

**BAUSTELLEN DER ZERSTÖRUNG
LITERATUR, ARCHITEKTUR UND DEKONSTRUKTION**

**CONSTRUCTION SITES OF DESTRUCTION
LITERATURE, ARCHITECTURE, AND DECONSTRUCTION**

by
Johannes Birke

A dissertation submitted to Johns Hopkins University in conformity with the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy

Baltimore, Maryland
October, 2014

© 2014 Johannes Birke
All Rights Reserved

Intended to be blank

Abstract

My dissertation *Construction Sites of Destruction. Literature, Architecture, and Deconstruction* analyzes representational and epistemological modes of architectural destruction in literature, theory, and film since the 1960s. I argue in my thesis that architectural destruction challenges the limits of writing, building, and memory, and that this is integral to the production and understanding of architecture and literature in the late twentieth century. I take a decidedly transmedial perspective toward the relationship between architecture and literature, and include examples of painting, photography, and film.

As a program of dismantling the ‘architecture’ of Western philosophical thought, the rise of deconstruction in the late 1960s found immediate resonance among the architects of the period. Deconstruction pervades their theoretical work no less than their actual processes of designing and building. I argue that deconstruction is central to not only the displacement of the system of architectural *metaphors* (in philosophy), but also with the concrete *materiality* of architecture itself. My thesis links the metaphorical and material aspects of architectural destruction in order to establish a new theoretical framework for the construction, representation, and reception of architecture in literature and cinema. Close readings of Thomas Bernhard’s novels *Das Kalkwerk* and *Korrektur* set up a ‘poetology of construction sites of destruction.’ With Bernhard, I show how architecture becomes an agent in both the processes of writing and destroying (itself, among other things). The relationship between architecture, destruction and memory is then analyzed

with W.G. Sebald's *Austerlitz*. The novel not only plays with the traditional notion of the invention of mnemotechnics through the destruction of architecture (such as in *The Legend of Simonides of Keos*), but also reflects the destruction of architecture in its narrative form and representational modes. A chapter on Alexander Kluge's text *Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* and documentaries about different events of the destruction of architecture (e.g., 9/11, the demolition of the Berlin Wall) investigates the interplay of architecture, text, and visual media. Techniques like montage and superimposition thereby prove to be specifically architectural strategies for the visualization of the destruction of architecture. In this context, an acoustic mode of the reception of the destruction of architecture becomes apparent. How this is used for the production of music is described in a short conclusion with the German industrial rock band Einstürzende Neubauten.

This dissertation was advised by Professors Elisabeth Strowick and Andrea Krauß.

Acknowledgments

I am thankful to my *parents* who have loved me unconditionally and have given me all the support in the world. Among so many things, they provided me with two *brothers* who keep on strengthening me by always grounding my dreamy mind.

I thank *Elisabeth Strowick* and *Andrea Krauß* for their help, advice, and patience.

Thanks also go to:

Urs Ultraschall for the music, the fun, the love;

Tini for reading Gogol's *The Nose* in her rocking chair to me when I was a kid;

Andreas and *Kathleen* for offering me the safest of all places and for being *krass*;

Rob for the laughter, the best drinking company, and the never-ending corrections;

Sebastian for the sweet names, the best jokes, and the stories about Rock'n'Roll;

Lucas for the peace and understanding;

Angelika for putting everything into the right perspective;

Brandon for making things better;

Tom for the letters;

Martin for the absurdities;

Alister for New York City and the good times;

Johannes for being J1, pf;

Flo for the rationality;

Kellan for the smiles and the hugs, the attention and all the good food;

Tarek for the truths;

Ioana for her soothing presence;

Mike for believing in me;

Tim for keeping the equilibrium and for all the prayers;

Cecilia for being such a lovely host for the Schweinchen;

Nils for the alchemy;

Rebecca Brown for making me write better;

Anna for her endless and unquestionable love;

Rebecca Jane Drumm for her love and trust, the songs, skateboards, and still being there;

Debbie for making me trust myself;

Katie for the artsy times;

The Schweinchen for being oh so lovely;

Jodi for all the unsayable things and for making me stay the course.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| Abstract | iii |
| Acknowledgments | v |
| 1. Einleitung | 1 |
| 1.1. Gerhard Richter: <i>September</i> | 5 |
| 1.2. Aufbau der Arbeit | 15 |
| 2. „Weder Architektur noch Anarchitektur: Transarchitektur!“ – Dekonstruktion, Architektur und Sprache / Schreiben | 19 |
| 2.1. Die Zerstörung Babels | 21 |
| 2.2. Dekonstruktion und Architektur | 35 |
| 2.3. Eigenständigkeit der Architektur (Hegel) | 40 |
| 2.4. Die Überwindung der Metaphysik der Architektur | 43 |
| 2.5. Architektur des Ereignisses | 52 |
| 2.6. Transarchitektur und Palimpsest | 55 |
| 2.7. <i>superimposition</i> – Überlagerung / Überblendung | 64 |
| 3. „Mit mir ist eine neue Architektur geworden.“ – Thomas Bernhards zerstörerische Gebäude | 69 |
| 3.1. Poetologie architektonischer Zerstörung | 69 |
| 3.2. <i>Das Kalkwerk</i> | 76 |
| 3.2.3. Architektur in Kauf nehmen | 79 |
| 3.2.4. Ornament und Zerstörung | 83 |
| 3.2.5. Das Kalkwerk als Schreibort | 90 |
| 3.3. <i>Korrektur</i> | 99 |
| 3.3.1. Der Hügel im Wald (Loos) | 99 |
| 3.3.2. „im Grunde ein tödlicher Prozeß“ – Bauen | 106 |
| 3.3.3. „entsprechend“ – Das Bauwerk | 111 |
| 3.3.4. „alles gleich“ – Bauen und Schreiben | 120 |
| 4. „Erinnerungsbruchstücke“ – W.G. Sebalds literarisches Erinnern (qua) architektonischer Zerstörung | 125 |
| 4.1. Literatur, Architektur und Erinnerung (Assmann, Freud) | 126 |
| 4.2. Architekturen des Nicht-Vergessens | 137 |
| 4.3. Das Ankommen der Erinnerung im Zuge der Architektur | 148 |
| 4.4. „zerbrochene Zeichen“ – Architektur und Sprachkrise | 155 |
| 4.5. Vom Drängen der Architektur. Wuchernde Monumentalbauten | 159 |
| 5. „zusam/mengefügt“ – Visualisierungsstrategien der Zerstörung von Architektur | 165 |
| 5.1. Alexander Kluge. Baustelle und Trümmerfeld | 166 |
| 5.1.1. Zersplitterte Blicke. <i>Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945</i> | 173 |
| 5.1.2. <i>Brutalität in Stein</i> | 186 |
| 5.1.3. Überbrückungen. <i>Ein Gehäuse aus Stahl für Tschernobyl</i> | 192 |
| 5.2. Jürgen Böttcher: <i>Die Mauer. Demontage eines Albtraums</i> | 196 |
| 6. Ausblick und Konklusion | 211 |
| Bibliographie | 221 |
| Curriculum Vitae | 234 |

1. Einleitung

In den vergangenen Jahren hat die Diskussion um das Verhältnis und die Wechselwirkungen von Architektur und Literatur an Präsenz in der literaturwissenschaftlichen Forschung stark zugenommen. Der Ausgangspunkt für diese verstärkte Beschäftigung ist sicherlich in dem in den 1990er Jahren ausgerufenen *spatial* bzw. *topographical turn* zu suchen. Dieser hat insofern zu einem Paradigmenwechsel in den Kultur- und Literaturwissenschaften geführt, als er den Raum als eine bestimmende Größe in die Wahrnehmung und Betrachtungsweise kultureller Phänomene einführte. Detlev Schöttker argumentiert in einem im Jahr 2005 im *Merkur* erschienenen Essay jedoch, dass der Raumbegriff des *spatial turns* „vornehmlich der Geographie und Geopolitik verpflichtet [ist], so daß Landkarten und Reisedarstellungen die Grundlagen der Einsichten bilden.“¹ Der von der Architektur be- und umbaute Raum spiele dabei keine Rolle. Selbst die für einige Jahre so populäre Beziehung von Großstadt und Text sparte eine Diskussion von Gebäuden aus: „Im Mittelpunkt stehen vielmehr wie bei Benjamin subjektive Wahrnehmungen städtischer Phänomene: Luxuswaren, Kino, Reklame, Tempo, Lärm, Schmutz, künstliche Beleuchtung.“² Diese Befunde motivierten Schöttker dazu, einen genuin „architectonic turn“³ für die Kultur- und Literaturwissenschaften zu fordern. Dieser Forderung wurde in zahlreichen Einzelstudien

1 Schöttker, Detlev, „Das Zimmer im Kopf. Wann kommt eigentlich der ‘architectonic turn’“, in: *Merkur* 59 (2005), Heft 680, S. 1191-1195, hier: S. 1194. Vgl. auch: Detlev Schöttker, „Architektur als Literatur. Zu Geschichte und Theorie eines ästhetischen Dispositivs“, in: Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller (Hg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006, S. 131-151.

2 Schöttker, Detlev, „Das Zimmer im Kopf“, S. 1194.

3 ebd., S. 1195.

bereits entsprochen.⁴ Die Forschung erarbeitete von Untersuchungen architektonischer Motive über die Diskussion exemplarischer Bauwerke in literarischen Texten⁵ bishin zur Bestimmung des intermedialen Verhältnisses von Architektur und Literatur, der metaphorischen, narratologischen und philosophischen Funktionen von fiktiven Gebäuden verschiedenartigste Zugriffe auf die komplexe und vielfältige Beziehung von Architektur und Literatur⁶.

Ganz so neu ist die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Literatur und Architektur dann aber doch nicht, denn seit jeher galt die Architektur als produktive Metapher für die Beschreibung und Charakterisierung kreativer Prozesse und ihrer Resultate.⁷ So ist es ein nahezu unhinterfragter Sprachgebrauch, von der „Architektur eines Textes“ und „Gedankengebäuden“ zu sprechen, wenn die Strukturalität von Texten und Philosophemen beschrieben werden soll. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch der von Eberhard Lämmert für seine Einführung in die Narratologie gewählte Titel *Bauformen des Erzählens*.⁸ Und auch in der umgekehrten Richtung ereigneten sich metaphorische Austauschprozesse: Die Architekturtheorie hat verschiedentlich Literatur

4 vgl. vor allem Jens Bisky, *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*, Weimar 2000; Hans-Georg von Arburg, *Alles Fassade. „Oberfläche“ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770-1870*, München 2008.

5 vgl. dazu Winfried Nerdinger (Hg.), *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*, Salzburg 2006; Heinz Brüggemann, *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, Hannover 2002; Robert Hodonyi, „Von Baustelle zu Baustelle. Ein Streifzug durch die Geschichte des Architekturmotivs in der Literatur“, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 54 (2008), Heft 4, S. 589-608; Christian W. Thomson, *Literarchitektur. Wechselwirkungen zwischen Architektur, Literatur und Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1989; Susan Bernstein, *Housing Problems. Writing and Architecture in Goethe, Walpole, Freud, and Heidegger*, Stanford 2008.

6 vgl. dazu Harald Tausch, „Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst“. *Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik*, Würzburg 2006; Carsten Lange, *Architekturen der Psyche. Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik*, Würzburg 2007.

7 Die neueste und vermutlich umfangreichste und genaueste Darstellung dieser Beziehung findet sich bei Daniel Purdy, *On the Ruins of Babel. Architectural Metaphor in German Thought*, Ithaca 2011.

8 Lämmert, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1968.

und Sprache in Anspruch genommen, um Paradigmenwechsel zu beschreiben bzw. einzuleiten. So forderte der Revolutionsarchitekt Étienne-Louis Boullée eine „architecture parlante“⁹, also eine sprechende Architektur. Le Corbusier bindet die Architektur als Kunst gar an ihre Poetisierung: „Von Baukunst kann man erst sprechen, wenn poetisches Gefühl vorhanden ist.“¹⁰ Wie später noch zu sehen sein wird, zielt die dekonstruktivistische Architekturtheorie auf eine Textualisierung der Architektur ab. Zweck dieser Umschreibung ist der Versuch einer Überwindung der rein auf praktische und ökonomische Zwecke ausgerichteten Gestaltung von Gebäuden. Für die metaphorische Nutzung der Architektur zur Beschreibung literarischer Strukturen zeichnen hingegen ohne Frage die der Architektur traditionell zugeschriebenen Eigenschaften der Ordnung und Beständigkeit verantwortlich. Meine Studie hebt einen anderen Aspekt hervor und fokussiert vielmehr auf die Zerstörung von Architektur. Ich will im Folgenden unterschiedliche Ausformungen der Zerstörung von Architektur in den Blick nehmen und analysieren, inwiefern diese Einzug gehalten haben in die Darstellungsverfahren, poetologischen Selbstinszenierungen und Akte der Erinnerung in Literatur und Film sowie die Bildung von (Architektur-)Theorie beginnend mit den 1960er Jahren. Die Zerstörung von Architektur erweist sich dabei als höchst produktives Konzept für die Lektüre. Dies unter anderem auch aus literaturhistorischen Gründen: W.G. Sebald hatte in seinem 1999 erschienenen und hitzig diskutierten Essay *Luftkrieg und Literatur* argumentiert, dass der deutschen Nachkriegsliteratur ebenso wie dem ‘kollektiven Bewußtsein’ der Deutschen ein strukturelles Darstellungs- und

9 Boullée, Étienne-Louis, „Architecture. Essai sur l’art“, in: ders. und Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Architecture. Essai sur l’art*, Paris 1968, S. 114.

10 Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*, Braunschweig 1991, S. 154.

Erinnerungsdefizit mit Blick auf die Zerstörungen deutscher Städte durch die Flächenbombardements durch die Alliierten eigne:

Die Hervorbringungen der deutschen Autoren nach dem Krieg sind darum vielfach bestimmt von einem halben oder falschen Bewußtsein, das ausgebildet wurde zur Festigung der äußerst prekären Position der Schreibenden in einer moralisch so gut wie restlos diskreditierten Gesellschaft. Für die überwiegende Mehrzahl der während des Dritten Reichs in Deutschland gebliebenen Literaten war die Redefinition ihres Selbstverständnisses nach 1945 ein dringlicheres Geschäft als die Darstellung der realen Verhältnisse, die sie umgaben.¹¹

Sebald ist nicht der einzige, der diesen Tatbestand für die sogenannte ‘Trümmerliteratur’ diagnostiziert. Obschon diese über den Signifikanten „Trümmer“ bereits die Zerstörung von Architektur in ihrer Gattungsbezeichnung zitiert, werden die Trümmerlandschaften deutscher Städte lediglich als „Requisiten“¹², „Schauplatz“¹³ und „Hintergrund“¹⁴ verhandelt. Ralf Schnell beschreibt dies folgendermaßen: „’Trümmerliteratur’: In dieser Bezeichnung ist die Wirklichkeit gegenwärtig, durch die diese Literatur geprägt wurde, die Realität des Schutts und der Ruinen – nicht nur der Städte und Häuser, sondern auch der Ideale und Ideologien –, die Realität des Krieges, des Todes, des Untergangs und des Überlebens inmitten von Trümmern.“¹⁵ Reinhold hat auf ähnliche Weise zusammenfassend formuliert: „Die Ruinen bleiben Kulisse bei der Inszenierung eines neuen Lebensgefühls, das sich mit moralischen Aufschwüngen anbahnt.“¹⁶

11 Sebald, Winfried Georg, *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, München 1999, S. 7.

12 Reinhold, Ursula, „Trümmer und Bauen in der Literatur der Nachkriegszeit“, in: Margrid Bircken und Heide Hampel (Hg.), *Architektur und Literatur in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg 2003*, Neubrandenburg 2005, S. 59-68, hier: S. 59.

13 Beloborodova, Darina, „Die Negativität in der Trümmerliteratur der Nachkriegszeit“, in: *Triangulum: Germanistisches Jahrbuch für Estland Lettland und Litauen* 2010, S. 11-29, hier: S. 14.

14 Reinhold, „Trümmer und Bauen in der Literatur der Nachkriegszeit“, S. 60.

15 Schnell, Ralf, „Deutsche Literatur nach 1945“, in: Wolfgang Beutin et. al. (Hg.), *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2001, S. 479-510, hier: S. 492.

16 Reinhold, „Trümmer und Bauen in der Literatur der Nachkriegszeit“, S. 62.

Mit der Fokussierung auf Literatur und Film seit den 1960er Jahren setzt sich die Arbeit dezidiert ab von der Trümmerliteratur. Meiner Meinung nach verändert sich der Umgang mit Formen der Zerstörung und der Präsenz von Trümmern mit Beginn der 1960er Jahre. Architektur wird nicht mehr als bloße Kulisse inszeniert, sondern als eigenständige Handlungsmacht, die selbst zu agieren versteht, zumal zerstörerisch und mitunter gegen sich selbst. Die Zerstörung von Architektur wird nicht nur wieder verstärkt zum Thema von Literatur, Theorie und Film, sondern vor allem als künstlerisches Verfahren in deren Produktionen gespiegelt. Dieser Kombination von Konstruktion und Destruktion soll der Titel dieser Arbeit „Construction Sites of Destruction“ / „Baustellen der Zerstörung“ Rechnung tragen. Bevor ich Aufbau und Argumentationstrang der Arbeit kurz darstelle, möchte ich diese These an einem, wenn auch außerliterarischen, so doch ungemein eindrücklichen Beispiel kurz verdeutlichen.

1.1. Gerhard Richter: *September*

Die Attacken auf die World Trade Center in New York City am 11. September 2001 sind sicherlich die bislang einschneidendste und folgenreichste Zerstörung architektonischer Artefakte des noch jungen 21. Jahrhunderts. Den mit dem Einschlag des zweiten Flugzeugs einhergehenden Feuerball sowie den Zusammenfall der beiden Türme zwei Stunden später verfolgten die meisten Menschen live an den Fernsehbildschirmen. Die Fernseh- und Fotoaufnahmen der Trümmerberge gingen am nächsten Tag, nachdem sich die Staubwolke über Manhattan gelegt hatte, um die Welt. Der deutsche Maler Gerhard

Richter befand sich zum Zeitpunkt der Attacken auf einem Transatlantikflug von Köln nach New York, wurde kurzfristig ob der kompletten Schließung des Luftraums über den Vereinigten Staaten in das kanadische Halifax umgeleitet, um zwei Tage später wieder zurück in seine Wahlheimat Köln zu fliegen. Es sollte nicht der einzige Kontakt Richters mit den Ereignissen dieses Tages bleiben. Jahre später, 2005, nahm sich Richter dieses Ereignisses malerisch an und schuf ein Gemälde, dessen Entstehungsprozess hier kurz erläutert werden soll.¹⁷

Nach zeichnerischen Vorstudien fertigte Richter ein Ölgemälde an, das den Moment des Einschlags und des aufsteigenden Feuerballs des zweiten Flugzeugs darstellte.

Bildgegenstand sind die beiden Türme, der aufsteigende Rauch sowie der blaue Himmel dieses Tages. *September* zeigte in diesem Stadium seiner Entstehung detailreich und in realistischer Manier die Zerstörung zweier zu Ikonen gewordener Gebäude des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts. Doch Richter war mit der Darstellung unzufrieden. Danach gefragt, ob die Ereignisse des 11. Septembers ein neues Bildthema in seinem malerischen Schaffen darstellen könnten, antwortete Richter damals dem *Spiegel*:

Leider nein. Das hier ist nur der missglückte Versuch dazu. Mich hatte dieses typische Foto der beiden Türme mit der Explosionswolke und dem strahlend blauen Himmel nicht losgelassen, bis ich schließlich versuchte, es zu malen. Es ergab nichts. Beim Malen merkte ich schon, dass es die falsche Richtung ist.¹⁸

Das Bild 'ergab nichts'. Weder funktionierte das eingesetzte Repräsentationsverfahren in den Augen Richters noch zeitigte es die von ihm gewünschten ästhetischen Effekte. Auf

17 Für eine längere und detailgenaue Darstellung vgl.: Robert Storr, *September. A History Painting by Gerhard Richter*, London 2010.

18 Beyer, Susanne und Ulrike Knöfel, „Mich interessiert der Wahn. Interview mit Gerhard Richter“, online zugänglich unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41429248.html>, zuletzt eingesehen am 5. September 2014.

die Frage, was mit dem Bild nun geschehen würde, entgegnete Richter: „Es wird zerstört, oder ich übermale es irgendwann, die Leinwand ist ja noch gut. Wer weiß, vielleicht stellt sich ja doch noch mal die richtige Bildidee zu diesem Thema, zum Terrorismus, ein.“¹⁹ Von dem Ergebnis frustriert, wollte Richter das Bild der Zerstörung anheim geben. Doch das Bild überlebte, auch wenn Richter es tatsächlich zerstörte und übermalte. Ja, wie sich zeigen sollte, überlebte es, gerade *weil* Richter es zerstörte und übermalte. In einem späteren Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist erläutert Richter: „The little picture of the two towers was very colorful to start with, with the garish explosion beneath the wonderful blue sky and the flying rubble. That couldn't work; only when I destroyed it, so to speak, scratched it off, was it fit to be seen.“²⁰ Richter zerstört das Bild nicht wie noch in dem *Spiegel*-Interview formuliert aus reiner Sparsamkeit und übertriebenem Pragmatismus, nicht zur Zerstörung des Motivs oder zum Erhalt der Leinwand, sondern letztlich zur Vollendung des Bildes. Er wendet die Zerstörung als malerisches Verfahren an und polt sie damit in einen produktiven Vorgang um. Anstatt das Bild gänzlich zu zerstören, *korrigiert* Richter die Darstellung der Zerstörung der Gebäude, indem er Farbschichten abschabt (‘scratched it off’) und die teilweise Zerstörung der ursprünglichen Darstellung als Mittel zum Erreichen eines bestimmten ästhetischen Effekts einsetzt, der ihm angemessener für die Darstellung der Zerstörung der Tower erscheint. Die Darstellung architektonischer Zerstörung, so ließe sich hier sagen, bedingt die Zerstörung der Darstellung, womit Zerstörung zu einem originären Darstellungsverfahren wird. Zerstörung ist somit nicht so sehr das Gegenteil des Malprozesses, sondern vielmehr ein weiteres Momentum, ein weiterer, mitunter finaler Schritt im Entstehungsprozess des

19 ebd.

20 Storr, *September*, S. 55f.

Bildes. Robert Storr bezeichnet dieses Vorgehen gar als „Richter’s painterly methodology”²¹, die zudem noch den Akt der Übermalung in sich einschließt und aus der sich für *September* zwei unterschiedliche Farbschichten ergeben. Storr beschreibt beide folgendermaßen:

The first is a sheer, semiporous skin of mottled pigment that covers the entire canvas, except where it has been scraped or rubbed off, exposing the white primer underneath and the nap of the linen underneath that. [...] This effect was accomplished one evening with a knife rather than with Richter’s customary squeegee or spatula. He had been contemplating the painting for several days before deciding that such a tool might be a solution to the problem. Nothing in the artist’s work is routine no matter how consistent some effects may superficially appear to the actual viewer, not even the choice of a painterly “eraser.” [...] The second layer consists of streaks, smears, and clots of pasty pigment whose tonal range is generally broader than the undercoat and extends from milky grays and blues to creamy anthracite aureoles. These impasto passages traverse the rectangle in opposite directions, going from left to right in the upper half of the picture and from right to left in the lower half. [...] Aside from this animating effect, the heavier paint serves, on the one hand, to stress the canvas’s immediate tactility and objectivity, and, on the other, simultaneously accents and indexes the near dematerialization of the thinner layer and of the primary image just barely bodied from within it.²²

Es ließe sich mit dieser Analyse Storrs nun sagen, dass sich Richters Gemälde von der Zerstörung zweier Gebäude in der Strukturalität seiner materiellen Erscheinung ähnlich der Idee eines Überschreibungstextes verhält, einer Erscheinungsform also, die sich über unterschiedliche Schichtungen, die jeweils fragmentarisch an der Oberfläche erscheinen verhält. Die Bildoberfläche von *September* realisiert sich gleichermaßen über materielle Spuren älterer Bildschichten: von der reinen Textur des Leinwandmaterials über deren Grundierung bishin zur ursprünglichen Darstellung sowie den Übermalungen des Bildes. *September* ließe sich so als malerischer Trümmerhaufen bezeichnen, der die Zerstörung

21 ebd., S. 50.

