieces which are completely unknown to the world«:<sup>1494</sup> Dem Status eines Kunstwerks als Meisterwerk geht immer ein Diskurs voraus, in dem das Werk bekannt gemacht wird und das betreffende Werk zu einem Meisterwerk konstituiert wird.

Aber selbst wenn das Kunstwerk erst durch den Diskurs und die Interpretation an ideellem (und finanziellem) Wert gewinnt, so bedeutet Übersetzung doch auch Verlust, wie Hans-Georg Gadamer

---

<sup>1492</sup> Willard Van Orman QUINE, *Wort und Gegenstand. (Word and Object)*, Stuttgart 1980, S. 131. (Orig.: »For certainly, the more absurd or exotic the beliefs imputed to a people, the more suspicious we are entitled to be of the translations; the myth of the prelogical people marks only the extreme. For translation theory, banal messages are the breath of life.« Willard Van Orman QUINE, *Word and Object*. Cambridge/MA 1960, S. 69.)

<sup>1493</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 85.

<sup>1494</sup> Aus einer Werbung der Galerie Parterre Berlin, in: *Frieze*, (H. 128, Jän.–Febr. 2010), S. 64.



bedauert, weshalb es immer auch Kritik an der Interpretation gibt. Gadamer verweist auf das berühmte Wort von Benedetto Croce, *Traduttore-Traditore*, das Übersetzung gleich mit Verrat identifiziert.<sup>1495</sup> Diese Annahme erhält besonders im Zusammenhang mit der Interpretation von Kunstwerken Bedeutung. Die Aufgabe einer Interpretation liegt darin, das Kunstwerk, sagen wir ein Gemälde oder ein Musikstück, in die gesprochene Sprache oder in die Schrift zu übertragen, um etwas über das Kunstwerk auszusagen; um es zu erläutern und zu erklären: Dem Kunstwerk wird ein ›Potential‹ zugesprochen, das der Interpret freilegen kann und soll. Gleichzeitig aber wird vorausgesetzt, daß die Interpretation von Kunstwerken immer ungenügend, wenn nicht unbefriedigend bleiben muß; übrig bleibt ein unaufgelöster Rest, dem die Interpretation nicht genügen kann. Es wird nicht nur erklärt, daß sie es nicht kann, sondern auch, daß sie es nicht soll.<sup>1496</sup>

Schon Friedrich Schlegel bemerkt ein unbefriedigendes Verhältnis zwischen Kunst und philosophischer Betrachtung von Kunst. Er behauptete, daß »[i]n dem, was man Philosophie der Kunst nennt, [...] gewöhnlich eins von beiden [fehlt]; entweder die Philosophie oder die Kunst«. <sup>1497</sup> Susan Sontag wiederum kritisiert an der Interpretation, daß sie nach Bedeutungen sucht, die in oder hinter dem Kunstwerk vermutet werden und seinen eigentlichen Kern ausmachen sollen; verloren geht dabei die Unmittelbarkeit der Kunsterfahrung.<sup>1498</sup> Ein drastisches Beispiel dafür, wie in einem Kunstwerk vermeintlich unvermutete, verborgene Geheimnisse ausfindig gemacht werden, sind populäre Untersuchungen wie jene des *Letzten Abendmahls* Leonardo da Vincis durch Slavisa Pesci, die Gemälde letztlich zu geheimnisvollen Suchbildern reduzieren.<sup>1499</sup> Für Sontag bedeutet Interpretation denn auch, daß ausgewählte Elemente aus einem Ganzen herausgenommen und für ein anderes gesetzt werden. Die Arbeit der Interpretation ist dann tatsächlich eine Form von Übersetzung, wenngleich eine, die ausgesprochen selektiv vorgeht: »Auf die Kunst bezogen bedeutet Interpretation das Herausgreifen einer Reihe von Elementen (das X, das Y, das Z und so weiter) aus dem Werkganzen. Die Arbeit der Interpretation ist im Grunde eine Übersetzungsarbeit. Der Interpret sagt: Schaut her, seht ihr nicht, daß X in Wirklichkeit A ist – oder bedeutet? Daß Y in Wirklichkeit B ist? Daß Z in Wirklichkeit C ist?«<sup>1500</sup> Sontag tritt somit gegen eine Interpretation von Kunst ein, deren Wirkung auf die Sinne sie mit jener von Auto- und Industrieabgasen vergleicht: Interpretation vernebelt, sagt sie, die sinnliche Unmittelbarkeit bei der

---

<sup>1495</sup> Vgl. Hans-Georg GADAMER, ›Lesen ist wie übersetzen‹ [1989], in: Ders., *Ästhetik und Poetik 1. Kunst als Aussage* (Gesammelte Werke, Bd. 8). Tübingen 1993, S. 279–285, hier S. 279.

<sup>1496</sup> Vgl. Jörg HEISER, ›Sight Reading: Do philosophers understand contemporary art?‹, in: *Frieze* (H. 125, Sept. 2009), S. 94–99, passim.

<sup>1497</sup> Friedrich SCHLEGEL, *Schriften zur kritischen Philosophie 1795–1805*. Hg. v. Andreas Arndt u. Jure Zovko. Hamburg 2007, S. 120 (›Abschluß des Lessing-Aufsatzes‹, Fragm. 92).

<sup>1498</sup> Vgl. Einleitung zu: Susan SONTAG, ›Gegen Interpretation‹, in: Tom KINDT, Tilmann Köppe (Hg.), *Moderne Interpretationstheorien: ein Reader*. Göttingen 2008, S. 172–189, hier S. 172.

<sup>1499</sup> Vgl. z.B.: Jacob SILVERMAN, ›Are there secret messages in da Vinci's ›The Last Supper‹?‹, in: *HowStuffWorks.com* (30. July 2007). <http://entertainment.howstuffworks.com/arts/artwork/last-supper-theory.htm> (Zugr. 09.01.2010).

<sup>1500</sup> Susan SONTAG, ›Gegen Interpretation‹ [1964], in: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. München, Wien 2003, S. 9–18, hier S. 11. (Orig.: ›Directed to art, interpretation means plucking a set of elements (the X, the Y, the Z, and so forth) from the whole work. The task of interpretation is virtually one of translation. The interpreter says, Look, don't you see that X is really—or, really means—A? That Y is really B? That Z is really C?‹ Susan SONTAG, ›Against Interpretation‹ [1964], in: Susan Sontag, *Against interpretation : and other essays*. New York 1966, S. 3–14.)

Kunsterfahrung, und deswegen sei statt einer Hermeneutik eine Erotik der Kunst gefordert.<sup>1501</sup> Analog dazu räumt Adorno ein, daß die Philosophie seit nahezu zweihundert Jahren, also seit Entstehung der modernen Ästhetik, ein Problem mit der ›Unmittelbarkeit‹ bei der Kunsterfahrung habe.<sup>1502</sup> Ursprünglich sollte denn auch Schlegels Aphorismus von 1797 der *Ästhetischen Theorie* als Motto dienen.

Für Adorno bildet die Kunst ausdrücklich eine Gegenform zu den geläufigen Formen des Verstehens. Sie ist für ihn ein ›Refugium‹, in dem echte Erfahrung noch möglich ist; die Erfahrung dessen, was er als ›Nichtidentität‹ bezeichnet, also das, was sich nicht den bestehenden Formen des Verstehens beugt. Darin liegt auch das kritische Potential der Kunst. Für Adorno stellt die Moderne eine ›Erfahrungskrise‹ dar, weil sie zunehmend jene Lebensbedingungen zerstört, die echte, intensive Erfahrungen und gehaltvolle menschliche Beziehungen ermöglichen. Kunst drückt diese Krise aus, indem sie sich der allgemeinen Tendenz entzieht und ihr widersteht. Das kritische Potential wird dabei nicht in den Themen verkörpert, sondern ist dem künstlerischen Prozeß als solchem inhärent.<sup>1503</sup> Die Frage, ob ein Kunstwerk kritisch ist oder nicht, hat bei Adorno vor allem mit der Frage nach dessen Herstellung und seiner Form zu tun.<sup>1504</sup>

Für Goodman wiederum stellen Kunstwerke ›Dichte Systeme‹ dar. Genauer gesagt ist ›Dichte‹ eines der Symptome für das Vorhandensein von Ästhetik. Dabei wird jeder Aspekt eines Kunstwerks – jede auch noch so feine Variation der Linienstärke bei einer Zeichnung etwa – zum ästhetisch relevanten Aspekt. Das Original ist ein dichtes System, wie Goodman sagt, und deswegen sind Kunstwerke nicht in Sprache übertragbar. Anders und allgemeiner gesagt bedeutet das, daß sie nicht von einem Medium in das andere übersetzt werden können. Daraus folgt, daß sie auch unübersetzbar von einer Bedeutung in die andere sind. Es ist geradewegs ein Anspruch der Kunst, sich der Übersetzung zu entziehen, wenn nicht überhaupt jeden Erklärungsversuchen, die eine illegitime Rationalisierung darstellen, eine Absage zu erteilen.

Sontags Kritik ist nicht ganz von der Hand zu weisen: Eine erfolgreiche Lesestrategie besteht darin, neue, subtile Bedeutungen in einem Werk ›freizulegen‹, die dann auch allgemeinere Aussagen zur Geschichte oder zum ›Wesen‹ der Kunst, oder auch zum gesellschaftlichen Kontext ermöglichen. Panofsky etwa systematisiert diese Komplexität und Aussagefähigkeit in seiner Ikonologie. Kunsthistoriker und Kunstkritiker gehen dabei wie Archäologen oder auch Forensiker vor. Ihre Interpretation ist dann erfolgreich, wenn sie zeigen können, daß ein Werk nicht eindeutig ersichtliche, sondern vielmehr komplexe Bedeutungsebenen besitzt, die den Status des Werks als Kunstwerk bestätigen und festigen. So legt z.B. Max Imdahl eine bestimmte, subtile Bedeutungsebene in Giotto's *Gefangennahme Christi* frei, um seinen hermeneutischen Ansatz, die ›Ikonik‹ als ›Betrachtungsweise‹ zu illustrieren und zu definieren. Selbst wird er wiederum mit dem Vorwurf konfrontiert, Geschichte zu vernachlässigen, nur Detailausschnitte isoliert zu betrachten und mit

---

<sup>1501</sup> Vgl. Susan SONTAG, ›Gegen Interpretation‹, S. 18, Schlußsatz. Zur Theorie und den Theoretikern, deren Verständnis von Kunst angeblich limitiert sei vgl.: Jörg HEISER, ›Sight Reading: Do philosophers understand contemporary art?‹, passim.

<sup>1502</sup> »Streng muß der Wahrheitsgehalt der Werke von jeglicher in sie, sei's vom Autor, sei's vom Theoretiker hineingepumpten Philosophie unterschieden werden; zu argwöhnen ist, daß beides seit bald zweihundert Jahren unvereinbar wurde.« Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, S. 507.

<sup>1503</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, ›Architecture between Modernity and Dwelling: Reflections on Adorno's ›Aesthetic Theory‹«, in: *Assemblage* (Nr. 17, April 1992), S. 78–91, hier S. 82f.

<sup>1504</sup> Vgl. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, S. 26.

seinen Demonstrationszeichnungen die Komplexität der Kunstwerke in unzulässiger Weise zu vereinfachen.<sup>1505</sup>

Das ›Lebenselixier‹ (um bei Quine zu bleiben) für die Interpretation und das Verständnis von Kunst ist jedenfalls nicht Banalität, sondern Komplexität. Diese wird durch eine interpretatorische ›Aura‹ geschaffen, in die das physische Objekt ›Kunstwerk‹ geradezu eingehüllt wird. Wie Danto sagt, kann überhaupt erst durch die dadurch erzeugte ›Atmosphäre aus Kunsttheorie‹ ein Alltagsgegenstand – sein Beispiel sind wieder Warhols *Brillo-Boxen* – zum Kunstwerk ›transfiguriert‹ werden.<sup>1506</sup> Das Kunstwerk wird durch die es umgebende Theorie konstituiert. Deswegen muß diese Theorie auch möglichst elaboriert und komplex sein, damit das Kunstwerk einen kulturellen Status und Mehrwert erlangen kann. Damit das Oeuvre eines Künstlers erfolgreich wird, muß es einen aufwendigen Prozeß durchlaufen, der heute als ›Validierung‹ bezeichnet wird. Es muß in bestimmten Kunstinstitutionen gezeigt werden; vor allem aber muß es einen Interpretationskorpus akkumulieren und eine Serie von Narrativen, die etwas über den Entstehungsprozeß des Werkes erzählen.<sup>1507</sup> Dabei gibt es immer Lesestrategien, die Differenzen, und damit Kunstwerke produzieren (cf. die acht nahezu identischen Gemälde in Dantos *Transfiguration of the Commonplace*).<sup>1508</sup> Das materielle Objekt reicht bei weitem nicht aus, um ein Kunstwerk zu produzieren.

#### 4.2.3 Zu einer kritischen (Architektur-) Theorie

Entsprechend notwendig ist es, von objekt- und prozeßbezogenen Strategien zu interpretativen Strategien überzugehen und die Betrachtung vom Objekt zum Betrachter zu verlagern. Adorno hat unrecht, wenn er bereits in der Funktionslosigkeit der Kunst, in ihrer Verweigerung, für etwas anderes zu stehen, in ihrer Verneinung und Negativität ihr gesellschaftskritisches Potential sieht.<sup>1509</sup> Kritisches Potential ist nicht allein im Werk, nicht im Prozeß und nicht in der Form vorhanden, sondern vom Kontext abhängig, in den es gestellt wird. Eine solche Behauptung ist nicht neu. Dennoch hat sich – mit wenigen Ausnahmen – diese Sichtweise nicht bis zur Architektur und zur Architekturkritik durchgesprochen. Nach wie vor wird gerne überaus objektbezogen argumentiert, und werden Kriterien wie technische und funktionale ins Feld geführt: Innovative Technologien, neue Materialien etc. ermöglichen eine neue Architektur; diese wiederum schafft neue Wahrnehmungs- und in der Folge neue Lebensweisen, so das Credo. Das ist ein Erbe des modernistischen Diskurses, wie ihn u.a. Giedion geführt hat. Die Persistenz eines solchen Diskurses hat unter anderem damit zu tun, daß Gebäude vorwiegend Gebrauchsobjekte sind, kostspielige Investitionsobjekte, die entsprechend kapitalstarken Auftraggebern unterliegen, von denen bestimmte Dinge zugelassen und andere unterbunden werden. Man tröstet sich also mit ›Kunst am Bau‹, mit ›subversiven Strategien‹ oder auch damit, daß aus der Vermischung heterogener

---

<sup>1505</sup> Vgl. Raphael ROSENBERG, ›Ikonik und Geschichte. Zur Frage der historischen Angemessenheit von Max Imdahls Kunstbetrachtung‹, S. 1f.

<sup>1506</sup> Vgl. Thomas ADAJIAN, ›The Definition of Art‹, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2007), <http://plato.stanford.edu/entries/art-definition/> (Zugr. 10.05.2008).

<sup>1507</sup> Vgl. ANONYM, ›Suspended animation. A special report on the art market‹, Beiheft in: *The Economist* (28. Nov. 2009), S. 1–16, hier S. 9.

<sup>1508</sup> Arthur C. DANTO, ›The Transfiguration of the Commonplace‹, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Bd. 33, Nr. 2, Winter 1974), S. 139–148, hier S. 139.

<sup>1509</sup> Vgl. Hilde HEYNEN, ›Architecture between Modernity and Dwelling: Reflections on Adorno's ›Aesthetic Theory‹‹, S. 83.

Funktionen bereits ›Ereignisse‹ entstehen.<sup>1510</sup> In der Architektur ist das Objekt das Handelnde, das menschliche Subjekt ist ›subject‹, sein Untertan, mehr oder weniger unterworfen und ausgeliefert.

Ein kritischer Diskurs kann sich nicht mit dem Objekt alleine befassen, sondern muß auch den Akt der Interpretation und die unterschiedlichen Nutzungsmöglichkeiten in Betracht ziehen. So kann etwa ein kritischer Diskurs des Modernismus nicht außer acht lassen, daß viele totalitäre Regimes der Vergangenheit der modernistischen Architektur nicht deswegen feindselig gegenüberstanden, weil sie befürchteten, die großen Glasflächen würden unmittelbar eine transparentere und offenere Gesellschaft ermöglichen, sondern weil Glas mit Werten wie Offenheit, Freiheit konnotiert war, wenn nicht überhaupt mit einem moralischen Neubeginn. Historische Bauformen hingegen standen für Traditionsbewußtsein und Kontinuität. Ernst Bloch kritisiert nicht zu unrecht an den Vertretern der modernistischen Architektur, daß »sie in jedem Schiebefenster ein Stück Zukunftsstaat« sehen.<sup>1511</sup> Vor dem Hintergrund der Bewertung als architektonischer Stil einer neuen, demokratischen Gesellschaft wurde der Modernismus nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland propagiert. Vergessen werden sollte weiters nicht, daß etwa die Diktaturen in Österreich, Italien und Spanien sehr wohl Spielarten des Modernismus zuließen und sogar förderten. So bemerkt Bloch ebenfalls, daß in ›Mussolinis Italien‹ »gerade die ›fortgeschrittenste‹ Architektur« wirke.<sup>1512</sup>

Die Annahme dessen, wie eine Architektur funktioniert, ist eng damit verbunden, mit welchen Werten diese konnotiert ist und welche symbolische Bedeutung ihr beigemessen wird. Nach dem Zweiten Weltkrieg galten moderne Stadtrandsiedlungen als attraktiv und zukunftssträchtig, sodaß etwa in England die weiße Bevölkerung an den Stadtrand zog und die schlecht ausgestatteten, als eng und unhygienisch angesehenen historischen Kerne Einwanderern überlassen wurden. Unter der Prämisse, daß eine zeitgenössische Architektur auch zeitgemäße, industrielle Herstellungsmethoden anwenden müsse, galt die Sanierung von Stadtkernen als unrentabel: Es sei lediglich eine Frage der Zeit, bis sie abgerissen würden. In der DDR wurde dergleichen etwa in Chemnitz praktiziert: Die historische Altstadt wurde, bis auf historisch bedeutsame Ausnahmen, durch Punkthochhäuser, Zeilenbauten und weiträumige Paradestraßen ersetzt. Mittlerweile hat sich dieser Trend umgekehrt, doch bevor Sanierungsmaßnahmen durchgeführt werden konnten, mußten dicht bebaute Stadtkerne erst als erhaltens- und auch lebenswert gelten. Heute florieren diese Kerne wieder, während nunmehr die Hoffnungsträger des Modernismus, die sozialen Wohnbauten am Stadtrand, vernachlässigt und bisweilen auch abgerissen werden. Mit dem architektonischen Objekt *per se* hat das wenig zu tun; vielmehr mit der Bereitschaft, in Verkehrsverbindungen, Schulen und andere öffentliche Einrichtungen zu investieren. Und zweifellos sind diese Aspekte integrale Bestandteile einer sozialen Architektur: Ein Wiener Gemeindebau der Zwischenkriegszeit ist ohne seine kommunalen Einrichtungen wie der Waschküche unter dem Dach, den Duschen, öffentlichen Bibliotheken, Kindergärten, Sportplätzen etc., kein Ort mehr, der dem Programm der Gemeinschaftsbildung unterliegt, auch wenn sich an den architektonischen Formen nichts geändert hat.

Eine Möglichkeit, den kritischen Architekturdiskurs über das Objekt zu erstrecken, besteht darin, die Architektur als etwas Performatives zu betrachten, bei dem die Trennung zwischen Betrachter/Nutzer und Objekt aufgehoben wird. Im Rahmen ästhetischer Kategorien leistet solches

---

<sup>1510</sup> Vgl. z.B.: »Rather than formulate explicit political positions, spaces are organized in order that new behaviours and manifold connections emerge.« Helen Chang über das Werk von Sanaa, in: Helen CHANG, ›Changing Spaces‹. *Frieze Magazine* (H. 133, Sept. 2010), S. 26–27, hier S. 27.

<sup>1511</sup> Ernst BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, S. 219.