22 ebd., S. 47f.

der World Trade Center, die selbst in riesigen Trümmerbergen resultierte, thematisiert. Zugleich – und das ist das für diese Studie entscheidende Moment an *September* – thematisiert Richter die ästhetischen Probleme, die dieses *sujet* für ihn so augenscheinlich mit sich führt. Das Bild zeigt, wie sich das Motiv der Zerstörung als Verfahren seiner eigenen Darstellung manifestiert. Betrachtet man *September*, betrachtet man nicht bloß die künstlerische Darstellung der Zerstörung der Gebäude, sondern zugleich die Darstellung der Zerstörung der Darstellung selbst. Um die Zerstörung von Architektur zu repräsentieren, muss, mit *September* argumentiert, im Rahmen der Möglichkeiten des darstellenden Mediums selbst zerstört werden. Die Zerstörung von Architektur setzt sich also im Übergang ihrer Darstellung in einem anderen Medium fort.

Doch gehen die medialen Verwicklungen und Übergänge im Fall von *September* noch weiter. *Zum einen* sagt Richter in dem bereits zitierten *Spiegel*-Interview, dass ein Foto des Einschlags des zweiten Flugzeugs ihn ‘nicht losgelassen’ und zu dem Versuch eines Bildes animiert habe. Richter sagte, er ‘versuchte, es [das Foto, J.B.] zu malen’. Doch war es letztlich auch, wie Robert Storr darlegt, der Vergleich zwischen Fotografie und Malerei, der Richter frustrierte und zur vorläufigen Aufgabe des Bildes zwang. Storr dazu: „Furthermore after having initially rendered the full explosive power of the hijacked planes’ collision with the skyscraper in bold tones and colors Richter felt defeated as an artist by the failure of his work to measure up to the vividness direct photographic documentation of that collision achieved.”²³ – *Zum anderen* trifft Richter bereits vor Beginn des eigentlichen Malprozesses die Entscheidung, die Medialität des Ereignisses selbst zu thematisieren. Storr stellt fest, dass das Gemälde unter die Gattung

23 ebd., S. 47.

der Historienmalerei zu klassifizieren ist. Gemälde dieser Art gelten gemeinhin als Akte der Erinnerung signifikanter geschichtlicher Ereignisse in zumeist dramatisierter und überhöhter Weise. Richters Gemälde stellt in diesem Zusammenhang dann jedoch einen eher unkonventionellen Akt der Erinnerung dar. Sein Gemälde ist in einem für Historienbilder ungewöhnlich kleinen Format gehalten und erinnert viel eher an die Maße eines typischen Fernsehgeräts: „That scale places it in the range of many of the media images people saw on television at the time of the attack and since, while also countering the tendency in history painting of representing major events in rhetorically big formats with melodramatic effect.“²⁴ Richter zitiert, mit anderen Worten, über das Bildformat seines Gemäldes jenes Massenmedium, über das ein Großteil der Menschheit die Zerstörung der World Trade Center wahrnahm. An der Konzeptionalisierung und Realisierung des Bildes sind also in entscheidendem Maße vier unterschiedliche Medien beteiligt: die Architektur, das Fernsehen, die Fotografie sowie die Malerei. Die Zerstörung von Architektur manifestiert sich somit nicht ausschließlich am konkreten Gebäude, sondern wirkt weiterhin zerstörerisch, wenn es zu ihrer Darstellung in einem anderen Medium kommt.

Richters Gemälde inszeniert die meisten jener Kernpunkte, die für meine Diskussion zerstörter und zerstörerischer Architektur in Literatur, Theorie und Film eine entscheidende Rolle spielen, weshalb sie hier kurz thesenhaft zusammengefasst und theoretisch verortet werden sollen: Die Zerstörung von Architektur trägt im Rahmen ihrer Darstellung in einem anderen Medium Momente der Zerstörung in das Verfahren der

24 ebd.

Darstellung ein. Zerstörung wird auf diese Weise zu einem genuinen künstlerischen Verfahren, das zudem eine Metaebene der Reflexion über Fragen der Repräsentation und der Medialität eröffnet. Die Zerstörung des ursprünglichen Motivs manifestiert sich zugleich als Akt der *Korrektur*: Ein Motiv wird zerstört, um es in seiner Darstellung zu verbessern / adäquater zu gestalten. Die Korrektur ereignet sich hier über die Abschabung mehrerer Farbschichten und partielle Übermalungen. Was dabei entsteht ist eine palimpsestische Struktur, in der sich unterschiedliche Farb- und Bildschichten überlagern. Ein *Palimpsest* beschreibt die Idee des 'Überschreibungstextes', in dem sich unterschiedliche Schriften überlagern.²⁵ Ältere Kodierungen erscheinen dabei an der sich in permanentem Wandel begriffenen Textoberfläche als materielle und semantische Spuren. Schreibmodelle wie Zitationen, Wiederholungen, Parodien, Intertextualitäten – Formen und Figuren, die Spuren und Fragmente anderer Texte / medialer Ereignisse offenbaren – spielen eine entscheidende Rolle. Es entsteht dabei jedoch kein kontinuierliches Netz von Referenzen, das die Bedeutungen all dieser Schriften stabilisieren und letztlich stillstellen könnte. Vielmehr wird eine Dynamik produziert, in der sich die Schriften gegenseitig spiegeln, kommentieren – ja, sich permanent umschreiben. Es ist also das Gegenteil einer *tabula rasa*, einer unbeschriebenen Schreibtafel, das hier entsteht: vielmehr eine Exzesshaftigkeit der permanenten Überschreibungen. Diese Exzesshaftigkeit führt zur Einschreibung einer strukturellen Unlesbarkeit im Sinne einer den Signifikationsprozess fixierenden Lektüre. Doch verschiebt Richters Gemälde das Konzept des Palimpsests, ist es doch mehr als alle Schichtungen zusammengenommen. Im Prozess des Abschabens bestimmter

²⁵ vgl. zur Geschichte der Theorie des Palimpsests: Sarah Dillon, *The Palimpsest. Literature, Criticism, Theory*, New York 2007.

Farbschichten wird die Materialität der Leinwand sichtbar. Der Akt der Zerstörung bedingt eine Akzentuierung und Reflexion der Medialität des Gemäldes. Dieser Aspekt der strukturellen Überlagerungen wird sich als höchst produktiv für die Lektüren dieser Arbeit erweisen: hinsichtlich textproduktiver, bildgebender und mnemotechnischer Verfahren.

Zudem hat sich an Richters Gemälde gezeigt, dass mehrere Medien am Entstehungsprozess beteiligt waren, dass in entscheidendem Maße Zitationen von Medien (das Bildformat, das an den Fernsehbildschirm erinnert) und Übersetzungs- bzw. Übergangsprozesse von einem Medium ins andere (von der Fotografie zur Malerei) in die Darstellung eingetragen werden. Ich möchte solche medialen Verwicklungen im Rahmen dieser Arbeit als transmediale Verfahren bezeichnen. Transmedialität ist ein medientheoretisches Konzept, das in begrifflicher Nähe zur Multi- und Intermedialität steht. Urs Meyer hat diese Begriffe hinsichtlich ihrer unterschiedlichen Konstellierungen und Weisen des Zusammenspiels terminologisch differenziert. So unterscheiden sich Multimedialität und Intermedialität insofern voneinander, als sich in multimedialen Arrangements verschiedene Medien in einem „bloßen Nebeneinander“²⁶ befinden, wohingegen bei der Intermedialität ein „konzeptuelles Miteinander“²⁷ vorliegt. Zur Intermedialität stellt Meyer fest:

Intermedialität bezieht sich auf die Kopplung von Medien im zeichentheoretischen Sinne (das Emblem als Verbindung von Bild und Text oder das Lied als Verbindung von Musik und Text), die Anspielung auf ein anderes Medium (das Buch im Bild), die vollständige Integration eines anderen Mediums (Literaturverfilmung) oder die ästhetische Anlehnung an ein anderes Medium

26 Meyer, Urs, Roberto Simanowski und Christoph Zeller, „Vorwort“, in: Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller (Hg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006, S. 7-17, hier: S. 8.

27 ebd.

(musikalische Syntax, das durch Text imaginierte Bild, die Kameraperspektive des Actionfilms im Computerspiel). Abgesehen vom ersten Fall geht das eine Medium jeweils im anderen auf, die Rezeption des Zielmediums verlangt nicht mehr zwingend die Gegenwart oder Kenntnis des Ausgangsmediums.²⁸

Die Intermedialität bringt Medien miteinander in Berührung, unterliegt aber immer noch dem „Paradigma der Grenzziehung“²⁹. Die Transmedialität geht als „Aspekt des Übergangs, der Grenzüberschreitung“³⁰ hingegen noch einen buchstäblichen Schritt weiter. Meyer führt dazu aus:

Transmedialität fokussiert auf die gleichzeitige Anwesenheit der beteiligten Medien und steht somit im Grunde der intermedialen Kopplung nahe. Während dort der Akzent jedoch auf dem Ergebnis als vollzogener Verbindung beider Partner liegt, betont der Begriff der Transmedialität den Transfer. Gegenstand sind die beteiligten Medien *im Prozess* des Übergangs.³¹

Meiner Meinung nach liegt hiernach bei jedweder Darstellung von Architektur in einem anderen Medium bereits ein intermediales Ereignis vor. Dies bedarf jedoch einer Theoretisierung der Architektur als Medium. Ich beziehe mich dabei auf Beatriz Colominas Definition der Architektur als Massenmedium. Colomina erarbeitet ihre Theorie einerseits im Rahmen eines Begriffs von Medien, der diese als je spezifische Repräsentationssysteme denkt, und andererseits mit Blick auf die Architektur der klassischen Moderne, mit Adolf Loos und Le Corbusier als ihren argumentativen Stützpfeilern. Colomina schreibt:

To think about modern architecture must be to pass back and forth between the question of space and the question of representation. Indeed, it will be necessary to think of architecture as a system of representation, or rather a series of

28 ebd. S. 9.

29 ebd.

30 ebd.

31 ebd., S. 10.

overlapping systems of representation. This does not mean abandoning the traditional architectural object, the building. In the end, it means looking at it much more closely than before, but also in a different way. The building should be understood in the same terms as drawings, photographs, writing, films, and advertisements; not only because these are the media in which more often we encounter it, but because the building is a mechanism of representation in its own right. The building is, after all, a “construction,” in all senses of the word.³²

Geht man nun von dieser Konzeptionalisierung der Architektur als eigenständiges Medium aus, dann liegt, Urs Meyer gemäß, in der Repräsentation der Architektur in einem anderen Darstellungssystem eben ein Fall von Intermedialität vor. Doch Colomina beschreibt darüber hinaus eine weitere Eigenschaft der Architektur der Moderne, die diese als transmediales Phänomen *par excellence* denken lässt. Den spezifischen Einsatz *moderner* Architektur sieht Colomina insbesondere in dem Zusammenspiel der Architektur mit anderen Medien, d.h. in ihrem Übergang und ihrer Übersetzung in andere Repräsentationssysteme. Die Modernität moderner Architektur gründet gerade in diesen Verfahren der Transformation:

It is actually the emerging systems of communication that came to define twentieth-century culture – the mass media – that are the true site within which modern architecture is produced and with which it directly engages. In fact, one could argue (this is the main argument of this book) that modern architecture only becomes modern with its engagement with the media. [...] This presupposes a transformation of the site of architectural production – no longer exclusively located on the construction site, but more and more displaced into the rather immaterial sites of architectural publications, exhibitions, journals. Paradoxically, those are supposedly much more ephemeral media than the building and yet in many ways are much more permanent: they secure a place for an architecture in history, a historical space designed not just by the historians and critics but also by the architects themselves who deployed these media.³³

32 Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge 1994, S. 13f.

33 ebd., S. 14f.

Der Bau- und Gestaltungsprozess wird hier an andere Medien verwiesen. Ich möchte auf dieser Grundlage in meiner Studie zeigen, dass es sich bei der Darstellung von der Zerstörung von Architektur in Literatur und Film ab den 1960er Jahren nicht bloß um eine intermediale Kombination der Medien handelt, sondern vor allem transmediale Prozesse vorherrschen, d.h. dass Momente der Zerstörung wirksam sind in den jeweiligen Strategien des Bauens, Schreibens und Visualisierens.

1.2. Aufbau der Arbeit

Ich beginne die Arbeit mit einem theoretischen Kapitel, das die Beziehung von Architektur, ihrer Zerstörung und Sprache genauer analysiert. Dazu unternehme ich einerseits eine Lektüre alternativer bzw. apokrypher Fassungen des Mythos vom Turmbau zu Babel und der damit einhergehenden Verwirrung der Sprache. Dabei geht es um den Zusammenhang zwischen der Zerstörung des Turms und dem Eintrag einer basalen Ambiguität in das System der Sprache, das überhaupt erst die Entstehung von Literatur ermöglicht. Danach gehe ich über zu einer Einführung in das Verhältnis, das Dekonstruktion und Architekturtheorie miteinander eingehen. Mir scheint dieser Schritt aus mehreren Gründen gerechtfertigt: (a) die Dekonstruktion ist das vermutlich einflussreichste und nachhaltigste philosophische und literaturtheoretische Programm des zu untersuchenden Zeitraums und stellt zudem, laut Schöttker, die erste ästhetische Beschäftigung mit der Architektur seit Hegel, Vischer und Schopenhauer dar³⁴; (b) die

³⁴ vgl. Schöttker, „Architektur als Literatur. Zu Geschichte und Theorie eines ästhetischen Dispositivs“, S. 131.

Dekonstruktion ist ein Verfahren, das scheinbar feste Strukturen und Systeme auf ihre Instabilitäten, d.h. auf ihr Potenzial, sich selbst zu Fall zu bringen, prüft. Dieses Verfahren ist keines, das einen ausschließlich destruktiven Impuls besitzt, sondern in epistemologischer Hinsicht höchst produktiv auftritt. (c) Der Versuch, die Dekonstruktion für die Gestaltung und Theoretisierung von Architektur zu vereinnahmen, führte zu Konzeptbildungen und Gestaltungsverfahren, die sich an der Schnittstelle von Architektur, Literatur und Film befinden. Dabei wird die Architektur als Phänomen beschrieben, das der von Derrida formulierten Logik der Schrift folgt.

Daran anschließend beschäftigt sich das zweite Kapitel mit der Beziehung von Architektur und literarischen Schreibmodellen. Ich beziehe mich dafür auf zwei Texte des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard, namentlich die Romane *Das Kalkwerk* von 1970 und *Korrektur* von 1975. In der Diegesis beider Texte spielen jeweils Gebäude eine Rolle, die in einem produktionsästhetischen Verhältnis zu den in ihnen bzw. über sie geschriebenen Texten stehen. Beiden Gebäuden wird dabei zudem ein destruktives Potenzial zugeschrieben, das sich nicht ausschließlich, aber insbesondere auf die jeweiligen Schreibprozesse konzentriert. Es kann argumentiert werden, dass beiden Gebäuden eine gewisse Agentenschaft / Handlungsmacht angeeignet wird und sie handlungsbedingende Funktionen übernehmen. In beiden Texten sind zudem Dynamiken und Strukturen zu entdecken, die im ersten Kapitel vorgestellt werden. Zudem zeigt das Kapitel eine von der Bernhard-Forschung bislang unberücksichtigt gelassene Verarbeitung von Theoremen, die der österreichische Architekt Adolf Loos um die Jahrhundertwende aufgestellt hat, in den Romanen auf.

Das dritte Kapitel nimmt die Architektur als spezifische Mnemotechnik in Blick. Ich leite dieses Kapitel mit einer kurzen Diskussion der Legende von Simonides von Keos ein, dem von Cicero und Quintilian die Begründung der rhetorischen Mnemotechnik zugeschrieben wurde. Diese Begründung findet ihren Ausgang in dem Zusammenfall eines Hauses. Auch Freud formuliert unter Zuhilfenahme der Architektur eine spezifische Gedächtnistheorie, was zur Herausarbeitung einer paradoxen Figur des Erinnerns führt. Freud entwickelt ein Konzept des Nicht-Vergessens und gleichzeitigen Nicht-Erinnern-Könnens, das er über die Überlagerung und Wucherung von Architektur zu repräsentieren versucht. Nach diesen jeweils recht knappen gedächtnistheoretischen Referenzen fokussiert das Kapitel auf W.G. Sebalds 2001 posthum erschienenen Roman *Austerlitz*. *Austerlitz* erzählt von der Suche nach einer verdrängten Kindheit und somit von den Versuchen eines Erinnerungsprozesses. Es erweist sich dabei, dass die Architektur und mitunter vor allem ihre Zerstörung eine signifikante Rolle spielen, da ihr die Kapazität zugeschrieben wird, die Vergangenheit nicht zu vergessen. Über welche Verfahren dies literarisch operationalisiert wird, soll Gegenstand dieses Kapitels sein.

Das vierte Kapitel der Arbeit beschäftigt sich mit Visualisierungsstrategien der Zerstörung von Architektur. Es versammelt dafür durchaus divergentes Material: Alexanders Kluges Text über den *Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*, seinen ersten Film *Brutalität in Stein* über die historische Zeugenschaft und das Schicksal der von den Nazis hinterlassenen Architektur, zwei Videoclips über die Terroranschläge vom 11. September 2001 sowie abschließend Jürgen Böttchers Dokumentation *Die Mauer* –

Demontage eines Altraums. Es kommt mir dabei nicht auf die spezifischen historischen Kontexte und die Ausformungen der jeweiligen Zerstörungen von architektonischen Artefakten an, sondern vielmehr darauf, inwiefern die jeweiligen Ereignisse bebildert werden und wie diese sich selbst auf den Status der Bilder auswirken. Im Fall von Kluge sind es dabei vor allem die Verfahren der Montage und Collage, die hier zum Teil auf transmediale Weise eingesetzt werden. Böttcher hingegen nutzt den Abriss der Mauer als ein bildgebendes und bildstrukturierendes Verfahren.

Eine Konklusion reflektiert, inwiefern dekonstruktive Lektüren das Feld von Architektur und Literatur einer Neubestimmung unterziehen können und welchen Beitrag die dekonstruktivistische Architekturtheorie dazu leisten kann. Zudem wird ein Ausblick gegeben auf eine Ausweitung des Untersuchungsfelds und die Operationalisierung der herausgearbeiteten Theoreme. Abschließend gehe ich kurz auf das Werk der deutschen Band Einstürzende Neubauten ein. Dies eignet sich nicht nur zu einer pointierten Zusammenfassung der Grundkonzepte dieser Arbeit, sondern erweitert zudem die Diskussion der akustischen Dimension der Zerstörung von Architektur im Verhältnis zu zeitgenössischer Musik.

2. „Weder Architektur noch Anarchitektur: Transarchitektur!“ Dekonstruktion, Architektur und Sprache / Schreiben

Das nachfolgende Kapitel soll als theoretische Annäherung an das Thema dienen. Ich werde darin eine Brücke vom Turmbau zu Babel hin zu Jacques Derridas und Bernard Tschumis architekturtheoretischen Schriften aus den frühen 1980er Jahren schlagen. Die Lektüre des Babelmythos soll dabei in grundlegende Aspekte der nachstehenden Auseinandersetzung des Verhältnisses von Dekonstruktion und Architektur sowie der folgenden Lektüren der literarischen und filmischen Texte einführen. Die nachstehende Lektüre des Turmbaus von Babel liefert dabei insofern neue Aspekte, als sie sich nicht auf jene Version, die sich in der Bibel findet, stützt, sondern sich eine apokryphe sowie eine historiographische Nacherzählung zunutze macht, die beide entscheidende Aspekte zur Version der *Genesis* hinzufügen. Es handelt sich dabei hauptsächlich um das Schicksal des Turms und sein kausal-temporales Verhältnis zum Ereignis der Sprachverwirrung. Beide Aspekte werden in der Bibel ausgespart und in den hier vorgeschlagenen Alternativversionen supplementiert. Die Lektüre soll dabei das für den Rest der Arbeit grundlegende Verständnis der Beziehung von Sprache und Architektur vor dem Hintergrund von Ereignissen der Zerstörung liefern und deren wichtigste Strukturen aufzeigen.

Die Auseinandersetzung mit dekonstruktivistischen Architekturtheorien gründet auf einer doppelten Motivation: Es soll gezeigt werden, wie die wohl einflussreichste philosophische Bewegung des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts Architektur denkt und von der Architektur selbst für ihre Zwecke vereinnahmt wird. Dabei kommt es zu

Wechselwirkungen, die die Gestaltung von Architektur entscheidend verändern. Ein Aspekt dieser Veränderung ist die Integration verschiedener Medien und Diskurse in den Gestaltungsprozess von Architektur. Damit wird die vermeintliche Präsenz von Architektur in Stein abgelöst von einem Denken von Architektur unter Derridas Konzept der Schrift. Das führt zu neuen Gestaltungsprinzipien, die sich als genuine Schreibmodelle interpretieren lassen, die für die nachfolgenden Lektüren der literarischen Texte und Filme fruchtbar gemacht werden können. Bislang unberücksichtigte Potenziale der Texte Derridas und Tschumis, die neue Lektüren des Verhältnisses von Literatur und Architektur motivieren könnten, sollen offengelegt werden. Dass in den nachfolgenden Lektüren von Theorie, Literatur und Film gewisse Figuren, Strukturen und Schreibmodelle wiederholt auftauchen, gründet dabei nicht in einer Applikation der Theorie auf die literarischen und filmischen Werke. Vielmehr soll gezeigt werden, dass gewisse Themen, Strukturen und Dynamiken hinsichtlich der Repräsentation von Architektur im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts offensichtlich Konjunktur haben und sich sowohl in Theorie, Literatur und Film und ihren spezifischen Darstellungsverfahren mit ähnlichen Beweggründen und Effekten finden.

Vorweg geschickt werden muss jedoch noch Folgendes: In der Diskussion der dekonstruktivistischen Architekturtheorien spielt der Aspekt der Zerstörung eine lediglich marginale Rolle. Obschon sowohl Derrida als auch Tschumi für die Formulierung ihrer Theoreme auf eine Rhetorik der Zerstörung zurückgreifen – so ist die Rede immer wieder vom Zerlegen, Einreißen, Demontieren, Erzittern, Destabilisieren und Zerschlagen³⁵ –, sind die dekonstruktiven Tendenzen in der Architektur doch „ohne jenen destruktiven

35 vgl. beispielsweise Jacques Derrida, „Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur“, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne*, Berlin 1994, S. 221f.

Antrieb”³⁶. Explizit heißt es bei Derrida mit Blick auf einen Gebäudetypus im Werk Tschumis, die sogenannten *folies* / Verrücktheiten im Pariser Parc de la Villette: „Diese Verrücktheiten zerstören nicht.”³⁷ Es sind also verhaltene und produktiv gewendete Formen der Zerstörung, die in der Argumentation der Texte Anwendung finden. Um die konkrete Zerstörung von Gebäuden geht es weniger. Diese kommt jedoch in den Diskussionen der literarischen Texte und Filme zum Tragen. Literatur und Film decken damit einen Zug auf, der erst durch das hier vorgenommene konstellative Lektüreverfahren zum Tragen kommt und neue Perspektiven auf das Verhältnis von Architektur und Literatur ermöglicht.

2.1. Die Zerstörung Babels

Die erste Unternehmung der nach der Sintflut noch jungen Menschheit ist eine architektonische, in deren Konsequenz Architektur und Literatur nicht nur auf das Engste miteinander verbunden werden, sondern beide Disziplinen zugleich ihre Möglichkeitsbedingungen finden, ja sich ihre Möglichkeitsbedingungen gerade aus dieser engen Verbindung ergeben. Die Konsequenz dieser architektonischen Unternehmung ist die Zerstörung eines Bauwerks.

Aus Noahs Arche und von den Bergen hinabgestiegen, siedeln sich die Menschen in einem Tal im Land Schinar an und beginnen sogleich mit Vorbereitung und Durchführung des Baus der Stadt und des Turms von Babel. Sie werden dafür von Gott

36 ebd., S. 221.