<sup>1512</sup> Ernst BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, S. 214.

etwa das Erhabene, das ohne ein wahrnehmendes Subjekt undenkbar ist. In ›Bemerkungen zum Doppler-Effekt und anderen Stimmungen der Moderne‹ fordern Robert Somol und Sarah Whiting eine solche Aufhebung, indem die Architektur eine Form von ›Performance‹ wird. Sie bemerken, daß sowohl Hays als auch Eisenman die architektonische Disziplin als autonome Disziplin verstehen, die zur Kritik, Repräsentation und Signifikation befähigt. Was mit einer solchen Auffassung jedoch abgelehnt werde, sind die instrumentellen Aspekte (etwa Projektion, Performance und Pragmatismus).<sup>1513</sup> Kritische Architektur im Sinne Hays' und Eisenmans grenzt sich von Massenphänomenen ab und nimmt eine oppositionelle Rolle zu dem ein, was Adorno als ›Kulturindustrie‹ bezeichnen würde: Sie ist bewußt elitär. Somol und Whiting dagegen treten für eine projektive Praxis ein, die nicht so sehr den Widerstand praktiziert, als vielmehr nach Chancen und Möglichkeiten innerhalb eines hegemonialen kapitalistischen Systems sucht. Die Funktionsweise einer solchen projektiven Praxis erläutern sie mit einer Analogie zum Dopplereffekt: »Der Dopplereffekt erklärt die Tonhöhenänderung, die eintritt, wenn die Schallquelle sich gegenüber dem Hörer erst annähert und sich dann von ihm entfernt.«<sup>1514</sup> Mit dem Dopplereffekt ist eine Konfiguration gemeint, die abhängig vom Verhältnis zwischen Objekt und wahrnehmendem Subjekt ist.<sup>1515</sup> Er entspricht hierin mehr oder weniger dem, was Marshall McLuhan als ›kaltes‹ Medium bezeichnet: Für McLuhan benötigen ›heiße‹ [hochauflösende] Medien wie das Kino nicht die Teilnahme des Betrachters, ›kalte‹ [niedrigauflösende] Medien wie das Fernsehen dagegen schon. Die ›kritische‹ Architektur Eisenmans gilt als ›heiß‹, weil sie sich bewußt abgrenzt und das Schwierige, Elaborierte und Komplizierte sucht. Sie ist überdeterminiert und kommt damit ohne den Anteil eines Betrachters aus. Im Unterschied dazu ist Rem Koolhaas' Architektur jedoch ›kühl‹, weil sie Durchmischungen zuläßt und offen genug für die Beteiligung des Betrachters ist. Der Unterschied zwischen ›heißen‹ und ›kalten‹ Medien wird schließlich mit dem Begriff der ›Performance‹ von Dave Hickey ausgebaut. Hickey sieht einen bedeutsamen Unterschied in der Vorgangsweise der beiden Schauspieler Robert Mitchum und Robert de Niro, weil letzterer ein elaboriertes ›Method-Acting‹ betreibt, bei dem ein Konflikt zwischen dem Schauspieler und der Rolle sichtbar wird und der Akt der Konstruktion der Rolle als Spur immer vorhanden bleibt. Der Charakter wird aus zahlreichen Einzelheiten konstruiert und mit einem Narrativ versehen. Der Schauspieler stattet dazu den Text des Skriptes mit einem Subtext aus.<sup>1516</sup> Mitchum hingegen repräsentiert nicht und drückt nichts aus; er schafft Plausibilität durch seinen Körper: Das ist die ›Performance‹, die weder ausdrückt noch repräsentiert, sondern einfach nur ›geliefert‹ wird.<sup>1517</sup> Für Somol und Whiting war in den 1980er und 1990er Jahren das Verhältnis zwischen Architektur und Philosophie durch eine Form von bemühtem ›method-acting‹ gekennzeichnet. Die Architektur sollte einen Text ausdrücken oder den Prozeß ihrer Entstehung manifest machen. Eine Architektur hingegen, die sich als ›Performance‹ versteht oder mit einer überraschenden Plausibilität ausgestattet sein soll, müßte sich von einer reflektierenden, repräsentierenden und narrativen kritischen Praxis distanzieren.

---

<sup>1513</sup> Vgl. Robert SOMOL, Sarah WHITING, ›Bemerkungen zum Doppler-Effekt und anderen Stimmungen der Moderne‹, S. 84.

<sup>1514</sup> Robert SOMOL, Sarah WHITING, ›Bemerkungen zum Doppler-Effekt und anderen Stimmungen der Moderne‹, S. 85.

<sup>1515</sup> Vgl. Robert SOMOL, Sarah WHITING, ›Bemerkungen zum Doppler-Effekt und anderen Stimmungen der Moderne‹, S. 86.

<sup>1516</sup> Robert SOMOL, Sarah WHITING, ›Bemerkungen zum Doppler-Effekt und anderen Stimmungen der Moderne‹, S. 87; vgl. Robert SOMOL, Sarah WHITING, ›Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism‹ (2002) in: William S. Saunders (Hg.), *The new architectural pragmatism. A Harvard design magazine reader*, Minneapolis 2007, S. 22–33, hier S. 31.

<sup>1517</sup> Vgl. Robert SOMOL, Sarah WHITING, ›Bemerkungen zum Doppler-Effekt und anderen Stimmungen der Moderne‹, S. 86.

Bei Somol und Whiting hallt ein Teil jener Kritik nach, wie sie Sontag in ›Against Intepretation‹ formuliert hat: Auch die projektive Praxis geht von der Idee einer nicht näher spezifizierbaren ›Unmittelbarkeit‹ der Kunst aus, ohne dabei ihr grundsätzliches gesellschaftskritisches Potential in Abrede stellen zu wollen. Anstatt einer ›Negation‹ im Sinne Adornos geht es für Somol und Whiting darum, mit den bestehenden Kräften (wirtschaftlichen, gesellschaftlichen etc.) zu arbeiten und diese zu reorganisieren, was wiederum jener Forderung der künstlerischen Avantgarde entspricht, daß die Kunst einen Teil ihrer Autonomie aufgeben muß, wenn sie eine Rolle in der Gestaltung der gesellschaftlichen Kräfte spielen will.

Somol und Whittings Gegenüberstellung von ›kritischer‹ und ›projektiver‹ Praxis geht von einer Interpretationsmethode aus, bei der das architektonische Objekt oder Werk nicht für sich alleine genügt. Im Zusammenhang mit ihrer Unterscheidung ist auch festzuhalten, daß Kunstkritiker und –historiker nach wie vor häufig dazu tendieren, nicht genug Aufmerksamkeit der Frage zu widmen, was in der Architektur denn ›criticality‹ sein könnte. Ein kritischer Diskurs der Architektur kann sich nicht ausschließlich mit dem Objekt befassen, weil ein Objekt immer neu interpretiert und umfunktioniert werden kann. Kritische Architektur in der Gegenwart ist etwas, das im Akt des Verstehens und Interpretierens und aus den unterschiedlichen Verwendungsformen konstituiert werden muß. Aus diesem Grund wurde hier der Versuch unternommen, ein Objekt zu betrachten, das so geläufig ist wie die *Hochhausstadt* von Hilberseimer, auf das immer wieder neue Ansatzpunkte und Interpretationsmodelle angewandt wurden. Hier wurde die *Hochhausstadt* so betrachtet, das weder die Inkohärenzen Hilberseimers, noch die Grenzen der jeweiligen Interpretation unberücksichtigt blieben. Sie wurden nicht verworfen, sondern haben jeweils neue Aspekte und Sichtweise eröffnet. Es ist eines der Desiderate kunsthistorischer Interpretationsweisen, ein Werk dergestalt in einen Kontext einzufügen, daß zuvor eruierte Widersprüche aufgelöst werden. Um das Werk herum wird ein Narrativ konstruiert, mittels dessen es in eine Reihe mit Vorläufern und Nachfolgern gestellt wird. Kilian etwa, die die Widersprüche innerhalb der *Hochhausstadt* konzidiert und herausarbeitet, etabliert einen Kontext, in dem die *Hochhausstadt* als ›Scharnier‹ zwischen zwei vollkommen unterschiedlichen Konzeptionen der Großstadt etabliert wird: Auf der einen Seite steht die Beschäftigung mit der Architektur der Großstadt, auf der anderen die Konzeption der *New City*.<sup>1518</sup> Wo die Beschäftigung mit der Großstadt die maximale Verdichtung anstrebt, läuft die *New City* auf eine vollkommene Auflösung der Stadt hinaus.

Hilberseimer antizipiert eine Entwicklung, die Rem Koolhaas schließlich in ganz anderer Form als vollendet ansieht:<sup>1519</sup> Koolhaas behauptet, daß die durchgreifende Urbanisierung die ›urban condition‹ so sehr verändert hat, daß sie nicht mehr erkennbar sei: ›Die‹ Stadt existiert nicht mehr.

---

<sup>1518</sup> Vgl. Markus KILIAN, *Großstadtarchitektur und New City*, S. 128ff.

<sup>1519</sup> Ein anderes Naheverhältnis zwischen Hilberseimer und Koolhaas sehen Neumeyer und Rogier, als sie einen Vergleich zwischen Hilberseimers Entwurf von 1926 für Berlin und Koolhaas' und Elia Zenghelis' ›Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture‹ (1972) ziehen: »›Exodus‹ depicted a city as island. But unlike the ideal cities of the past, which were situated within a green landscape, this occupied the center of the city. In this notion of a ›city within the city‹ lay the true polemic. Ludwig Hilberseimer ventured nothing less when he established his project for a high-rise city of 1926 at the coordinates of the intersection of Unter den Linden and Friedrichstrasse as an island of modernity. Hilberseimer inserted a clearly defined, multifunctional urban apparatus into the body of the old city exactly in the manner of ›Exodus‹, with the most reduced architectural means. A kind of heart-lung machine, it would supply to a ›tired‹ old Berlin a healthy dose of modernity, that is, light, air, and economic efficiency.« Fritz NEUMEYER, Francesca ROGIER, ›OMA's Berlin: The Polemic Island in the City‹, S. 46.

Es gibt keinen Urbanismus mehr, nur mehr Architektur.<sup>1520</sup> Wenngleich Koolhaas im Gegensatz zu Hilberseimer Komplexität nicht reduzieren, sondern vielmehr steigern will, so verkörpern die großen Einheiten der *Hochhausstadt* doch auf geradezu idealtypische Weise sein Konzept der ›Bigness‹:

»Bigness no longer needs the city: it competes with the city; it represents the city; it preempts the city; or better still, it is the city. If urbanism generates potential and architecture exploits it, Bigness enlists the generosity of urbanism against the meanness of architecture. Bigness = urbanism vs. architecture.«<sup>1521</sup>

Die oppositionelle Rolle zur Stadt, die Koolhaas' ›Bigness‹ einnimmt, trifft auf die großen Gebäude der *Hochhausstadt* zu, aus deren Multiplikation allein sich die Großstadt konstituiert: Im Mittelpunkt steht nicht die Stadt, sondern die Architektur, welche an die Stelle der Stadt tritt. Alleine – was fehlt, ist eine Theorie der Bigness:

» Without a theory of Bigness, architects are in the position of Frankenstein's creators: instigators of a partly successful experiment whose results are running amok and are therefore discredited.«<sup>1522</sup>

Koolhaas' Verdikt ist nur allzu zutreffend, bedenkt man die anfangs genannten Urteile zur *Hochhausstadt*. Seine ›Bigness‹ verdeutlicht aber auch, daß die *Hochhausstadt* nicht nur die Hybris und die Aberrationen einer mittlerweile historischen Phase der Architektur, des Modernismus, versinnbildlicht. Die großen Einheiten der *Hochhausstadt* stellen vielmehr die Vorwegnahme jener von Koolhaas angesprochenen ›meanness of architecture‹ dar, bei welcher die Architektur die Potentiale des Urbanismus ausbeutet und große Bauten Elemente der Stadt assimilieren, um diese schließlich aus der Stadt selbst zu verdrängen. So betrachtet repräsentiert die *Hochhausstadt* kein Kuriosum und auch nicht, wie angenommen werden könnte, eine lange schon obsoletere Auffassung von Großstadt. Vielmehr nimmt sie den von Koolhaas thematisierten Konflikt zwischen Urbanismus und Architektur vorweg. Nicht allein in diesem Sinne ist die Aktualität der *Hochhausstadt* ungebrochen. Hier mag man sich die Frage stellen: Wenn Koolhaas' Architektur ›cool‹ ist, gilt dies nicht auch für die *Hochhausstadt*? Schließlich kann sie nur dadurch unheimlich sein, daß ein Betrachter an ihr teilnimmt, der die Brüche und Widersprüche, die der behaupteten Einheit und Schlüssigkeit gegenüberstehen, übernimmt und deren Unlösbarkeit in sich wirken läßt.

...

---

<sup>1520</sup> »Pervasive urbanization has modified the urban condition itself beyond recognition. ›The‹ city no longer exists.« An anderer Stelle: »Now we are left with a world without urbanism, only architecture, ever more architecture. The neatness of architecture is its seduction; it defines, excludes, limits, separates from the ›rest‹—but it also consumes. It exploits and exhausts the potentials that can be generated finally only by urbanism, and that only the specific imagination of urbanism can invent and renew.« Rem KOOLHAAS, ›What Ever Happened to Urbanism‹ [1994], in: Ders., Bruce MAU, Jennifer SIGLER, Hans WERLEMANN, *S, M, L, XL*, Köln 1997, S. 958–971, hier S. 963, 967.

<sup>1521</sup> Rem KOOLHAAS, ›Bigness‹ [1994] in: Ders., Bruce MAU, Jennifer SIGLER, Hans WERLEMANN, *S, M, L, XL*, Köln 1997, S. 494–517, hier S. 515.

<sup>1522</sup> Rem KOOLHAAS, ›Bigness‹, S. 509.

## LITERATURVERZEICHNIS

- ABELS, Heinz: ›Die Zeit wieder in Gang bringen‹, in: Bruno REUDENBACH, Heinz ABELS et al. (Hg.), *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions, Hamburg 1992*. Berlin: Akademie Verlag, 1994.
- ADAJIAN, Thomas: ›The Definition of Art‹, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2007), <http://plato.stanford.edu/entries/art-definition/> (Zugr. 10.05.2008).
- ADAMS, Laurie S.: *The Methodologies of Art. An introduction*. New York: Icon Editions, 1996.
- ADORNO, Theodor W.: ›Funktionalismus heute‹ [1966], in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Ohne Leitbild*, (Gesammelte Schriften, Bd. 10. 1). Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003 [1977]. S. 375–395.
- ADORNO, Theodor W.: ›Kulturkritik und Gesellschaft‹ [1951], in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Ohne Leitbild*, (Gesammelte Schriften, Bd. 10. 1). Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003 [1977], S. 11–30.
- ADORNO, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973 [1970].
- ADORNO, Theodor W.; Max HORKHEIMER: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1969]. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2003, Nachdruck.
- ALBERRO, Alexander: ›Beauty Knows No Pain‹, in: *Art Journal*, (Bd. 63, Nr. 2, Sommer 2004), S. 36–43.
- ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria* [ca. 1450]. Hg. v. Giovanni Orlandi u. Paolo Portoghesi. Mailand: Edizioni Il Polifilo, 1966.
- ALBERTI, Leon Battista: *Zehn Bücher über die Baukunst (=De re aedificatoria)*. Übers. u. hg. v. Max Theuer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
- ALPHEN, Ernst van: ›Hubert Damisch (1928–)‹, in: Chris MURRAY (Hg.), *Key Writers on Art. The Twentieth Century*. London, New York: Routledge, 2003, S. 73–77.
- ANDERS, Günther: ›Kafka Pro und Contra: Die Prozeß-Unterlagen‹ [1946], in: Günther ANDERS, *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*. München: C.H. Beck, ²1993, S. 45–134.
- ANONYM: ›1916 Zoning Resolution‹, in: *Wikipedia.org*. [http://en.wikipedia.org/wiki/1916\\_Zoning\\_Resolution](http://en.wikipedia.org/wiki/1916_Zoning_Resolution) (Zugr. 06.10.2010).
- ANONYM: ›Karl Popper‹, in: *Wikipedia.org*. [http://de.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Popper](http://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Popper) (Zugr. 29.09.2007).
- ANONYM: ›Noumenon‹, in: *Wikipedia.org*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Noumenon#cite\\_note-1](http://en.wikipedia.org/wiki/Noumenon#cite_note-1) (Zugr. 12.12.2010).
- ANONYM: ›Park Row (Manhattan)‹, in: *Wikipedia.org*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Park\\_Row\\_%28Manhattan%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Park_Row_%28Manhattan%29) (Zugr. 22.11.2010).
- ANONYM: ›Schöpferische Zerstörung‹, in: *Wikipedia.org*. [http://de.wikipedia.org/wiki/Schöpferische\\_Zerstörung](http://de.wikipedia.org/wiki/Schöpferische_Zerstörung) (Zugr. 19.08.2008).
- ANONYM: ›Setback (architecture)‹, in: *Wikipedia.org*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Building\\_setback](http://en.wikipedia.org/wiki/Building_setback) (Zugr. 24.10.2010).



- ANONYM: ›Strukturalismus‹, in: *Wikipedia.org*. <http://de.wikipedia.org/wiki/Strukturalismus> (Zugr. 13.02.2008).
- ANONYM: ›Sublimierung (Psychoanalyse)‹, in: *Wikipedia.org*. [http://de.wikipedia.org/wiki/Sublimierung\\_\(Psychoanalyse\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Sublimierung_(Psychoanalyse)) (Zugr. 11.09.2008).
- ANONYM: ›Suspended animation. A special report on the art market‹, Beiheft in: *The Economist* (28. Nov. 2009), S. 1–16.
- ANONYM: *Frieze*, (H. 128, Jän.–Feb. 2010), S. 64
- ARENDDT, Hannah: *The human condition*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1998 [1958].
- ARISTOTELES: ›Über die Wahrnehmung und die Gegenstände der Wahrnehmung‹, in: Ders., *Kleine naturwissenschaftliche Schriften (= Parva naturalia)*. Übers. u. hg. v. Eugen Dönt. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1997, S. 47–86.
- ARISTOTELES: *Aristoteles' Nikomachische Ethik*. Übers. v. Adolf Wilhelm Theodor Stahr. Stuttgart: Kraiss und Hoffmann, 1863.
- ARISTOTELES: *Aristoteles' Physik. Vorlesung über Natur*, Bd. 1. Übers. v. Hans Günter Zekl. Hamburg: F. Meiner, 1987.
- ARISTOTELES: *On the art of poetry*. Übers. v. Ingram Bywater. Oxford: The Clarendon Press, 1920.
- ARISTOTELES: *Poetik*. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1994 [1982].
- ARISTOTELES: *Politik*. N. d. Übers. v. F. Susemihl, hg. v. Nelly Tsouopoulos u. Ernesto Grassi. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1965.
- ARISTOTELES: *The Nicomachean Ethics*. Übers. v. David W. Ross; hg. v. Lesley Brown. Oxford, New York: Oxford University Press, 2009.
- BÄCHLI, Andreas; Andreas GRAESER: *Grundbegriffe der antiken Philosophie. Ein Lexikon*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- BACON, Francis: ›Of Superstition‹, in: Ders., *Essays and New Atlantis*. New York: W. J. Black, 1942, S. 71–73.
- BAHR, Hermann: ›Die Moderne‹ [1890], in: Ders., *Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von ›Zur Kritik der Moderne‹*. Dresden, Leipzig: Pierson, 1891, S. 1–6.
- BAL, Mieke; Norman BRYSON: ›Semiotics and Art History‹, in: *The Art Bulletin* (Bd. 73, Nr. 2, Juni 1991), S. 174–208.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis: *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*. Paris: Flammarion, 1986.
- BANHAM, Reyner: *Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1964 [en: 1960].
- BARNARD, Malcolm: *Graphic Design as Communication*. London, New York: Routledge, 2005.
- BARTHES, Roland: ›Der Wirklichkeitseffekt‹, in: Ders., *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 164–172.
- BARTHES, Roland: ›Eléments de sémiologie‹, in: *Recherches sémiologiques. Communications* (H. 4, 1964), S. 91–135.
- BARTHES, Roland: ›L'effet de réel‹, in: *Communications*, (H. 11, 1968), S. 84–89. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1968\\_num\\_11\\_1\\_1158](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158) (Zugr. 24.11.2010)

- BATAILLE, Georges: *Œuvres complètes. I Premiers Écrits, 1922–1940*, (Gesammelte Werke, Bd. 1). Paris: Gallimard, 1970.
- BAUER, Hermann: *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. München: Beck, 31989.
- BEER, Ellen: ›Reflexionen zur Frage der Stillagen bei Giotto‹, in: Gerhard SCHMIDT (Hg.), *Beiträge zur mittelalterlichen Kunst*. Wien: Böhlau Verlag, 1993, S. 55–70.
- BEHNE, Adolf: ›The Modern Functional Building‹ [1926], in: Ders., *The Modern Functional Building*. Hg. v. Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities. Sta. Monica/CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1996, S. 85–231.
- BEHNE, Adolf: ›Architekten‹ [*Frühlicht*, Jg. 1, H. 2, Winter 1921–22], in: Ulrich CONRADS (Hg.), *Bruno Taut: Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens* (=Bauwelt-Fundamente Nr. 8). Berlin, Frankfurt, Wien: Ullstein, 1963, S. 126–135.
- BEHNE, Adolf: ›Sachlichkeit‹, in: *Der Aufbau*, (Jg. 1, H. 8/9, Sept. 1926), S. 146.
- BEHNE, Adolf: *Der moderne Zweckbau* [1926]. Berlin: Gebr. Mann, 1998 (Nachdruck).
- BEHRENDT, Walter Curt: ›Geleitwort‹ [*Die Form*, H. 1, 1925], in: Felix SCHWARZ; Frank GLOOR (Hg.), *Die Form: Stimme des Deutschen Werkbundes 1925–1934*. Gütersloh: Bertelsmann-Fachverl., 1969, S. 17–19.
- BEHRENDT, Walter Curt: ›Wohnbauten der Stadtgemeinde Wien‹, in: *Die Form*, (H. 8, Mai 1926), S. 167–171.
- BEHRENS, Peter: ›Berlins dritte Dimension.‹ (Antwort auf eine Rundfrage der Berliner Morgenpost zur baulichen Entwicklung der Berliner City), in: *Berliner Morgenpost* (27. Nov. 1912), wieder abgedruckt in: Sigrig MEYER zu KNOLLE, *Die gebändigte Vertikale. Materialien zum frühen Hochhausbau in Frankfurt*. Univ. Marburg: Dissertation, 1999, S. 349–350.
- BEHRENS, Peter: ›Einfluß von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung‹, in: *Der Verkehr. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914*, Jg. 3. Jena: E. Diederichs, 1914, S. 7–10.
- BELL, Clive: *Art*. New York: Frederick A. Stokes Company Publishers, o. J. [1914]  
<http://www.archive.org/details/artcbelluobelluoft> (Zugr. 02.11.2010).
- BELL, Janis C.: ›*Sfumato*, Linien und Natur‹, in: Frank FEHRENBACH (Hg.), *Leonardo da Vinci: Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*. München: W. Fink, 2002, S. 229–256.
- BELOFF, John: ›Some Comments on the Gombrich Problem‹, in: *The British Journal of Aesthetics* (Bd. 1, Nr. 2, 1961), S. 62–70.
- BENJAMIN, Walter: ›Aufzeichnungen und Materialien I: Das Interieur, die Spur‹, in: Ders., *Das Passagen-Werk*, Bd. 1. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982, S. 281–300.
- BENJAMIN, Walter: ›Bücher, die lebendig geblieben sind‹ [1929], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 31989, S. 169–171.
- BENJAMIN, Walter: ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹, in: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 136–169.
- BENJAMIN, Walter: ›Der Autor als Produzent‹ [1934], in: Detlev SCHÖTTKER (Hg.), *Walter Benjamin, Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 231–247.
- BENJAMIN, Walter: ›Der destruktive Charakter‹, in: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 289–290.

- BENJAMIN, Walter: ›Der Sürrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz‹ [1929], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 31989, S. 295–310.
- BENJAMIN, Walter: ›Die Wiederkehr des Flaneurs‹ [1929], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 31989, S. 194–199.
- BENJAMIN, Walter: ›Erfahrung und Armut‹, in: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 291–296.
- BENJAMIN, Walter: ›Karl Kraus‹, in: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 353–384.
- BENJAMIN, Walter: ›Oskar Maria Graf als Erzähler‹ [1931], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 31989, S. 309–311.
- BENJAMIN, Walter: ›Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts‹ [ab 1927], in: Ders., *Das Passagen-Werk*, Bd. 1. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982, S. 45–59.
- BENJAMIN, Walter: ›Über einige Motive bei Baudelaire‹, in: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 185–229.
- BENJAMIN, Walter: ›Zentralpark‹ [1938–39], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 31989, S. 655–690.
- BENJAMIN, Walter: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928]. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- BERGER, John et al. (Hg.): *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1996.
- BERTRAM, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2005.
- BIAŁOSTOCKI, Jan: ›Erwin Panofsky (1892–1968): Thinker, Historian, Human Being.‹, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* (Bd. 4, Nr. 2, 1970), S. 68–89.
- BINDER, Dorothee: *Der Film ›L'inhumaine‹ und sein Verhältnis zu Kunst und Architektur der zwanziger Jahre*. Dissertation: Univ. München, 2005.
- BITTNER, Josef (Hg.): *Neubauten der Stadt Wien*, Bd. 1. Wien, Leipzig, New York: Gerlach & Wiedling, 1926.
- BLACK, Max: ›Wie stellen Bilder dar?‹, in: Ernst H. GOMBRICH; Julian E. HOCHBERG; Max BLACK (Hg.), *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977. S. 115–154.
- BLAU, Eve: *The architecture of Red Vienna, 1919–1934*. Cambridge/MA: MIT Press, 1999.
- BLOCH, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen* [1935]. (Werkausgabe, Bd. 5). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- BLOCH, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit* [1935]. (Werkausgabe, Bd. 4). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- BLOCH, Ernst: *Geist der Utopie. Zweite Fassung* [1923]. (Werkausgabe, Bd. 3). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- BLOMEYER, Gerald R.; Barbara TIETZE: ›Architektur für das Leben in der Stadt‹, in: Dies. (Hg.), *In Opposition zur Moderne: Aktuelle Positionen in der Architektur. Ein Textbuch* (= Bauwelt Fundamente Nr. 52). Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn, 1980, S. 119–120.

- BLOMEYER, Gerald R.; Barbara TIETZE: ›Vorbemerkung‹, in: Dies. (Hg.), *In Opposition zur Moderne: Aktuelle Positionen in der Architektur. Ein Textbuch* (= Bauwelt Fundamente Nr. 52). Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn, 1980, S. 9–10.
- BLOTKAMP, Carel: *Mondrian. The Art of Destruction*. London: Reaktion Books, 2001.
- BOEHM, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin Univ. Press, 2007.
- BÖHME, Gernot: ›Architektur und Atmosphäre‹, in: *Arch+* (H. 178, Juni 2006), S. 42–45.
- BÖHME, Gernot: ›Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik‹, in: Thomas FRIEDRICH; Jörg GLEITER (Hg.), *Einführung und phänomenologische Reduktion*. Münster: Lit-Verlag, 2007, S. 287–310.
- BOIS, Yve-Alain: ›Avatars de l'Axométrie‹, in: *Images et imaginaires d'architecture: dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles*. Ausstellungskatalog. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984, S. 129–134.
- BOIS, Yve-Alain: ›Piet Mondrian, »New York City«‹, in: Ders., *Painting as model*. Cambridge/MA: MIT Press, 1993, S. 157–183.
- BONTA, Juan Pablo: *Architecture and its interpretation. A study of expressive systems in architecture*. London: Lund Humphries, 1979.
- BONTA, Juan Pablo: *Über Interpretation von Architektur. Vom Auf und Ab der Formen und die Rolle der Kritik*. Berlin: Archibook, 1982.
- BORGES, Jorge Luis: ›Das geheime Wunder‹ [1943], in: Ders., *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*. Übers. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting u. Gisbert Haefs, hg. v. Gisbert Haefs u. Fritz Arnold. Frankfurt a. M.: Fischer, 1992, S. 131–138.
- BORGES, Jorge Luis: ›Kafka and his Precursors‹ [1951] (Übers. v. James E. Irby), in: Ders., *Everything and nothing*. Übers. u. hg. v. Donald A. Yates (et al.). New York: New Directions, 1999, S. 70–73.
- BORGES, Jorge Luis: ›Kafka und seine Vorläufer‹ [1951], in: Ders., *Eine neue Widerlegung der Zeit und 66 andere Essays*. Übers. v. Gisbert Haefs u. Karl August Horst. Frankfurt a. M.: Eichborn Verlag, 2003, S. 318–321.
- BORGES, Jorge Luis: ›Tlön, Uqubar, Orbis Tertius‹, in: Ders., *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*. Übers. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting u. Gisbert Haefs, hg. v. Gisbert Haefs u. Fritz Arnold. Frankfurt a. M.: Fischer, 1992, S. 15–34.
- BORSI, Franco: *Die monumentale Ordnung. Architektur in Europa, 1929–1939*. Stuttgart: Verlag Gert Hatje, 1987.
- BOULLÉE, J. Etienne-Louis: ›Architecture. Essai sur l'art‹, in: Ders., *L'architecte visionnaire et néoclassique*. Hg. v. J.-M. Pérouse de Montclos. Paris: Hermann, 1993, S. 43–182.
- BOURDIEU, Pierre: ›Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis‹, in: Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 125–158.
- BOURDIEU, Pierre: ›Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung‹, in: Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 159–201.
- BOUTERWEK, Friedrich: *Aesthetik*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 21815.
- BRENTANO, Clemens: *Godwi, oder, Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman*. Stuttgart: Reclam, 1995.
- BROCKELMAN, Thomas: ›Review Essay: Getting Back into No Place: On Casey, Deconstruction and the Architecture of Modernity‹, in: *Human Studies* (Bd. 19, Nr. 4, Oktober 1996), S. 441–458.

- BRUCKMANN, Peter: ›Die Gründung des Deutschen Werkbundes 6. Oktober 1907‹, [Die Form, H. 10, 1932], in: Felix SCHWARZ; Frank GLOOR (Hg.), *Die Form: Stimme des Deutschen Werkbundes 1925–1934*. Gütersloh: Bertelsmann-Fachverlag, 1969, S. 82–87.
- BRYSON, Norman: ›The politics of arbitrariness‹, in: Ders.; Michael A. HOLLY; Keith MOXEY (Hg.), *Visual theory. Painting and interpretation*. New York: Harper Collins, 1991, S. 95–100.
- BRYSON, Norman: ›Semiology and Visual Interpretation‹, in: Ders.; Michael A. HOLLY; Keith MOXEY (Hg.), *Visual theory. Painting and interpretation*. New York: Harper Collins, 1991, S. 61–73.
- BRYSON, Norman: *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*. München: Fink, 2001.
- BRYSON, Norman: *Vision and painting. The logic of the gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc de: *De la manière d'étudier & de traiter l'histoire naturelle* [1749]. Paris: Société des Amis de la Bibliothèque Nationale, 1986 (Nachdruck).
- BÜRGER, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- BURKE, Edmund. *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg: F. Meiner, 21989 [1773].
- BURKE, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Printed for R. and J. Dodsley in Pall-Mall, 1757. Zit. nach: <http://ebooks.adelaide.edu.au/b/burke/edmund/sublime/> (Zugr. 06.12.2010)
- CAMBIER, Alain: *Qu'est-ce qu'une ville?* Paris: Vrin, 2005.
- CAMPBELL, Joan: *Der deutsche Werkbund, 1907–1934*. München: Klett-Cotta im DTV, 1989.
- CANETTI, Elias: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.
- CANGUILHEM, Georges: ›La monstruosité et le monstrueux‹, in: Ders., *La connaissance de la vie*. 2., erw. Aufl. Paris: J. Vrin, 1998 [1952], S. 171–184. ([dt:] Georges Canguilhem, ›Die Monstruosität und das Monströse‹, in: Ders., *Die Erkenntnis des Lebens*. Berlin: August, 2009, S. 309–334.)
- CARRIER, David: ›Perspective as a Convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernst Gombrich‹, in: *Leonardo* (Bd. 13, Nr. 4, 1980), S. 283–287.
- CARRIER, David: *Artwriting*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987.
- CARRIER, David: *Poussin's paintings. A study in art-historical methodology*. University Park/PA: Pennsylvania State University Press, 1993.
- CASEY, Edward S.: ›Embracing Lococentrism. A Response to Thomas Brockelman's Critique‹, in: *Human Studies* (Bd. 19, Nr. 4, Oktober 1996), S. 459–465.
- CASEY, Edward S.: *The Fate of Place. A Philosophical History*. Berkeley/CA: University of California Press, 1997.
- CAUQUELIN, Anne: *Les théories de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 21999.
- CAVELL, Stanley: ›Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen‹, in: Ders., *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays*. Hg. v. Espen Hammer et al. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, S. 76–110.
- ČEFERIN, Petra: *Constructing a legend. The international exhibitions of Finnish architecture, 1957–1967*. Helsinki: SKS, 2003.
- CERTEAU, Michel de: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve Verlag, 1988.
- CHANG, Helen: ›Changing Spaces‹. *Frieze Magazine* (H. 133, Sept. 2010), S. 26–27.

- CHEVALLIER, Fabienne: ›Paris 1919–1930. Laboratoire des modernités urbaines‹, in: *Urbanisme*. Paris : Publications d'architecture et d'urbanisme (Nr. 350, Sept.–Okt. 2006), S. 89–92.
- COHEN, Jean-Louis et al.: *Scenes of the World to Come. European Architecture and the American Challenge 1893–1960*. Paris: Flammarion, 1995.
- COLERIDGE, Samuel Taylor: *Biographia literaria; or, Biographical sketches of my literary life and opinions*. London, 1817, Kap. XIV.  
<http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html> (Zugr. 05.11.2006).
- COLERIDGE, Samuel Taylor: *The Literary Remains Of Samuel Taylor Coleridge*. Hg. v. Henry Nelson COLERIDGE, (Bd. 1). <http://www.gutenberg.org/etext/8488> (Zugr. 03.11.2002).
- COLERIDGE, Samuel Taylor: *The Literary Remains Of Samuel Taylor Coleridge*. Hg. v. Henry Nelson COLERIDGE, (Bd. 2) <http://www.gutenberg.org/etext/8533> (Zugr. 05.01.2004).
- COLLINS, George: ›Visionary Drawings of Architecture and Planning: 20th Century through the 1960s‹, in: *Art Journal* (Bd. 38, Nr. 4, Sommer 1979), S. 244–256.
- COLOMINA, Beatriz: ›Collaborations: The Private Life of Modern Architecture.‹ in: *The Journal of the Society of Architectural Historians* (Bd. 58, Nr. 3, Sept. 1999), S. 462–471.
- CONNORS, Joseph: *The Robie House of Frank Lloyd Wright*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- COOPER, Harry: ›Mondrian, Hegel, Boogie‹, in: *October* (Bd. 84, 1998), S. 118–142.
- CORBETT, Harvey W.: ›Do We Want Three-Level Streets?‹, in: NATIONAL HOUSING ASSOCIATION (Hg.), *Housing problems in America. Proceedings of the tenth National Conference on Housing, Philadelphia, January 28, 29, 30, 1929*. New York: National Housing Association, 1929, S. 239–249.
- CORBETT, Harvey Wiley: ›City of the Future. An Innovative Solution to the Traffic Problem‹, in: *Scientific American* (Bd. 109, Nr. 4, 26. Juli 1913), S. 67ff.
- CROCKETT, Dennis: *German post-expressionism. The art of the great disorder 1918–1924*. University Park/PA: Pennsylvania State University Press, 1999.
- CROWE, Norman: *Nature and the idea of a man-made world. An investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*. Cambridge/MA: MIT Press, 1995.
- CULOT, Maurice; Leon KRIER: ›Der einzige Weg der Architektur‹, in: Gerald R. BLOMEYER; Barbara TIETZE (Hg.), *In Opposition zur Moderne: Aktuelle Positionen in der Architektur. Ein Textbuch* (= Bauwelt Fundamente Nr. 52). Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn, 1980, S. 126–131.
- CURTIS, William J. R.: *Architektur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: DVA, 1989.
- CURTIS, William J. R.: *Modern architecture since 1900*. London: Phaidon, 1996.
- DAHMS, Hans-Joachim: ›Neue Sachlichkeit in der Architektur und Philosophie der zwanziger Jahre‹, in: *Arch+* (H. 156, Mai 2001), S. 82–87.
- DAMISCH, Hubert: *A Theory of /Cloud /: toward a history of painting*. Stanford/CA: Stanford University Press, 2002.
- DAMISCH, Hubert: *L'Origine de la Perspective*. Erw. u. korr. Aufl. Paris: Flammarion, 1993.
- DAMISCH, Hubert: *The Origin of Perspective*. Cambridge/MA: The MIT Press, 1995.
- DAMISCH, Hubert: *Théorie du /nuage/: pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- DANTO, Arthur C.: ›Philosophizing Literature‹, in: Ders., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986, S. 163–186.

- DANTO, Arthur C.: ›Philosophy as/and/of Literature‹, in: Ders., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986, S. 135–162.
- DANTO, Arthur C.: ›The Artworld‹, in: *The Journal of Philosophy*, (Bd. 61, Nr. 19, Okt. 1964), S. 571–584.
- DANTO, Arthur C.: ›The End of Art‹, in: Ders., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986, S. 81–115.
- DANTO, Arthur C.: ›The Transfiguration of the Commonplace‹, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Bd. 33, Nr. 2, Winter 1974), S. 139–148.
- DANTO, Arthur C.: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton/NJ: Princeton University Press, 1997.
- DANTO, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- DILLY, Heinrich: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. 2., durchges. Aufl. Berlin: Reimer, 1999.
- DRUX, Rudolf: *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 2003 [1994].
- DUNLAP, David W.: ›150th Anniversary: 1851–2001; Six Buildings That Share One Story‹, in: *The New York Times* (14. Nov. 2001). <http://www.nytimes.com/2001/11/14/news/150th-anniversary-1851-2001-six-buildings-that-share-one-story.html?pagewanted=all>. (Zugr. 26.07.2010)
- DURTH, Werner; Niels GUTSCHOW: *Träume in Trümmern. Stadtplanung 1940–1950*. München: DTV, 1993.
- DVIR, Noam: ›Members of the Bauhaus movement cooperated with the Nazis, too‹, in: *Haaretz.com* (13. Jän. 2010) <http://www.haaretz.com/misc/article-print-page/members-of-the...> (Zugr. 06.09.2010).
- EADES, Michael: ›Cells, Recesses, Tombs: Vertiginous Spaces in Bataille’s *Le Bleu du ciel*‹, in: *MHRA Working Papers in the Humanities* (H. 4, 2009), S. 9–17.
- EBERLEIN, Johann Konrad: ›Inhalt und Gestalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode‹, in: Hans BELTING et al. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Reimer 1996, S. 169–191.
- ECO, Umberto: ›Function and sign: Semiotics of architecture‹ [1973], in: Neil LEACH (Hg.), *Rethinking architecture. A reader in cultural theory*. London, New York: Routledge, 1997, S. 173–195.
- ECO, Umberto: ›The Theory of Signs and the Role of the Reader‹, in: *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* (Bd. 14, Nr. 1, 1981), S. 35–45.
- ECO, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*. München: DTV, 1999.
- ECO, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München: Fink (UTB), 1994.
- EISENMAN, Peter: ›Aspects of Modernism. The Maison Domino and the Self-Referential Sign‹, in: *Oppositions*, (H. 15/16, Winter/Frühjahr 1979/80), S. 118–128. (Nachdr. in: K. Michael HAYS (Hg.), *Oppositions reader. Selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973–1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, S. 189–198.)
- EISENMAN, Peter: ›Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida‹, in: *Assemblage* (Nr. 12, Aug. 1990), S. 14–17.
- EISENMAN, Peter: *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*. Hg. v. Ullrich SCHWARZ. Wien: Passagen Verlag, 1995.
- ELKINS, James: ›Marks, Traces, ›Traits‹, Contours, ›Orli‹, and ›Splendores‹: Nonsemiotic Elements in Pictures‹, in: *Critical Inquiry* (Bd. 21, Nr. 4, 1995), S. 822–860.

- ERMERS, Max: ›Adolf Loos – der Führer der bauenden Jugend‹, in: Adolf OPEL (Hg.), *Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos*. Wien: G. Prachner, 1988, S. 159–162.
- EVANS, Robin: ›The Developed Surface. An Enquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique‹ [1989], in: Ders., *Translations from drawing to building*. London: Architectural Association, 1997, S. 195–231.
- EVANS, Robin: ›Translations from Drawing to Building‹ [1986], in: Ders., *Translations from drawing to building*. London: Architectural Association, 1997, S. 153–193.
- EVANS, Robin: *The projective cast. Architecture and its three geometries*. Cambridge/MA: MIT Press, 1995.
- FASCHINGEDER, Kristian: ›»... da keine Großstadt der Welt eine ähnliche Aussichtsstraße aufzuweisen vermag.« Zum achtzigjährigen Bestehen der Wiener Höhenstraße‹, in: *Sinnhaft 21, Alpine Avantgarden und urbane Alpen* (H. 21, 2008), S. 108–123.
- FASCHINGEDER, Kristian: ›Die Korrektur. Loos' unbekannter Gemeindebau‹, in: Ákos MORAVÁNSZKY, Bernhard LANGER, Elli MOSAYEBI (Hg.), *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*. Zürich: GTA Verlag, 2008, S. 188–221.
- FENSKE, Gail: *The skyscraper and the city. The Woolworth Building and the making of modern New York*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- FERRISS, Hugh: ›The New Architecture‹, *New York Times* (19. März 1922), Sec. 4,8.
- FERRISS, Hugh: *The metropolis of tomorrow*. New York: Ives Washburn, 1929.
- FEYERABEND, Paul: *Wider den Methodenzwang*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- FISCHER von ERLACH, Johann Bernhard: *Entwurff Einer Historischen Architectur: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker; umb aus den Geschicht-büchern, Gedächtnüß-münzen, Ruinen, und eingeholten wahrhafften Abrißen, vor Augen zu stellen*. Leipzig, 1725. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1725> (Zugr. 02.11.2010).
- FITZ, Angelika: ›Über den Möglichkeitssinn des Bildlichen‹, in: *Archplus* (Nr. 178, Juni 2006), S. 70–73.
- FOUCAULT, Michel: ›Andere Räume‹ in: Karlheinz BARCK et al. (Hg.). *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Leipzig: Reclam, 1992, S. 34–46.
- FOUCAULT, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1989 [1966].
- FRAMPTON, Kenneth: *Die Architektur der Moderne*. München: DVA, 2010.
- FRANK, Josef: ›Was ist modern?‹, in: *Die Form* (Jg. 5, H. 15, 1930), S. 399–406.
- FRANK, Josef: ›Wiens moderne Architektur bis 1914‹, in: *Der Aufbau* (Jg. 1, H. 8/9, Sept. 1926), S. 162–168.
- FREUD, Sigmund: ›Das Unheimliche‹ [1919], in: Ders., *Studienausgabe, Band IV: Psychologische Schriften (1905–1936)*. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Stachey. Frankfurt a. M.: Fischer, 1970, S. 241–275.
- FREUD, Sigmund: ›Der Moses des Michelangelo‹ [1914], in: Ders., *Studienausgabe, Band X: Bildende Kunst und Literatur*, Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Stachey. Frankfurt a. M.: Fischer, 1989, S. 195–220.
- FREUD, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930. <http://www.archive.org/details/DasUnbehagenInDerKultur>. (Zugr. 05.11.2010).