37 ebd., S. 222.

mit der Verwirrung ihrer Sprache gestraft. Die Gründe für Bauvorhaben und Bestrafung sind vielfältig:³⁸ Ein Name soll sich mit dem Bau gemacht werden; er soll die Menschheit, entgegen des göttlichen Gebots der geographischen Zerstreung und Besiedlung des Planeten, versammeln; er soll Schutz vor einer neuerlichen Sintflut geben und zugleich die Möglichkeit bieten, in einem solchen Fall Gott anzugreifen und Rache an ihm üben zu können;³⁹ er soll die Menschen wieder zurück in das himmlische Reich führen und die Mauern zum Paradies einreißen, aus dem sie verwiesen wurden.⁴⁰ Der Sündenfall am Baum der Erkenntnis und der Verweis aus dem Paradies haben den Menschen zwar die Unsterblichkeit genommen, sie aber dennoch mit dem Wissen um 'gut und böse' ausgestattet. Beim Anblick des Turmbaus begreift Gott das epistemologische und praktische Potenzial, das der Menschheit aus diesem Wissen und der 'Einheit' ihrer Sprache erwächst: „Seht nur, ein Volk sind sie und eine Sprache haben sie alle. Und das ist erst der Anfang ihres Tuns. Jetzt wird ihnen nichts mehr unerreichbar sein, was sie sich auch vornehmen. Auf, steigen wir hinab und verwirren wir dort ihre Sprache, so daß keiner mehr die Sprache des anderen versteht.“⁴¹ Ich möchte Gottes Intervention nicht als den Ursprung der unterschiedlichen Nationalsprachen lesen, sondern vielmehr als den Eintrag von Differenzialität, Mittelbarkeit, Pluralität, Ambiguität und epistemologischer Unhintergebarkeit in das allgemeine System der Sprache, jener *langue* nach de Saussure. Grundsätzliches Missverstehen und die Notwendigkeit

38 Ich beziehe mich hier sowohl auf die Passage aus der Bibel zum Turmbau zu Babel als auch auf den ausführlicheren Bericht von Flavius Josephus, den er in seinen *Jüdischen Alterthümern* gibt: Flavius Josephus, *Flavius Josephus' Jüdische Alterthümer*, hrsg. v. Franz Kaulen, Köln 1883.

39 vgl. dazu: „und er drohte, er werde sich an Gott rächen, wenn er abermals die Erde überschwemmen wolle; er werde nämlich einen Turm bauen, der höher sei als das Wasser steigen könne, und sogar Vergeltung üben für den Untergang der Vorfahren.“ (ebd., S. 12.)

40 vgl. Bartholomew, Craig G., „Babel and Derrida: Postmodernism, Language and Biblical Interpretation“, in: *Tyndale Bulletin* 49.2 (1998), S. 305-328.

41 *Genesis*, 11, 6-7.

permanenter Übersetzungsleistungen werden zur Folge der Sprachverwirrung und zum Substitut der vormaligen Transparenz der Sprache. Gottes Verwirrung der Sprache trägt somit eine grundlegende Metaphorizität und Rhetorizität in die Sprache ein.

Im Folgenden soll eine Lesart des Mythos vom Turmbau zu Babel unternommen werden, die einen in der Bibel wie in den meisten Darstellungen vernachlässigten, mithin unerwähnt gebliebenen Aspekt hervorhebt und diesen mit dem Ereignis der Sprachverwirrung in Beziehung zu setzen versucht. Es handelt sich dabei um das Schicksal des Turms. Die Bibel lässt offen, was mit dem Bauwerk nach der Verwirrung der Sprache geschieht: „Der Herr zerstreute sie von dort aus über die ganze Erde und sie hörten auf, an der Stadt zu bauen.“⁴² Die Menschen stellen ihre Arbeit ein – der Turm wird zur Bauruine. Es finden sich jedoch auch Darstellungen des Turmbaus und der Intervention Gottes, die das Geschehen in einem anderen Licht erscheinen lassen: Die Nacherzählung der Entstehungsgeschichte in dem apokryphen *Buch der Jubiläen* sowie ihre erste historiographische Aufarbeitung im ersten Jahrhundert n. Chr. durch Flavius Josephus fügen dem Ereignis der Sprachverwirrung ein zweites hinzu: Gottes mutwillige Zerstörung des Turms. Beide Darstellungen stellen Sprachverwirrung und Turmzerstörung dabei in je unterschiedliche Ereignisfolgen sowie 'logische' und rhetorische Beziehungen. Ich will im Folgenden jene Passagen aus dem *Buch der Jubiläen* sowie aus Flavius Josephus' *Jüdischen Alterthümern*, die sich mit dem Turmbau von Babel beschäftigen, auf ihre Inszenierung des Moments der Sprachverwirrung hin

⁴² *Genesis*, 11, 8.

lesen, da beide Darstellungen explizit einen Akt der Zerstörung des Turms thematisieren und diesen mit der Verwirrung der Sprache rhetorisch verknüpfen und reflektieren.

Im *Buch der Jubiläen* heißt es:

Und der HERR, unser GOTT, sprach zu uns: Siehe, sie sind ein Volk und haben zu handeln begonnen, und jetzt ist nichts mehr unerreichbar für sie. Kommt, laßt uns hinabsteigen und ihre Sprachen zusammenschütten, daß keiner die Rede des anderen verstehen soll, und sie werden zerstreut werden in Städte und in Völker, und ein Sinn wird nicht mehr unter ihnen herrschen bis zum Tage des Gerichts. Und GOTT stieg hinab, und wir stiegen mit ihm hinab, um die Stadt und den Turm zu sehen, den die Menschenkinder gebaut hatten. Und GOTT schüttete ihre Sprachen zusammen, und keiner verstand mehr die Rede des andern; und sie hörten nunmehr auf, die Stadt und den Turm zu bauen. Und deswegen wurde das ganze Land Sinear Babel genannt; denn hier schüttete GOTT alle Sprachen der Menschenkinder zusammen, und von hier aus zerstreuten sie sich in ihre Städte, je nach ihren Sprachen und je nach ihren Völkern. Und GOTT schickte einen heftigen Wind gegen den Turm und zerstörte ihn auf der Erde, und siehe, er war zwischen Assur und Babylon im Lande Sinear; und man nannte seinen Namen Trümmer. In der 4. Jahrwoche im 1. Jahr in seinem Anfang, im 34. Jubiläum (1.639 Jahre) wurden sie aus dem Lande Sinear zerstreut.⁴³

Drei Aspekte stechen im Vergleich zur biblischen Erzählung des Mythos ins Auge: (1)

Der gemeinhin als 'Verwirrung der Sprache' bezeichnete Prozess wird als Akt des Zusammenschüttens der Sprachen beschrieben; (2) Gott zerstört nach seinem Eingreifen in die Sprache der Menschen und deren geographischer Zerstreuung den Turm; (3) der zerstörte Turm motiviert einen Bezeichnungsakt und wird in noch näher zu beschreibender Weise zu dessen Objekt: Er erhält den Namen 'Trümmer'.

Die Zerstörung des Turms, die in der Bibel keine Erwähnung findet, wird hier auf das Engste und Vielfältigste mit dem Ereignis der Sprachverwirrung verbunden. Schon die

43 Littmann, Enno, „Buch der Jubiläen“, in: Emil Kautzsch, *Die Apokryphen und Pseudepigraphen des Alten Testaments. Zweiter Band: Die Pseudepigraphen des Alten Testaments*, Tübingen 1900, S. 31-120, hier: S. 59.

Bezeichnung des Ereignisses als 'Zusammenschüttung' der Sprachen kehrt einerseits nicht nur die Bewegung der biblischen Version um, die eine Multiplizierung der Sprache suggeriert. 'Zusammenschütten' impliziert vielmehr die Versammlung unterschiedlicher Sprachen zu einem Konglomerat und konnotiert, gemäß Grimm, ein „erschüttert werden, zittern“, ein „schütteln“ und „schaudern“⁴⁴. All diese Bedeutungsaspekte transportieren Momente körperlich-materieller sowie psychischer Zustandsveränderungen. 'Erschüttert' werden vor allem (Bau-)Körper und Fundamente, 'schaudern' tut vor allem die Seele. Die Baustelle wird zu einer Stätte des Schauderns, der Zerstörung und des Todes.

Das Ereignis der Sprachzusammenschüttung kennzeichnet sich also schon in seiner Benennung im *Buch der Jubiläen* als ein Ereignis, das Körperlichkeit und Affektion beeinflusst. 'Zusammenschütten' verweist vor allem in einer Szenerie, die sich als Baustelle und Zerstörungsstätte präsentiert, darüber hinaus auf das Substantiv 'Schutt', das von Grimm „als zum verbum schütten gehöriges wort“ klassifiziert wird und die „aufgeschüttete, zusammengebrochene erd- und steinmasse von zerstörten gebäuden, gesteintrümmer“⁴⁵ meint. Zusammengeschüttete Sprache ist also Sprache als (Bau-)Schutt, Sprache als Trümmer eines zerstörten Gebäudes.

Diese abweichende und doch etwas merkwürdig anmutende Bezeichnung des gemeinhin als 'Sprachverwirrung' bekannten Ereignisses verdichtet in der apokryphen Version des Mythos eine Ereignissequenz, die der Zusammenschüttung der Sprache die Zerstörung des Turms folgen lässt. Wie zur Bekräftigung der Sprachverwirrung gibt Gott im *Buch der Jubiläen* den Menschen das Bild des zerstörten Turms mit auf den Weg. Mit ihrem Turm stürzt auch die Ordnung ihrer Sprache ein bzw. andersherum: Zuerst wird die

44 Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854, S. 2111.

45 ebd., S. 2104.

Ordnung der Sprache zusammenschüttet, dann wird der Turm zerstört und mithin der Menschheit das Wissen um den einen Sinn, das transzendente Signifikat genommen. Die nachträgliche Zerstörung des Turms erscheint vor dem Hintergrund dieser Bezeichnung des Ereignisses geradezu als sinnbildliche Wiederholung der sprachlichen Zusammenschüttung im Medium der Architektur. Die rhetorisch als architektonischer Einsturz inszenierte Sprachzusammenschüttung findet sich von dem Einsturz einer 'realen' Architektur als Ereignis abgelöst. Der Akt der (Zer)Störung des Mediums Sprache setzt sich in jenem der Architektur fort. Zerstörung kann von hieraus als eine Figur beschrieben werden, die sich zwischen zwei Medien ereignet und Auswirkungen auf beide Medien hat, die ihr Potenzial nicht in einem Medium ausschöpft, sondern darauf angewiesen zu sein scheint, sich in einem anderen Medium ein weiteres Mal zu manifestieren – kurz: Zerstörung funktioniert hier als eine transmediale Figur, die in einem Zusammenspiel von Sprache und Architektur strukturelle und epistemologische Konsequenzen mit sich führt. Zerstörung inszeniert Medien folglich nicht nur in einem Zustand der eigenen Veränderung und des Übergangs, sondern vor allem im Transfer in ein anderes Medium.

Nach der Sprache legt Gott den Turm in Schutt und Asche. Was daraufhin im *Buch der Jubiläen* geschieht, ist erstaunlich. Der zerstörte Turm, der den Menschen einen Namen machen sollte und nun in Schutt und Asche vor ihnen liegt, erhält selbst einen Namen, genauer, sein Name erhält einen Namen. Das erste, was nach den Ereignissen der Sprachzusammenschüttung und der Zerstörung des Bauwerks erzählt wird, ist ein Signifikationsakt. Sollte der Bau des Turmes den Menschen einen Namen machen, ist ihr

erster Bezeichnungsakt nach dessen Zerstörung wiederum ein gemeinschaftsbildender⁴⁶, denn, so heißt es, 'man nannte seinen Namen Trümmer':

ገፍ ወረደው፣ እገዚአብሔር፣ ሰባቱ፣ ወሰቱ፣ ማላፊድ፣ ወግፍትሉ፣ ወሰቱ፣ ምድር፣ ወናሁ፣ 47

Die Signifikationsrichtung hat sich nunmehr umgedreht. Nicht der Turm macht ihnen einen Namen, sondern die Menschen geben ihm einen Namen. Bezeichnet wird jedoch – und das ist das Erstaunliche dieser Passage – kein empirisches Objekt, sondern ein Name

46 In diesem Sinne der „Vereinigung der Völker“ interpretiert auch Hegel die Sage vom Turmbau zu Babel: „In den weiten Ebenen des Euphrat errichtet der Mensch ein ungeheures Werk der Architektur; gemeinsam erbaut er es, und die Gemeinsamkeit der Konstruktion wird zugleich der Zweck und Inhalt des Werkes selbst. Und zwar bleibt die Stiftung eines gesellschaftlichen Verbandes keine bloß patriarchalische Vereinigung; im Gegenteil hat die bloße Familieneinheit sich gerade aufgehoben, und der in die Wolken sich erhebende Bau ist das Sich-objektiv-Werden dieser aufgelösten früheren und die Realisation einer neuen erweiterten Einigung. Die Gesamtheit der damaligen Völker hat daran gearbeitet, und wie sie alle zueinandertraten, um dies eine unermeßliche Werk zustande zu bringen, sollte das Produkt ihrer Tätigkeit das Band sein, das sie durch den aufgewühlten Grund und Boden, durch die zusammengefügte Steinmasse und die gleichsam architektonische Bebauung des Landes – wie bei uns es Sitte, Gewohnheit und die gesetzliche Verfassung des Staats tun – aneinanderknüpfte. Ein solcher Bau ist dann zugleich symbolisch, indem er das Band, das er ist nur andeutet, weil er in seiner Form und Gestalt das Heilige, an und für sich die Menschen Vereinigende nur in äußerlicher Weise auszudrücken imstande ist.“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders., *Werke*, Bd. 14, hrsg. v. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, and Helmut Reinicke, Frankfurt a.M. 1986, S. 277.)

47 Charles, R.H., *The Ethiopic Version of the Hebrew Book of Jubilees*, Oxford 1895, S. 38. Die verfügbaren deutsch- und englischsprachigen Ausgaben übersetzen auf unterschiedliche Weise: Paul Rießler wählt ebenso wie Kautzsch den Begriff „Trümmer“ (Paul Rießler, *Altjüdische Schriften außerhalb der Bibel*, Augsburg 1928, S. 569), Klaus Berger entscheidet sich hingegen für „Ruine“ (Klaus Berger, „Das Buch der Jubiläen“, in: Werner Georg Kümmel und Hermann Lichtenberger (Hg.), *Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit*, Bd 2: Unterweisungen in erzählender Form, Gütersloh 1973-1999, S. 273-575, hier: S. 383.). In den englischsprachigen Ausgaben wird zweimal mit „Overthrow“ übersetzt (vgl. R.H. Charles, *The Book of Jubilees, Or The Little Genesis*, London 1902, S. 29 und Anonymous, *The Book of Jubilees*, Lanham 2014, S. 63), einmal mit „Ruins“ (George H. Schodde, *The Book of Jubilees. Translated from the Ethiopic*, Oberlin 1888, S. 37.) und einmal mit „Collapse“ (James C. VanderKam, *The Book of Jubilees*, S. 511, Leuven 1989, zitiert nach: Phillip Michael Sherman, *Babel's Tower Translated. Genesis 11 and Ancient Jewish Interpretation*, Leiden, Boston 2013, S. 103). Es fällt auf, dass die Begriffe der deutschen Übersetzungen auf die Überreste der baulichen Substanz verweisen, während die englischen Ausgaben den Akt der Zerstörung betonen, wobei „overthrow“ sogar den politischen Umsturz konnotiert. – Diese Befunde spiegeln in einem gewissen Sinne das erzählte Geschehen, d.h. die Verwirrung der Sprache, den Eintrag grundsätzlicher Ambiguität. Meine Entscheidung für die Übersetzung Littmanns gründet darin, dass die architektonischen Konnotationen in ihr am stärksten sind. Alle Übersetzungen spielen mit den Begrifflichkeiten der Zerstörung, des Sturzes oder deren Überresten, die Unterschiede zwischen politischen, architektonischen oder rein handlungsbezogenen Konnotationen sind graduell. Am akkuratesten scheint die englische Übersetzung mit „Collapse“ zu sein. Das online verfügbare äthiopisch-englische Wörterbuch gibt für das entsprechende ማፍረስ die Bedeutungen „Collapse“, aber auch „Crumble“ (vgl. <http://www.ethiopiandictionary.com/>, zuletzt eingesehen am 13. September 2014), was ins Deutsche als „Krümel“ und „Brocken“ zu übersetzen ist und damit in seiner Semantik nicht weit von „Trümmer“ entfernt ist.

selbst.⁴⁸ Mit anderen Worten: 'Trümmer' bezeichnet nicht die aus der Zerstörung entstehenden Trümmer des Turms, sondern deren Namen, den Namen des zerstörten Turms, der im Verborgenen bleibt, selbst nicht genannt wird, weil er nicht mehr benannt werden kann. Der Turm, der den Menschen einen Namen machen sollte, ist zerstört und den Menschen ist es sprachlich nurmehr möglich, den Namen, der nicht stattfindet, zu bezeichnen. Ihre Sprache reicht nicht mehr bis zum realen Objekt der Zerstörung. Der Signifikant reicht nicht mehr bis zum Signifikat, sondern verweist lediglich auf einen anderen Signifikanten: Signifikant des Signifikanten. Der Menschheit ist das Wissen um die natürliche Ordnung der Welt und deren eigentliche Bezeichnungen, aus dem sie überhaupt erst das Potenzial zum Turmbau schöpften, abhanden gekommen. Statt des eigentlichen Namens wird dem zerstörten Turm ein Ersatzname zuteil, wird der erste und ungenannte Name durch einen zweiten supplementiert, wird der Name selbst als anderer bezeichnet. Der erste Bezeichnungsakt nach der Zerstörung des Turms und der Verwirrung der Sprachen folgt der Logik des Supplements und initiiert eine Kette aufeinander verweisender Signifikanten. Sprachliche Referenz bezieht sich hier nicht mehr auf ein außersprachliches Objekt, sondern auf eine(n) andere(n) Bezeichnung(akt). Benannt wird ein ungenannter Name. Anstatt die Welt sprachlich zu präsentieren und unmittelbar abzubilden, verharrt Sprache in einem selbstreferentiellen Signifikationsprozess. Sie bezeichnet ausschließlich sich selbst vor dem Hintergrund eines ungenannten Namens, d.h. einer unhintergehbaren sprachlichen und

48 Diese Struktur des Bennens ist sowohl in den deutschen als auch in den englischen Übersetzungen gleich. Berger: „Und man nannte seinen Namen ‘Ruine’.” (S. 383) Rießler: „Man nannte seinen Namen ‘Trümmer’.” (S. 569) Charles: „[...] and they called its name ‘Overthrow.’” (S. 29) Schodde: „and they called its name Ruins.” (S. 37) Anonymous: „[...] and they called its name ‘Overthrow’.” (S. 63) Lediglich VanderKam verändert die Struktur: „He named it the Collapse” (S. 511), womit nicht nur die Dynamik des Bezeichnungsakts eine gänzlich andere ist. Selbst der Namensgeber wechselt hier von den anwesenden Menschen hin zu Gott („He“).

epistemologischen Ungewissheit. Der Name selbst ist zu einem Trümmer(stück) geworden. Der Signifikant 'Trümmer', der auf einen anderen Signifikanten / Namen und nicht mehr auf außersprachliche, 'reale' Trümmer verweist, steht am Beginn jedweder Repräsentation und der Möglichkeit ihrer Kritik.

Flavius Josephus' *Jüdische Alterthümer* erzählen den Mythos vom Turmbau zu Babel in einer leicht veränderten Version, in der die Zerstörung des Turms in der Ereignisfolge und 'Logik' der Sprachverwirrung eine andere Rolle spielt. Die Passage über Gottes Intervention liest sich bei Josephus wie folgt:

Als Gott aber sah, daß sie so wahnsinnig geworden waren, verurteilte er sie doch nicht zur gänzlichen Vernichtung, weil sie ja nicht einmal durch den Untergang der Vorherigen klug geworden seien; doch versetzte er sie in Zwietracht, indem er sie (untereinander) fremdsprachig machte und erreichte, daß sie durch das Sprachengewirr einander unverständlich wurden. Der Ort aber, wo sie den Turm bauten, heißt jetzt „Babylon“ wegen der Verwirrung der einstigen Klarheit der Sprache; die Hebräer nennen nämlich die Verwirrung babel. Von diesem Turm und der Sprachverschiedenheit unter den Menschen gibt auch die Sibylle Kunde mit folgenden Worten:

Als alle Menschen (noch) dieselbe Sprache hatten, bauten einige einen überaus hohen Turm, als wollten sie über ihn zum Himmel emporsteigen. Die Götter aber schickten Winde dagegen und stürzten den Turm um, und gaben jedem eine eigene Sprache; so kam es auch, daß die Stadt „Babylon“ genannt wurde.⁴⁹

Hier soll nicht so sehr entscheidend sein, dass Josephus im Vergleich zum biblischen Dispositiv der 'Einheit der Sprache' von einer 'einstigen Klarheit der Sprache' spricht und damit den epistemologischen und medialen Aspekt der Verwirrung statt jenen der Fremdsprachlichkeit betont. Interessant an Josephus' Erzählung ist vor allem die Tatsache, dass er von der Zerstörung des Turms nicht selbst erzählt, sondern dieses

⁴⁹ Vorveröffentlichung von Flavius Josephus, *Altertumskunde (Antiquitates Judaicae, 1,1-2,200)*, online erhältlich unter: http://egora.uni-muenster.de/ijd/pubdata/Antiq_I-II.pdf, zuletzt eingesehen am 13. September 2014, S. 12.

Geschehen als Zitat und Zusatz, Addition und Supplement zu seiner Erzählung wiedergibt. Josephus zitiert die Prophetin Sibylle, deren Version der Turmbaugeschichte den Aspekt der Zerstörung des Turms hinzufügt – und dies in einer interessanten Sequenz der Ereignisse: Der Verwirrung der Sprache, die hier als Gabe einer je eigenen Sprache beschrieben wird, geht die mutwillige Zerstörung des Bauwerks nämlich mit einher, wenn nicht sogar ihr voraus: „οἱ δὲ θεοὶ ἀνέμους ἐπιπέμψαντες ἀνέτρεψαν τὸν πύργον καὶ ἰδίαν ἐκάστῳ φωνὴν ἔδωκαν.“⁵⁰ ('Die Götter aber schickten Winde dagegen und stürzten den Turm um, und gaben jedem eine eigene Sprache.')

Anders als in der Bibel und auch im *Buch der Jubiläen* setzt die göttliche Intervention nicht primär an der Sprache, sondern am Bauwerk selbst an. Genannt wird erst die Zerstörung des Turms, dann, wenn auch durch ein bedingt gleichstellendes 'und' verbunden, ereignet sich die Verwirrung der Sprache. Die Syntax impliziert jedoch eine zeitliche Nachträglichkeit der Sprachverwirrung. Anders als im *Buch der Jubiläen* findet die Zerstörung des Turms hier also vor der Verwirrung der Sprache statt, ist die Sprachverwirrung der Zerstörung des Turms zeitlich nachgeordnet. Der Satz erlaubt in der Vagheit seines 'und' jedoch auch eine Lesart, in der die Verwirrung der Sprache der Zerstörung des Turms ebenfalls kausal bzw. affektiv nachgeordnet ist. Mit anderen Worten: Qua Zerstörung des Turms gibt Gott jedem eine eigene Sprache. Die Zerstörung des Turms ruft die Verwirrung der Sprache hervor, lässt die Menschen ob der Erschütterungen des Bauwerkes so sehr schauern,

50 Josephus, Flavius, , *Jewish Antiquities*, Bd. 5: Books I-IV, hrsg. v. Ralph Marcus und H. St. J. Thackeray, Cambridge 1998, S. 56. Auch die andere verfügbare deutsche Übersetzung von Heinrich Clementz übersetzt ähnlich wie die Vorveröffentlichung: „Die Götter aber erregten einen Sturm, der den Turm umstürzte, und gaben jedem eine besondere Sprache, woher die Stadt Babylon ihren Namen hat.“ (Flavius Josephus, *Des Flavius Josephus Jüdische Altertümer*, hrsg. v. Heinrich Clementz Berlin 1924, S. 32.)

dass sie die Ordnung ihrer Sprache verlieren. Zerstörung und Sprachverwirrung stehen folglich in einem grundlegenden Bedingungsverhältnis.