- FREUD, Sigmund: *Die Traumdeutung* (Gesammelte Schriften, Bd. 2). Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925.  
<http://www.archive.org/details/GesammelteSchriftenIiDieTraumdeutung>. (Zugr. 17.11.2010).
- FRIED, Michael: *Three American painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*. Hg. v. Fogg Art Museum; Pasadena Art Museum. Cambridge/MA: Fogg Art Museum, 1965.
- FRIEDMAN, Michael. *A parting of the ways. Carnap, Cassirer, and Heidegger*. Chicago/IL: Open Court Publishing, 2000.
- FRIEDMAN, Michael: *Carnap, Cassirer, Heidegger. Geteilte Wege*. Übers. von der Arbeitsgruppe ›Analytische Philosophie‹ am Institut für Philosophie der Universität Wien. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004.
- FUSELI, Henry; John KNOWLES (Hg.): *The life and writings of Henry Fuseli, Esq. M.A.R.A.* ... London: H. Colburn and R. Bentley, 1831.
- GADAMER, Hans-Georg: ›Lesen ist wie übersetzen‹ [1989], in: Ders., *Ästhetik und Poetik 1. Kunst als Aussage* (Gesammelte Werke, Bd. 8). Tübingen: Mohr & Siebeck, 1993, S. 279–285.
- GALISON, Peter: ›Aufbau/Bauhaus‹, in: *Arch+* (H. 156, Mai 2001), S. 66–79.
- GALISON, Peter: ›Buildings and the Subject of Science‹, in: Ders., Emily THOMPSON (Hg.), *The architecture of science*. London, Cambridge/MA: MIT Press, 1999, S. 1–25.
- GEDDES, Norman Bel: *Magic Motorways*. New York: Random House, 1940.
- GEIMER, Peter (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
- GIEDION, Sigfried. *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Basel [u.a.]: Birkhäuser, 2000 [1976].
- GIEDION, Sigfried: ›The Outline in the Early Beginnings of Art‹, in: *Leonardo* (Bd. 2, Nr. 2, April 1969), S. 181–192.
- GIEDION, Sigfried: *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.
- GIEDION, Sigfried: *Space, time and architecture. The growth of a new tradition*. Cambridge/MA: Harvard Univ. Press, 1947.
- GLEITER, Jörg H.: *Architekturtheorie heute*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008.
- GMEINER, Astrid; Gottfried PIRHOFER: *Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung*. Salzburg [u.a.]: Residenz-Verlag, 1985.
- GOLDSTEIN, Darra: ›Selling an idea: Modernism and consumer culture‹, in: Deborah M. ROTHSCHILD; Ellen LUPTON; Darra GOLDSTEIN [et al.], *Graphic design in the mechanical age. Selections from the Merrill C. Berman collection*. New Haven/CN: Yale University Press; Williams College Museum of Art; Cooper-Hewitt National Design Museum; Smithsonian Institution, 1998, S. 95–129.
- GOMBRICH, Ernst H.: ›Norm und Form‹ [1963, 1966], in: Dieter HENRICH; Wolfgang ISER (Hg.), *Theorien der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 148–178.
- GOMBRICH, Ernst H.: ›Review Lecture Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation‹, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences* (Bd. 270, Nr. 903, 13. März 1975), S. 119–149.
- GOMBRICH, Ernst H.: *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 2002 [1977].

- GOMBRICH, Ernst H.: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.
- GOMBRICH, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart, Zürich: Belser, 1986.
- GOMBRICH, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Berlin: Phaidon, 2002.
- GOODMAN, Nelson. *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.
- GOODMAN, Nelson: ›How Buildings Mean‹, in: *Critical Inquiry* (Bd. 11, Nr. 4, Jun. 1985), S. 642–653.
- GOODMAN, Nelson: *Languages of art. An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.
- GOODMAN, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp TB Wissenschaft, 1995.
- GRAEFF, Werner: ›Über die sogenannte 'G-Gruppe'‹, in: *Werk und Zeit* (H. 11, Nov. 1962). <http://www.bernd-eichhorn.de/Werner-Graeff/ggruppe.html> (Zugr. 29.09.2006).
- GREENBERG, Clement: ›Modernist Painting‹ [1960], in: Charles HARRISON (Hg.), *Art in theory, 1900–2000. An anthology of changing ideas*. Malden/MA: Blackwell Pub., 2007. S. 773–779.
- GREENBERG, Clement; John O'BRIAN (Hg.): ›Obituary of Mondrian‹ [1944], in: Dies., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 1: *Perceptions and Judgements, 1939–1944*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1986, S. 187–189.
- GROPIUS, Walter: ›Die Entwicklung moderner Industriebaukunst‹, in: *Die Kunst in Industrie und Handel. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1913*, Jg. 2. Jena: E. Diederichs, 1913, S. 17–22.
- GROPIUS, Walter: ›Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses‹ [1923], in: *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923*. [http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/bauhaus\\_1923.htm](http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/bauhaus_1923.htm) (Zugr. 09.10.2008).
- GROPIUS, Walter: ›systematische vorarbeit für rationellen wohnungsbau‹, in: *bauhaus* (H. 2, 1927). Nendeln (Liechtenstein): Kraus Reprint, 1977, S. 1–2.
- GROPIUS, Walter: *Internationale Architektur*. Mainz, Berlin: Kupferberg, 1981 [1927] (Nachdruck).
- GROPIUS, Walter: *Internationale Architektur. Mit einer Anmerkung des Herausgebers und einem Nachwort von Peter Hahn*. Mainz: Florian Kupferberg, 1981.
- GUILLÉN, Mauro F.: *The Taylorized Beauty of the Mechanical. Scientific Management and the Rise of Modernist Architecture*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- GUSEVICH, Miriam: ›Decoration and Decorum, Adolf Loos's Critique of Kitsch‹, in: *New German Critique* (H. 43, Winter 2008), S. 97–123.
- HAAG BLETTER, Rosemarie: ›Introduction‹, in: Adolf BEHNE, *The Modern Functional Building*, Hg. v. Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities. Sta. Monica/CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1996, S. 1–83.
- HAHN, Achim: *Architekturtheorie. Wohnen, Entwerfen, Bauen*. Konstanz: UVK-Verlagsges. (UTB), 2008.
- HÄRING, Hugo: ›Zwei Städte. Eine Physiognomische Studie, zugleich ein Beitrag zur Problematik des Städtebaus‹, in: *Die Form*, (H. 8, 1926), S. 172–175.
- HARRAH, David: ›Aesthetics of the Film: The Pudovkin-Arnheim-Eisenstein Theory‹, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Bd. 13, Nr. 2, Dez. 1954), S. 163–174.

- HARRIES, Karsten: *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge/MA, London: MIT Press, 1997.
- HAUS, Andreas: ›Fotografische Polemik und Propaganda um das »Neue Bauen« der 20er Jahre«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (Bd. 20, 1981), S. 90–106.
- HAUSER, Andreas: ›Sempers städtebauliche Visionen : »Im Mittelpunkte der Stadt [...] ein von öffentlichen Gebäuden umgebenes, wahrhaft grossartiges Forum [...]««, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Bd. 67, H. 3, 2004), S. 381–400.
- HAYS, K. Michael: *Modernism and the posthumanist subject. The architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge/MA: MIT Press, 1992.
- HEARN, Millard F.: *Ideas that shaped buildings*. Cambridge/MA, London: MIT Press, 2003.
- HEBBERT, Michael: ›The City of London walkway experiment«, in: *Journal of the American Planning Association* (Bd. 59, Nr. 4, 1993), S. 433–450.
- HEFTRICH, Eckhard: *Novalis: Vom Logos der Poesie*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1969.
- HEGEMANN, Werner: ›Das Hochhaus als Verkehrsstörer und der Wettbewerb der Chicago Tribune«, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* (H. 9/10, 1924), S. 269–332.
- HEGEMANN, Werner: ›Junge Baukunst in Frankreich«, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* (H. 9/10, 1924), S. 269–332.
- HEGEMANN, Werner: ›Wirkungen der New Yorker Bauordnung von 1916«, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* (Jg. 8, Nr. 9/10, 1924), S. 310–312.
- HEIDEGGER, Martin: ›Bauen, Wohnen, Denken« [1951], Vortrag auf dem 2. Darmstädter Gespräch ›Mensch und Raum«, in: Eduard FÜHR (Hg.), *Bauen und Wohnen: Martin Heideggers Grundlegung einer Phänomenologie der Architektur*. Münster, München [u.a.]: Waxmann, 2000, S. 31–49.
- HEIDEGGER, Martin: ›Die Zeit des Weltbildes«, in: Ders., *Holzwege*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2003, S. 75–113.
- HEIDEGGER, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam, 1978 [1960].
- HEIDEGGER, Martin: *Was heißt Denken? Vorlesung Wintersemester 1951/52*. Stuttgart: Reclam, 1992.
- HEIDEGGER, Martin: *Was ist Metaphysik?* Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 162007 [1943].
- HEISER, Jörg: ›Sight Reading. Do philosophers understand contemporary art?«, in: *Frieze* (H. 125, Sept. 2009), S. 94–99.
- HENSEN, Dirk: *Weniger ist mehr. Zur Idee der Abstraktion in der modernen Architektur*. Berlin: Buan, 2005.
- HERBERT, James D.: ›Visual Culture/Visual Studies«, in: Robert S. NELSON; Richard SHIFF (Hg.), *Critical terms for art history*. 2., erw. Aufl. Chicago: University of Chicago Press 2003, S. 452–464.
- HERTZBERGER, Herman: ›Architektur für Menschen«, in: Gerald R. BLOMEYER; Barbara TIETZE (Hg.), *In Opposition zur Moderne: Aktuelle Positionen in der Architektur. Ein Textbuch* (= Bauwelt Fundamente Nr. 52). Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn, 1980, S. 142–148.
- HEWITT, Mark: ›Representational Forms and Modes of Conception: An Approach to the History of Architectural Drawing«, in: *The Journal of Architectural Education* (Bd. 39, Nr. 2, Winter 1985), S. 2–9.
- HEYNEN, Hilde: ›Architecture between Modernity and Dwelling: Reflections on Adorno's »Aesthetic Theory««, in: *Assemblage* (Nr. 17, April 1992), S. 78–91.

- HEYNEN, Hilde: *Architecture and modernity: a critique*. Cambridge/MA: MIT Press, 1999.
- HEYSER, Jessica: *Was will uns diese Kunst? Zu Arthur C. Dantos Kunstphilosophie*. [Studienarbeit] o. O.: GRIN Verlag, 2007.
- HILBERSEIMER, Ludwig (Hg.): *Internationale neue Baukunst [1927]*. Hg. v. Martin Kieren. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1998 (Nachdruck).
- HILBERSEIMER, Ludwig: ›Der Wille zur Architektur‹, in: *Das Kunstblatt* (Jg. 7, H. 5, 1923), S. 133–140.
- HILBERSEIMER, Ludwig: ›Die Wohnung unserer Zeit‹, [*Die Form*, H. 7 1931], in: Felix SCHWARZ; Frank GLOOR (Hg.), *Die Form. Stimme des Deutschen Werkbundes 1925–1934*. Gütersloh: Bertelsmann-Fachverl., 1969, S. 194–196.
- HILBERSEIMER, Ludwig: ›Groszstadtarchitektur‹, in: *Der Sturm*, (Jg. 15, Nr. 4, 1924), S. 177–189.
- HILBERSEIMER, Ludwig: ›Observations on the New Art‹ [dt. 1923], in: *College Art Journal* (Bd. 18, Nr. 4, Sommer 1959), S. 349–351.
- HILBERSEIMER, Ludwig: ›Raumkonstruktion‹, (Bildende Kunst), in: *Sozialistische Monatshefte* (Jg. 30, 26. März 1924), S. 200.
- HILBERSEIMER, Ludwig: ›Vom Städtebaulichen Problem der Großstadt‹, in: *Sozialistische Monatshefte*, (Jg. 29, H. 6, 19. Juni 1923), S. 352–357.
- HILBERSEIMER, Ludwig: *Berliner Architektur der 20er Jahre. Mit einem Nachwort des Herausgebers*. Mainz: Kupferberg, 1967.
- HILBERSEIMER, Ludwig: *Entfaltung einer Planungs idee*. Berlin, Frankfurt a. M., Wien: Ullstein, 1963.
- HILBERSEIMER, Ludwig: *Groszstadtbauten* (Merz 18/19, Reihe: Neue Architektur, hg. v. Kurt Schwitters u. Käte Steinitz, Bd. 1). Hannover: Apossvverlag, 1925.
- HILBERSEIMER, Ludwig: *Groszstadtarchitektur. Die Groszstadt, Städtebau, Wohnbauten, kommerzielle Bauten, Hochhäuser, Hallen- und Theaterbauten, Verkehrsbauten, Industriebauten, Bauhandwerk u. Bauindustrie, Groszstadtarchitektur [1927]*. Stuttgart: Verlag Julius Hoffmann, 1978 (Nachdruck).
- HILBERSEIMER, Ludwig: *The New City. Principles of Planning*. Chicago/IL: P. Theobald, 1944.
- HITCHCOCK, Henry Russel; Philip JOHNSON, *The international style*. New York, London: W.W. Norton, 1995 [1932].
- HOCHBERG, Julian: ›Die Darstellung von Dingen und Menschen‹, in: Ernst H. GOMBRICH; Julian E. HOCHBERG; Max BLACK (Hg.), *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 61–114.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus: *Der Sandmann*. Hg. v. Rudolf Drux. Stuttgart: Reclam, 2003.
- HOFMANN, Werner: *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart: Kröner, 31987.
- HOLLY, Michael Ann: *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca/NY: Cornell University Press, 1984.
- HOLMQVIST, Kenneth; Jaroslaw PLUCIENNIK: ›A short Guide to the Theory of the Sublime‹, in: *Style* (Bd. 36, Nr. 4, Winter 2002), S. 718–737.  
[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2342/is\\_4\\_36/ai\\_98167921/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_4_36/ai_98167921/) (Zugr. 13.05.2009)

- HOWARD, Ebenezer: *Garden cities of to-morrow (being the second edition of »To-morrow: a peaceful path to real reform«)*. London: Swan Sonnenschein, 1902. Internet Archive, o. J. <http://www.archive.org/details/gardencitiesoftoohowa>. (Zugr. 22.11.2010).
- HUGHES, Jonathan: ›Hospital-City‹, in: *Architectural History* (Bd. 40, 1997), S. 266–288.
- HUGO, Victor: *Les travailleurs de la mer*. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1866.
- HUMBLE, P. N.: ›Review: [untitled].‹ (Vision and Painting: The Logic of the Gaze by Norman Bryson). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Bd. 43, Nr. 2, Winter 1984), S. 219–221.
- HUSE, Norbert: *Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert*. München: C. H. Beck, 2008.
- HUTCHINGS, Patrick A. E.: ›'The Blot and the Diagram': A Note on the Diagram‹, in: *Art Journal* (Bd. 26, Nr. 2, Winter 1966–1967), S. 130–135.
- HUTCHINSON, D. S.; Monte Ransome JOHNSON (Hg. u. Übers.): *Aristotle's Protreptic Arguments to Philosophy*. (2003) [Entwurf]. [www.chass.utoronto.ca/~phl102y/protrepticus.pdf](http://www.chass.utoronto.ca/~phl102y/protrepticus.pdf) (Zugr. 03.10.2003).
- IMDAHL, Max: *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München: W. Fink, 1980.
- JANIK, Allan; Stephen TOULMIN: *Wittgenstein's Vienna*. New York: Simon and Schuster, 1973.
- JAQUES, Annie; Jean-Pierre MOUILLESEAU: *Les architectes de la liberté*. Paris: Gallimard, 1988.
- JIMENEZ, Marc: *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Gallimard, 1997.
- JOHNSON, Philip: *Mies van der Rohe*. New York: The Museum of Modern Art, 1947.
- JOHNSTON, William: *The Austrian mind. An intellectual and social history 1848–1938*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983 [1972].
- JONAK, Ulf: *Sturz und Riß. Über den Anlaß zu architektonischer Subversion*. Braunschweig, Wiesbaden: Friedr. Vieweg, 1989.
- JORDY, William H.: *American buildings and their architects: progressive and academic ideals at the turn of the twentieth century*. Garden City/NY: Doubleday, 1972.
- JORMAKKA, Kari: ›No Doubt. Fictions of Technological Reason‹, in: Gerd ZIMMERMANN (Hg.), *Als Ob. As If. Fiktion in der Architektur. Fiction in Architecture*. Weimar: Bauhaus-Universität Weimar, 1996, S. 169–207.
- JORMAKKA, Kari: *Geschichte der Architekturtheorie*. Wien: Ed. Selene, 2007.
- JORMAKKA, Kari; Dörte KUHLMANN; Kristian FASCHINGEDER (Hg.): *Lost in Space*. Wien: Eigenverlag, 2003.
- KAFKA, Franz: *Amerika*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
- KAFKA, Franz: *Das Schloß*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.
- KANT, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Philosophische Bibliothek. Hamburg: Meiner, 1990.
- KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* [1790], in: Ders.: *Kritik der reinen Vernunft. Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft* (Neuausg. d. hist.-krit. Gesamtausg.). Wiesbaden: Fourier, 2003.
- KEMP, Wolfgang: ›Narrative‹, in: Robert S. NELSON; Richard SHIFF (Hg.), *Critical terms for art history*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1996, S. 58–69.
- KEMP, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München: C. H. Beck, 1996.
- KIEREN, Martin: ›Ein imaginäres Museum: Die Internationale Plan- und Modellausstellung neuer Baukunst und ihr Gestalter Ludwig Hilberseimer‹, in: Ludwig HILBERSEIMER (Hg.),

- Internationale neue Baukunst* [1927]. Hg. v. Martin Kieren. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1998 (Nachdruck), S. 57–68.
- KILIAN, Markus: *Großstadtarchitektur und New City. Eine planungsmethodische Untersuchung der Stadtplanungsmodelle Ludwig Hilberseimers*. TU Karlsruhe: Dissertation, 2002.
- KIMBALL HUBBARD, Theodora: ›Survey of City and Regional Planning in the United States, 1925‹. In: *City planning. Official organ of: the American City Planning Institute, the National Conference on City Planning*. Boston/MA: City Planning Publishing Co. (Bd.2, Nr. 2, April 1926), S. 87–116.
- KIMMICH, Dorothee, Rolf Günter RENNER, Bernd STIEGLER (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1996.
- KIRCHNER, Friedrich: *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe* [1907], <http://www.textlog.de/1588.html> (Zugr. 17.09.2008).
- KNAUER, Birgit: *Ludwig Hilberseimers ›Hochhausstadt‹ im Kontext urbanistischer Konzepte der 1920er Jahre in Europa*. Univ. Wien: Diplomarbeit, 2008.
- KOEPER, J. F.: ›Review: [Untitled]‹ (Contemporary Architecture: Its Roots and Trends by Ludwig Hilberseimer), in: *Journal of Architectural Education* (Bd. 20, Nr. 1, Sept. 1965), S. 7–8.
- KOERNER, Joseph L.; Lisbet RAUSING: ›Value‹, in: Robert S. NELSON; Richard SHIFF (Hg.), *Critical terms for art history*. Chicago: University of Chicago Press, 2003, S. 419–434.
- KOOLHAAS, Rem: ›Bigness‹ [1994] in: Ders.; Bruce MAU; Jennifer SIGLER; Hans WERLEMANN, *S, M, L, XL* [1995]. Köln: Taschen, 1997 (Nachdruck), S. 494–517.
- KOOLHAAS, Rem: ›What Ever Happened to Urbanism‹ [1994], in: Ders.; Bruce MAU; Jennifer SIGLER; Hans WERLEMANN, *S, M, L, XL* [1995]. Köln: Taschen, 1997 (Nachdruck). S. 958–971.
- KRACAUER, Siegfried: ›Das Ornament der Masse‹, in: Ders., *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977. S. 50–63.
- KRACAUER, Siegfried: ›Über Turmhäuser‹, in: *Frankfurter Zeitung*, 2. März 1921. (Nachdruck in: Dietrich NEUMANN, *Die Wolkenkratzer kommen! Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Debatten, Projekte, Bauten*. Braunschweig: Vieweg, 1995, S. 9–10.)
- KUHLMANN, Dörte: ›Anymotion in Architecture‹, in: Kari JORMAKKA (Hg.), *Absolute motion (= Datutop*, H. 22, Frühjahr 2002). Tampere: Tampere University of Technology, 2002, S. 126–143.
- KUHN, Thomas S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- KULKA, Heinrich (Hg.): *Adolf Loos: das Werk des Architekten*. Wien: Anton Schroll, 1931.
- LAHIJI, Nadir: ›The Gift of the Open Hand: Le Corbusier Reading Georges Bataille's »La Part Maudite«‹, in: *Journal of Architectural Education* (Bd. 50, Nr.1, Sept. 1996), S. 50–67.
- LAMPUGNANI, Vittorio M.: ›Die Moderne und die Architektur der Großstadt‹, in: Terence RILEY; Barry BERGDOLL (Hg.), *Mies in Berlin*. München, Berlin, London, New York: Prestel 2002, S. 35–65.
- LE CORBUSIER: ›Architecture, The Expression of the Materials and Methods of our Times‹, in: *Architectural Record* (Bd. 66, Nr. 2, Aug. 1929), S. 123–128.
- LE CORBUSIER: ›In Defense of Architecture‹ [*Stavba*, H. 2, 1929; ›Défense de l'architecture‹, in *L'Architecture d'Aujourd'hui* (H. 10, 1933, S. 38–61)], in: *Oppositions* (H. 4, Okt. 1974), S. 93–106. (Nachdr. in: K. Michael HAYS (Hg.), *Oppositions reader. Selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973–1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, S. 599–614.)
- LE CORBUSIER: *Ausblick auf eine Architektur*. Berlin, Frankfurt a. M., Wien: Ullstein, 1963.