Die Zerstörung von Architektur wirkt hier als Medium, durch das die Götter 'jedem eine eigene Sprache' geben. Anders: Die Götter verwirren die Sprache der Menschen qua Zerstörung ihres Bauwerks. Die Gabe einer je eigenen Sprache geht mit der Zerstörung eines Gebäudes einher. Am Beginn der Intransparenz und Multivalenz der Sprache steht, mit anderen Worten, die Zerstörung eines Gebäudes bzw. deren Anblick. Bedingt nun aber gerade (der Anblick) zusammenstürzende(r) Architektur jene Ambiguität der menschlichen Sprache, so hat die Zerstörung von Architektur einen die Sprache verstörenden Effekt und kann wie schon für das Narrativ des *Buchs der Jubiläen* als Ereignis beschrieben werden, das sich zwischen zwei Medien vollzieht. Die Zerstörung im Medium der Architektur wirkt als Störung auf das Medium der Sprache. Der Akt der Zerstörung des Turms wird in das Medium der Sprache übersetzt und bedingt dessen grundlegende Strukturiertheit, seine Repräsentations- und Erkenntnismöglichkeiten.

Es lässt sich nun fragen, inwiefern eine solche Lesart des Turmbaus von Babel für ein literaturwissenschaftliches Interesse an dem Verhältnis von Architektur und Literatur fruchtbar gemacht werden kann.

Das erste, sehr offensichtliche Argument ließe sich mit Derrida wie folgt formulieren: „If the tower had been completed there would be no architecture.”⁵¹ Vor dem Hintergrund des bereits Gesagten lässt sich Gleiches leicht abgewandelt über die Möglichkeitsbedingungen der Literatur sagen: Ohne die Zerstörung des Turms von Babel

51 Derrida, Jacques, „Architecture. Where Desire Can Live”, in: Neil Leach (Hg.), *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*, London 1997, S. 319-323, hier: S. 322.

keine Literatur, ist literarische Sprache doch schwer vorstellbar ohne jene Fallstricke der *langue*, ohne ihre Mehrdeutigkeiten, Unentscheidbarkeiten, Übertragbarkeiten, die der Sprache aber erst an jener Baustelle der Zerstörung zu Babel eingeschrieben werden. *Die Möglichkeitsbedingungen der Literatur gründen folglich in einem einstürzenden Neubau.* Literatur und Architektur finden in dieser Lesart des Mythos vom Turmbau zu Babel als Zerstörung von Babel ihr bedingendes Moment. Die Baustelle des Turms wird zu einem Ort der Möglichkeiten – nicht aufgrund ihrer Konstruktionsvorgänge, der Tatsache, dass ein Gebäude errichtet wird, sondern vielmehr aufgrund der auf ihr statthabenden Dynamik von Errichten und Zerstören. Der Ort ist zugleich Baustelle und Trümmerfeld. Erst aufgrund von Zerstörung und anschließender Sprachverwirrung ist es den Menschen möglich, fortan mehr als nur einen Turm zu bauen, mehr als nur einen Namen zu besitzen. Derrida sieht in der Unvollendetheit Babels die Möglichkeit von Geschichtlichkeit schlechthin. „Only the incompleteness of the tower makes it possible for architecture as well as the multitude of languages to have a history.”⁵² Was hier statthat, ist die Geburt von Architektur- und Literaturgeschichte aus dem Geiste der Zerstörung Babels. Zerstörung ließe sich von hieraus speziell mit Blick auf Architektur und Literatur als produktives Moment denken, mithin als Bedingung jeder literarischen bzw. architektonischen Konstruktion.

Für literarische Darstellungen von architektonischen Zerstörungsszenarien lässt sich daher sagen, dass ihnen – geht man von der vorgeschlagenen Lektüre des Turmbaus zu Babel aus – ein poetologisches Potenzial zu eigen ist und Literatur in ihnen immer sich selbst und ihre eigenen Möglichkeitsbedingungen reflektiert. Das produktive Moment der

52 ebd.

Figur der Zerstörung manifestiert sich dabei nicht in der Herstellung einer *tabula rasa*, einer völligen Auslöschung von Gebautem bzw. Geschriebenem, einer unbeschriebenen Schrifttafel, sondern in der Differenzialisierung und Pluralisierung von Zeichen- und Darstellungssystemen, in deren Produkten die eigene Zerstörung als Ermöglichung und Möglichkeit der Produktion selbst angelegt ist.

Das zweite Argument, das sich für eine Neuausrichtung des literaturwissenschaftlichen Blicks auf das Verhältnis von Architektur und Literatur aus dem Turmbau von Babel in Anschlag bringen lässt, ist die besondere Art des Verhältnisses, wie es sich in der apokryphen Schrift und in Josephus' Bericht findet. Nicht nur werden zwei Medien, Turm (bzw. dessen Zerstörung) und Sprache / Literatur miteinander in Beziehung gesetzt. Vielmehr werden Vorgänge in dem einen Medium (die Zerstörung des Baus) in dem anderen Medium (die Verwirrung der Sprache) fortgesetzt, zeitigt sich also ein Folgeeffekt der Ereignisse des einen Mediums in einem anderen. Architektur und Literatur stehen zueinander in einem Verhältnis transmedialer Art.

Folgt man der Logik dieser Lesart des Turmbaus von Babel und seiner Zerstörung, ist Architektur *per se* bereits mit Sprache (wie aber bald ersichtlich werden wird auch mit anderen Medien) verbunden und hat tiefgreifende Auswirkungen auf deren Selbstverständnis. Sprache und Architektur sind in dieser Lesart des Mythos nicht über Momente des Bauens, des Systems und der Struktur miteinander verbunden, sondern mit der Zerstörung von Architektur, die sich als Wirkung auf ein anderes Medium über sich hinausgehend fortsetzt – Architektur also außerhalb ihrer selbst stattfindet. Dies hat weitreichende Konsequenzen für das Verständnis und die kritische Lektüre von (a) Architektur und ihrer Theorie, (b) von Architekturdarstellungen in anderen Medien wie

Literatur, Musik, Malerei und Film und (c) die Art und Weise des Schreibens über Architektur.

In einem Gespräch mit dem Architekten Peter Eisenman über die Möglichkeiten des Schreibens über Architektur stellt Derrida hinsichtlich der titelgebenden englischen Wendung *writing architecture* fest, dass Architektur in ihr sowohl Objekt (im Sinne von 'Architektur schreiben' / 'über Architektur schreiben') als auch Subjekt des Schreibvorgangs (im Sinne einer 'schreibenden Architektur') sein kann:

Es handelt sich dabei allerdings nicht einfach nur um eine Art Spiel, denn sobald man sagt, Architektur sei zur gleichen Zeit Subjekt und Objekt, bedeutet das, daß sie sich außerhalb ihrer selbst befindet und sich selbst affiziert. Wir haben es mit einer Form der Selbstaffizierung zu tun. Das bedeutet, daß Architektur, die sich außerhalb ihrer selbst befindet, kein Feld oder keine Disziplin darstellt. Man kann Architektur außerhalb der Architektur entdecken, man kann sie innerhalb der Architektur finden, was wiederum bedeutet, daß es gelegentlich mehr Architektur in einem Buch als in einem Gebäude geben kann oder auch mehr Literatur bei einem Architekten als bei einem Schriftsteller. Wenn man diese Faltung im Begriff des Architekturschreibens berücksichtigt, dann entstehen daraus eine Reihe von Konsequenzen für die Grenzen der Disziplin. Ebenso hat dies institutionelle Konsequenzen für die Ausbildung in den Künsten.⁵³

Was genau hat man sich nun aber unter einer 'schreibenden Architektur' vorzustellen?

Wie sehen jene 'institutionellen Konsequenzen' aus? Inwiefern kann Architektur den Schreib- und Erzählvorgang beeinflussen, bestimmen, übernehmen? Wie ist das

Verhältnis von Architektur als *Objekt* der Darstellung und Architektur als *Agens* der

Darstellung? Wie wäre 'schreibende Architektur' zu lesen und was für Konsequenzen hat

sie auf das Autor- und Literaturverständnis der aus ihr resultierenden Texte? Und wie

sieht dies vor allem in einer 'Epoche' aus, in der Literatur, Architektur und Theorie

Gebäude vor allem hinsichtlich ihrer Zerstörung inszenieren?

53 Eisenman, Peter, „Architektur schreiben. Ein Gespräch zwischen Peter Eisenman und Jacques Derrida“, in: ders., *Aura und Exzess*, Wien 1995, S. 295-306, hier: S. 303f.

Bevor ich diese Fragen mittels eingehender *close readings* von Texten Thomas Bernhards, W.G. Sebalds und Alexander Kluges sowie einer Dokumentation über den Fall der Berliner Mauer zu beantworten versuche, möchte ich im Folgenden das Verhältnis von Dekonstruktion und Architektur anhand architekturtheoretischer Texte Jacques Derridas und Bernard Tschumis genauer betrachten. In ihnen wird für eine Überwindung der Metaphysik in der Architektur argumentiert und ein neues Verständnis von Architektur vorgeschlagen. Dieses Verständnis gründet sich vor allem auf einer Rekategorisierung der Architektur als Text.

2.2. Dekonstruktion und Architektur

Die offenkundige Beziehung von Dekonstruktion zu Architektur manifestiert sich bereits in ihrem Namen, der die Prozesse der Konstruktion und Destruktion, des Zusammenbauens und Zerstörens / Niederreißen kombiniert. Konstruktion und Destruktion gehen hier eine merkwürdige Symbiose ein, die beide Begriffe nachhaltig umdeutet. Derrida selbst hat wiederholt auf die Unübersetzbarkeit seines Neologismus verwiesen und sich vehement dagegen gesträubt, unter seinem philosophischen 'Programm' simplifizierend den Einriss, die Zerstörung von etwas Bestehendem zu verstehen. Vielmehr richtet sich die Dekonstruktion gegen die traditionelle und institutionalisierte 'Architektonik' der Philosophiegeschichte, indem sie deren Naturalisierungs- und Institutionalisierungsprozessen nachgeht und qua einer eigenen 'architektonischen' Rhetorik einem kritischen Denken öffnet. In einem Interview mit Eva Meyer sagt Derrida dazu:

For some time something like a deconstructive procedure has been establishing itself an attempt to free oneself from the oppositions imposed by the history of philosophy such as *physis/teckne*, God/man, philosophy/architecture. Deconstruction therefore analyses and questions conceptual pairs which are currently accepted as self-evident and natural as if they hadn't been institutionalized at some precise point, as if they had no history. Because of being taken for granted they restrict thinking. Now the concept of deconstruction itself resembles an architectural metaphor. It is often said to have a negative attitude. Something has been constructed, a philosophical system, a tradition, a culture, and along comes a deconstructor and destroys it stone by stone, analyses the structure and dissolves it. Often enough, this is the case. One looks, at a system – Platonic/Hegelian – and examines how it was built, which keystone, which angle of vision supports the building; one shifts them and thereby frees oneself from the authority of the system. It seems to me, however, that this is not the essence of deconstruction. It is not simply the technique of an architect who knows how to deconstruct what has been constructed, but a probing which touches upon the technique itself, upon the authority of the architectural metaphor and thereby constitutes its own architectural rhetoric. Deconstruction is not simply – as its name seems to indicate – the technique of reversed construction when it is able to conceive for itself the idea of construction. One could say that there is nothing more architectural than deconstruction but also nothing less architectural. Architectural thinking can only be deconstructive in the following sense: as an attempt to visualize that which establishes the authority of the architectural concatenation in philosophy.⁵⁴

In einer Sprache, die sich selbst dezidiert und auf ironische Weise Architekturmetaphern zunutze macht, formuliert Derrida eine Wendung gegen die philosophische Nutzung von Architekturmetaphern, da sie ein Denken zu verkörpern und zu stabilisieren versuchen, das selbst nicht architektonisch sein kann: „architectonics is defined as an art of systems, as an art therefore suitable for the rational organization of complete branches of knowledge. It is evident that architectural reference is useful in rhetoric in a language which in itself has retained no architecturality whatsoever.”⁵⁵ Indem Dekonstruktion die Architektonik philosophischer Texte analysiert, produziert sie selbst ihre eigene architektonische Rhetorik, die jedoch nicht auf der überlieferten Metaphorizität basiert.

⁵⁴ Derrida, „Architecture. Where Desire Can Live“, S. 320f.
⁵⁵ ebd., S. 319.

Die vermeintlichen Zerstörungen, die Dekonstruktion an ihrem Analyseobjekt bzw. an dessen inhärenten Strukturen, die es zu seinem eigenen Fall bringen, vornimmt, haben keine 'negative attitude', sondern sind in der Herausbildung einer neuen architektonischen Rhetorik vielmehr produktiv bzw. rekonstruktiv. Wenn Architektur *per se* dekonstruktive Züge besitzt ('One could say that there is nothing more architectural than deconstruction but also nothing less architectural. '), wie Derrida es impliziert, dann wäre die doppelte und wechselseitige Auseinandersetzung zwischen Architektur und Dekonstruktion gerade das Feld, auf dem sich eruieren ließe, was genau eine 'schreibende Architektur' ist, wobei die dabei entwickelte 'architectural rhetoric' als dekonstruktive Schreibmodelle zu lesen wären.

Es muss ob der Augenscheinlichkeit der Verwandtschaft von Architektur und Dekonstruktion erstaunen, dass Derrida die Architektur als Disziplin und Kunstgattung erst sehr spät als Untersuchungsgegenstand in seinen Diskurs aufgenommen hat. Mark Wigley hat in *The Architecture of Deconstruction*⁵⁶ bereits auf die systematische und metaphorische, ja geradezu libidinöse Rolle hingewiesen, die Architektur in Derridas Texten spielt und inwiefern sie diese strukturiert. Wigley spricht in diesem Zusammenhang auch vom „haunting“-Charakter⁵⁷, den die Architektur für das philosophische Programm der Dekonstruktion besitzt. Die Architektur sei das von der Dekonstruktion Ausgesparte und Unterdrückte, das diese nun selbst heimsucht. Auf einen solch heimsuchenden Charakter der Architektur werde ich dezidiert in meiner Sebald-Lektüre zu sprechen kommen.

56 Wigley, Mark, *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*, Cambridge 1993.

57 vgl. dazu bereits den Untertitel des Buches „Derrida's Haunt“. Ferner: Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomey*, Cambridge, London 1992.

Ganz bewusst hat sich Wigley in der bis heute wohl komplexesten Arbeit über Dekonstruktion und Architektur dagegen entschieden, jene Texte Derridas, die Architektur zu ihrem Objekt der Analyse / Dekonstruktion machen, in seine Diskussion mitaufzunehmen, und sich dafür entschieden, den Spuren, die Architektur in Derridas Texten hinterlässt, nachzugehen. Über eine Lektüre jener architekturtheoretischen Schriften Derridas sagt Wigley:

Of course, the recent texts of Derrida “about” architecture, which have been forcibly kept at a distance here in order to think about the covert architectural economy in his work, must be read but read in a way that maintains a certain distance to their overt economy, an economy that is, for architectural discourse at least, all too familiar and that threatens to overwhelm that thinking by reconstituting the very institutions designed to mask it (the autor-architect, the philosopher-theorist, the project, the program, the site, the plan, the fetish of material, architecture as a high art, and so on). When these texts are removed from the quarantine imposed here, the issue will be to what extent the operations of deconstructive discourse are disturbed or reinforced by their overt naming of architecture as a question, their apparent transformation of architecture from a given to a question, a transformation whose potential impact on traditional discourse cannot be underestimated.⁵⁸

Ein solcher Versuch soll im Folgenden unternommen werden. Derridas Auseinandersetzung mit der Architektur begann nicht mit einer theoretischen Annäherung, sondern als praktisches Anliegen. Der französische Architekt Bernard Tschumi, Gewinner der Ausschreibung für die Bebauung des Parc de la Villette in Paris im Jahr 1983, bat Derrida um seine Unterstützung bei der Konzeptionierung des Parks. Im Laufe des Planungsprozesses wurde Derridas Arbeit an dem Park immer konkreter. Zusammen mit Peter Eisenman plante er die Bebauung eines Gartens innerhalb des Parks. Aufgrund theoretischer und persönlicher Zerwürfnisse wurden diese in La Villette niemals verwirklicht, fanden allerdings Ausdruck in dem vor allem von Peter Eisenman

58 Wigley, *The Architecture of Deconstruction*, S. 210f.

vorangetriebenen Buch *Chora L Works*⁵⁹. Interessanter als diese Zusammenstellung von Gesprächen und Briefwechseln, Skizzen und Platten ist Derridas Beitrag zu Bernard Tschumis Band *La Case Vide*⁶⁰, der, wie später noch deutlich wird, in einem eigentümlichen Verhältnis zu dem Park selbst steht. Derridas Beitrag trägt den Titel *Point de folie – maintenant l'architecture*⁶¹ (*Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur*) und soll im Folgenden zusammen mit Texten Tschumis im Mittelpunkt der Diskussion stehen, verfügt er doch über Derridas präziseste Aussagen zur Architektur und gilt zugleich als Bestätigung der von Tschumi entwickelten Theorien.⁶² Wigleys berechnete Forderung, im Umgang mit Derridas architekturtheoretischen Schriften Vorsicht walten zu lassen, da sie mit Architektur explizit zum Thema machen, was Dekonstruktion versucht, in ihrem Diskurs auf ihre internen Unzuverlässigkeiten und Instabilitäten hin zu analysieren (Struktur, System, etc.), soll dabei besondere Berücksichtigung finden.

Tschumis Architektur selbst ist aus verschiedenen Gründen interessant für dieses Projekt:

(a) Er inkorporiert Dekonstruktion als architektonische Strategie in die Planung seiner Projekte und unternimmt damit den Versuch, Architektur aus ihrer metaphysischen Determinierung zu lösen; (b) er öffnet das Feld der Architektur hin zu anderen Medien / Diskursen / Texten und löst Architektur von ihrer Realisierung in einem Bau ab. Dabei findet gerade die Literatur bzw. das literarische Zeichen entscheidenden Einsatz; (c) er

59 vgl. Jeffrey Kipnis und Thomas Leiser (Hg.), *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York 1997.

60 Tschumi, Bernard (Hg.), *La Case Vide – La Villette 1985*, London 1986.

61 Derrida, Jacques, „Point de la folie – Maintenant l'architecture“, in: Bernard Tschumi, *La Case Vide – La Villette 1985*, London 1986, S. 4-19.

62 vgl. dazu Louis Martins Einschätzung: „Derrida's commentary on Tschumi's project at La Villette effectively validated the architect's theory.“ (Louis Martin, „On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory“, in: *Assemblage* 11 (1990), S. 22-35, hier: S. 31).

führt unterschiedliche Formen der Zerstörung in die Architektur ein, die jener destruktiven Komponente der Dekonstruktion ihren negativen Impuls nehmen und zugleich positive / (re)konstruktive Strategien und architektonische Ereignisse formulieren.

Wir hatten gesehen, dass Schöttker bereits festgestellt hat, dass die Architektur mit den Ästhetiken von Hegel, Schopenhauer und Vischer bis zum Aufkommen von Postmodernismus und Dekonstruktion kaum mehr Beachtung gefunden hat. Derrida und Tschumi knüpfen meiner Meinung nach an einen von Hegel formulierten Gedanken an, weshalb hier kurz Hegels Einordnung der Architektur in das System der Künste rekapituliert werden soll, bevor ich mich unterschiedlicher Texte Derridas und Tschumis widmen werde.

2.3. Eigenständigkeit der Architektur (Hegel)

Hegel bemüht sich in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* um eine Systematisierung und Kategorisierung der Künste und stellt die Architektur in diesem Unternehmen an erste Stelle. Laut Hegel erfüllt die Architektur vor den anderen Künsten jene „erste Aufgabe der Kunst“, nämlich „das an sich selbst Objektive, den Boden der Natur, die äußere Umgebung des Geistes zu gestalten und somit dem Innerlichkeitslosen eine Bedeutung und Form einzubilden, welche demselben äußerlich bleibt, da sie nicht die dem Objektiven selber immanente Form und Bedeutung ist.“⁶³ Die Gestaltung des von Natur

63 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, S. 267.

aus Gegebenen, des äußeren Raums und qua Gestaltung Zuschreibung von Bedeutung und Sinn ist somit das, was für Hegel die Architektur von den anderen Künsten absetzt. Doch stellt dieser Akt der Zuschreibung auch bereits ein Problem bereit, das Hegel vor die Schwierigkeit stellt, Architektur überhaupt als Kunst bezeichnen zu können. Denn der Akt der Zuschreibung bezieht sich mit Blick auf Gebäude normalerweise nicht auf eine „allgemeine Bedeutung“⁶⁴ und den Ausdruck eines „Höhere[n]“⁶⁵, sondern auf die Formulierung einer spezifischen Nutzung eines in Frage stehenden Gebäudes. Hegel dazu:

Bei dem Hause und Tempel und sonstigen Gebäuden nämlich ist das wesentliche Moment, auf welches es hier ankommt, daß dergleichen Gebäulichkeiten bloße *Mittel* sind, welche einen äußerlichen Zweck voraussetzen. Hütte und Gotteshaus setzen Bewohner, den Menschen, Götterbilder usf., voraus, für welche sie aufgeführt werden. Zunächst also ist ein Bedürfnis, und zwar ein außerhalb der Kunst liegendes Bedürfnis vorhanden, dessen zweckmäßige Befriedigung die schöne Kunst nichts angeht und noch keine Kunstwerke hervorruft. Der Mensch hat auch Lust zum Springen, Singen, er bedarf der sprachlichen Mitteilung, aber Sprechen, Hüpfen, Schreien und Singen ist darum noch nicht Poesie, Tanz und Musik.⁶⁶

Gebäude dienen ihren Bewohnern dazu, spezifische praktische Zwecke zu erfüllen: das Wohnhaus in seiner Umschließung dient dem Schutz und der Zusammenkunft, der Tempel der Anbetung eines Gottes. Die Zuschreibung ist dabei eine externe, d.h. eine, die mit der tatsächlichen Materialität des Gebäudes in keinem notwendigen Zusammenhang steht. Und dieser Akt der Zuschreibung ist für Hegel ein Problem bei der Einordnung der Architektur in ein System der Künste, da die Erfüllung eines von außen gesetzten Nutzens der Architektur konträr zu jenem Paradigma der Zweckfreiheit und des

64 ebd., S. 273.

65 ebd.

66 ebd., S. 268.

Bedeutens aus sich selbst heraus, das für die Kunst gilt, steht. Hegel sieht sich mit der Frage konfrontiert, wo der Nutzcharakter der Architektur endet und die Architektur als *Baukunst* beginnt. Um den Kunstcharakter von Architektur zu eruieren, „werden wir uns nach Bauwerken umzusehen haben, die gleichsam wie Skulpturwerke für sich selbständig dastehen und ihre Bedeutung nicht in einem anderen Zweck und Bedürfnis, sondern in sich selber tragen.“⁶⁷ Eine Architektur als Baukunst nähere sich auf diese Weise der Skulptur an, unterscheide sich von dieser jedoch insofern, als ihre Werke „die Bedeutung nur symbolisch ausprägen können“⁶⁸, während die Bedeutung der Skulptur „das in sich selbst Geistige und Subjektive ist und an sich selbst das Prinzip seiner dem Innern durchaus gemäßen Erscheinung hat.“⁶⁹ Damit formuliert Hegel aber zugleich den Unterschied zwischen den epochalen Formen der Kunst – namentlich der symbolischen und der klassischen, wobei die symbolische Kunst ihre Repräsentation eben in der Architektur und die klassische in der Skulptur erfährt. Die symbolische Kunst gilt dabei als die am wenigsten entwickelte Idee des Kunstschönen, die einer naturmagischen Weltanschauung entspringt. Manifestationen der symbolischen Kunst sind sodann eben Werke, die noch von einer Distanz zwischen Idee und Gestalt geprägt sind und Momenten der Maß- und Grenzenlosigkeit Eingang bieten. Dies ist der Grund, weshalb Hegel einerseits ins Gigantische ausufernde Gebäudetypen wie Obelisken, die ägyptischen Sphinx oder auch Pyramiden als Hervorbringungen einer genuinen Baukunst klassifiziert und andererseits die Architektur als die ‘erste Kunst’ behandelt, sowohl im systematischen als auch im historischen Sinne. Die klassische Kunst gilt Hegel hingegen

67 ebd., S. 269.

68 ebd.

69 ebd.

als die Erfüllung des philosophischen Ideals der Übereinstimmung von Idee und Gestalt, wofür er die Skulptur als maßgeblich bestimmt.

Hegel geht sodann noch weiter und schreibt dieser Architektur, die aus sich selbst heraus bedeutet, sprachliche Züge zu:

Zugleich aber steht nun ein Bauwerk, das eine allgemeine Bedeutung für andere kundtun soll, aus keinem anderen Zwecke da, als um dies Höhere in sich auszudrücken, und ist deshalb ein selbständiges Symbol eines schlechthin wesentlichen, allgemeingültigen Gedankens, eine um ihrer selbst willen vorhandene, wenn auch lautlose Sprache für die Geister. Die Produktionen dieser Architektur sollen also durch sich selbst zu denken geben, allgemeine Vorstellungen erwecken, ohne eine bloße Einhüllung und Umgebung sonst schon für sich gestalteter Bedeutungen zu sein.⁷⁰

Die Abkehr von metaphysischen Bedeutungszuschreibungen geht bei Hegel einher mit dem Vergleich architektonischer und sprachlicher Signifikationsprozesse. Es ist interessant, dass Hegel dabei von einer 'lautlosen Sprache' spricht. Lautlos ist Sprache vor allem in ihrer Manifestation als Schrift. Derrida, der ebenso eine von außen an die Architektur herangetragene Metaphysik in Frage stellt, nutzt gerade das Konzept der Schrift für eine Neuformulierung ästhetischer und epistemologischer Prämissen einer dekonstruktivistischen Architekturtheorie. Ich möchte diese theoretische Überwindung im Folgenden nachzeichnen und ein Hauptaugenmerk auf die Einschreibung der Architektur in das Konzept der Schrift legen, um sodann auf vor allem eine Methode, man könnte auch sagen ein architektonisches Schreibmodell einzugehen, das Bernard Tschumi für die Gestaltung und Planung seiner Gebäude entwickelt hat.

70 ebd., S. 273.

2.4. Die Überwindung der Metaphysik der Architektur

In einem Interview mit Alvin Boyarsky, das in dem zur Eröffnung des Parks in La Villette veröffentlichten Band *La Case Vide* erschienen ist, äußert sich Bernard Tschumi zu seiner Auffassung von Architektur wie folgt:

I believe that architecture is not just about buildings, but rather a form of knowledge, like literature and science. It participates in the development of thought. It is quite interesting in this respect because it has properties that other domains don't have; philosophy, for example, does not confront material directly, but approaches it through language. Architecture can deal with abstract intellectual concepts and at the same time with the body and matter, confronting issues which transcend architecture. Obviously, one is aware of what happens in other disciplines – literature, mathematics, etc. One often finds allies in other fields. Literary sparring partners were very important to begin with.⁷¹

Tschumi löst Architektur hier von ihrer rein materiellen Bestimmung, d.h. lokalisiert sie nicht exklusiv in einem tatsächlichen Bau, der konkreten Realisierung / Materialisierung eines Bauplans, sondern charakterisiert Architektur vielmehr als (Produktions-)Form von Wissen, als Art der Theoriebildung, die sich in einem *Interplay* von abstrakten Konzepten und konkretem Bau vollzieht. Es ist Tschumis Verdienst, diese Beziehung für die Architektur unter dem Einfluss von poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Theorien aus dem Umkreis der *Tel Quel*-Bewegung in Paris einer Neubestimmung unterzogen und neue Konzepte für eine Epistemologie der Architektur eruiert zu haben.⁷² Es wäre vorher allerdings zu fragen, von was für einer Bestimmung des Verhältnisses sich Tschumi hier absetzt. In seinem dem La Villette-Projekt gewidmeten Essay

71 Tschumi, Bernard, „Interview between Alvin Boyarsky and Bernard Tschumi. Excerpts from three conversations held in Paris, New York and London“, in: Bernard Tschumi (Hg.), *La Case Vide – La Villette 1985*, S. 22-27, hier: S. 23.

72 vgl. dazu Martin, „On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory“, S. 22-35.

beschreibt Derrida diese Bestimmung, gegen die sich Tschumi wendet, als „metaphysischen Rahmen“⁷³, der das Denken und Bauen von Architektur praktisch, historisch und theoretisch bislang bestimmt habe. Derrida meint mit diesem metaphysischen Rahmen jene Bestimmung der Architektur, die Hegel als Zuschreibung eines äußerlichen Zwecks beschrieben hatte. Ich will von daher Derridas Verwendung des Begriffs der Metaphysik als jene externe Zuschreibung von Funktion und Bedeutung im Sinne Hegels lesen.

Derrida schließt sich der Auffassung an, dass Architektur die Wirklichkeit, in der wir leben, zwar erschafft und nachhaltig beeinflusst, aber nicht wie Literatur, Malerei und Bildhauerei über das Potenzial verfügt, diese Wirklichkeit nachzuahmen. Architektur besitze eine „nicht-repräsentative Präsenz“, die „nur auf sich selbst zu verweisen scheint“⁷⁴ und damit auch nicht über die Möglichkeit verfüge, über mimetische Verfahren Sinn zu produzieren. Dennoch gelte aber auch für die Architektur von alters her:

Die Architektur *muß einen Sinn haben*, sie muß ihn *darstellen* [présenter] und dadurch *bedeuten* [signifier]. Der signifikante oder symbolische Wert dieses Sinns muß die Struktur und die Syntax, die Form und die Funktion der Architektur beherrschen. Er muß sie von *außen*, von einem Prinzip (*arché*) her, einem Fundament oder einer Fundierung, einer Transzendenz oder einer Zweckmäßigkeit (*telos*) beherrschen, deren Orte selbst nicht zur Architektur gehören.⁷⁵

Gebäude verfügen über keine genuine Semantik, sie produzieren zwar aus sich heraus Wirklichkeit, besitzen jedoch keine originären Bedeutungen. Ihre Physis bedarf daher

73 Derrida, „Am Nullpunkt der Verrücktheit“, S. 222.

74 ebd., S. 219.

75 ebd.

einer Meta-physis, die ihr Sinn 'von *außen*' zuschreibt. Derrida zufolge wird der 'metaphysische Rahmen' und damit jedwedes Denken und Verstehen von Architektur von vier Axiomen bestimmt, diskursiven und institutionellen Dispositiven, die den Prozess der architektonischen Bedeutungskonstitution regeln. Diese sind (1) der Wohnwert, (2) die religiöse und politische Ökonomie, (3) die Funktionalität und (4) die formale Schönheit der Bauten.⁷⁶ Gemeinsam geben sie

Anlass zu einem gewissen Experiment der *Versammlung*, derjenigen der kohärenten Totalität, der Kontinuität, des Systems. Sie beherrschen ein Netz von Wertbestimmungen, sie induzieren und instruieren, sei es auch indirekt, die ganze Theorie und die ganze Kritik der spezialisiertesten oder trivialsten Architektur. Die Wertbestimmung schreibt die Hierarchie in eine Hyletik ein, auch in den Raum einer formalen Verteilung der Werte. Aber diese Architektonik der unveränderlichen Punkte beherrscht auch all das, was man die abendländische Kultur weit über ihre Architektur hinaus nennt. Von daher der Widerspruch, das *double bind* oder die Antinomie, die diese Geschichte zugleich mobilisiert und beunruhigt. Einerseits *löscht* und *überbordert* diese allgemeine Architektonik die zugespitzte Besonderheit der Architektur, sie gilt für andere Künste und für andere Bereiche der Erfahrung. Andererseits bildet die Architektur daraus die mächtigste Metonymie, gibt sie ihr die festeste *Konsistenz*, die objektivste Substanz. [...] unter *Konsistenz* verstehe ich auch die Dauer, die Härte, die monumentale, mineralische oder hölzerne Subsistenz, das Hyletische der Tradition. Von daher der *Widerstand*: der Widerstand der Materialien als Widerstand der Bewusstheiten und der Unbewusstheiten, die diese Architektur als letzte Festung der Metaphysik einsetzt. Widerstand und Übertragung.⁷⁷

Der metaphysische Rahmen, der die epistemologische Konfiguration der Architektur bestimmt, ist somit entlang einer hierarchischen Systematik ausgerichtet. Es ist von daher nicht verwunderlich, dass die Legitimation philosophischer Systeme in der Geschichte immer wieder über architektonische Metaphern verlaufen ist.⁷⁸ Der metaphysische

76 ebd.

77 ebd., S. 220f.

78 vgl. dazu.: „First of all, I would like to outline how the philosophical tradition has used the architectural model as a metaphor for a kind of thinking which in itself cannot be architectural. In Descartes, for instance, you find the metaphor of the founding of a town, and this foundation is in fact what is supposed to support the building, the architectonic construction, the town at base. There is consequently a kind of

Rahmen, wie Derrida ihn skizziert, wird somit als „das Architektonische“⁷⁹ naturalisiert. Sowohl eine Dekonstruktion der Architektur in einem analytisch-kritischen Sinne als auch eine dekonstruktive Architektur, wie Tschumi sie zu entwickeln und zu bauen versucht, haben nun gerade an diesem „strukture[n] Prinzip der Architektur (System, Architektonik, Struktur, Fundierung, Konstruktion etc.)“⁸⁰ anzusetzen. Derrida lehnt dabei eine völlige Nivellierung der Axiomatik ab. Die Erschütterung der Fundamente einer metaphysischen Architektur müsse anderen Strategien folgen:

Die „erste“ Sorge Tschumis wird nicht mehr sein, den Raum in Funktion zu den oder mit Blick auf die ökonomischen, ästhetischen, epiphanen oder techniknützlichen Normen zu organisieren. Diese Normen werden berücksichtigt, sie werden sich allein untergeordnet sehen, an einem Ort des Textes und in einen Raum eingeschrieben finden, den sie nicht mehr als letzte Instanz beherrschen werden.⁸¹

Der metaphysische Rahmen wird in seiner Dekonstruktion nicht aufgelöst, sondern verschoben und dadurch seiner performativen Kraft entledigt. Mit anderen Worten: Seine Wertigkeiten sind nicht mehr allein bestimmend für Gestaltung, Nutzung und Wirkung eines Gebäudes. Statt eines metaphysischen Rahmens führt Derrida hier die Idee des 'Texts', in den Architektur verwickelt wird und der die Idee einer letzten, allein bestimmenden Instanz aufhebt, ein. In einem anderen Zusammenhang schreibt Derrida, dass eine Architektur, die sich von einer metaphysischen Bestimmung zu lösen versucht,

urbanistic metaphor in philosophy. The 'Meditations', the 'Discourse on Method' are full of these architectonic representations which, in addition, always have political relevance. When Aristotle wants to give an example of theory and practice, he quotes the '*architekton*': he knows the origin of things, he is a theorist who can also teach and has at his command the labourers who are incapable of independent thought." (Jacques Derrida, „Architecture. Where Desire May Live“, S. 319.)

79 Derrida, „Am Nullpunkt der Verrücktheit“, S. 221.

80 ebd., S. 226.

81 ebd., S. 223.

verwiesen wird an „eine Schrift des Raums, eine Weise der Verräumlichung, die dem Ereignis seinen Platz einräumt.“⁸²

Mit den Begriffen des Texts und der Schrift sind nun aber gerade zwei zentrale Kategorien von Derridas Dekonstruktion aufgerufen. In *Grammatologie* holt Derrida das Konzept der Schrift aus seiner gegenüber dem „Privileg der *phone*“⁸³ „zweitrangige[n] und instrumentale[n] Funktion“⁸⁴. Derrida geht dabei von Rousseaus Logik der Repräsentation aus. Laut Rousseau genießt die Stimme gegenüber der Schrift ein Privileg, da sie unmittelbarer Ausdruck des Subjekts ist, während die Schrift lediglich ein irreführendes Zeichen des Zeichens, Signifikant des Signifikantens ist. Die gleiche Struktur des Zeichens wurde auch in der Lektüre der Zerstörung des Turms von Babel und der Benennung seines Namens als ‘Trümmer’ offenbar.

Die Schrift sei nichts mehr als ein gefährliches Supplement der Stimme⁸⁵, das in Abwesenheit des Sprechers das Risiko eines grundlegenden Missverstehens verkörpert. Derrida zeigt hingegen in seinen Lektüren von Rousseau, dass es vielmehr gerade die Schrift ist, die zum eigentlichen Ausdruck des Subjekts wird und die irreführenden Zeichen der gesprochenen Sprache supplementiert. Damit geht ein sprachphilosophischer Paradigmenwechsel einher, denn „das System des ‘Sich-im-Sprechen-Vernehmens’ durch die Lautsubstanz hindurch – die *sich* als nicht-äußerlicher, nicht-weltlicher, also

82 ebd., S. 216.

83 Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1988, S. 18.

84 ebd., S. 19.

85 vgl. dazu: „In beiden Fällen hält Rousseau die Schrift für ein gefährliches Mittel, einen bedrohlichen Beistand, die kritische Antwort auf eine Notlage. [...] Unbedingt muß sie sich der Rede hinzufügen. Antizipierend haben wir bereits eine dieser Additionsformen kennengelernt: Der Rede, insofern sie natürlich oder zumindest der natürliche Ausdruck des Gedankens, die natürliche Form der Institution oder der Konvention ist, gesellt sich die Schrift bei, fügt sich ihr als ein Bild oder eine Repräsentation hinzu.“ (ebd., S. 249)

nicht-empirischer oder nicht-kontingenter Signifikant *gibt*⁸⁶, wird abgelöst durch die sich in der Schrift manifestierende „neue Logik des ‘Supplements’“⁸⁷. Diese Logik ist bestimmt durch die Momente der Hinzufügung, der Substitution und der

Vervollständigung:

Aber das Supplement supplementiert. Es gesellt sich nur bei, um zu ersetzen. Es kommt hinzu oder setzt sich unmerklich *an-(die)-Stelle-von*; wenn es auffüllt, dann so, wie wenn man eine Leere füllt. Wenn es repräsentiert und Bild wird, dann wird es Bild durch das vorangegangene Fehlen einer Präsenz. Hinzufügend und stellvertretend ist das Supplement ein Adjunkt, eine untergeordnete, stellvertretende Instanz. Insofern es Substitut ist, fügt es sich nicht einfach der Positivität einer Präsenz an, bildet kein Relief, denn sein Ort in der Struktur ist durch eine Leerstelle gekennzeichnet. Irgendwo kann etwas nicht *von selbst* voll werden, sondern kann sich nur vervollständigen, wenn es durch Zeichen und Vollmacht erfüllt wird. Das Zeichen ist immer das Supplement der Sache selbst.⁸⁸

Die Präsenz der Dinge macht das Supplement notwendig, ja die Idee des Originals entstammt auf dieser argumentativen Grundlage der Logik der Kopien. Die Produktion von Bedeutung erfährt dabei jedoch keinen Stillstand mehr in einem spezifischen Signifikat, sondern behandelt jedes neu sich ergebende Signifikat vielmehr als Signifikanten, der wiederum supplementiert werden muss. Damit wird jeder Akt der Signifikation verwiesen an „die Kette der Supplemente.“⁸⁹

Durch diese Abfolge von Supplementen hindurch wird die Notwendigkeit einer unendlichen Verknüpfung sichtbar, die unaufhaltsam die supplementären Vermittlungen vervielfältigt, die gerade den Sinn dessen stiften, was sie verschieben: Die Vorspiegelung der Sache selbst, der unmittelbaren Präsenz, der ursprünglichen Wahrnehmung. Die Unmittelbarkeit ist abgeleitet. Alles beginnt durch das Vermittelnde, also durch das, was „der Vernunft unbegreiflich“ ist.⁹⁰

86 ebd., S. 19.

87 ebd., S. 18.

88 ebd., S. 250.

89 ebd., S. 271.

90 ebd., S. 272.

Es gibt nach dieser Logik keine ursprüngliche Bedeutung mehr. Die Produktion von Sinn ist immer an eine Struktur des permanenten Verweisens und des Aufschubs von Bedeutung gebunden: „Das Selbe heißt hier Supplement, der andere Name des Aufschubs.“⁹¹ Bedeutung generiert sich in einer nicht stillzustellenden Bewegung der Vermittlung und des Übergangs / der Transformation von einem Signifikanten in einen anderen. Diese Logik der Signifikation gilt Derrida zufolge jedoch nicht bloß für sprachliche Bedeutungsakte. ‘Schrift’ wird bei Derrida vielmehr ein Rang zugeschrieben, der die Bedeutungsproduktion auch in anderen Medien strukturiert:

Heute jedoch neigt man dazu, für all das und vieles andere „Schrift“ zu sagen: nicht allein, um die physischen Gesten der piktographischen, der ideographischen oder der Buchstabenschrift zu bezeichnen, sondern auch die Totalität dessen, was sie ermöglicht; dann über den Signifikanten hinaus das Signifikat selbst, sowie all das, was Anlaß sein kann für Ein-Schreibung überhaupt, sei sie nun alphabetisch oder nicht, selbst wenn das von ihr in den Raum Ausgestrahlte nicht im Reich der Stimme liegt: Kinematographie, Choreographie, aber auch „Schrift“ des Bildes, der Musik, der Skulptur usw.⁹²

Die Architektur findet hier noch keinen Platz in der Aufreihung der dieser Logik unterliegenden Medien, doch wird sie in *Am Nullpunkt der Verrücktheit* von Derrida mit Blick auf Tschumis Park-Projekt gerade in diese Logik eingespannt. Die Architektur wird als eine ‘Schrift des Raums’ bestimmt und somit jedweder externen und fixierenden Bedeutungs- und Funktionszuschreibung enthoben. Derrida schreibt:

Wenn das Werk Tschumis genau eine Architektur des Ereignisses beschreibt, so nicht allein, um Orte zu konstruieren, in denen etwas passieren muß, noch allein, damit die Konstruktion selbst dort, wie man sagt, Ereignis wird. Das Wesentliche ist nicht dort. Die ereignishafte Dimension sieht sich gerade in der Struktur des

91 ebd., S. 258.

92 ebd., S. 20f.

zur Architektur gehörenden Dispositivs miteinbegriffen: als Sequenz, offene Serialität, Narrativität, Kinematik, Dramaturgie und Choreographie.⁹³

Die Architektur des Ereignisses gibt, laut Derrida, einer 'Schrift des Raums' statt, in der sich das Ereignis als strukturelles Moment inszeniert findet. Das heißt, dass ein Gebäude nicht mehr darauf angelegt ist, dass etwas in ihm stattfinden kann, sondern dass ein potenzielles Ereignis bzw. dessen Strukturalität in die Konzeptionierung eines Baus einfließt. Damit entfernt sich Architektur nun aber von Aspekten wie Wirtschaftlichkeit, Bewohnbarkeit, Repräsentativität als auch von Kategorien wie Stabilität, Materialität, Proportionalität und Bedeutung. Vielmehr sind es die strukturellen Dynamiken von Ereignissen, Handlungen und Bewegungen, die in die Gestaltung selbst miteinzufließen haben ('als Sequenz, offene Serialität, Narrativität, Kinematik, Dramaturgie und Choreographie'). Architektur manifestiert sich auf diese Weise als konsequente und reflektierte Einbettung des strukturellen Moments jener Handlungen und Ereignisse in das Denken und Bauen von Architektur. Damit steht allerdings auch die formale Autonomie von Architektur als reiner 'Raumkunst' auf dem Spiel. Derrida beschreibt die Konsequenz einer solchen Auffassung von Architektur für deren Konzeption und Organisation wie folgt:

Die Erfindung besteht hier darin, das zur Architektur gehörende Motiv mit dem zu kreuzen, was es an Singulärerem und Konkurrierenderem in anderen Schriften gibt, die selbst in die besagte Verrücktheit [Tschumis *folios*, J.B.] hineingerissen sind, in ihren Plural, den der photographischen, kinematographischen, choreographischen, ja sogar mythographischen Schrift.⁹⁴

93 Derrida, „Am Nullpunkt der Verrücktheit“, S. 216f.

94 ebd., S. 223.

Derrida vollzieht hier eine Verschiebung der metaphysischen Rahmung, die ihm zufolge Architektur bislang vor allem als eine Angelegenheit des Raumes, der Funktionalität und der Repräsentation bestimmte. Stattdessen soll Architektur ihre Bestimmung in einem je singulären Akt der Kreuzung unterschiedlicher 'Schriften' selbst vollziehen. Architektur manifestiert sich hiernach in einem Verhältnis zu anderen Diskursen und Medien, in dem diese auf den Gestaltungsprozess entscheidenden und neuartigen Einfluss nehmen. Im Folgenden soll daher erläutert werden, wie dieses Verhältnis aussieht und inwiefern Tschumis Architektur des Ereignisses als *textuelle* Architektur beschrieben werden kann.

2.5. Architektur des Ereignisses

Tschumi setzt die Bestimmung der Architektur durch den von Derrida skizzierten metaphysischen Rahmen und durch die Beschränkung auf die Kategorie des Raums ('utility of space') aus, indem er die Ereignishaftigkeit der Architektur als basales Problem bzw. ihr inhärente Fragestellung formuliert. Seinem zentralen Essay „Violence of Architecture“ hat Tschumi zwei statements vorangestellt, deren erstes wie folgt lautet: „/.
There is no architecture without action, no architecture without events, no architecture

without program.”⁹⁵ Tschumi wendet sich damit gegen jedwede Auffassung, die den von Architektur gestalteten Raum gegenüber den in ihr vollzogenen Handlungen und Ereignissen präferiert: „architecture was about two mutually exclusive terms – space and its use or, in a more theoretical sense, the concept of space and the experience of space.”⁹⁶ Ein Paradigmenwechsel zeichnet sich ab. Architektur wird sowohl aus ihrer Bestimmung als spezifische Raumkunst als auch aus jener des zweckmäßigen Baus gelöst. Das in und durch Architektur stattfindende Ereignis muss Eingang in ihre konzeptuelle Bestimmung als auch in ihren konkreten Bau finden, ohne dabei einem metaphysischen Rahmen zu dienen. Doch auf welche Weise stehen Architektur und die in und durch sie statthabenden Ereignisse miteinander in Beziehung und inwiefern ist diese Beziehung eine der Architektur basale / inhärente? Besteht eine klare Trennung von Ereignis und Architektur oder kann Architektur selbst zu einem Ereignis werden? Und inwiefern wird Architektur durch die in ihr statthabenden Handlungen bestimmt und mit Bedeutung versehen? Entsprechend fragt Derrida und sieht mit der Kategorie des Ereignisses gerade die Sinnhaftigkeit und epistemologische Struktur der Architektur herausgefordert:

Eine Architektur des Ereignisses, ist das möglich? Wenn das, was uns unter diesen Umständen zustößt, nicht von außen kommt oder vielmehr wenn uns dieses Außen in gerade das einbindet, was wir sind, gibt es dann ein Jetzt der Architektur und in welchem Sinn? [...] Man wird keine Antwort geben, indem man Zugang verschafft zu irgendeinem zweckmäßigen Sinn, dessen Erfüllung uns schließlich versprochen wäre. Nein, es handelt sich gerade um das, was dem Sinn zustößt: nicht im Sinne dessen, was uns erlaubte, endlich zum Sinn vorzustoßen, sondern dessen, was ihm, dem Sinn, zustößt, dem Sinn des Sinns. Und hier haben wir es mit dem Ereignis zu tun, dem, was ihm durch ein Ereignis zustößt, das,

95 Tschumi, Bernard, „Violence of Architecture”, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 121-140, hier: S. 121.

96 Tschumi, Bernard, „Introduction”, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 2-24, hier: S. 16.

weder gänzlich noch einfach vom Sinn abhängig, einen Teil hätte, der mit etwas wie der Verrücktheit verbunden ist.⁹⁷

Mit der Einführung des Ereignisses in Denken und Gestaltung von Architektur erkennt Derrida die Möglichkeit, die metaphysische und zweckmäßige Fundierung eines Sinns der Architektur zu erschüttern und die Verschiebung und Dekonstruktion des metaphysischen Rahmens zu bewerkstelligen. Stand Architektur epistemologisch bislang für die Zugänglichkeit und Systematik des Sinns und seiner Produktion ein, ist nun das Ereignis bzw. die Handlung gerade jene Kategorie, die jene traditionelle Sinnhaftigkeit von Architektur in eine Krise führt, um dadurch Architektur selbst aus ihrer Supplementarität und der Gebundenheit an den Raum zu verhelfen. Das Ereignis wird als potenzielle Irritation eines vom metaphysischen Rahmen bestimmten Sinns verstanden. Die Architektur des Ereignisses fragt somit, Derrida zufolge, nach dem 'Sinn des Sinns' bzw. stellt die Sinnhaftigkeit des Sinns selbst in Frage. Damit wäre die Architektur des Ereignisses gerade diejenige, die Architektur fernab jedweder metaphysischen Bestimmung statthaben und über sich selbst reflektieren ließe. In diesem Sinne ist Derridas titelgebendes 'maintenant' / 'Jetzt' zu lesen, das in einer weiteren Bedeutung „als Partizip des Verbs 'maintenir', 'aufrechterhalten'“⁹⁸ verstanden werden muss. Nicht „als Banner der Aktualität“⁹⁹ oder Ausdruck einer avantgardistischen Architekturbewegung dürfe dieses 'maintenant' gelesen werden, sondern vielmehr als jener Augenblick, in dem die Architektur ihre Rechte zugestanden bekommt. Doch wie ist diese Architektur des

97 Derrida, Jacques, „Am Nullpunkt der Verrücktheit“, S. 217.

98 ebd., S. 215.