- LE CORBUSIER: *Kommende Baukunst*. Übers. u. hg. v. Hans Hildebrandt. Stuttgart, Berlin, Leipzig: DVA, 1926.
- LE CORBUSIER: *La Ville Radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste: Paris, Genève, Rio De Janeiro .... [Collection de l'équipement de la civilisation machiniste]*. Paris: Éditions Vincent, Fréal & Cie, Nachdruck 1964 [1935].
- LE CORBUSIER: *L'Esprit Nouveau*. (H. 24, 1925). (Zit. nach: FER, Briony; David Batchelor; Paul Wood (Hg.), *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras*. Madrid: Ediciones AKAL, 1999, S. 149.)
- LE CORBUSIER: *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*. Paris: Éditions Gonthier, 1965 [1937].
- LE CORBUSIER: *Städtebau*. Übers. u. hg. v. Hans Hildebrandt. Stuttgart: DVA 1979 [1929].
- LE CORBUSIER: *Urbanisme*. Paris: Flammarion, 1994 (Nachdr. v. Les Éditions Crès et Cie [1925]).
- LE CORBUSIER: *Vers une architecture*. Paris: les Éditions G. Crès, 1923.
- LEIBNIZ (i. e. Gottfried LEIBNIZ): *La Monadologie. Edition annotée, e précédée d'une Exposition du système de Leibnitz par Émile Boutroux*. Paris: Delagrave, <sup>160</sup>1994 [1880].
- LEIBNIZ, Gottfried: *Philosophische Schriften*. Hg. v. Willy Kabitz. Berlin: Akademie-Verlag, 1971.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *La Voie des Masques. Édition revue, augmentée, et rallongée de trois excursions*. Paris: Plon 1979.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mythologiques I: Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon, 1964.
- LINDE Charlotte; William LABOV: ›Spatial Networks as a site for the study of Language and Thought‹, in: *Language* (Bd. 51, Nr. 4, Dez. 1975), S.924–939.
- LINK, Hannelore: *Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer, 1971.
- LIUKKONEN, Petri: ›Friedrich von Schiller (1759–1805)‹ <http://www.kirjasto.sci.fi/schiller.htm> (Zugr. 30.08.2010)
- LOHAN, Dirk: ›Mies Re-Reconsidered‹, in: *Inland Architekt* (Bd. 30, H. 6, Nov.–Dez. 1986), S. 4–7.
- LONG, Christopher: *Josef Frank: life and work*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2002.
- LOOS, Adolf: ›Das Grand-Hotel Babylon‹ [1923], in: Ders., *Über Architektur. Ausgewählte Schriften: die Originaltexte*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1995, S. 170–172.
- LOOS, Adolf: ›Die moderne Siedlung‹ [1926], in: Ders., *Trotzdem*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1988, S. 183–206.
- LOOS, Adolf: ›Die Potemkin'sche Stadt‹ [1898], in: Ders., *Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1997, S. 55–58.
- LOOS, Adolf: ›Heimatkunst‹ [1912], in: Ders., *Über Architektur. Ausgewählte Schriften: die Originaltexte*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1995, S. 110–117.
- LOOS, Adolf: ›Heimatkunst‹ [1914], in: Ders., *Trotzdem*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1988, S. 122–130.
- LOOS, Adolf: ›Mein Haus am Michaelerplatz‹ [1911], in: Ders., *Über Architektur. Ausgewählte Schriften: die Originaltexte*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1995, S. 93–107.
- LOOS, Adolf: ›Mein Haus am Michaelerplatz‹ [Vortrag, 1911], in: Ders., *Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1997, S. 122–123.

- LOOS, Adolf: ›Ornament und Verbrechen‹ [1908], in: Ders., *Trotzdem*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1988, S. 78–88.
- LOOS, Adolf: ›Vom armen reichen Mann‹ [1900], in: Ders., *Über Architektur. Ausgewählte Schriften: die Originaltexte*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1995, S. 50–54.
- LOOS, Adolf: ›Von der Sparsamkeit (Auszug)‹ [1924], in: Ders., *Über Architektur. Ausgewählte Schriften: die Originaltexte*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1995, S. 177–184.
- LOOS, Adolf: ›Von der Sparsamkeit‹ [1924] in: Ders., *Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1997, S. 204–216.
- LOOS, Adolf: ›Von der Sparsamkeit‹, in: Ders., *Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1997, S. 204–216.
- LOOS, Adolf: ›Zwei Aufsätze und eine Zuschrift über das Haus am Michaelerplatz‹ [1910], in: Ders., *Trotzdem*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1988, S. 108–115.
- LOOS, Adolf: ›Architektur‹ [1909], in: Ders., *Trotzdem*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verlag, 1988, S. 90–104.
- LOOS, Claire: ›Man soll sein Geld nicht in die Banken tragen‹, in: Adolf Opel (Hg.), *Adolf Loos – der Mensch*, Wien: Georg Prachner Verlag, 2002, S. 205–208.
- LORD, Catherine; José A. BERNADETE: ›Baxandall and Goodman‹, in: Salim KEMAL; Ivan GASKELL (Hg.), *The Language of art history*. Cambridge (UK), New York u. a.: Cambridge University Press, 1991, S. 76–100.
- LUKÁCS, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. München: DTV, 1994.
- LUPTON, Ellen: ›Design and production in the mechanical age‹, in: Deborah M. ROTHSCHILD; Ellen LUPTON; Darra GOLDSTEIN et al., *Graphic design in the mechanical age. Selections from the Merrill C. Berman collection*. New Haven/CT: Yale University Press; Williams College Museum of Art; Cooper-Hewitt National Design Museum; Smithsonian Institution, 1998, S. 51–81.
- LÜTTICKEN, Sven: ›Art and Thingness, Part One: Breton's Ball and Duchamp's Carrot‹, in: *e-flux journal*, (H. 13, Feb. 2010). <http://www.e-flux.com/journal/view/112> (Zugr. 04.05.2010).
- LYNN, Greg: *Animate form*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.
- MANSFELD, Jaap (Hg.): *Die Vorsokratiker. Griechisch deutsch*, Bd. 1. Stuttgart: Reclam, 1999.
- MANSFELD, Jaap (Hg.): *Die Vorsokratiker. Griechisch deutsch*, Bd. 2. Stuttgart: Reclam, 2000.
- MARGOLIS, Joseph: ›The Philosophy of the Visual Arts: Perceiving Pictures‹, in: Peter KIVY (Hg.), *The Blackwell guide to aesthetics*. Malden/MA: Blackwell Pub., 2004, S. 215–230.
- MARTER, Joan M.: *Abstract expressionism: the international context*. New Brunswick/NJ: Rutgers University Press, 2007.
- MÄRZ, Roland (Hg.): *Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen, eine Dokumentation*. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1981, S. 29. (Zit. nach: Michael Cornelius Zepter: ›Vom papier collé zur Materialaktion. Anmerkungen zur Geschichte der Collage‹, Vorw. zum Katalog d. Ausst.: *Collage, Assemblagen, Objekte*. Köln 1981) [http://www.michaelzepter.de/collage.htm#N\\_13\\_](http://www.michaelzepter.de/collage.htm#N_13_) (Zugr. 05.01.2010).
- MASSCHELEIN, Anneleen: ›A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture‹, in: *Image & Narrative: The Uncanny* (H. 5, Jänner 2003). <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/uncanny.htm> (Zugr. 13.01.2006).
- MCEVILLE, Thomas: *Art & discontent: theory at the millennium*. Kingston/NY: McPherson & Company, 1991.



- MEIßNER, Stefan: ›Architekturdiskurse und Diskursarchitektur. »Weisungen aus der Vogelschau«? Luftbildfotographie der 20er und 30er Jahre«, in: *Denkmöglichkeiten* (2006).  
<http://www.denkmoelichkeiten.de/architektur.php> (Zugr. 14.04.2008).
- MERRIAM-WEBSTER, Inc.; Philip B. Gove (Hg.): *Webster's third new international dictionary of the English language unabridged*. Köln: Könnemann 1993 (Nachdruck). [Springfield/MA: Merriam-Webster, 1986].
- MERTINS, Detlef: ›The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass«, in: *Assemblage* (Nr. 29, April 1996), S. 6–23.
- MICHELSON, Anette: ›Eisenstein at 100: Recent Reception and Coming Attractions«, in: *October* (Bd. 88, Frühling 1999); S. 69–85.
- MIES van der ROHE, Ludwig: ›Hochhäuser« [*Frühlicht*, Jg. 1, H. 4, Sommer 1922], in: Ulrich CONRADS (Hg.), *Bruno Taut: Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens* (=Bauwelt-Fundamente Nr. 8). Berlin, Frankfurt, Wien: Ullstein, 1963, S. 212–214.
- MILLER, Norbert: *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*. München, Wien: Hanser, 1978.
- MISA, Thomas J.: ›Modern Architecture and Building Technology. Literature Review«, in: Mikael HÅRD; Thomas J. MISA, *The Urban Machine. Recent Literature on European Cities in the 20th Century*. A »Tensions of Europe« electronic publication (Bd. 1, Juli 2003), S. 83–96  
<http://www.tc.umn.edu/~tmisa/toe20/urban-machine/> (Zugr. 07.10.2005).
- MOOS, Stanislaus v.: *Le Corbusier: Elemente einer Synthese*. Frauenfeld: Huber, & Co, 1968.
- MOOS, Stanislaus v.: *Le Corbusier: elements of a synthesis*. Rev. u. erw. Aufl. Rotterdam: O10, 2009.
- MORAVÁNSZKY, Ákos et al. (Hg.): *Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa, 1900–1940*. Salzburg: Residenz Verlag, 1988.
- MORAVÁNSZKY, Ákos: *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*. Wien, New York: Springer, 2003.
- MOXEY, Keith: ›The Origin of Perspective by Hubert Damisch«, in: *Artforum* (Sommer 1994)  
[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n10\\_v32/ai\\_16097538](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n10_v32/ai_16097538) (Zugr. 16.02.2008)
- MUJICA, Francisco: *History of the Skyscraper*. New York: Archaeology & Architecture Press, 1930.
- MÜLLER, Ulrich: *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Gropius und Ludwig Mies Van der Rohe*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.
- MURPHY, Kevin: ›The Villa Savoye and the Modernist Historic Monument«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* (Bd. 61, Nr. 1, März 2002), S. 68–89.
- MUTHESIUS, Hermann: *Handarbeit und Massenerzeugnis*. Berlin: E.S. Mittler, 1917.
- NELSON, Robert S.: ›At the Place of a Foreword«, in: Ders.; Richard SHIFF (Hg.), *Critical terms for art history*. 2., erw. Aufl. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- NERDINGER, Winfried: ›De l'épure baroque a l'axonométrie: l'évolution du dessin d'architecture en allemagne«, in: *Images et imaginaires d'architecture: dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles*. Ausstellungskatalog. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984, S. 38–41.
- NESBITT, Kate: ›The sublime in modern architecture: unmasking (an aesthetic of) abstraction«, in: *New Literary History* (Bd. 26, Nr. 1, Winter 1995); S. 95–110.
- NEUMANN, Dietrich et al. (Hg.): *Film Architecture. Set designs from Metropolis to Blade Runner*. München, London, New York: Prestel, 1999.

- NEUMANN, Dietrich: ›Three Early Designs by Mies van der Rohe‹, in: *Perspecta* (Bd. 27, 1992), S. 77–97.
- NEUMANN, Dietrich: *Die Wolkenkratzer kommen! Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Debatten, Projekte, Bauten*. Braunschweig: Vieweg, 1995.
- NEUMEYER, Fritz; Francesca ROGIER: ›OMA's Berlin. The Polemic Island in the City‹, in: *Assemblage* (Nr. 11, April 1990), S. 36–53.
- NEURATH, Otto: ›Das neue Bauhaus in Dessau‹, in: *Der Aufbau* (Jg. 1, H. 11/12, Nov.–Dez. 1926), S. 209–211.
- NEURATH, Otto: ›Städtebau und Proletariat‹ [1924], in: Volker THURM (Hg.), *Wien und der Wiener Kreis: Orte einer unvollendeten Moderne. Ein Begleitbuch*. Wien: WUV, 2003, S. 274–277.
- NICOLAI, Bernd: ››Der moderne Zweckbau‹ und die Architekturkritik Adolf Behnes‹, in: Magdalena BUSHART (Hg.), *Adolf Behne: Essays zu seiner Kunst- und Architektur-Kritik*. Berlin: Gebr. Mann, 2000, S. 173–195.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*. Stuttgart: Reclam, 1993.
- NOEVER, Peter; Österreichisches Museum für angewandte Kunst (Wien) (Hg.): *Margarete Schütte-Lihotzky. Soziale Architektur; Zeitzeugin eines Jahrhunderts*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 21996.
- NORTH, John: *The Ambassadors' secret: Holbein and the world of the Renaissance*. London: Phoenix, 2004.
- NUTE, Kevin: *Frank Lloyd Wright and Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. London u. a.: Chapman & Hall, 1993.
- OCKMAN, Joan: ›Between Ornament and Monument: Siegfried Kracauer and the Architectural Implications of the Mass Ornament‹, in: *Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar* (H. 3, 2003), S. 74–91.
- OECHSLIN, Werner: ›Der »evolutionäre« Weg zur modernen Architektur: Otto Wagner und das Paradigma von »Stilhülse und Kern«‹, in: Ders., *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*. Köln: DuMont, 1999, S. 44–77.
- OECHSLIN, Werner: ›Die Erfindung der Form. Ein Nachwort‹, in: Ders., *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*. Köln: DuMont, 1999, S. 292–298.
- OECHSLIN, Werner: ›Kulturgeschichte der Modernen Architektur. Eine Einführung‹, in: Ders., *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*. Köln: DuMont, 1999, S. 10–43.
- ORTEGA y GASSET, José: ›The dehumanization of art‹ [1925], in: Ders., *Velazquez, Goya and the dehumanization of art*. London: Studio Vista, 1972, S. 65–83.
- ORWELL, George: *Neunzehnhundertvierundachtzig*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein, 1976.
- PANOFSKY, Erwin: ›Die Perspektive als symbolische Form‹ [1927], in: Ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen. Berlin: Wissenschaftsverlag V. Spiess, 1985, S. 99–167.
- PANOFSKY, Erwin: ›Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance‹, in: Ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst [= Meaning in the visual arts]*. Köln: DuMont, 1975, S. 36–67.
- PANOFSKY, Erwin: *Perspective as symbolic form*. New York: Zone Books, 1991.
- PASSANTI, Francesco: ›The Skyscrapers of the Ville Contemporaine‹, in: *Assemblage* (Nr. 4, Okt. 1987) S. 52–65.

- PATIN, Thomas: ›From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction‹, in: *Journal of Architectural Education* (Bd. 47, Nr. 2, Nov. 1993), S. 88–100.
- PEIRCE, Charles Sanders: *Collected Papers* (8 Bände). Hg. v. Charles Hartshorne, Paul Weiss u. Arthur W. Burks. Cambridge/MA: Harvard University Press, 1931–1958.
- PELT, Robert Jan van: ›A Site in Search of a Mission‹, in: Yisrael GUTMAN; Michael BERENBAUM (Hg.), *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, S. 93–156.
- PEREZ-GOMEZ, Alberto; Louise PELLETIER: *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge/MA, London: MIT Press, 2000.
- PEVSNER, Nikolaus. *Wegbereiter moderner Formgebung: von Morris bis Gropius*. Köln: DuMont, 1983 [1957].
- PEVSNER, Nikolaus: *An outline of European architecture*. New York: C. Scribner's Sons, 1948.
- PLUMPE, Gerhard: ›Strukturalismus‹, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, S. 347 mit Verweis auf Ernst CASSIRER: ›Structuralism in modern linguistics‹, in: *Word* 1/2 (1945), S. 99ff. <http://de.wikipedia.org/wiki/Strukturalismus> (Zugr. 13.02.2008).
- POCHAT, Götz: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln: DuMont, 1986.
- POE, Edgar Allan: ›The Fall of the House of Usher‹ [1839, 1845], in: Ders., *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Hg. v. David Galloway. London: Penguin Classics, 2003 [1967], S. 90–109.
- POE, Edgar Allan: ›The Philosophy of furniture‹, [1840], in: Ders., *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Hg. v. David Galloway. London: Penguin Classics, 2003 [1967], S. 364–370.
- POMMER Richard: ›More a Necropolis than a Metropolis‹, in: Ders.; David A. SPAETH; Kevin HARRINGTON, *In the Shadow of Mies: Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator, and Urban Planner*. Chicago/IL: Art Institute of Chicago u. Rizzoli International Publications, 1988, S. 16–53.
- POMMER, Richard; Christian F. OTTO: *Weißenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago/IL: The University of Chicago Press, 1991.
- POPPER, Karl: *Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der wissenschaftlichen Erkenntnis*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1994.
- POSER, Hans: *Wissenschaftstheorie. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- POTTS, Alex: ›Review: Difficult Meanings‹, in: *The Burlington Magazine* (Bd. 129, Nr. 1006, Jänner 1987), S. 29–32.
- PUGIN, Augustus Welby Northmore: *Contrasts: or, A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Decay of Taste*. London: Eigenverlag, 1836.
- QUINE, Willard Van Orman: *Word and Object*. Cambridge/MA: MIT Press, 1960.
- QUINE, Willard Van Orman: *Wort und Gegenstand. (Word and Object)*. Stuttgart: Reclam, 1980.
- RABINBACH, Anson: ›Unclaimed Heritage: Ernst Bloch's Heritage of Our Times and the Theory of Fascism‹, in: *New German Critique* (Nr. 11, Frühling 1977), S. 5–21.
- RABINOW, Paul: ›The Architectural Uncanny. 1992. By Anthony Vidler‹, in: *Visual Anthropology Review* (Bd. 9, Nr. 2, Herbst 1993), S. 141–152.
- REUDENBACH, Bruno: *G. B. Piranesi, Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts*. München: Prestel-Verlag, 1979.