99 ebd., S. 216.

Ereignisses bzw. die Ereignishaftigkeit von Architektur zu verstehen? Worin besteht ein Ereignis und welchen Effekt hat es auf Architektur?

Als Ereignis wertet Tschumi, auf einer sehr basalen Ebene, jedwede Handlung, die in einem Gebäude vollzogen werden kann. Konventionell wird von eben jenem metaphysischen Rahmen vorgegeben, wie „buildings relate to their users, or spaces relate to events or programs. For any organized repetition of events, once announced in advance, becomes a program, a descriptive notice, a formal series of proceedings.“¹⁰⁰

Bislang wurden diese Programme eben von Politik, Wirtschaft, Religion etc. vorgeschrieben. Tschumi hingegen ist daran interessiert, was mit der Architektur und dem Ereignis passiert, wenn die Möglichkeit genutzt wird, eben diese Dispositive, die eine konventionelle Nutzung eines Gebäudes regeln, zu überschreiten und zu transformieren:

When the typology of an eighteenth-century prison is turned into a twentieth-century city hall, the shift inevitably suggests a critical statement about institutions. When an industrial loft in Manhattan is turned into a residence, a similar shift occurs, a shift that is undoubtedly less dramatic. Spaces are qualified by actions just as actions are qualified by spaces. One does not trigger the other; they exist independently. Only when they intersect do they affect one another.¹⁰¹

Handlungen und Architektur sind, laut Tschumi, prinzipiell voneinander unabhängig in dem Sinne, dass die eine nicht notwendigerweise aus der anderen hervorgeht ('One does not trigger the other') und sie auch nicht ineinander übergehen, sobald sie miteinander konfrontiert sind. Treffen sie jedoch aufeinander, hat dies signifikanten Effekt auf beide, und im Falle der Überschreitung konventioneller Handlungsmuster gar einen re-signifizierenden Effekt mit dem Potenzial zur Kritik an institutionalisierten

100 Tschumi, „Violence and Architecture“, S. 127.

101 ebd., S. 129f.

Machtverhältnissen. Durch diese Transgressionen werden Architektur neue Bedeutungen zugeschrieben, wird aber auch das Ereignis / die Handlung selbst transformiert: „To use a Palladian arch for an athletic club alters both Palladio and the nature of the athletic event.”¹⁰² Dieses Moment der Überschreitung bestimmt Tschumi als grundlegend für das Verhältnis von Architektur und Ereignis: „Architecture and events constantly transgress each other's rules, whether explicitly or implicitly. [...] A building is a point of reference for the activities set to negate it.”¹⁰³

2.6. Transarchitektur und Palimpsest

Das von Derrida proklamierte Jetzt der Architektur, jenes 'maintenant', das zudem die Aufrechterhaltung der Architektur impliziert, führt nicht zu einer Autonomie der Architektur, sondern betont vielmehr den Umstand, dass Architektur, speziell als eine Form des Wissens, immer auch auf andere Diskurse und Medien angewiesen ist – gar, dass Akte / Handlungen in anderen Medien 'architektonischer' sein können als der Bau eines Gebäudes. Und es hat sich zudem gezeigt, dass Tschumis Architektur des Ereignisses sowohl semiologisch als auch epistemologisch anders ausgerichtet ist. Tschumis Ansatz vollzieht eine Verschiebung (der Produktion von) architektonischer Bedeutung von ihrer Systemhaftigkeit und Zugänglichkeit hin zu einem Exzess von Bedeutung, mit anderen Worten: von einem konventionell strukturalistisch gedachten

102 Tschumi, „Space and Events”, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 141-153, hier: S. 147.

103 Tschumi, „Violence and Architecture”, S. 132.

Zeichen hin zu einem poststrukturalistisch disseminierenden Zeichen. So stellt er mit Blick auf den von ihm verantworteten Park in La Villette fest: „La Villette, then, aims at an architecture that *means nothing*, an architecture of the signifier rather than the signified – one that is pure trace or play of language. In a Nietzschean manner, La Villette moves toward interpretive infinity, for the effect of refusing fixity is not insignificance but semantic plurality.”¹⁰⁴ Von hieraus scheint es legitim, jene Exzesshaftigkeit semiologisch als ein *surplus* an Bedeutung zu denken – eine Überproduktion von Bedeutung, die sich nicht fixieren lässt und in ihrer Verweiskette von Signifikant zu Signifikant aufs immer Neue Bedeutung produziert, die in jedem singulären Lesakt jeweils anders aktualisiert wird. In diesem Sinne ist auch zu verstehen, dass die Architektur des Ereignisses immer wieder auch als textuelle Architektur beschrieben bzw. Architektur mit textuellen Produktions- und Strukturierungsprozessen von Bedeutung verglichen wurde. Bereits Tschumis Titel *The Pleasure of Architecture*¹⁰⁵ verweist auf Roland Barthes' wegweisendes Buch *Le plaisir du texte*, in dem Barthes gerade die Kategorie des (literarischen) Textes als jene charakterisiert, die den Binarismus der strukturalistischen Auffassung vom Zeichen herausfordert, wenn nicht gar mit der Proklamation einer erotischen Dimension des Textes, in der Bedeutung nicht mehr stillgestellt werden kann und der Akt des Schreibens als semiologisch funktionsloser beschrieben wird, subvertiert wird.¹⁰⁶ Der Text wird somit zu einem

104 Tschumi, „Abstract Mediation and Strategy”, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 191-206, hier: S. 203.

105 Tschumi, Bernard, „The Pleasure of Architecture”, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 81-98.

106 Barthes, Roland, *Le Plaisir Du Texte*, Paris 1973.

Phänomen, das jenseits jedweder Ideologie und Metaphysik angesiedelt ist und deren Grenzen herausfordert, indem er permanent in Akten der Überschreitung operiert.

Wir hatten gesehen, dass Tschumis Bestimmung von Architektur ebenfalls an deren Grenzen bzw. in deren Überschreitung ihren Ausgangspunkt nimmt, da von dort aus die Möglichkeit gegeben ist, Aussagen über den Status der Architektur zu treffen. So stellt Tschumi fest, dass „the concept of limits is directly related to the very definition of architecture”¹⁰⁷ und führt dazu aus:

In architecture, such productions of the limit are not only historically frequent but indispensable: architecture simply does not exist without them. For example, architecture does not exist without drawing, in the same way that architecture does not exist without texts. Buildings have been erected without drawings, but architecture itself goes beyond the mere process of building.¹⁰⁸

Tschumi argumentiert hier, dass Architektur als Wissensform nicht notwendigerweise an die Verwirklichung in einem konkreten Bau gebunden ist, dass auch spezifische Modi ihrer Repräsentation für die Weiterentwicklung der Disziplin eintreten können. So finden architektonische Ereignisse, die den Diskurs und das Bauen selbst verändern, oftmals in anderen Medien wie der architektonischen Zeichnung sowie dem theoretischen Text statt: „the words of architecture became the work of architecture“¹⁰⁹. Architektur siedelt sich somit außerhalb ihrer Grenzen an und erfährt dabei mitunter deren Verschiebung.¹¹⁰ Im

107 Tschumi, „Architecture and Limits”, S. 103.

108 ebd., S. 102.

109 Tschumi, „Spaces and Events”, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 141-152, hier: S. 143.

110 vgl. dazu auch: „The very fact that something is written here makes it part of the field of architectural representation. Whether I use words, plans, or pictures, each page of this publication could be linked to the mythological world of Death: that is, it benefits from the privilege of extraterritoriality; it is outside architecture; it is outside the reality of space. Words and plans are safeguarded among mental constructs. They are removed from real life, subjectivity, and sensuality. Even when the words of the printed page are metamorphosed into slogans sprayed on city walls, they are nothing but a discourse. Boullée’s aphorism that ‘the production of the mind is what constitutes architecture’ merely underlines the importance of conceptual aims in architecture, but it excludes the sensual reality of spatial experience altogether.”

Rahmen dieses Arguments beschreibt auch Derrida das Unternehmen in La Villette, das er nicht ausschließlich in dem tatsächlich gebauten Park verwirklicht sieht:

Die Serie der *Proben* (künstlerische Versuche oder Proben, wie man sagt), das, was man unbefangen die Zeichnungen, die Versuche, die Photographien, die Entwürfe, die Filme oder die Schriften nennt (zum Beispiel das, was sich für einige Zeit in diesem Band versammelt), gehört mit vollem Recht zur *Erfahrung* der Verrücktheiten: *von den Verrücktheiten zum Werk*. Man kann ihnen nicht mehr den Wert von Dokumenten, beigefügten Illustrationen, vorbereitenden oder belehrenden Anmerkungen verleihen, insgesamt als Vorspiel oder als Äquivalent der Wiederholungen auf dem Theater. [...] Die unwiderrufliche Masse von Steinen, die vertikale Aufstellung von Glas und Metall, die wir für „*die Sache selbst*“ oder „*the real thing*“ der Architektur hielten, ihre unverschiebbare Effektivität, jetzt erfassen wir sie im voluminösen Text vielfältiger Schriften: als Überdrucken auf einem *Wunderblock* [...], Raster des Palimpsestes, überlagerte Textualität, grundlose, bewegliche, leichte und abgründige, blättrige [feuilletée], blattförmige [foliforme] Stratigraphie.¹¹¹

Was vormals lediglich den Rang des Beigefügten und Paratextuellen hatte, erhält eine dem Gebäude gleichwertige Position im Denken von Architektur. Bilder, Filme, Texte jedweder Art, die in Beziehung zu dem Bau treten, haben nicht mehr parasitären Status, sondern gelten 'mit vollem Recht' als zur Architektur gehörende Ereignisse. Architektur lässt sich von daher ebenso in einem Bauwerk wie in anderen medialen Ereignissen, die mit dem Gebäude in einem Verhältnis stehen, finden. Insofern gilt auch Derridas Essay selbst als Teil des Parks.¹¹²

(Tschumi, „Architecture and Transgression“, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 65-80, hier: S. 67)

111 Derrida, „Am Nullpunkt der Verrücktheit“, S. 225.

112 Tschumi stellt generell zu dem Verhältnis zwischen Buchband und gebautem Park fest: „Hence, La Case Vide, this *folio-folie*, expands questions first raised with the conceptual diagrams of the competition entry, developed in the working drawing stage and, finally, implemented in the form of actual buildings during construction. The red architecture of La Villette is not meant to be apprehended as merely built. Its traces on the ground constitute only a given moment of presence in the course of a larger programme, a larger project. Its material face constantly refers to another, immaterial one which today dislocates the built structures it reflects.“ (Bernard Tschumi, „La Case Vide“, in: ders., *La Case Vide – La Villette 1985*, S. 2-4, hier: S. 3.)

In diesem Zusammenhang kennzeichnet Derrida die strukturelle und epistemologische Funktionsweise von Architektur als 'Raster des Palimpsestes'. Es wurde ersichtlich: Dekonstruktiver Architektur im Sinne Derridas geht es nicht um die 'Abwesenheit' des Sinns oder eine zerstörerische Architektur, sondern vielmehr um die Inszenierung des Sinn produzierenden Schriftcharakters von Architektur. Dekonstruktive Strategien in der Architektur besitzen affirmativen Charakter. Der Bewusstmachung und Verschiebung des metaphysischen Rahmens folgt eine *transmediale* Öffnung zu anderen Diskursen und die Einschreibung von deren Dispositiven in die Planung und Konstruktion von Gebäuden. Diese erhalten den funktionalen und epistemologischen Charakter eines *Palimpsestes*, d.h. sie sind nur in der Gegenwart anderer Schriften und deren Spuren existent. Gebäude sind somit als eine spezifische Sorte Text beschreibbar.

Berücksichtigt man, dass in der poststrukturalistischen Literaturtheorie das Palimpsest als ein Konzept beschrieben wird, das für spezifisch literarische Schreibmodelle, mithin für Literarizität selbst angesehen wird, ist hier ein Moment gegeben, in dem sich Literatur und Architektur kreuzen. Anders: Architektonisches Bauen und literarisches Schreiben funktionieren qua Palimpsest auf ähnliche Weise. Das Palimpsest geriert sich somit als struktureller Kreuzungspunkt von Architektur und Literatur. Ich beziehe mich hierbei hauptsächlich auf Genettes Ausführungen zur Transtextualität in seinem Buch *Palimpseste*, die er als Bedingung für Literarizität beschreibt: „In einem etwas weiteren Sinn bezeichne ich heute als Gegenstand der Poetik eher die Transtextualität oder textuelle Transzendenz des Textes, die ich grob als alles das definiert habe, 'was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt'.“¹¹³ Derrida verweist

113 Genette, Gerard, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. 1993, S.9.; vgl. auch: „Sie [die Transtextualität, J.B.] kann aber auch anders geartet sein, wenn B zwar nicht von A spricht, aber

Architektur nun an die Prozessualität unterschiedlicher interagierender Schriften, die er als diskursive und rhetorische Figuren aus anderen Medien in den architektonischen Gestaltungsprozessen integriert sieht. Architektur schreibt bzw. ist Produkt unterschiedlicher Schreibprozesse. Architektur wird dadurch als Text lesbar, der unter Mitwirkung verschiedenster Schriften geschrieben wird. Diese Schriften entziehen sich nicht nur durch ihr anderes Register (Medien, Wissenschaft, Kunst statt Ökonomie, Politik, Religion) der metaphysischen Rahmung, sondern vor allem durch ein spezifisches Schreibmodell:

Eine zur Architektur gehörende Schrift interpretiert (im Sinne von Nietzsches aktiver, produktiver, gewalttätiger, transformierender Interpretation) Ereignisse, die durch die Photographie oder die Kinematographie *markiert* sind. Markiert: provoziert, bestimmt *oder* umgeschrieben, befangen, auf jeden Fall immer in einer Szenographie der Passage mobilisiert (Übertragung [transfer], Übersetzung [traduction], Umschrift [transcription], Überschreitung [transgression] von einem Ort zum anderen, von einem Ort der Schrift zum anderen, Pfropfung [greffe], Kreuzung [hybridation]). Weder Architektur noch Anarchitektur: Transarchitektur!¹¹⁴

Architektur schreibt, indem sie interpretiert, und zwar Schriften und Ereignisse anderer Medien und Diskurse. Architektur schreibt, indem sie sich medial öffnet, d.h. Ereignisse anderer Medien für sich nutzbar macht und sie in ihre eigenen Akte einspeist. Architektur manifestiert sich damit nicht mehr bloß im Bauwerk selbst.¹¹⁵ Derrida spricht ihr

in dieser Form ohne A gar nicht existieren könnte, aus dem er mit Hilfe einer Operation entstanden ist, die ich, wiederum provisorisch, als Transformation bezeichnen möchte, und auf den er sich auf eine mehr oder weniger offensichtliche Weise bezieht, ohne ihn unbedingt zu erwähnen oder zu zitieren.” (ebd., S. 15)

114 Derrida, „Am Nullpunkt der Verrücktheit”, S. 223f.

115 So heißt es beispielsweise in dem Vorwort zu Tschumis *Manhattan Transcripts*: „*Books of architecture, as opposed to books about architecture, develop their own existence and logic. They are not directed at illustrating buildings or cities, but at searching for the ideas that underlie them. Inevitably, their content is given rhythm by the turning of the pages, by the time and motion this suggests. The books may read as sequences, but they do not imply narratives. They can be theoretical projects, abstract endeavours aimed at both exploring the limits of architectural knowledge and at giving readers access to particular forms of research.*” (Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, New York 1994, S. 6)

vielmehr als Bauwerk eine ontologische und epistemologische Eigenständigkeit ab. Erst wenn Architektur andere diskursive und mediale Dispositive inkorporiert, mit ihren Mitteln interpretiert und baulich zum Ausdruck bringt, ist es ihr möglich, Sinn fernab des metaphysischen Rahmens auf je singuläre Weise zu produzieren.¹¹⁶ Dekonstruktive Architektur schreibt die Dispositive anderer Medien und Diskurse in die architektonischen Konstruktionsprozesse ein. Architektur öffnet sich hier hin zu anderen Schriften und inkorporiert deren Funktionsweisen und epistemologischen Potenzen. In diesem Sinne wird Architektur vom Objekt einer metaphysischen Schrift zum Subjekt einer Schrift, die sich wiederum anderer Schriften bedient. Der Systemcharakter der Architektur wird durch die Vorstellung eines Textes abgelöst, der mit jedem Gebäude neu geschrieben wird und sich dabei aus anderen Medien und Diskursen speist. Architektur wird in der Konsequenz medien- und diskurstheoretisch reflektiert und dabei einer Neubestimmung ihrer Disziplinarität unterzogen. Diesen Wechsel in der produktionsästhetischen Ausrichtung der Architektur beschreibt Derrida mit dem Begriff 'Transarchitektur'. Transarchitektur bezeichnet die originäre Einbindung des Bauwerks in passagere Verhältnisse zu anderen Medien und Diskursen und deren Inszenierung, den Übergang zu und die Vernetzung mit ihnen. Der Begriff Transarchitektur erweitert damit die Architektur als Lehre von Bauwerken / dem bebauten Raum hin zu einer Auseinandersetzung mit dem 'voluminösen Text vielfältiger Schriften', d.h. mit der Interaktion von Medien und Architektur im Planungsprozess eines Bauwerks. Architektur bricht auf diese Weise mit ihrem genuinen Kontext und schreibt

¹¹⁶ vgl. dazu auch: „Die ereignishaft Dimension sieht sich gerade in der Struktur des zur Architektur gehörenden Dispositivs miteinbegriffen: als Sequenz, Narrativität, Kinematik, Dramaturgie und Choreographie.“ (Derrida, „Am Nullpunkt der Verrücktheit“, S. 216f.)

andere Kontexte, Medien und Diskurse in sich ein. Architektur wird so zu einem transmedialen Ereignis, das in einer 'Szenographie der Passage' statthat. Mit 'Szenographie' ist dabei einerseits auf ein bestimmtes Darstellungsverfahren verwiesen, das eine spezielle Form der perspektivischen Ansicht in der Architekturzeichnung meint, bei der sowohl Vorder- als auch Nebenseiten eines Gebäudes in ihrem dimensional Übergang zum Ausdruck kommen; andererseits bezeichnet Szenographie ein Moment der multimedialen Rauminszenierungen und Konzeption von szenischen Räumen.¹¹⁷

Transarchitektur wird so zu einem Sonderfall des Performativen, das nicht nur den Status der Architektur als Disziplin und Medium grundlegend verändert, sondern darüber hinaus eine Neugewichtung des diskursiven und medialen Kontexts vornimmt. Tschumi selbst beschreibt die Rolle seiner eigenen architekturtheoretischen Schriften sowie den Einfluss, den andere Medien auf sein Denken und Bauen von Architektur haben, wie folgt:

In my case, theoretical writing had for its aim not only to expand architectural concepts but also to negotiate the relationship between the cultural practice of architecture and the interrelated spheres of politics, literature, or the arts. In no way was I interested in translating or transposing literary or film motives into architecture. Quite the contrary. But I also needed these allies to support a key architectural argument. The research in other fields corroborated my view that the inherent disjunction of architecture was its strength and its subversive power; that the disjunction between space and event, together with their inevitable cohabitation, was characteristic of our contemporary condition.¹¹⁸

Hier wird vor allem die Wechselseitigkeit einer transmedialen Anlage von Architektur deutlich. Nicht nur betreibt Architektur einen Import von Wissen, Strukturen und Figuren aus anderen Diskursen und Medien, sondern nimmt selbst an der Produktion von Kultur teil. In diesem Sinne kann Architektur als eine (Produktions-)Form des Wissens

117 vgl. dazu: Mary C. Henderson, „Scenography, Stagecraft, and Architecture“, in: Don B. Wilmet and Christopher Bigsby (Hg.), *The Cambridge History of American Theatre*, Cambridge 1999, S. 487-513.

118 Tschumi, „Introduction“, S. 18.

verstanden werden, die sich nicht ausschließlich in einem tatsächlich gebauten Gebäude manifestiert, sondern sich im Prozess des Austauschs zwischen verschiedenen Medien und Diskursen ereignet.

Wir hatten gesehen, dass Derrida der Dekonstruktion keine ‘negative attitude’ zuschreibt, dass es ihr nicht darum geht, Systeme und Architektoniken zu zerstören. Und doch ist die dekonstruktivistische Architektur darauf angelegt, Strukturen ihrer Stabilität, ihres Zentrums und ihrer Hierarchisierung zu berauben. Dafür wird allerdings immer wieder eine Rhetorik des Zerstörens, des Nieder- und Einreißen bemüht. Tschumi entwickelt daraus sechs Konzepte, die in der Planung und Konzeptionierung dekonstruktivistischer Architektur eine Schlüsselrolle spielen. Diese Konzepte benennt er als „defamiliarization“¹¹⁹, „the mediated shock“¹²⁰, „de-structuring“¹²¹, „superimposition“¹²², „crossprogramming“¹²³ und „events“¹²⁴.

Ich möchte zum Abschluss dieses Kapitels kurz auf eines dieser Konzepte eingehen, das mir viele der hier angesprochenen theoretischen Aspekte in eine neue Form des architektonischen Gestaltungsprozesses zu integrieren scheint und das darüber hinaus auch in meinen Lektüren von W.G. Sebalds Roman *Austerlitz* und den Filmen von Alexander Kluge eine entscheidende Rolle spielen wird. Die Rede ist hier von der Methode der *superimposition*.

119 Tschumi, Bernard, „Six Concepts“, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 227-259, hier: S. 237.

120 ebd., S. 246.

121 ebd., S. 248.

122 ebd., S. 250.

123 ebd., S. 253.

124 ebd., S. 255.

2.7. *superimposition* – Überlagerung / Überblendung

Das von Derrida beschriebene Schreibmodell des Palimpsests und das Denken von Architektur als Transarchitektur wird mit der *superimposition* als konkretes Darstellungsverfahren in die Planung von Gebäuden eingeführt. Dieses Verfahren bezeichnet Tschumi als „key device“¹²⁵ in der Arbeit dekonstruktivistischer Architekten. Mit *superimposition* ist die Überlagerung und Überblendung unterschiedlicher Strukturen und Muster gemeint, so dass einerseits eine palimpsestische Schichtung generiert und andererseits der Möglichkeit eines prozesshaften Zusammenwirkens unterschiedlicher Formen, Diskurse und Medien stattgegeben wird. Denn was überlagert und ineinander geblendet wird, sind nicht bloß abstrakte, in sich zusammenhängende Strukturen. Tschumi hat in seinen *Manhattan Transcripts* beispielweise mit der Überlagerung von Fotografien, Mustern und Bewegungsabläufen unterschiedlicher Handlungen experimentiert. Man kann mit Blick auf ein solches Vorgehen auch wiederum die von Derrida formulierte Logik des Supplements bemühen, denn was bei der *superimposition* geschieht, ist letztlich nichts anderes als die Erschütterung jedweder Bedeutung fixierenden Strukturalität qua Hinzufügung weiterer Strukturen. Peter Eisenman hat die *superimposition* ebenfalls für die Konzeption eines Gartens im italienischen Verona in Anschlag gebracht. Das Programm dieses 1985 als Installation geplanten und 2004 im Hof des von Carlo Scarpa gebauten Museo di Castelvecchio in Verona realisierten Projekts, das auch als „Garten der verlorenen Fussstapfen“ bezeichnet wird, war es, „die zentralen Themen der Geschichte von *Romeo und Julia* innerhalb einer

125 ebd., S. 251.

architektonischen Form am Ort der zwei Schlösser darzustellen.“¹²⁶ Man hat es bei diesem Projekt also ganz augenscheinlich mit einem Austausch von Literatur und Architektur zu tun. Eisenman liest *Romeo und Julia* als Dialektik von Trennung, Verbindung und trennender Vereinigung im Tod, denen er unterschiedliche Momente in der Geschichte (Balkon, Kirche, Grab) zuweist, um dann vom Text *Romeo und Julia* zu dem Text der Stadt Veronas überzugehen:

Diese strukturellen Verhältnisse, welche die Erzählungen durchziehen, findet man auch im Plan der Stadt Verona verkörpert: der *Cardo* und der *Decumanus* teilen die Stadt, der alte römische Raster verbindet sie, und die Etsch erzeugt ein dialektisches Verhältnis von Trennung und Einheit zwischen den beiden Hälften. [...] Die befremdende Gegenwart dieser fiktiven Tatsachen in Verona bildet den Hintergrund für die weitere Transposition von Wahrheit und Fiktion in diesem Projekt. Es bringt die erfundenen Elemente Veronas in die Realität von Montecchio zurück und erzeugt eine gleichzeitige Wahrnehmung von Text und Objekt. Dieses textuelle Ineinander wird in unterschiedlichen Überlagerungen dargestellt.¹²⁷

Was hier tatsächlich passiert, ist die Überlagerung dreier unterschiedlicher Medien und Episteme. Überblendet werden der Stadtplan Veronas, der Grundriss des bereits vorhandenen Geländes des Museums sowie die interpretativ extrahierte Struktur des literarischen Textes zur architektonischen Gestaltung des Gartens. Es ist also zweifellos von einem transmedialen Verfahren zur Generierung einer architektonischen Form auszugehen. Zugleich geht mit der *superimposition* eine Verabschiedung der Ideen einer kohärenten und stabilen Struktur und einer Hierarchisierung der architektonischen

126 Eisenman, Peter, „Moving Arrows, Eros and Other Errors“, in: ders., *Aura und Exzess*, Wien 1995, S. 89-98, hier: S. 94.

127 ebd., S. 94f.

Elemente einher. Tschumi, der dieses Verfahren auch als Schlüsselkonzept für die Gestaltung von La Villette operationalisierte, stellt dazu fest:

It is not by chance that the different systems of the Park negate one another as they are superimposed on the site. [...] One of the goals at La Villette was to pursue this investigation of the concept of structure, as expressed in the respective forms of the point grid, the coordinate axes (covered galleries) and the “random curve” (cinematic promenade). Superimposing these autonomous and completely logical structures meant questioning their conceptual status as ordering machines: the superimposition of three coherent structures can never result in a supercoherent megastructure, but in something undecidable, something that is the opposite of totality. [...] The independence of the three superposed structures thus avoided all attempts to homogenize the Park into a totality. It eliminated the presumption of a preestablished causality between program, architecture, and signification. Moreover, the Park rejected context, encouraging intertextuality and the dispersion of meaning.¹²⁸

Wenn dekonstruktivistische Architektur nicht darauf aus ist zu zerstören, dann finden sich in ihren Konstruktionsprozessen doch aber vor allem Verfahren, die zu einer Destabilisierung und Irritation vorgefundener Strukturen führen. Hierarchisierenden und totalisierenden Strukturen soll durch das offene Zusammenwirken mehrerer ‘Schriften’ Einhalt geboten und stattdessen Momenten der Arbitrarität und des Aufschubs Wirkung auf die Gestaltung von Architektur geboten werden. Dadurch soll zudem die Figur eines den Konstruktions- und Bauprozess mit vorgefertigten Intentionen bestimmenden Autor-Architekten verabschiedet werden. Es lässt sich natürlich fragen, inwiefern gerade der letzte Punkt tatsächlich verwirklicht wird. Im Falle Eisenmans ist zum Beispiel die Interpretation *Romeo und Julias* sowie die Auffindung der sich aus der Analyse ergebenden Dialektik im Stadtplan Veronas und dem Gelände des Museums eine eben vom Architekten getroffene Entscheidung. Allerdings ist das Resultat des

128 Tschumi, „Abstract Mediation and Strategy”, S. 199f.

Zusammenwirkens der unterschiedlichen Schichten qua Überblendung nicht voraussehbar. Eisenman beschreibt diesen Prozess wie folgt:

Eine Achse zum Beispiel repräsentiert für gewöhnlich ein lineares Fortschreiten innerhalb der Zeit, eine kontinuierliche und indifferente Bewegung zwischen zwei (oder mehreren) Punkten, die in sich selbst Bedeutung tragen und hierarchisch aufeinander bezogen sind. Durch den Prozess der Überlagerung werden die Elemente solch einer Achse kontinuierlich verschoben und erscheinen in verschiedenen Maßstäben und an unterschiedlichen Orten gleichzeitig. Durch das Überlagern der Endpunkte dreier unterschiedlicher Abschnitte, und indem sie dadurch auch gleich lang gemacht werden, offenbart man ihr analoges Verhältnis als Endpunkte unterschiedlicher Abschnitte der Achse. [...] Noch wichtiger ist aber der Umstand, dass diese Elemente, weil sie entlang jeder dieser Achsen neu verortet werden, anderen Elementen überlagert werden und dabei unerwartete Entsprechungen aufdecken, welche in ihrer vorherigen Wirklichkeit unerkennbar geblieben wären. Was durch die Überlagerungen enthüllt wird, kann nicht vorhergesagt werden. Das sind die sogenannten unterdrückten Texte, welche durch das Lesen dieser neuen rhetorischen Figuren gefunden werden. Die Überlagerung führt zu einer Verschiebung von Ausgangspunkt und Ziel, von Zeit und Raum.¹²⁹

Die Überlagerungen und die hier angesprochene Vereinheitlichung der unterschiedlichen Maßstäbe der jeweiligen Matrizen (ein Prozess, den Eisenman auch als ‘scaling’ bezeichnet und der mit der *superimposition* einhergeht) führen zu unkontrollierbaren Resultaten und Effekten auf die eingesetzten Strukturen. ‘Unerwartete Entsprechungen’, die zudem nicht ‘vorhersagbar’ sind, sind also die entscheidenden Momente in diesem Gestaltungsprozess. Die vom Autor-Architekten eingesetzten Strukturen entziehen sich in ihren transmedialen Austauschprozessen also dessen Kontrolle und Autorität. Zugleich produziert dieses Darstellungsverfahren laut Eisenman eine eigene Epistemologie durch die Aufdeckung „unterdrückte[r] Texte“ der jeweiligen Bauorte. Die Architektur wird auf diese Weise heimgesucht von dem, was sie bislang ausgeschlossen hatte.

129 Eisenman, Peter, „Die Architektur und das Problem der rhetorischen Figur“, in: ders., *Aura und Exzess*, Wien 1995, S. 99-108, hier: S. 106.

3. „Mit mir ist eine neue Architektur geworden.”¹³⁰
Thomas Bernhards zerstörerische Gebäude

130 Bernhard, Thomas, „Amras”, in: ders., *Werke*, Bd. 11: Erzählungen I, hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a.M. 2003, S. 109-179, hier: S. 153.

3.1. Poetologie architektonischer Zerstörung

Nach dieser theoretischen Auseinandersetzung mit der Transmedialität von Architektur, dem Schreibmodell des Palimpsests und dem Gestaltungsprinzip der *superimposition* sollen im Folgenden literarische Texte unter diesen Prämissen genauer analysiert und untersucht werden, welche Funktionen und Effekte architektonische Zerstörung in literarischen Schreib- und Erzählakten umfasst. Den ersten Schwerpunkt bilden dabei Texte des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard. Es ist vor allem dessen erzählerisches Werk, das vom architektonischen Diskurs durchdrungen und deshalb für diese Studie von außerordentlichem Interesse ist. In Bernhards Romanen und Erzählungen begegnet der Leser einer Fülle bauender Figuren, von den vor allem im Kraftwerksbau spezialisierten Bauingenieuren in *Frost* und *Ja* bishin zum bauenden Dilettanten Roithamer in *Korrektur*. Auch der wirtschaftliche Erwerb von Grundstücken sowie das Schicksal von und der Umgang mit hinterlassenen Gebäudekomplexen sind wiederkehrende Themen in Bernhards Texten (*Ja*, *Korrektur*, *Auslöschung*), die auf die Architektur reflektieren. Gebäude werden zudem wiederholt als genuine Schreiborte inszeniert, in die sich, meist angezogen aufgrund gewisser architektonischer Eigenheiten, für die Niederschrift einer Studie zurückgezogen wird – so beispielsweise in *Beton*, *Ja* und *Das Kalkwerk*. Es ist vor allem dieses Verhältnis zwischen Gebäude / Bauen und Schreiben, das ich im Folgenden in Bernhards Texten untersuchen möchte – dies insbesondere vor dem Hintergrund, dass in Bernhards Erzählwerk wiederholt Prozesse der Vernichtung, des Zerfalls und der Zerstörung zur Darstellung gebracht werden. Dass

die Destruktion im Werk Bernhards einen prominenten Platz einnimmt, klingt schon in Titeln wie *Auslöschung* und *Holzfällen* an. Die Zerstörung ist aber nicht nur ein wiederkehrendes motivisches Element in Bernhards Prosa, sondern zeichnet sich gar als Strategie des Schreib- und Erzählprozesses aus. Die Zerstörung wird zu einem poetologischen und narratologischen Parameter in Bernhards Literatur- und Erzählauffassung. In dem Filmmonolog *Drei Tage* von 1970 sagt Bernhard:

Andererseits bin ich natürlich auch kein heiterer Autor, kein Geschichtenerzähler, Geschichten hasse ich im Grunde. Ich bin ein *Geschichtenzerstörer, ich bin der typische Geschichtenzerstörer*. In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab.¹³¹

Dass hiermit ein merkwürdiges Verhältnis von Erzählen und Zerstören formuliert ist, liegt auf der Hand. Der traditionell so konstruktiv gedachte Akt eines aufbauenden Erzählens wird in sein Gegenteil, die Zerstörung der Geschichte verkehrt. Bernhards Selbstbeschreibung als Geschichtenzerstörer charakterisiert somit die Zerstörung als genuin Bernhardschen Akt der Narration, der sich als Destruktion traditioneller Annahmen über literarische Narration ausweist. Denn wie anders, so ließe sich fragen, will denn ein Schriftsteller / Erzähler, der zudem zu den bedeutendsten des 20. Jahrhunderts gehört, Geschichten zerstören als schreibend bzw. erzählend? Ob die Akte des Erzählens und Zerstörens dabei einander ersetzen oder identisch sind, ob die Zerstörung einen Effekt des Erzählens bzw. das Erzählen einen der Zerstörung darstellt, ist letztlich nicht schlüssig voneinander zu differenzieren. In Bernhards letztem Roman

131 Bernhard, Thomas, „Drei Tage“, in: ders., *Der Italiener*, Frankfurt a.M. 1989, S. 78-90, hier: S. 83.

Auslöschung erklärt der Erzähler Murau seinem Schüler Gambetti in diesem Zusammenhang,

wie die Welt in meinem Sinne zu verändern wäre, indem wir sie ganz und gar radikal zuerst *zerstören*, beinahe bis auf nichts *vernichten*, um sie dann auf die mir erträglich scheinende Weise wieder herzustellen mit einem Wort, als eine vollkommen neue, wenngleich ich nicht sagen kann, wie das vor sich zu gehen hat, ich weiß nur, sie muß zuerst völlig vernichtet werden, um wieder hergestellt zu sein, denn ohne ihre totale Vernichtung kann sie nicht erneuert sein.¹³²

Dass Bernhard 'die Welt' als vor allem durch die Architektur eingerichtete und geordnete versteht, klingt bereits in seinem Erstlingsroman *Frost* an. Dort heißt es: „Plötzlich schaut man hinein in die Architektur der Welt und entdeckt sie: eine universale Raumornamentik, nichts sonst. Aus kleinsten Verhältnissen, größten Reproduktionen – man entdeckt, dass man immer verloren war.“¹³³ Liest man diese beiden Passagen aus *Frost* und *Auslöschung* zusammen, kann gesagt werden, dass der Akt der Zerstörung, den Murau als grundlegenden, geradezu vorbereitenden Akt jedweder produktiven Leistung voraussetzt, immer schon ein Moment architektonischer Zerstörung beinhaltet. Darüber hinaus deutet sich bereits eine Konstellation aus Konstruktion und Destruktion an, die poetologische Aussagekraft besitzt. Denn nach dem ersten Schritt einer radikalen Zerstörung der Welt soll diese ja wiederhergestellt werden – und auch wenn der Erzähler hier behauptet, er könne nicht sagen, 'wie das vor sich zu gehen hat', gibt er doch zumindest bereits eine Andeutung, denn die Wiederherstellung soll 'mit einem Wort', d.h. auf sprachliche Weise erfolgen. Anke Gleber spricht in diesem Zusammenhang von

132 Bernhard, Thomas, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt a.M. 1988, S. 209.

133 Bernhard, Thomas, *Frost*, in: ders., *Werke*, Bd. 1, hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a.M. 2003, S. 26.

Bernhards „konstruktiver Destruktivität“¹³⁴, die mit der „Entfernung von herkömmlichen sprachlichen und logischen Konstruktionen“¹³⁵ einhergeht und „die bewusste Destruktion vorgegebener Sinnstrukturen, die Auslöschung von vorhersehbaren Formen und Formaten, das Weiter-Gehen in eine neue Form des Schreibens“¹³⁶ bewirkt. In *Drei Tage* wiederum präzisiert Thomas Bernhard diesen Prozess mit Blick auf sein eigenes Arbeiten:

Das sind die Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang. Ist eine bestimmte Stufe erreicht nach vier, fünf Stockwerken – man baut das auf – durchschaut man das Ganze und haut alles wie ein Kind wieder zusammen. Aber während man glaubt, daß man's los hat, wächst einem schon wieder so ein Geschwür, das man als neue Arbeit, als neuen Roman erkennt, irgendwo am Körper heraus und wird immer größer.¹³⁷

Der sprachliche Aufbau mündet wiederum in Zerstörung. Und obschon Bernhard diesen Vorgang von Zerstörung, Wiederherstellung und Wiederzerstörung als 'musikalischen Vorgang' bezeichnet, beschreibt er ihn doch unter Zuhilfenahme der Architektur. Schreiben wird hier als architektonischer Vorgang eingeführt: Es sind Sätze und Wörter, 'die man aufbaut' und die zu 'Stockwerken' eines Spielzeuggebäudes übereinander getürmt werden, bevor eben jenes Sprach- und Gedankengebäude zusammengehauen / zerstört wird. Diese Geste des architektonischen Zerstörens muss dabei als literarischer Schreibakt verstanden werden. Eine weitere Beschreibung aus *Drei Tage* weist den Akt

134 Gleber, Anke, „Auslöschung, Gehen. Thomas Bernhards Poetik der Destruktion und Reiteration“, in: *Modern Austrian Literature*, 24 (2001), S. 85-97, hier: S. 90.

135 ebd., S. 85

136 ebd., S. 86.

137 Bernhard, „Drei Tage“, S. 80.

architektonischer Zerstörung als Bernhards Begriff des Schreibens, ja seiner Idee von Literatur *inhärent* aus. Dort heißt es:

Ich bin am liebsten allein.
Im Grunde ist das ein Idealzustand.
Mein Haus ist auch eigentlich ein riesiger Kerker.
Ich habe das sehr gern; möglichst kahle Wände. Es ist kahl *und* kalt. Das wirkt sich auf meine Arbeit sehr gut aus. Die Bücher, oder was ich schreib', *sind wie das*, worin ich hause.
Manchmal kommt mir vor, daß die einzelnen Kapitel in einem Buch so wie einzelne Räume in diesem Haus sind. Die Wände leben – nicht? So – die Seiten sind wie Wände, und das genügt. Man muß sie nur intensiv *anschauen*. Wenn man eine weiße Wand *anschaut*, stellt man fest, daß sie ja nicht weiß, *nicht kahl* ist. Wenn man lange allein ist, sich an das Alleinsein gewöhnt hat, in Alleinsein *geschult* ist, entdeckt man überall dort, wo für den normalen Menschen *nichts* ist, immer mehr. An einer Wand entdeckt man Risse, kleine Sprünge, Unebenheiten, Ungeziefer. Es ist eine ungeheure Bewegung an den Wänden.
Tatsächlich gleichen Wand und Buchseite sich vollkommen.¹³⁸

In dieser kurzen Passage tauchen Motive auf, die auch Bernhards literarische Beschäftigung mit der Architektur immer wieder heimsuchen: Das Haus als Kerker und Isolationsstätte, die alles durchdringende Kälte, die Kahlheit der weiß gekalkten Wände finden sich wiederholt in den Beschreibungen der Wohn- und Arbeitsstätten seiner Protagonisten. Erstaunlich ist aber besonders, dass Bernhard hier ganz explizit Parallelen zwischen Architektur und Literatur herstellt: So sind Buch und Gebäude, Kapitel und Raum, Seite und Wand wesensverwandt, wenn nicht gar identisch. Impliziert wird zudem eine Identität zwischen dem eigentlichen Text / der Schrift und jenen 'Bewegungen an den Wänden', die sich als Anzeichen des Zerfalls und der schleichenden Zerstörung u.a. in Rissen und kleinen Sprüngen manifestieren. Auf diese Weise werden auf metaphorischer Ebene jene Bewegungen und Spuren des Zerfalls und der Zerstörung gleichgesetzt mit den Bewegungen der Buchstaben und Wörter in einem literarischen

138 ebd., S. 84.

Text. Literarische Sprache bei Bernhard ähnelt, so ließe sich mit dieser Passage sagen, Mauerrissen, d.h. Phänomenen, die gegen die Stabilität und Struktur von Architektur arbeiten. Somit ist Bernhards literarisches Schreiben dem Zerfall bzw. der Zerstörung von Architektur vergleichbar. Und das einsame An-die-Wände-Starren wandelt sich zu einer literarischen Leseszene, die anstatt 'nichts' 'immer mehr' entdeckt und so eine schier unabschließbare Lektüre beschreibt. Architektur scheint in Bernhards Erzählwerk demgemäß poetologische Aussagekraft hinsichtlich literarischen Schreibens und Lesens zu besitzen.

In einem von Bernhards frühesten und am wenigsten kommentierten Erzähltexten findet diese Auffassung von literarischem Schreiben eine prägnante figurale Darstellung. In der 1956 veröffentlichten Erzählung *Der Schweinehüter* baut ein suizidaler Kriegsveteran nach seinem Ausscheiden aus der Armee von der ihm zugeteilten Rente ein Haus für sich und seine Frau, um darin „sein Leben zu beenden, weil er dachte, daß jeder Mensch einen Fleck haben müsse, der ihm gehört, wohin er sich verkriechen kann und darauf er tun kann, was er will.“¹³⁹ Doch kurz nach Fertigstellung und Bezug des Hauses offenbaren sich grundlegende Mängel an dem Bau: „Fugen und Sprünge“¹⁴⁰ sowie ein gewaltiger „Riß“¹⁴¹ in der Mauer lassen Schlimmes vermuten: „In einem Jahr ist alles eingestürzt, denkt er. Er schaut hinauf auf den Dachstuhl, der sich verschiebt, unaufhörlich, wie die Fenster, die langsam zerbrechen und gespenstisch krachen um Mitternacht.“¹⁴² Das harsche Klima und die täglich nah am Haus vorbei fahrende und Erschütterungen

139 Bernhard, Thomas, „Der Schweinehüter“, in: ders., *Werke*, Bd. 14: Erzählungen, Kurzprosa, hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a.M. 2003, S. 516-539, hier: S. 529.

140 ebd., S. 530.

141 ebd., S. 516

142 ebd., S. 529.

auslösende Eisenbahn tragen zu der Verschlimmerung des Zustands des Hauses bei. Und so geht der Schweinehüter jeden Morgen hinaus, um den Mauerriss zu prüfen und „legt seine Hand in den Mauerriß. Er wird immer größer. Jeder Zug vergrößert den Riß, jeder Frost.“¹⁴³ Ich möchte diese Szene als Allegorie auf Bernhards Schreiben lesen und die Geste der Prüfung des Zerstörungsgrads durch das Nachzeichnen mit der Hand als Schreibszenen interpretieren. Die den Mauerriss vergrößernden Faktoren Zug und Frost würden in einer solchen Lektüre nicht mehr über ihre Denotate ‘Personenzug’ und ‘Wetterphänomen’ aktualisiert, sondern vielmehr als ‘Schreibzug’ und Referenz an Bernhards Erstlingsroman *Frost* lesbar werden. Auf diese Weise ließe sich jeder Bernhardsche Schreibzug als weiterer Mauerriss bzw. Erweiterung und Vertiefung dieses ursprünglichen Risses kennzeichnen.

Was sich hier bislang gezeigt hat: Bernhard inszeniert die Architektur wiederholt in poetologischen Aussagen als Metapher für ein dezidiert destruktives Erzählen. Es ist von daher nur konsequent, die Metapher zurück an die Architektur zu binden und zu fragen, was und wie konkrete Gebäude und ihre Inszenierungen in Erzähltexten von Thomas Bernhard tatsächlich zu dieser Metaphernbildung beitragen. Wenn die Architektur als Metapher dazu eignet zu zerstören, dann muss sie zuerst einmal das konkrete Potenzial dazu liefern. Im Folgenden sollen vor diesem Hintergrund die Romane *Das Kalkwerk* und *Korrektur* einer eingehenden Lektüre ihrer architektonischen Verwicklungen unterzogen werden. Beide inszenieren den Schreibprozess dabei auf unterschiedliche Weise und auch die Form der Zerstörung ist eine je andere.

143 ebd., S. 516.

3.2. *Das Kalkwerk*

Das Kalkwerk von 1970 gibt sich als Kriminalgeschichte und somit bereits als hermeneutisches und epistemologisches Experiment zu lesen. Ein stillgestelltes Kalkwerk ist in Bernhards Roman Wohnort des Ehepaars Konrad, Tatort des Mords des Ehemanns an seiner Frau, Schreib- bzw. Schreibverhinderungsort für eine von Konrad zu schreibende Studie über *Das Gehör*, die er jedoch niemals zu Papier bringen wird, sowie Experimentier-, Disziplinierungs- und Folterstätte. Mit Beginn der Handlung steht fest, dass der Wissenschaftler Konrad seine wehrlose Ehefrau (die gleichzeitig seine Halbschwester ist) ermordet hat. Fragwürdig sind lediglich die Anzahl der abgefeuerten Schüsse, die von den Kugeln getroffene Kopfseite sowie das Tatmotiv. Die Narration selbst ist darauf angelegt, zumindest die Frage nach dem Beweggrund für den Mord zu klären. Allein, nach Abschluss der Romanlektüre liegt dem Leser immer noch kein handfestes Mordmotiv vor und so lässt sich auch die bisherige Forschung zu Bernhards Text, wie Harald Neumeyer gezeigt hat, als Spurensuche bzw. Ursachenforschung beschreiben, die einen Grund für Konrads Tat aus dem Text extrahieren möchte.¹⁴⁴ Die Forschung wiederhole, laut Neumeyer, nur das, was im Roman als Konstruktion von

144 Neumeyer, Harald, „'Experimentalsätze' und 'Lebensversicherungen'. Thomas Bernhards *Kalkwerk* und die Methode des Viktor Urbantschitsch“, in: Fransiska Schöbler und Ingebord Villinger (Hg.), *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, Würzburg 2002, S. 4-29, hier: S. 9f..