- RIGELE, Georg: *Die Wiener Höhenstrasse: Autos, Landschaft und Politik in den dreissiger Jahren*. Wien: Turia & Kant, 1993.
- ROSENBERG, Raphael: ›Ikonik und Geschichte. Zur Frage der historischen Angemessenheit von Max Imdahls Kunstbetrachtung‹ [1996], in: *ART-Dok* (Bd. 3, 23.10.2006), S. 1–18.  
<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/193/> (Zugr. 19.02.2008)
- ROTHSCHILD, Deborah M.: ›Dada networking: How to forment a revolution in graphic design‹, in: Dies.; Ellen Lupton; Darra Goldstein: *Graphic design in the mechanical age. Selections from the Merrill C. Berman collection*. New Haven/CT: Yale University Press; Williams College Museum of Art; Cooper-Hewitt National Design Museum; Smithsonian Institution, 1998, S. 9–49.
- ROWE, Colin: ›Ein offener Brief zur verschwundenen Öffentlichkeit‹, in: Vittorio M. LAMPUGNANI (Hg.), *Modelle für eine Stadt*. Berlin: Siedler Verlag, 1984, S. 129–144.
- ROWE, Colin; Robert SLUTZKY: ›Transparency, Literal and Phenomenal‹, in: Dies., *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge/MA: MIT Press, 1976, S. 159–183.
- RUDDER, Steffen de: ›Wechselnde Zuschreibungen: Moderne Architektur zwischen Amerika und Deutschland‹, in: *Architecture in the age of Empire. Die Architektur der neuen Weltordnung*. Tagungsband zum 11. Int. Bauhaus-Kolloquium. Hg. v. d. Professur f. Theorie u. Geschichte der modernen Architektur. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, (ersch. 2011).
- RUSKIN, John: *The Seven Lamps of Architecture*. New York: Wiley & Halsted, 1857.
- RUSSEL, Bertrand: *Denker des Abendlandes. Geschichte der Philosophie in Wort und Bild*. Klagenfurt: Verlag Buch und Welt, 1976 [1956].
- RYKWERT, Joseph: ›Die Stadt unter dem Strich: eine Bilanz‹, in: Vittorio M. LAMPUGNANI (Hg.), *Modelle für eine Stadt*. Berlin: Siedler Verlag, 1984, S. 118–128.
- SAINT-SIMON, Claude Henri de: *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*. Paris: Galerie de Bossange Père, 1825.
- SAINT-SIMON, Henri: *Henri Saint-Simon (1760–1825). Selected Writings on Science, Industry, and Social Organisation*. Übers. u. hg. v. Keith Taylor. London: Croom Helm, 1975.
- SCHAPIRO, Meyer: ›Mondrian: Order and Randomness in Abstract Painting‹, in: Ders., *Modern art: 19th & 20th centuries*. New York: G. Braziller, 1979, S. 237–238.
- SCHEFFLER, Karl: ›Ein Weg zum Stil‹, in: *Berliner Architekturwelt* (Nr. 5, 1903), S. 291–295.  
[http://opus.kobv.de/zlb/frontdoor.php?source\\_opus=614&la=de](http://opus.kobv.de/zlb/frontdoor.php?source_opus=614&la=de) (Zugr. 13.12.2010).
- SCHEFFLER, Karl: *Die Architektur der Großstadt* [1913]. Berlin: Gebr. Mann, 1998.
- SCHEIFFELE, Walter: *Bauhaus, Junkers, Sozialdemokratie: Ein Kraftfeld der Moderne*. Berlin: Form + Zweck Verlag, 2003.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Philosophie der Kunst* [1802/03], in: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämmtliche Werke*, Bd. 5. Hg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart, Augsburg: J.G. Cotta, 1859 (Nachdruck: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966).
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Philosophie der Mythologie* [28. Vorlesung] 1857, in: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämmtliche Werke*, Bd. 2, Abt. 2. Hg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart, Augsburg: J. G. Cotta, 1857.
- SCHILLER, Friedrich: ›Über das Erhabene‹ [1801], in: Ders., *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam, 1995, S. 83–100.
- SCHILLER, Friedrich: Brief vom 8. Februar 1793 (Nationalausgabe, Bd. 26, S. 183). Zit. nach [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=7745&ausgabe=200501](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7745&ausgabe=200501) (30.08.2010)
- SCHLEGEL, Friedrich: *Schriften zur kritischen Philosophie 1795–1805*. Hg. v. Andreas Arndt u. Jure Zovko. Hamburg: Meiner Verlag, 2007.

- SCHNEIDER, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1996.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. (Sämtliche Werke in 6 Bänden, Bd. 2). Leipzig: Reclam, 1920.
- SCHÜTTE-LIHOTZKY, Margarete: *Warum ich Architektin wurde. Erinnerungen und Betrachtungen*. Salzburg: Residenz-Verlag, 2004.
- SCHÜTZ, Friedrich Karl Julius (Hg.): *Goethe und Pustkuchen, oder: über die beiden Wanderjahre Wilhelm Meister's und ihre Verfasser*. Halle: Eduard Anton, 1823.
- SCHWARTZ, Frederic: *Der Werkbund: Ware und Zeichen 1900–1914*. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1999.
- SCHWARZER, Mitchell: *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*. Cambridge/MA u. a.: Cambridge University Press, 1995.
- SEARLE, John R.: *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 1997.
- SEDLMAYR, Hans: ›Die politische Bedeutung des deutschen Barocks (Der Reichsstil)‹, in: Ders., *Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik*. München 1938; ebenso in: Ders., *Epochen und Werke*, Bd. 2. Wien, München: Herold, 1960, S. 140–156.
- SEDLMAYR, Hans: ›Die Schauseite der Karlskirche in Wien‹, in: Ders., *Epochen und Werke*, Bd. 2. Wien, München: Herold, 1960, S. 174–187.
- SEDLMAYR, Hans: ›Gestaltetes Sehen‹, in: *Belvedere* (Bd. 8, H. 10, Aug.–Dez. 1925), S. 65–73.
- SEDLMAYR, Hans: ›Probleme der Interpretation‹, in: Ders., *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1958, S. 87–127.
- SEIPPEL, Ralf-Peter: *Architektur und Interpretation. Methoden und Ansätze der Kunstgeschichte in ihrer Bedeutung für die Architekturinterpretation*. Essen: Die Blaue Eule, 1989 [Dissertation: Bochum, 1987].
- SEITZ, Frédéric: ›Le Maître d'œuvre, la tentation autoritaire des urbanistes‹, in: *Urbanisme* (Nr. 315, Nov.–Dez. 2000), S. 58–61.
- SEMPER, Alexander: *Spearhead. An den Grenzen der Interpretation*. Diplomarbeit: TU Wien, 2006.
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft: *Frankenstein. Or, the Modern Prometheus*. O. O.: Wordsworth Editions Ltd, 1993 [1818].
- SHIFF, Richard: ›Cézannes's physicality‹, in: Salim KEMAL; Ivan GASKELL (Hg.), *The Language of art history*. Cambridge (UK), New York: Cambridge University Press, 1991, S. 129–180.
- SHULMAN, Julius: *Architektur und Fotografie*. Köln, New York: Taschen, 1998.
- SHUSTERMAN, Richard: *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 2002.
- SILVERMAN, Jacob: ›Are there secret messages in da Vinci's ›The Last Supper‹?‹, in: *HowStuffWorks.com* (30. Juli 2007). <http://entertainment.howstuffworks.com/arts/artwork/last-supper-theory.htm> (Zugr. 09.01.2010).
- SIMMEL, Georg: ›Die Großstädte und das Geistesleben‹ [1903], in: Ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 1 (Gesamtausgabe, Bd. 7). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, S. 116–131.
- SIMMEL, Georg: ›Soziologische Ästhetik‹ [1903], in: Dieter HENRICH; Wolfgang ISER (Hg.), *Theorien der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 252–259.

- SIMMEL, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1908.
- SNYDER, Joel: ›Das Bild des Sehens‹, in: Herta WOLF (Hg.), *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 23–59.
- SOMOL, Robert; Sarah WHITING: ›Bemerkungen zum Doppler-Effekt und anderen Stimmungen der Moderne‹, in: *Arch+* (Nr. 178, Juni 2006), S. 83–87.
- SOMOL, Robert; Sarah WHITING: ›Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism‹ [2002], in: William S. SAUNDERS (Hg.), *The new architectural pragmatism. A Harvard design magazine reader*. Minneapolis 2007, S. 22–33.
- SONTAG, Susan. ›Gegen Interpretation‹ [1964], in: Dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. München, Wien: Hanser, 1980, S. 9–18.
- SONTAG, Susan: ›Against Interpretation‹ [1964], in: Dies., *Against interpretation, and other essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966, S. 3–14.
- SONTAG, Susan: ›Gegen Interpretation‹, in: Tom KINDT; Tilmann KÖPPE (Hg.), *Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (UTB), 2008, S. 172–189.
- SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [1922–23]. München: C. H. Beck, 1998.
- STAMPER, John W.: ›The Industry Palace of the 1873 World's Fair: Karl von Hasenauer, John Scott Russell, and New Technology in Nineteenth-Century Vienna‹, in: *Architectural History* (Bd. 47, 2004), S. 227–250.
- STÖBE, Sylvia: *Chaos und Ordnung in der modernen Architektur*. Potsdam: Strauss, 1999.
- STOEKL, Allan: ›Truman's Apotheosis – Bataille, »Planisme«, and Headlessness‹, in: *Yale French Studies* (Nr. 78, On Bataille, 1990), S. 181–205.
- SULLIVAN, Louis H.: ›Ornament in Architecture‹ [1892], in: Ders., *Kindergarten Chats and Other Writings*. New York 1979, S. 187–190.
- SWOYER, Chris: ›Relativism‹, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*  
<http://plato.stanford.edu/entries/relativism/> (Zugr. 25.09.2007).
- TAFURI, Manfredo: ›G. B. Piranesi: L'utopie négative dans l'architecture‹, in: *L'Architecture d'aujourd'hui* (H. 184, 1976), S. 93–108.
- TAFURI, Manfredo: *Architecture and utopia. Design and capitalist development*. Cambridge/MA, London: The MIT Press, 1979.
- TALLACK, Douglas: ›Siegfried Giedion, Modernism and American Material Culture‹, in: *Journal of American Studies* (Bd. 28, Nr. 02, 1994), S. 149–167.
- TETENS, Holm: *Philosophisches Argumentieren. Eine Einführung*. München: C. H. Beck, 2004.
- THOMAS, Calvin: *The Life and Works of Friedrich Schiller*. Whitefish/MT: Kessinger Publishing, 2004 [1901].
- TILLICH, Paul: *Das System der Wissenschaften nach Gegenständen und Methoden. Ein Entwurf*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1923.
- TÖNNESMANN, Andreas: *Die Kunst der Renaissance*. München: C. H. Beck, 2007.
- TSCHICHOLD, Iwan [Jan]: ›Elementare Typographie‹ (Sonderheft), in: *Typographische Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker* (Jg. 22, Okt. 1925). Mainz: Schmidt, 1986 [Neuaufgabe].

- UEBEL, Thomas: ›Vienna Circle‹, in: *Stanford Encyclopaedia of Philosophy* (Sept. 2006), <http://plato.stanford.edu/entries/vienna-circle/> (Zugr. 02.10.2007).
- ULLRICH, Wolfgang: *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.
- VEN, Cornelis van de: *Space in architecture. The evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements*. Assen: Van Gorcum, 31978.
- VENTURI, Robert: *Complexity and contradiction in architecture*. New York/NY: The Museum of Modern Art, 21977.
- VERNANT, Jean-Pierre: *Die Entstehung des griechischen Denkens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.
- VERNANT, Jean-Pierre: *Les origines de la pensée grecque*. Paris: Presses Universitaires de France, 102009.
- VIDLER, Anthony: ›The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime‹, in: *Assemblage* (Nr. 3, Juli 1987), S. 6–29.
- VIDLER, Anthony: *Claude-Nicolas Ledoux*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag, 1988.
- VIDLER, Anthony: *The architectural uncanny. Essays in the modern unhomely*. Cambridge/MA, London: The MIT Press, 1992.
- VOGT, Adolf Max: *Le Corbusier, der edle Wilde. Zur Archäologie der Moderne*. Braunschweig u. a.: Vieweg, 1996.
- VOGT-GÖKNIL, Ulya: ›Giovanni Battista Piranesi. »Carceri«‹. Zürich: Origo-Verlag, 1958.
- WAGNER, Anselm: ›Review of Norman Bryson, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*‹, in: *H-ArtHist, H-Net Reviews*, (Mai 2003). <http://www.h-net.msu.edu/reviews/showrev.cgi?path=55861061765211> (Zugr. 14.02.2008).
- WAGNER, Otto: *Die Baukunst unserer Zeit. Dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Kunstgebiete*. Wien: Löcker, 41979 [1914].
- WAGNER, Otto: *Die Groszstadt. Eine Studie über diese*. Wien: A. Schroll u. Komp., 1911.
- WALTON, Kendall: ›Categories of Art‹, in: *The Philosophical Review*. (Bd. 79, Nr. 3, Juli 1970), S. 334–367.
- WARBURTON, Nigel: *The art question*. London, New York: Routledge, 2003.
- WATERFIELD, Robin: *The first philosophers. The presocratics and sophists*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.
- WEIHSMANN, Helmut: *Das rote Wien. Sozialdemokratische Architektur und Kommunalpolitik, 1919–1934*. Wien: Promedia, 2002.
- WELLS, Herbert George: ›Mr. Wells Reviews a Current Film, Metropolis‹, in: *New York Times Magazine* (17. April 1927), S. 4 u. 22. [http://erkelzaar.tsudao.com/reviews/H.G.Wells\\_on\\_Metropolis%201927.htm](http://erkelzaar.tsudao.com/reviews/H.G.Wells_on_Metropolis%201927.htm) (Zugr. 27.04.2010).
- WHITE, William: ›How do buildings mean?‹, in: *History and Theory* (H. 45, Mai 2006) S. 153–177.
- WIGLEY, Mark: *Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom*. Basel u. a.: Birkhäuser, 1994.
- WIGLEY, Mark: *White Walls, Designer Dresses. The fashioning of modern architecture*. Cambridge/MA: MIT Press, 2001 [1995].
- WIJDEVELD, Paul: *Ludwig Wittgenstein, Architekt*. Amsterdam u. a.: The Pepin Press, 2000.
- WILHELM, Karin: ›Territorialität und International Style. Architektonische Wunschbilder einer fröhlichen Weltgesellschaft‹, in: *Architecture in the age of Empire. Die Architektur der neuen Weltordnung*. Tagungsband zum 11. Int. Bauhaus-Kolloquium. Hg. v. d. Professur f. Theorie u.

Geschichte der modernen Architektur. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, (ersch. 2011).

WILLIS, Carol: ›Les gratte-ciel de l'avenir. L'urbanisme visionnaire des années vingt‹, in: *Culture Technique* (Bd. 28, 1993), S. 146–163.

WILLIS, Carol: ›Zoning and »Zeitgeist«: The Skyscraper City in the 1920s‹, in: *The Journal of the Society of Architectural Historians* (Bd. 45, Nr. 1, März 1986), S. 47–59.

WITTGENSTEIN, Ludwig: ›Philosophische Untersuchungen‹, in: Ders., *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen* (Werkausgabe, Bd. 1). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 225–580.

WITTGENSTEIN, Ludwig: ›Tractatus logico-philosophicus‹, in: Ders., *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen* (Werkausgabe, Bd. 1). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 7–85.

WOLLHEIM, Richard: ›Correspondence, projective properties, and expressions in the arts‹, in: Salim KEMAL; Ivan GASKELL (Hg.), *The Language of art history*. Cambridge (UK), New York: Cambridge University Press, 1991, S. 51–66.

WOLLHEIM, Richard: ›Nelson Goodman's Languages of Art‹, in: *The Journal of Philosophy* (Bd. 67, Nr. 16, Aug. 1970), S. 531–539.

WOLLHEIM, Richard: ›What the Spectator Sees‹, in: Norman BRYSON; Michael A. HOLLY; Keith MOXEY (Hg.), *Visual theory. Painting and interpretation*. New York: Harper Collins, 1991, S. 101–150.

WOLLHEIM, Richard: *Richard Wollheim on the art of painting. Art as representation and expression*. Hg. v. Rob van Gerwen. Cambridge (UK), New York: Cambridge University Press, 2001.

WOOD, Christopher: ›The Origin of Perspective by Hubert Damisch‹, in: *The Art Bulletin* (Bd. 77, Nr. 4, Dez. 1995), S. 677–682.

YOURCENAR, Marguerite: ›Le cerveau noir de Piranèse‹, in: Dies., *Sous bénéfice d'inventaire. Nouvelle édition*. Paris: Gallimard, 1988, S. 121–175.

ZANGWILL, Nick: *The metaphysics of beauty*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

ZEMACH, Eddy M.: ›Description and Depiction‹, in: *Mind, New Series* (Bd. 84, Nr. 336, Okt. 1975), S. 567–578.

ZEMACH, Eddy M.: *Real beauty*. University Park/PA: Pennsylvania State University Press, 1997.

ZIMMERMAN, Claire: ›Comrades and Citizens: Hannes Meyer, Ludwig Hilberseimer, and K. Michael Hays.‹ (k. A.) <http://web.gc.cuny.edu/arhistory/part/part2-3/Comrade.html> (Zugr. 17.05.2007).



## **EHRENWÖRTLICHE ERKLÄRUNG**

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten und Konzepte sind unter Angabe der Quelle unmissverständlich gekennzeichnet. Teile der Arbeit, die bereits Gegenstand von Prüfungsarbeiten waren, sind ebenfalls unmissverständlich gekennzeichnet.

Bei der Auswahl und Auswertung folgenden Materials haben mir die nachstehend aufgeführten Personen in der jeweils beschriebenen Weise unentgeltlich geholfen:

Alexandra Bauer, Lektorat

Weitere Personen waren an der inhaltlich-materiellen Erstellung der vorliegenden Arbeit nicht beteiligt. Insbesondere habe ich hierfür nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten (Promotionsberater oder anderen Personen) in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich versichere ehrenwörtlich, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.

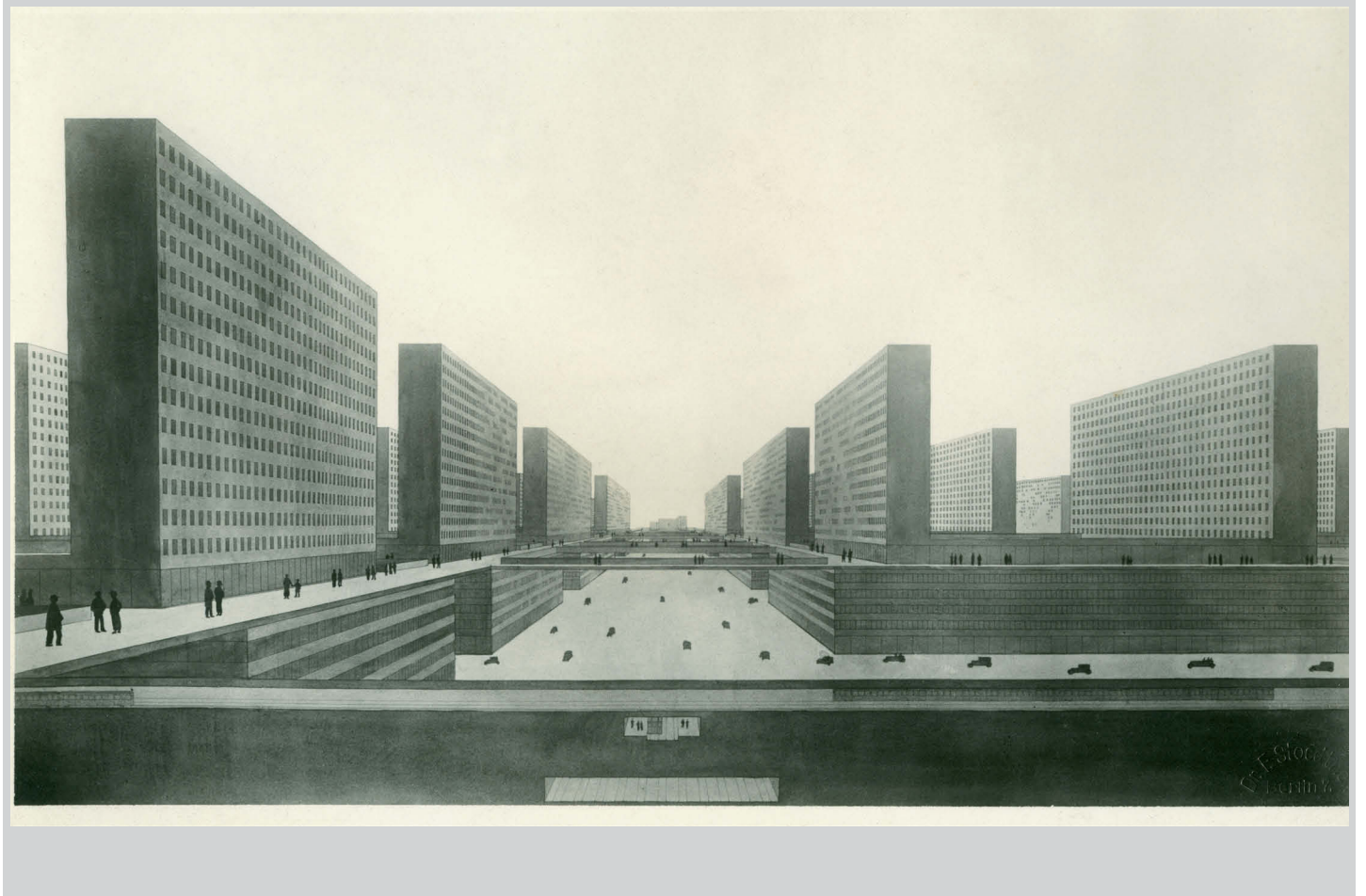
Weimar, 17. 12. 2010

Kristian Faschingeder, Dipl.-Ing. MSc

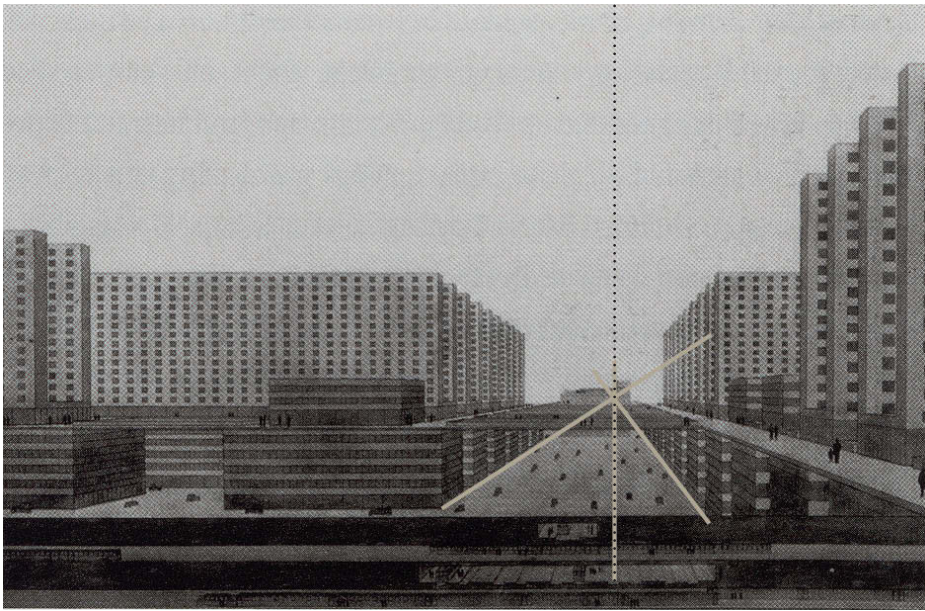
## **ABBILDUNGEN**



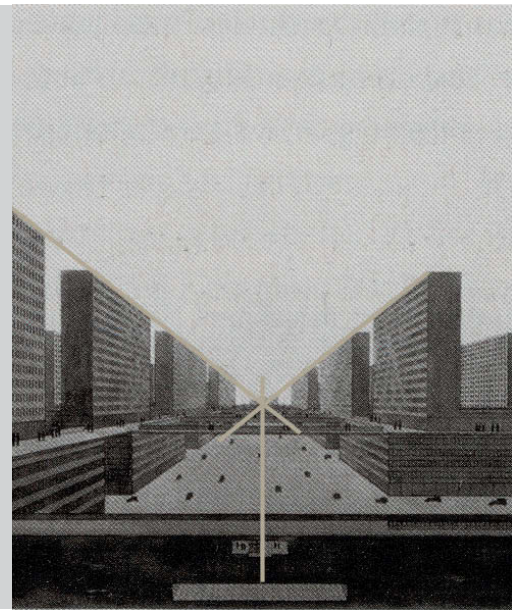
01



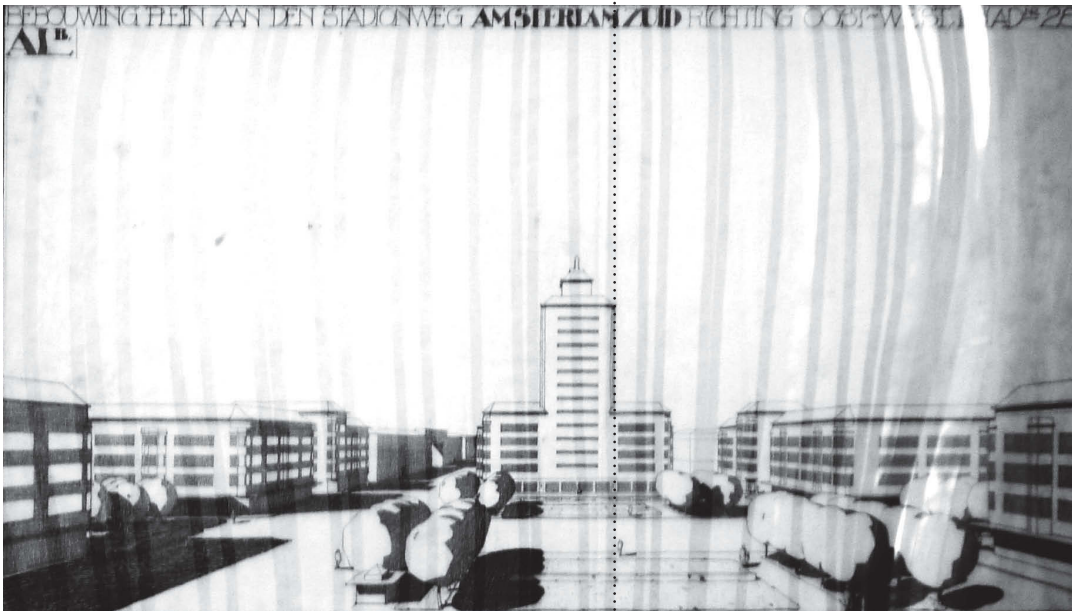
02



12



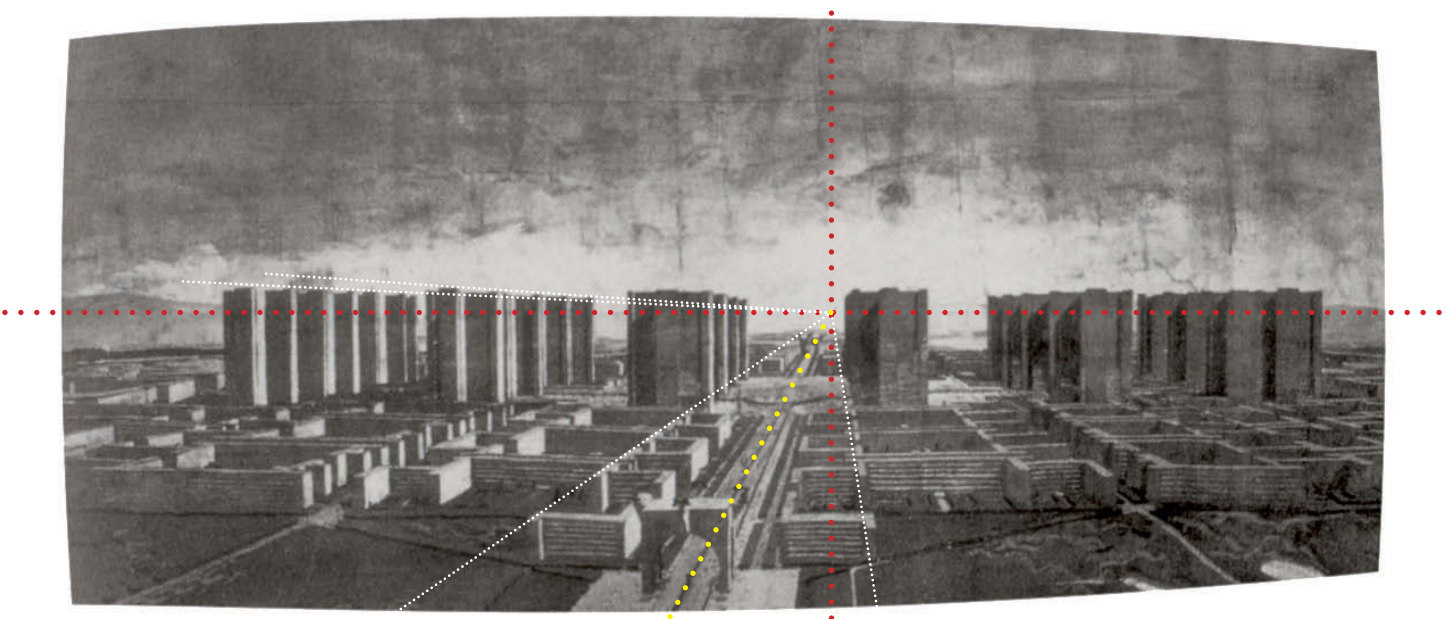
13



14



15



16

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Ludwig Hilberseimer, Hochhausstadt, 1927, Perspektive Ost-Weststraße.
2. Ludwig Hilberseimer, Hochhausstadt, 1927, Perspektive Nord-Südstraße.
3. Ludwig Hilberseimer, Hochhausstadt, 1924, Perspektive Ost-Weststraße.
4. Ludwig Hilberseimer, Hochhausstadt, 1924, Perspektive Nord-Südstraße.
5. Ludwig Hilberseimer, Hochhausstadt, 1927, Plan.
6. Le Corbusier, Ville contemporaine, Plan.
7. Le Corbusier, Ville contemporaine, 1925, Diorama.
8. Ludwig Hilberseimer, Hochhausstadt, 1927, Perspektive Ost-Weststraße.
9. Ludwig Hilberseimer, Hochhausstadt, 1927, Perspektive Nord-Südstraße.
10. Le Corbusier, Ville contemporaine, Perspektiven, 1925.
11. Le Corbusier, Ville contemporaine, Diorama, 1925.
12. Ludwig Hilberseimer, Hochhausstadt, 1927, Perspektivische Konstruktion, Ost-Weststraße.
13. Ludwig Hilberseimer, Hochhausstadt, 1927, Perspektivische Konstruktion, Nord-Südstraße.
14. H. P. Berlage, Plan Zuid, Amsterdam, 1915.
15. H. P. Berlage, Plan Zuid, Amsterdam, perspektivische Konstruktion.
16. Le Corbusier, Ville contemporaine, entzerrtes Diorama, perspektivische Konstruktion.
17. Le Corbusier, Ville contemporaine, Plan.
18. Delagriffe, Plan von Versailles, 1746.
19. Louis Le Vau, Andre Le Notre, Versailles, Luftbild.
20. Pierre Patel, Versailles, Ölgemälde, 1668.
21. Le Corbusier, Ville contemporaine, Perspektive, Stadtmitte.
22. Jean-Baptiste Martin, Versailles, Ölgemälde, 1722.
23. Ledoux, Salinenstadt, Chaux, 1790, Plan mit der durchgeführten Straßenachse.
24. Ledoux, Vue perspective de la Ville de Chaux, Salinenstadt, Chaux, 1790, Vogelperspektive mit in einen Feldweg übergehenden Achse.
25. Idealstadt, ca 1470 am Hof des Federico da Montefeltre in Urbino, Zentralperspektive.
26. Idealstadt, Tafel von Baltimore, Zentralperspektive, ca. 1470.
27. Idealstadt, Tafel von Berlin, Zentralperspektive, ca 1470.
28. Le Corbusier, Ville contemporaine, Perspektive. Im Vordergrund die sich verengende Straße.
29. Ludwig Hilberseimer, Chicago Tribune Tower, 1922, Perspektive.
30. Ludwig Hilberseimer, Chicago Tribune Tower, 1922, Grundriß.
31. Fritz Lang, Metropolis, 1927, Filmstill.
32. Ludwig Mies van der Rohe, Hochhausentwurf, Berlin Alexanderplatz, Erste Fassung, 1921.
33. Erich Kettelhut, Otto Hunte und Karl Vollbrecht, Skizze für Metropolis, 1927.
34. Park Row (Newspaper Row), New York, mit dem Times Tower, Foto.
35. Blick in eine Straßenschlucht von Midtown Manhattan.
36. Equitable Building, New York, vor 1919, Postkarte.
37. Waldorf-Astoria Hotel (Schultze & Weaver. 1931).
38. Manhattans Wolkenkratzer nach dem Zonierungsgesetz von 1916. 1930er Jahre. Blick nach Nordosten vom Empire State Building.
39. Rockefeller Center, New York.
40. Rockefeller Center in Sigfried Giedion, Space, Time and Architecture, 1941.
41. King's Dream of New York, 1908.
42. King's Views of New York, 1911.
43. King's Views of New York, 1915.
44. ›Future New York, The City of Skyscrapers‹, Postkarte, 1925.
45. The City of Wonder. Popular Science, August 1925.
46. Cities of Tomorrow, Amazing Stories, 1939.
47. Science and Mechanics.
48. Fritz Lang, Metropolis, französisches Plakat.
49. Wirkungen der New Yorker Bauordnung von 1916, Wasmuths Monatshefte, 9–10, 1924.

50. Hugh Ferriss, Kubatur nach der Zonierung von 1916.
51. Erich Kettelhut, Zeichnung für Metropolis, 1927.
52. Francisco MUJICA, History of the Skyscraper. New York 1930, Tafel CXXIV.
53. Norman Bel Geddes, Futurama, World's Fair, New York, 1939.
54. Norman Bel Geddes, Futurama, World's Fair, New York, 1939.
55. Hugh Ferriss, Shelton Hotel von A.L. Harmon. Foto des tatsächlichen Baues abgedruckt in: Großstadtarchitektur, S. 67.
56. Hugh Ferriss, Vorschlag für die Bebauung eines Blocks. Auch abgedruckt in: Großstadtarchitektur, S. 67.
57. Hugh Ferriss, The Metropolis of Tomorrow, 1929.
58. Hugh Ferriss, Hochhäuser als ›natürliche Landschaft‹.
59. Hugh Ferriss, Massestudie der durch das Zonierungsgesetz möglichen Gebäudekubatur.
60. Ferriss u. Harvey Wiley Corbett, A Proposal to Increase Street Capacity,‹ New York City, 1923, Regional Plan of New York and Its Environs.
61. Ferriss u. Harvey Wiley Corbett, ›Pedestrians over Wheel-Traffic‹, 1923; Regional Plan of New York and Its Environs.
62. Ferriss u. Harvey Wiley Corbett, ›Elevated Sidewalks of the Future New York City 1923; Regional Plan of New York and Its Environs.
63. Harvey Wiley Corbett, Titelblatt des Scientific American, 26. Juli 1913.
64. Harvey Wiley Corbett, The Three Deck City, Juli 1931.
65. Harvey Wiley Corbett, Hugh Ferriss. ›Avenue of the Future‹, 1923, Regional Plan of New York and Its Environs.
66. ›New York. Vorschlag Zur Lösung Der Verkehrsschwierigkeiten. Der Architekten-Ausschuss unter Leitung Von Harvey W.Corbett‹ in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau (Jg. 8, Nr. 9/10, 1924)
67. Corbett in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau (Jg. 8, Nr. 9/10, 1924)
68. Corbett in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau (Jg. 8, Nr. 9/10, 1924)
69. Corbett in: Ludwig Hilberseimer, Großstadtarchitektur.
70. Corbett und Ferriss in: Le Corbusier, La Ville Radieuse, 1935.
71. Le Corbusier, Entwurf einer Stadt mit getrennten Verkehrsebenen, 1915, veröffentlicht in Vers une Architecture.
72. Henri Descamps, La Cité moderne, Paris 1927.
73. Kommentar von Le Corbusier, La ville radieuse, 1934.
74. Henri Descamps, La Cité moderne, Paris 1927.
75. Henri Descamps, La Cité moderne, Paris 1927.
76. Norman Bel Geddes, Futurama, World's Fair, New York, 1939.
77. Norman Bel Geddes, Futurama, World's Fair, New York, 1939.
78. Norman Bel Geddes, Futurama, World's Fair, New York, 1939.
79. Wohnen, Arbeiten, Verkehr. M. Holley, Technologie de hautes densités, Urbanisme, Nr. 98, 1967.
80. Beaugrenelle, Paris, Stadtteil mit getrennten Verkehrsebenen.
81. Beaugrenelle, Stadtteil von Paris.
82. F. O. Ferguson, Perspektive eines Landhauses, Art Journal XXVI,2.
83. F. O. Ferguson, Perspektive eines Landhauses, Art Journal XXVI,2.
84. Otto Wagner, Erweiterung XXII Bezirk, Wien 1911, Vogelpektive.
85. Otto Wagner, Erweiterung XXII Bezirk, Wien 1911, Plan.
86. Otto Wagner, Erweiterung Wiens, 1911, Entwicklungsplan.
87. Ebenezer Howard, Gartenstadt, 1898.
88. Ebenezer Howard, Gartenstadt, 1898, mit der Bemerkung ›Diagram Only‹.
89. Étienne-Louis Boullée, Totenmonument, Beispiel einer ›Architecture des Ombres‹.
90. Étienne-Louis Boullée, Totenmonument, Beispiel einer ›Architecture ensevelie‹.
91. Étienne-Louis Boullée, Eingangstor zum Friedhof.
92. Hubert Robert, Pyramiden. Beispiel für die erhabene Wirkung der Pyramiden.
93. Victor Hugo, Unheimliches Haus, aus Les travailleurs de la mer.
94. Étienne-Louis Boullée, Großstadtkirche (Métropole), 1781-82
95. Piranesi, Carceri, 1745/61, (2. Fassung).
96. Piranesi, Carceri, 1745/61, (1. Fassung).
97. Victor Hugo, Skizze.

98. Anonym, Skizze zu E. A. Poes House of Usher.
99. David Lynch, Mulholland Drive, Filmstill.
100. Frankenstein, 1931, Filmstills.
101. Johann Heinrich Füssli, Nachtmahr, 1802.
102. Johann Heinrich Füssli, Odysseus zwischen Skylla und Charybdis, 1794-1796.
103. Philipp Otto Runge, Morgen.
104. Caspar David Friedrich, Mönch am Meer, ca. 1810.
105. Pieter Brueghel, Der Blindensturz, 1568.
106. Giotto, Cappella degli Scrovegni (Arena-Kapelle), 1304-1306 und von Imdahl und Bryson analysiertes Detail.
107. Heinrich Maria Davringhausen, Der Schieber, 1921.
108. Grethe Jürgens, Arbeitsamt, 1929.
109. Georg Grosz, Republikanische Automaten, 1920.
110. Georg Grosz, Ohne Titel, 1920.
111. Jan Tschichold, ›Elementare Typographie‹ (Sonderheft), in: Typographische Mitteilungen (Jg. 22, Oktober 1925).
112. Kurt Schwitters, Gesetze der Bild-Form, 1930.
113. Raoul Hausmann, Tatlin at Home, Collage, 1920.
114. Otis Shepard, Plakat für Wrigleys, 1930.
115. Indisches Nashorn.
116. Robert Heath, Nashorn, 1789.
117. Albrecht Dürer, Nashorn, 1515.
118. Afrikanisches Nashorn.
119. Julius Shulman, Ludwig Mies van der Rohe, Lake Shore Drive Apartments, 1963.
120. Julius Shulman, Stuhr Museum of Pioneer Art, Detail.
121. Julius Shulman, Stuhr Museum of Pioneer Art, Detail mit parallelen Orthogonalen.
122. Julius Shulman, Stuhr Museum of Pioneer Art, leicht seitliche Ansicht.
123. Julius Shulman, Stuhr Museum of Pioneer Art, Frontalansicht.
124. Frank Lloyd Wright, Thomas P. Hardy House, Racine, WI, 1905.
125. Frank Lloyd Wright, Perspective Proof des Ullman House, 1904.
126. Frank Lloyd Wright, Falling Water, Bear Run, Illinois, 1935, Fotografie aus dem Bevorzugten Standort.
127. Frank Lloyd Wright, Falling Water, Bear Run, Illinois, 1935, Perspektive.
128. Thomas Lightoler, Treppenhaus, Wandabwicklung, ›Developed Surface‹, 1757.
129. James Parrie, Treppenhaus, Schnitt, ca. 1770.
130. Johann Bernhard Fischer von Erlach, Karlskirche, Wien, 1710, Längsschnitt.
131. Ludwig Hilberseimer, Schema einer Wohnstadt.
132. Ludwig Hilberseimer, Schema einer Wohnstadt, Plan.
133. Ludwig Hilberseimer, Vorschlag zur Citybebauung, Berlin Friedrichstraße 1929, Axonometrie.
134. Ludwig Hilberseimer, Vorschlag zur Citybebauung, Berlin Friedrichstraße 1929, Collage.
135. Ludwig Hilberseimer, Modell einer Wohlfahrtsstadt, 1927.
136. Ludwig Hilberseimer, Schema einer Wohnstadt, Perspektive.
137. Winarskyhof (heute Otto-Haas Hof), Wien XX, Bauteil Adolf Loos.
138. Otto-Haas Hof, Wien, Nicht-realisierter Vorschlag einer einheitlichen Bebauung von Grete Lihotzky.
139. Adolf Loos, Winarskyhof (Otto-Haas Hof), Wien XX.
140. Winarskyhof, (Otto-Haas Hof), Wien XX, Übergang von Bauteil Franz Schuster (links) zu Bauteil Adolf Loos.
141. Winarskyhof, Wien XX, veröffentlicht in: Josef Bittner (Hg.), Neubauten der Stadt Wien.
142. Winarskyhof, Wien XX, veröffentlicht in: Josef Bittner (Hg.), Neubauten der Stadt Wien.
143. Winarskyhof, Wien, veröffentlichter Lageplan.
144. Winarskyhof, Wien, veröffentlichter Lageplan.
145. Winarskyhof, Wien XX, Trakt von Oskar Strnad.

## **Das Unheimliche in der Stadt**

*Die urbane Vision Ludwig Hilberseimers*

### **Thesen**

*1. Die beiden Zeichnungen der Hochhausstadt von Ludwig Hilberseimer haben die Macht, den Betrachter erschauern zu lassen.*

Ausgangspunkt der Arbeit ist der Aspekt des Unheimlichen jener Hochhausstadt, deren Entwurf Ludwig Hilberseimer 1924 zum ersten Mal publizierte und die zum Synonym für die Aberrationen modernistischen Städtebaus geworden ist. Daraus geht die Frage hervor, wie dieser Eindruck des Unheimlichen evoziert wird und an welchen Elementen des Entwurfs und/oder der Darstellung dies festgemacht werden kann. In der Analyse werden unterschiedliche interpretatorische Ansätze gewählt, was schließlich in eine Diskussion von Interpretation selbst und der Möglichkeit einer kritischen Architekturtheorie mündet.

Richard Pommer behauptet, dass die beiden Zeichnungen der Hochhausstadt nach wie vor die Macht hätten, den Betrachter erschauern zu lassen. Hilberseimer selbst wiederum charakterisierte seinen in den 1920er Jahren entstandenen Entwurf später als grundlegend falsch, »mehr eine Nekropolis als eine Metropolis, eine sterile Landschaft von Asphalt und Zement, unmenschlich in jeder Hinsicht«. Ausgehend von diesen sowie einer Vielzahl anderer Beurteilungen der Hochhausstadt wird die Frage gestellt, woran die besondere, als unheimlich zu bezeichnende Wirkung der Hochhausstadt festgemacht werden könnte. Resultiert das Unheimliche aus dem Entwurf, oder ist vielmehr die Darstellungsweise dafür verantwortlich zu machen? Sollte Letzteres der Fall sein, auf welche Elemente könnte dies zurückgeführt werden? Ausgangspunkt für eine solche Betrachtung ist die Vermutung, dass Dargestelltes und Darstellungsweise miteinander verknüpft sind. Eine Betrachtung der darstellerischen Mittel liefert somit Aufschlüsse über den Entwurf.

*2. Die Wirkung des Unheimlichen geht nicht von isolierten bildlichen Elementen aus.*

Die Analyse des Unheimlichen der Hochhausstadt ist insofern problematisch, als eine solche Wirkung nicht von isolierten bildlichen Elementen ausgeht. Zudem verweisen diese Elemente immer auf ein Anderes, außerhalb des Bildes Befindliches. Auf der anderen Seite ist das Unheimliche, so die These Sigmund Freuds, ein ästhetisches Gefühl. Es hat mehr mit einem wahrnehmenden Betrachter denn mit einer konkret zu bestimmenden Situation zu tun. Das Unheimliche stellt damit einen ausgesprochen unscharfen Begriff dar, der, wie Anneleen Masschelein betont, den Akt der Konzeptualisierung und Theoriebildung problematisiert. Somit steht eine schwer zu bestimmende Gemütslage dem Versuch gegenüber, diese möglichst konkret am Bild und am Entwurf der Hochhausstadt festmachen zu können. Um die Interpretationsmöglichkeiten auszuloten, werden unterschiedliche methodische Ansätze angewendet, darunter die ›mise en série‹, wie Hubert Damisch seine vergleichende Untersuchung dreier urbaner Perspektiven aus der Renaissance nennt, die von Max Imdahl anhand von Giotto's *Gefangennahme Jesu* dargelegte ›Ikonik‹ und die anhand desselben Beispiels von Norman Bryson konzeptualisierte ›visuelle Semiotik‹.

Den Einstieg [Teil 1, 1] bilden die bisherigen Untersuchungen zum Unheimlichen (Freud, Martin Heidegger), insbesondere mit Blick auf die Architektur (Anthony Vidler, Mark Wigley) sowie jene zur Hochhausstadt von Hilberseimer (Pommer, Michael Hays, Markus Kilian). Freud führt das Unheimliche auf eine Entfremdung vom ›Heimlichen‹ zurück. Er situiert es damit nicht außerhalb, sondern innerhalb des bereits Bekannten. Während bei ihm das Unheimliche eine ästhetische Empfindung und ein psychologischer Zustand ist, versteht Heidegger es als einen ontologischen Zustand, der das Nichts, die Abwesenheit eines besonderen Ortes vergegenwärtigt. Nach Thomas Brockelman stellt die Hochhausstadt denn auch die radikale Form einer Negation des Ortes dar. Hays wiederum ortet im Werk von Hilberseimer eine ›Dekonstruktion der Subjektivität‹ und eine



posthumanistische Einstellung. Für ihn manifestiert sich in der Hochhausstadt eine ›professionelle Paranoia‹. Pommer diskutiert die Hochhausstadt aus dem Blickwinkel eines Historikers und betont dabei die fundamentalen Konflikte, die sich in Hilberseimers Denken manifestieren. In diesen sowie in einer grundlegenden Ablehnung der modernen Großstadt sieht Pommer die Ursachen der unheimlichen Wirkung der Hochhausstadt. Kilian hingegen kritisiert die bisherige Betrachtung der Hochhausstadt unter wahrnehmungsästhetischen Aspekten. Er sieht in der Hochhausstadt vielmehr einen Wendepunkt im Schaffen Hilberseimers, der danach die vollkommene Auflösung der Stadt propagierte. Zudem stellt Kilian eine Gegensätzlichkeit von schematischer Absicht und illusionistischer Darstellung fest, die er durch eine gründliche Lektüre von Hilberseimers Texten aufzulösen bzw. zu erklären versucht.

### *3. In Hilberseimers Perspektiven kommen die konventionellen atmosphärischen Attribute des Unheimlichen nicht vor.*

Wie kann das Unheimliche mit der Darstellung und dem Entwurf der Hochhausstadt verbunden werden? Diese Frage ergibt sich auch daraus, dass das Unheimliche oft (in der Literatur etwa beim E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*, Mary Shelleys *Frankenstein* und dem *Untergang des Hauses Usher* von E.A. Poe) mit zahlreichen atmosphärischen Attributen versehen ist, die in Hilberseimers Perspektiven nicht vorkommen [Teil 2]. Hilberseimers Deutungsanweisung, die Hochhausstadt sei nur ein abstrakter, schematischer Entwurf [Teil 4], wird entgegengehalten, dass es durchaus auch ein Unheimliches im Abstrakten geben kann [Teil 2, 3]. Dennoch ist es notwendig, Illusionismus und Schematismus in den Perspektiven der Hochhausstadt gegeneinander abzuwägen; anhand von Nelson Goodmans Symboltheorie wird dabei nach ihrem ontologischen Status gefragt [Teil 4, 1.2]. Die Auffassung der beiden Perspektiven als Darstellungen mit Illusionismusanspruch ist gerechtfertigt, weil die schematische Abstraktion ein Aspekt ist, den Hilberseimer zu einem elementaren Bestandteil der von ihm aufgestellten Prinzipien für eine Architektur der Großstadt erklärt [Teil 3, 6.4]. Der Schematismus der Perspektiven ist nicht im Sinne einer konzeptuellen Offenheit gemeint, sondern im Sinne einer konkreten architektonischen Reduktion. Schematismus kann die Hochhausstadt vielmehr im Sinne einer Versuchsanordnung beanspruchen, ähnlich wie Gropius' Typenforschung und Le Corbusiers ›theoretische Studien‹ [Teil 4, 2].

### *4. Mit seinem Entwurf reagiert Hilberseimer auf die amerikanische Hochhaus- und Großstadtdebatte am Anfang des 20. Jahrhunderts.*

So singular und fremd die Hochhausstadt auf den ersten Blick wirken mag: sie entwickelt nur einige Ideen radikal weiter, die zu dieser Zeit intensiv debattiert und rezipiert werden und das Ziel haben, ein geordnetes Gegenbild zur damals als chaotisch kritisierten Entwicklung der modernen Großstadt zu entwerfen. Die Hochhausstadt wird damit nicht im Kontext von Hilberseimers Schaffen betrachtet und erst in zweiter Linie im Rahmen der europäischen Debatte um das Hochhaus und die Architektur der Großstadt. Vielmehr bildet die wenig bekannte amerikanische Hochhaus- und Großstadtdebatte einen adäquaten und aufschlussreichen Kontext, auf den Hilberseimer mit seinem Entwurf reagiert [Teil 1, 2.3]. In New York erfordern die 1916 erlassenen Zonierungsgesetze eine neue Kubatur des Hochhauses, das nun ab einer bestimmten Höhe zurückgestuft werden muss. Nur ein Viertel eines Grundstückes darf unbegrenzt hoch bebaut werden. Diese Regelung wird als Geburtsstunde einer neuen, genuin amerikanischen Großstadtarchitektur gepriesen. Während das gebaute New York als faszinierendes und zugleich viel kritisiertes Musterbeispiel einer chaotischen und bedrückenden Entwicklung der Großstadt gilt, der es an natürlichem Licht und Verkehrsflächen mangelt, erhofft man sich, durch die in Kraft getretene Reglementierung ermutigt, ein geordnetes, einheitliches Erscheinungsbild der zukünftigen Großstadt. Die Architekten Corbett und Ferriss, uneingeschränkte Befürworter der Großstadt, loten mit ihren Entwürfen die von den neuen Kubaturen gebotenen Möglichkeiten aus. Außerdem fordern sie eine Trennung des Verkehrs in drei Ebenen: unterirdisch der öffentliche Bahnverkehr, auf Grundebene der motorisierte Individualverkehr und einige Ebenen

darüber die Fußgänger. Die Gebäude sollen kleine Stadtteile bilden, die durch Brücken verbunden sind. Die Möglichkeit, das Unheimliche von Hilberseimers Entwurf auf die vermeintlich singuläre Radikalität seines Entwurfs zurückzuführen, scheidet aus. Vielmehr knüpft er an eine Debatte an, die auch nach dem Zweiten Weltkrieg weiter bestanden hat. Die Hochhausstadt lässt sich einer städtebaulichen Strömung zurechnen, die nicht für eine Trennung der Funktionen in der Ebene eintrat, sondern für deren Übereinanderschichtung. Beispiele dafür finden sich etwa in London (z. B. in der Square Mile) und in Paris (z. B. Beaugrenelle, Olympiades und La Défense).

##### *5. Die Hochhausstadt Hilberseimers steht in Opposition zur Ville Contemporaine von Le Corbusier.*

Die Hochhausstadt steht damit geradezu in Opposition zu einem Entwurf, den Hilberseimer seinem eigenen voranstellt, der Ville Contemporaine von Le Corbusier. Dort sind die Arbeitsplätze bzw. der Geschäftsbereich nicht in den Sockelgeschossen untergebracht, sondern in den Türmen, die den Mittelpunkt seiner Stadt bilden. Bei Le Corbusier sind zudem die großen Verkehrsachsen überhöht, nicht der Fußgängerverkehr. Die Gegenüberstellung der beiden Entwürfe bildet den Ausgangspunkt für die Frage nach einem geeigneten Interpretationsansatz [Teil 3, 4] und für eine formale Analyse der Perspektiven [Teil 3, 5]. Dabei sollen jene Elemente der Darstellung eruiert werden, die den Aspekt des Unheimlichen in der Hochhausstadt evozieren. Die Unterschiede setzen sich in der Darstellungsweise fort: Le Corbusier stellt seine Stadt aus der Vogelperspektive dar, womit nicht nur deren topographische Grenzen erfahrbar werden, sondern auch die natürliche Umgebung, vor allem ihre Rahmung durch eine sanft geschwungene Hügelkette. Er verwendet Licht- und Schatteneffekte und setzt die querende Achse leicht diagonal ins Bild. Die Perspektiven der Hochhausstadt sind hingegen vergleichsweise statisch; der Blick fällt nahezu frontal in einen der identischen Straßenzüge. Die Stadt wird leicht oberhalb des Blickwinkels eines Fußgängers gezeigt, wodurch ihre Grenzen nicht erkennbar werden und folglich auch keine natürliche Umgebung.

##### *6. Die Perspektiven widersprechen Hilberseimers Forderung nach einer ›organischen‹ Stadt.*

Hinzu kommen darstellerische Inkonsistenzen, die daraus resultieren, dass in der Mittelachse der querenden Straße der Untergrund angeschnitten ist, um den vertikalen Aufbau der Stadt zu verdeutlichen. Während in der einen Bildhälfte die Gebäude frontalansichtig dargestellt sind, werden auf der anderen Seite die diesseits des Schnittes befindlichen Gebäude dargestellt, wodurch sie sich mit dem frontalansichtigen, angeschnittenen Untergrund schneiden. Inkohärenzen wie diese und die in der Darstellung unbegrenzt erscheinende Hochhausstadt stehen in kurioseem Gegensatz zu Hilberseimers Forderung nach einer ›organischen‹ Stadt, was dieser durchaus im Sinne einer organischen Einheit meint: »Das großstädtische Bauwerk muss als Zelle, der großstädtische Organismus als Teil einer Einheit wesentliche architektonische Eigenheiten aufweisen, die durch die Wesenheit der Großstadt bedingt sind.«

##### *7. Das Erhabene steht dem durch die Organizität geprägten klassischen Schönen gegenüber.*

Die organische Einheit ist ein konstitutiver Aspekt des klassischen Schönen. Dem stellt Burke 1757 das Erhabene gegenüber [Teil 5], das durch seine Massivität, Rohheit und Düsternis die Grenzen des Erfassbaren und Anschaulichen überschreitet. Kant greift Burkes Definition auf und stellt fest, dass die ›ästhetische Größenschätzung‹ ein absolutes Maß kennt. Erhaben sind jene Erscheinungen, »deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt«. Während der Eindruck des Schönen bei der Wahrnehmung der Form eines Artefakts aufkommt, verweist das Erhabene auf die Grenzen der Wahrnehmung selbst. Das Schöne vermittelt angenehme Gefühle, das Erhabene jedoch ist schreckenerregend, weil es den Betrachter mit dem Unendlichen konfrontiert.

Wie das Unheimliche kann auch das Erhabene als ästhetische Erfahrung charakterisiert werden, die nicht scharf zu bestimmen ist und zu deren Zustandekommen die unbedingte Beteiligung eines Betrachters erforderlich ist. Es ist also möglich, die Perspektiven der Hochhausstadt anhand des

Erhabenen zu diskutieren und bestimmte Aspekte der Perspektiven wesentlich älteren Darstellungen gegenüberzustellen [Teil 5, 1]. Im Mittelpunkt stehen dabei die Unbegrenztheit der Hochhausstadt und gleichzeitig die Konstitution der gesamten Großstadt aus der Wiederholung eines einzigen Baukörpers.

Mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen wurden die klassischen Kategorien der Ästhetik herausgefordert. Sie hat zu einer neuen Art von Kunstwerk geführt, das nicht mehr in sich geschlossen ist und dessen Betrachter vom ästhetischen Objekt nicht mehr getrennt werden kann: Dieser muss nun seinen Anteil an der Konstitution der Bedeutung des Werkes leisten. In anderen Worten kann das Kunstwerk nur dann als Kunstwerk bestehen, wenn sich der Betrachter von diesem ergreifen lässt.

*8. Das Erhabene des 18. Jahrhunderts bildet den ersten Schritt im Prozess der ästhetischen Umwertung, die zur Avantgarde führt.*

Das Erhabene bietet eine Vorschau auf das, was im 20. Jahrhundert im Rahmen der Kunst der Avantgarde geschieht [Teil 6]. Deren theoretische Prämissen unterscheiden sich deutlich von jenen der Architektur der Moderne. Gemeinsam ist den Reformbewegungen in der Architektur und Kunst die verbreitete Diagnose einer kulturellen Krise, angesichts derer eine größere Einflussnahme der Künste auf die Lebenspraxis gefordert wird. Es gilt, die Isolation der Künste aufzugeben und von der Kunst aus das Leben zu reformieren, es zu ›durchdringen‹, um Giedions Schlagwort zu verwenden. Das Ringen um neue Ausdrucksformen in Kunst und Architektur sowie der Versuch, das kulturelle Unbehagen zu überwinden, sind zu einem Gutteil für die Widersprüchlichkeit und, in letzter Instanz, für das Unheimliche der Hochhausstadt verantwortlich. Bei Hilberseimer manifestiert sich die simultane Negation und Bewahrung des Tradierten – im Sinne der hegelschen ›Aufhebung‹ – nicht so sehr als radikale Neuformulierung, wie Hays behauptet, sondern vor allem als fortgesetzte, wengleich – mit Loos gesprochen – gebrochene Tradition.

*9. Die Kunst der Avantgarde betont die Montage, während die moderne Architektur zum Organizismus tendiert.*

Im Unterschied zu dem, was Giedion zur ›geheimen Synthese‹ proklamiert [Teil 6, 1], vertreten die Kunst der Avantgarde und die modernistische Architektur entgegengesetzte Strategien, was sich verkürzt als Opposition zwischen ›Organizismus‹ und ›Montage‹ zusammenfassen lässt. Diese Opposition wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als eine neue Ästhetik im Entstehen begriffen ist, virulent. Bürger betont, dass in der Malerei die Idee der organischen Einheit nicht neu definiert, sondern radikal abgelehnt wird. Die Avantgarde setzt dabei die Montage als Mittel ein, um die tradierte Auffassung von der Einheit eines Kunstwerks aufzubrechen. Die Vertreter einer ›organischen‹ Kunst, die, so wie ihre Kontrahenten, ein gesellschaftspolitisches Programm verfolgen, hoffen auf die Aufhebung bestehender Widersprüche und Brüche in einer neuen Gesellschaft. Kritiker wie Bloch und Adorno werfen dieser Kunst hingegen vor, nur den Schein einer Versöhnung zu erzeugen [Teil 6, 3]. Das nicht-organische Kunstwerk lehnt diesen Schein ab, weil es die Realität als fragmentiert voraussetzt. Während also Hilberseimer eine organische Einheit im Sinne einer einheitlichen Durchgestaltung durch alle Maßstäbe hindurch fordert, wenden sich die Künstler der Avantgarde gegen die Idee einer organischen Geschlossenheit des Werkes. So betrachtet ist die Hochhausstadt nicht als avantgardistisches Werk anzusehen, da sie einer traditionellen Auffassung von Einheit folgt.

*10. Das Unheimliche der Großstadt Hilberseimers resultiert aus der Spannung zwischen Organizismus und Montage.*

Die nähere Betrachtung zeigt jedoch, dass die Hochhausstadt dem Prinzip der organischen Einheit widersteht. Sie weist zahlreiche Widersprüche auf, die die behauptete Einheitlichkeit aufbrechen [Teil 6, 4.1]. Anders als bei der künstlerischen Montage ist die vergleichsweise schwache Inkohärenz und

Diskontinuität bei Hilberseimer subtil genug, um selbst heute noch einen Betrachter zu irritieren. Hieraus erklärt sich der Umstand, warum die Hochhausstadt an das Unheimliche appellieren kann, während etwa die *Metropolis* von Citroën als Montage akzeptiert wird. Die Hochhausstadt entsteht zu einem Zeitpunkt, als in der Kunst und Architektur eine neue, von den klassischen Kriterien losgelöste Ästhetik aufkommt. Hier manifestiert sich eine neue ästhetische Sensibilität, die sich von ihrer unmittelbaren Vergangenheit emanzipiert. Die Hochhausstadt bezeichnet dabei einen signifikanten Umbruch in der Ästhetik, durch den die Idee eines geschlossenen, organischen Kunstwerks, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch die Kategorie des Erhabenen aufgeweicht wurde, obsolet wird.

*11. Das kritische Potential eines Kunstwerkes ist nicht allein im Objekt, im Prozess oder in der Form vorhanden, sondern vom Kontext abhängig, in den es durch die Interpretation gestellt wird.*

Die Hochhausstadt widersteht letztendlich dem von Hilberseimer postulierten Prinzip der organischen Einheit und verschließt sich damit auch einem auf Eindeutigkeit zielenden interpretatorischen Zugriff. Dennoch gibt es einen Unterschied zwischen der Unmöglichkeit, eine Interpretation für ein Werk zu finden, und einem Werk, das in keiner Interpretationsheuristik aufgeht. Anhand der Anwendung vielfältiger Interpretationsmethoden kann denn auch das Interesse der kunsthistorischen Interpretation selbst betrachtet werden. Hierbei wird deutlich, dass die kunsthistorische Interpretation gewissermaßen einen Transfer von einem Medium (dem Bild, dem Gebäude etc.) in ein anderes, vorzugsweise in die Sprache vollzieht. In dieser Hinsicht kann die Arbeit der kunsthistorischen Interpretation als eine Form der Übersetzung betrachtet werden. Eine wichtige Rolle spielen dabei Lesestrategien, die Differenzen und Bedeutung und damit Kunstwerke produzieren [Teil 6, 4.2].

Eine Konsequenz daraus wäre, von objekt- und prozessbezogenen Strategien zu interpretativen Strategien überzugehen und die Analyse vom Objekt zum Betrachter zu verlagern. Kritisches Potential ist nicht allein im Werk, im Prozess oder in der Form vorhanden, sondern vom Kontext abhängig, in den es gestellt wird [Teil 6, 4.3]. Eine Möglichkeit, den kritischen Architekturdiskurs über das Objekt hinaus zu erweitern, besteht darin, die Architektur als etwas Performatives zu betrachten, bei dem eine strikte Trennung zwischen Betrachter/Nutzer und Objekt aufgehoben wird. Auch Robert Somol und Sarah Whittings Gegenüberstellung von ›kritischer‹ und ›projektiver‹ Praxis geht von einem Interpretationsmodell aus, bei dem das architektonische Objekt oder Werk sich nicht selbst genügt, sondern dem Betrachter/Nutzer gegenüber offen ist.