„Ersatzursachen“¹⁴⁵ inszeniert wird: „Die im Kalkwerk auftretenden Interpreten haben den Interpreten des Kalkwerks die Arbeit abgenommen; und wenn letztere interpretieren, doppeln sie lediglich die schon ergangenen Interpretationen.“¹⁴⁶ Neumeyer hat in seiner Lektüre des Romans jedoch gezeigt, wie dieser ein grundlegendes hermeneutisches Problem inszeniert, in dem seine Erzählweise einerseits eine auf inhaltliche Wahrheit fixierte Interpretation problematisiert, der Roman aber andererseits zugleich aufgrund seiner „dekonstruktive[n] Rede“¹⁴⁷, die keine Möglichkeit der Auflösung von semantischen Widersprüchen bietet, seine eigene Lesbarkeit radikal in Frage stellt. Neumeyer selbst stellt die poetologische Qualität der im *Kalkwerk* thematisierten urbandschitschen Methode und ihrer Experimentalsätze, mit denen Konrad seine Experimente durchführt und seine Frau tyrannisiert, in den Mittelpunkt seiner diskursanalytischen Lektüre und zeigt auf, wie sich die Textproduktion des Romans selbst nach der gleichen Methode vollzieht bzw. semantische und syntaktische Qualitäten der Beispielsätze spiegelt und warum Konrads Niederschrift seiner Studie gerade daran scheitern muss. In seiner Studie weist Neumeyer in diesem Zusammenhang auch kurz auf die Rolle des Kalkwerks hin: „Um das Scheitern Konrads bei der Niederschrift seiner Studie plausibel zu machen, spielt das Kalkwerk eine nicht unwesentliche Rolle.“¹⁴⁸

Es wird allerdings weder von Neumeyer noch einem anderen Bernhardforscher geklärt / ‘plausibel gemacht’, worin diese ‘nicht unwesentliche Rolle’ des Gebäudes besteht. Zwar wird darauf hingewiesen, dass das Kalkwerk die Niederschrift einerseits ermöglichen

145 ebd., S. 9.

146 ebd., S. 6.

147 ebd., S. 7.

148 ebd.

soll, sie zugleich aber auch entscheidend behindert¹⁴⁹, doch ist dieser Befund bereits im Roman angelegt. Es ist ja Konrad selbst, der die Idealität des Gebäudes für die Niederschrift der Studie und die gleichzeitige totale Behinderung bzw. Verunmöglichung durch das Kalkwerk, feststellt. Inwiefern das Gebäude aber einen Einfluss auf den Schreibprozess geltend macht und sich transmediale Dynamiken einstellen, wird nicht näher erläutert. Es wird auch keinerlei Zusammenhang zwischen dem Verbrechen und dem Gebäude hergestellt. Das dem Roman seinen Titel gebende Gebäude bleibt in der literaturwissenschaftlichen (Ursachen-)Forschung letztlich außen vor. Eine umfassende Beschäftigung mit dem Zusammenhang von Kalkwerk und Konrads Schreiben und Töten gibt es jedoch nicht. Vereinzelt gehen einige Studien auf das Gebäude ein. Joachim Hoell weist auf den historischen Hintergrund des mutmaßlich realen Vorbilds für Bernhards Gebäude hin, für das das Kalkwerk am österreichischen Traunsee verantwortlich zeichnet. Hoell dazu: „Vorlage ist das kurz nach Erscheinen des Buches abgerissene Kalkwerk am Traunsee, das eine Außenstelle des größten österreichischen Konzentrationslagers Mauthausen war.“¹⁵⁰ Eva Marquardt stellt den „Züge[n] eines Gefängnisses“¹⁵¹ und der „Geschlossenheit“¹⁵² des Kalkwerks dessen „innere Unendlichkeit“¹⁵³ gegenüber, die zudem mit der Begrenztheit von Konrads Fähigkeiten kontrastiert wird. Bernhard Sorg sieht eine interessante Parallele zwischen Kalkwerk-

149 vgl. Bernhard Sorg, *Thomas Bernhard*, München 1992, S. 134. Vgl. auch Jens Tismar, *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, München 1973, S. 137. Ferner: Heinrich Lindenmayr, *Totalität und Beschränkung. Eine Untersuchung zu Thomas Bernhards Roman „Das Kalkwerk“*, Königstein/Ts. 1982, S. 65.

150 Hoell, Joachim, *Thomas Bernhard*, München 2000, S. 91.

151 Marquardt, Eva, *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, Tübingen 1990, S. 101.

152 ebd.

153 ebd., S.102.

Architektur und Romansprache: „Wie Konrad im Käfig des Kalkwerks, so bewegt sich die Sprache in der abschirmenden Form der absoluten Indirektheit; seinen latenten Aggressionen entspricht gleichsam die unterdrückte Gewalt der Worte und Sätze. Ihre Bändigung wäre somit das stets prekäre Äquivalent zur scheinbaren Ruhe der Kalkwerksexistenz, in Wahrheit aber gleich nahe dem Ausbruch oder dem Verstummen, was sich am Ende als identisch erweist.“¹⁵⁴ Jens Tismar interpretiert das Kalkwerk als eine jener „Einsamkeitszelle[n]“¹⁵⁵, die so oft in Texten Bernhards auftauchen. Josef König erkennt im Kalkwerk eine „Chiffre für den menschlichen Kopf“¹⁵⁶, wohingegen Karlheinz Rossbacher im Kalkwerk ein „Laboratorium“ erkennt, das vom „Gedanken der Plötzlichkeit beherrscht“ ist, der jedweder Wissenschaftlichkeit widerspricht und vielmehr im „Absurden“ und „Tödliche[n]“ endet.¹⁵⁷

Im Vergleich dazu möchte ich im Folgenden die Bedeutung des Kalkwerks als Gebäude für das begangene Verbrechen sowie das Scheitern der Studie herausstreichen und aufzeigen, dass Mord, Studie und Architektur in diesem Roman Bernhards in einem Zusammenhang stehen. Zudem soll gezeigt werden, dass man dem Kalkwerk als Gebäude über die Rhetorik des Romans eine gewisse Mittäterschaft an dem von Konrad begangenen Mord an seiner Frau zuschreiben kann. In einer seiner *Advertisements for Architecture* behauptet Bernard Tschumi, „[that] [t]o really appreciate architecture you even have to commit a murder“¹⁵⁸. In Thomas Bernhards *Kalkwerk* manifestiert sich diese Idee auf geradezu unheimliche Weise.

154 Sorg, *Thomas Bernhard*, S. 83f.

155 Tismar, *Gestörte Idyllen*, S. 106.

156 König, Josef, „Schöpfung und Vernichtung. Über die Kopf-Metapher in Thomas Bernhards Roman *Das Kalkwerk*“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 17 (1977), S. 231-241, hier: S. 232.

157 Rossbacher, Karlheinz, „Thomas Bernhard: *Das Kalkwerk* (1970)“, in: Paul Michael Lützel (Hg.), *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts*, Königstein/T. 1983, S. 372-387, hier: S. 376.

158 Tschumi, *Architecture and Disjunction*, S. 100.

3.2.1. Architektur in Kauf nehmen

In einem Gespräch mit dem ortsansässigen Baurat über Konrads Studie und die Probleme ihrer Niederschrift macht Konrad folgende Feststellung: „Man müsse eine Ungeheuerlichkeit oder gar ein *Verbrechen* an der ganzen sogenannten Menschheit oder an einem einzelnen Menschen *in Kauf nehmen*, soll Konrad gesagt haben, um ans Ziel zu kommen. In meinem Fall ist es die Studie, für die alles zu tun ich durchaus bereit bin, was heißt, alles zu opfern, soll Konrad zu Wieser gesagt haben.“¹⁵⁹

Bereits hier eröffnen sich Fragen nach dem (moralischen) Verhältnis von Mittel und Zweck, von Schreiben und Verbrechen, dem literarischen und dem kriminellen Akt. Und es ist nicht schwer zu erraten, dass das hier angesprochene Opfer in Konrads Fall die eigene Ehefrau ist, die von ihm über Jahrzehnte hinweg in Zusammenhang mit den für die Studie notwendigen Experimenten tyrannisiert wird, um dann von Konrad letztlich hinterrücks in den Kopf geschossen zu werden. Es lässt sich aber fragen, ob es nicht noch ein weiteres Verbrechen, ein Verbrechen ganz anderer Kategorie gibt, das nicht nur metaphorisch, sondern zum Zweck der Fertigstellung der Studie ganz buchstäblich 'in Kauf' genommen wurde. Die Rede ist hier vom Kalkwerk, das sich zwar schon immer in Konradschem Familienbesitz befand, zwischen den beiden Weltkriegen jedoch in die Hände von Konrads Neffen Hörhager übergang, dem Konrad jahrezehntelang erfolglos versuchte, das Gebäude abzukaufen.¹⁶⁰ Der Erwerb des Kalkwerks ist für Konrad von

¹⁵⁹ Bernhard, Thomas, *Das Kalkwerk. Roman*, Frankfurt a.M. 1973, S. 68 (Hervorhebungen von mir, J.B.)
¹⁶⁰ ebd., S. 15.

beispielloser Wichtigkeit. Bereits in seiner Kindheit und Jugend habe Konrad „an der Vorstellung gearbeitet, sich einmal im Kalkwerk niederzulassen, [...] Besitz zu ergreifen von dem alten Mauerwerk.“¹⁶¹ Und auch für den Roman selbst ist der Erwerb von enormer Bedeutung, stellt er doch das erste Thema, die erste Information dar, denn bereits die ersten Worte des Romans reflektieren den Wirklichkeit gewordenen „Wunschtraum“¹⁶² Konrads, beginnt der Text doch mit dem Halbsatz: „... wie Konrad vor fünfeinhalb Jahren das Kalkwerk *gekauft* hat, [...]“¹⁶³

Nun vollzieht sich der Kauf des Kalkwerks selbst zwar nicht als Verbrechen, sondern wird im Gegenteil in einem rechtlich einwandfreien Akt vollzogen. Doch muss festgestellt werden, dass Konrad mit dem Kalkwerk eben auch einen Ort 'in Kauf' genommen hat, der auf ganz unterschiedlichen Ebenen mit dem Verbrechen verbunden ist. Kurz gesagt, Konrad kauft mit dem Kalkwerk einen genuinen Verbrechens- bzw. Tatort: „[...] in hundert Jahren etwa seien allein im Kalkwerk elf Morde, von welchen man Kenntnis habe, begangen worden, abgesehen von Einbrüchen, Raub, gewöhnlichem Diebstahl [...]“¹⁶⁴ Und Konrad macht explizit, dass das Kalkwerk als Gebäude, d.h. in seiner architektonischen sowie standortbezogenen Eigenart, Anteil an diesen Verbrechen hat: „[...] das Kalkwerk sei ja geradezu *prädestiniert* für Gewaltverbrechen, es *fordere* geradezu zu solchen Verbrechen heraus“¹⁶⁵ bzw. „[zögen] Gebäude wie das Kalkwerk [...] gerade immer jene Leute auf sich, in welchen alles auf nichts anderes als auf Gewaltverbrechen hin angelegt ist“¹⁶⁶, weshalb man „[i]m Kalkwerk [...] ununterbrochen

161 ebd.

162 ebd.

163 ebd., S. 7 (Hervorhebung von mir, J.B.)

164 ebd., S. 36.

165 ebd. (Hervorhebung von mir, J.B.)

166 ebd., S. 36f. (Hervorhebung von mir, J.B.)

bewaffnet sein [müsse] und man habe genauso ununterbrochen mit einem Verbrechen an der eigenen Person zu rechnen.“¹⁶⁷ Das Kalkwerk ist prädestiniert für Verbrechen, es fordert zu Verbrechen heraus, es zieht Verbrechen an – es scheint, so könnte man sagen, als ob das Gebäude selbst über ein kriminelles Potenzial verfügt. Das Kalkwerk besitzt, mit anderen Worten, die Kapazität zur (Zer)Störung der sozialen Rechtsordnung. Damit verkehrt der Bernhardsche Text jedoch eine traditionelle anthropologische Konstante der Architektur, dergemäß ein Gebäude dem Menschen vor allem Schutz zu bieten habe. Hegel stellt in seinen *Vorlesungen zur Ästhetik* fest, dass „ein Haus als solches hauptsächlich zur Wohnung, zum Schutz gegen Sturm, Regen, Witterung, Tiere, Menschen gebaut [wird]“ und daher „eine totale Umschließung [fordert], damit eine Familie oder größere Gemeinschaft von Menschen sich abgeschlossen für sich versammeln und ihren Bedürfnissen und Tätigkeiten in dieser Abgeschlossenheit nachgehen könne.“¹⁶⁸ Schutz durch architektonische Umschließung / Abgeschlossenheit – mit dem Kalkwerk hat man es im Gegenteil mit einem Gebäude zu tun, vor dem man sich zu schützen hat bzw. mit einem Gebäude, das selbst beschützt werden muss. Eine der ersten Anschaffungen, die Konrad nach Bezug des Kalkwerks tätigt, ist eine „größere[] Anzahl von älteren, aber doch exakt funktionierenden Gewehren der Marken Wänzl, Vetterli, Gorosabl, Mannlicher etcetera“¹⁶⁹ – doch erstaunlicherweise nicht, um sich selbst zu schützen, sondern um „das Kalkwerk gegen Einbrecher und überhaupt gegen sogenannte *Fremdelemente* [zu] schützen [...]“.¹⁷⁰ Es ist von daher aber im Falle Konrads besonders erstaunlich, dass er gerade das Kalkwerk erwirbt, denn über Konrad

167 ebd., S. 37.

168 Hegel, *Vorlesungen zur Ästhetik*, S. 307.

169 Bernhard, *Das Kalkwerk*, S. 7.

170 ebd. (Hervorhebung im Original, J.B.)

heißt es an anderer Stelle: „Oft suche ein solcher wie er Schutz, finde aber keinen, denn alles sei Schutzlosigkeit. Alles sei ihm ununterbrochen das Absolute, das ihn zu vernichten drohe.“¹⁷¹ Doch zugleich heißt es über die Motivation, das Kalkwerk zu kaufen und darin zu wohnen: „Unser Ziel ist das Kalkwerk gewesen, unser Ziel ist der Tod gewesen durch das Kalkwerk.“¹⁷²

Statt das Überleben zu sichern, soll das Kalkwerk also vielmehr den Tod Konrads besorgen. Und so stellt auch die Ehefrau Konrads nach drei Jahren fest, dass das Kalkwerk nicht Konrads Rettung, sondern „ganz im Gegenteil, die völlige Vernichtung Konrads bedeute [...]“¹⁷³ Das rein kriminelle, ja mörderische Potenzial des Kalkwerks manifestiert sich hier mithin als eines totaler Destruktivität, wobei es nicht einer gewissen Ironie entbehrt, dass gerade jene Person, die tatsächlich vom Kalkwerk physisch und psychisch beeinträchtigt wird, diese Feststellung trifft. Architektonische Zerstörung stellt sich hier also einerseits als kriminelle Störung sozialer und symbolischer Ordnung, andererseits als Zerstörung menschlichen Lebens dar.

3.2.2. Ornament und Zerstörung

Eine Beziehung zwischen Architektur und Verbrechen stellt der österreichische Architekt Adolf Loos in einer Analyse des architektonischen und handwerklichen Ornaments in der Moderne her. In seinem Aufsatz *Ornament und Verbrechen* verknüpft Loos

171 ebd., S. 69.

172 ebd., S. 176.

173 ebd., S. 177.

architektonisches Zierat und kriminellen Akt. Dies geschieht nicht ohne Ironie, waren es doch gerade Adolf Loos' Häuser, die teilweise noch während der Bauphase als Verbrechen gewertet wurden. Im Zusammenhang mit einem Hausbau am Genfer See wurde Loos „zur Polizei vorgeladen“ und gefragt, „wieso ich, ein Fremdling, ein solches Attentat auf die Schönheit des Genfersees verüben könne.“¹⁷⁴ Während der Entstehung des Looshauses am Wiener Michaelerplatz kam es zu einem „Verbot, an der Fassade weiterzuarbeiten.“¹⁷⁵ Der Grund: Die Fassade kam ganz ohne Ornamente aus und widersprach auf diese Weise nicht mehr nur der architektonischen Tradition Österreichs, insbesondere Wiens, sondern galt für viele kulturelle Meinungsführer als Störung, ja Zerstörung des Stadtbildes. Die Polizei schritt ein. Das Bauen von Architektur wurde zu einem kriminellen Akt. Kaiser Franz Joseph I. weigerte sich für den Rest seines Lebens, beim Verlassen des Wiener Burgtheaters das am gegenüber liegenden Michaelerplatz sich befindliche Looshaus überhaupt in Augenschein zu nehmen.

Loos selbst geht in seiner Argumentation gerade den umgekehrten Weg, indem er das Ornament als Degenerationserscheinung und Akt der Verfälschung kennzeichnet, der dem Material Gewalt antut: „Und ein an sich vollendet schönes Material noch mit Ornamenten verzierern? Edles Mahagoni durch Violettbeize 'verbessern'? Das sind Verbrechen.“¹⁷⁶ Doch begeht das Ornament nicht bloß ein Verbrechen am Material, sondern gleichsam auch an der gesamten Kultur und der jeweiligen Volkswirtschaft: „[...] es begeht ein Verbrechen dadurch, dass es den Menschen schwer an der Gesundheit, am

174 Loos, Adolf, „Mein erstes Haus“, in: Adolf Opel (Hg.), *Über Architektur: Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte*, Wien 1995, S. 72-74, hier: S. 72

175 ebd.

176 Loos, Adolf, „Von der Sparsamkeit“, in: Adolf Opel (Hg.), *Die Potemkin'sche Stadt: Verschollene Schriften, 1897-1933*, Wien 1983, S. 204-216, hier: S. 209.

nationalvermögen und also in seiner kulturellen entwicklung schädigt.“¹⁷⁷ Bloß eine Überwindung des Ornaments im Sinne eines ästhetischen und moralischen Verzichts auf das Ornament würde zu einem kulturellen und auch ökonomischen Fortschritt führen. Es habe keinerlei „zusammenhang mit uns, hat überhaupt keine menschlichen zusammenhänge, keinen zusammenhang mit der weltordnung.“¹⁷⁸ Der moderne Mensch sei auf Reduktion, Simplifizierung und Bescheidenheit hinsichtlich der ihn umgebenden Objekte eingerichtet. Seine Gebrauchsgegenstände, und dazu gehöre auch das Wohnhaus, haben in ihrer Erscheinung zuallererst funktionalen Aspekten zu entsprechen. Ähnlich und doch anders gewichtet stellt sich die Problematik des Ornaments in Bernhards *Kalkwerk* dar. Kurz nach Bezug des Kalkwerks nimmt Konrad Sanierungsarbeiten an dem seit Jahren stillgelegten Gebäude vor. Konrad verfolgt damit einen doppelten Zweck: Einerseits soll der Urzustand des Kalkwerks wiederhergestellt werden. Dieser wurde scheinbar über die Jahrzehnte hinweg verfälscht, denn „[j]edes Jahrzehnt sei etwas dazugebaut, etwas daraufgebaut worden, ein Teil von ihm abgerissen worden“¹⁷⁹. Das Kalkwerk war somit immer schon ein *work in progress*, das sich bereits bevor Konrad es in Kauf genommen hat in einer Matrix von Zerstörung, Wiederaufbau und Wiederzerstörung eingeschrieben fand. Andererseits sei das Kalkwerk abzusichern, sei das Kalkwerk als der bereits beschriebene Verbrechensort gegen Aggressionen und Akte der Gewalt zu schützen. Und so stellt Konrad auch bald fest: „Der Sicherheitsfaktor sei der allerwichtigste Faktor.“¹⁸⁰

177 Loos, Adolf, „Ornament und Verbrechen“, in: Adolf Opel (Hg.), *Trotzdem, 1900-1930*, Wien 1982, S. 78-88, hier: S. 82.

178 ebd., S. 84.

179 Bernhard, *Das Kalkwerk*, S. 26.

180 ebd., S. 20.

Von der reinen Bezeichnung 'Kalkwerk' ausgehend ließe sich im Zusammenhang mit dem Konradschen Gebäude von traditioneller Industriearchitektur sprechen, einer Architektur also, die voll und ganz auf Funktionalität ausgerichtet ist und auf deren Bau und Erscheinung keinerlei ästhetische Erwägungen Einfluss nehmen.¹⁸¹ Ornamente spielen in dieser Architektursparte traditionell keine bzw. eine nur ausgesprochen marginale Rolle.¹⁸² Allein, was verwundert, ist, dass sich der 'Urzustand' des Kalkwerks, Konrad zufolge, nicht wie sich denken ließe als Industriebau manifestiert, denn:

Natürlich sei Sicking ein Kerker, sagte Konrad zu Fro, und es mache ja auch von außen schon den Eindruck eines Kerkers, eines Arbeitshauses, einer Strafanstalt, eines Zuchthauses, dieser Eindruck sei durch Jahrhunderte verdeckt gewesen, habe Konrad gesagt, von Geschmacklosigkeiten verdeckt gewesen, er habe diesen Eindruck wieder voll zum Vorschein kommen lassen, zu rücksichtslosem Vorschein.¹⁸³

Das Kalkwerk manifestiert sich in Konrads Augen vor allem als genuine Disziplinierungsstätte und eröffnet damit einen Diskurs über Architektur, Macht und Gewalt wie er bereits von Michel Foucault anhand von Benthams Panoptikon analysiert wurde.¹⁸⁴ Ähnliche Charakteristika, die Foucault dem Panoptikon zuschreibt, finden sich auch in Zusammenhang mit Bernhards Kalkwerk. So habe man vor allem

immer das Gefühl, beobachtet zu sein, nähert man sich einem Bauwerk wie dem Kalkwerk, hat man immer das Gefühl, beobachtet zu sein, von allen Seiten beobachtet zu sein, das entmutigt sehr rasch, soll Konrad gesagt haben, alles wird nach und nach, nach anfänglicher unerhörter Wachsamkeit, Angespanntheit aller Sinnesorgane, kraftlos, eine große Erschlaffung bemächtigt sich aller, die in den Bereich des Kalkwerks eingetreten sind, auf einmal.¹⁸⁵

181 vgl. dazu: Louis Bergeron und Maria Teresa Maiullari-Pontois, *Industry, Architecture, and Engineering*, New York 2000, S. 185.

182 ebd.

183 Bernhard, *Das Kalkwerk*, S. 18.

184 Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 1977, S. 251-290.

185 Bernhard, *Das Kalkwerk*, S. 26f.

Das Kalkwerk hat eindeutige Auswirkungen auf die Befindlichkeit des Körpers ('große Erschlaffung'). Um diese Wirkung jedoch zu erzielen und den Urzustand wiederherzustellen, muss das Gebäude saniert und umgebaut werden. Was dabei von ausschlaggebender Bedeutung ist, fasst Konrad seinem Freund Fro gegenüber folgendermaßen zusammen: „Zu Fro: kahle Wände, Zweckmäßigkeit. Selbstverletzungsstrategie. Katastrophalcephalökonomie.“¹⁸⁶ Mit anderen Worten: Konrad geht es bei seiner Rückführung des Gebäudes auf seinen Urzustand um Prozesse der Reduktion und der Simplifizierung, aber auch um Pragmatismus ('kahle Wände, Zweckmäßigkeit') und auch (auto)aggressive bzw. destruktive (psychische) Tendenzen ('Selbstverletzungsstrategie. Katastrophalcephalökonomie') wie sie letztlich für eine Disziplinierungsstätte nicht ungewöhnlich sind. Doch wie gestalten sich die von Konrad vorgenommenen Sanierungsarbeiten? Bernhards Beschreibungen davon lesen sich wie folgt:

Diesen Eindruck [einer Disziplinierungsstätte, J.B.] verstärkten vor allem die Fenstergitter, die er sofort, wie er das Kalkwerk gekauft gehabt hat, in die dicken Mauern hineinmauern habe lassen, diese *Zweckmäßigkeitsgitter*, wie Konrad sich ausgedrückt haben soll, die *Ziergitter* habe ich *herausgerissen* und die Zweckmäßigkeitsgitter hineinmauern lassen, habe Konrad gesagt, die dicken Mauern und die in den dicken Mauern verankerten Gitter weisen sofort auf einen Kerker hin. Die *Schnörkel*, die, bevor er das Kalkwerk gekauft habe, da und dort am ganzen Kalkwerk gewesen wären, *Kennzeichen zweier geschmackloser Jahrhunderte*, habe er, so Konrad zu Wieser, entfernen lassen, alle Schnörkel sofort, zu einem Großteil habe er diese Schnörkel *mit seinen eigenen Händen* aus den Wänden heraus- und von den Wänden heruntergerissen, *herausgebrochen und herausgeschlagen und herausgerissen und heruntergeschlagen und heruntergebrochen und heruntergerissen* und er habe all diese heraus- und heruntergerissenen Schnörkel durch keine neuen Schnörkel ersetzt. Das Kalkwerk sei vollkommen *frei von Zierat*, habe Konrad zu Fro gesagt. Und auch die Wege, habe er gesagt, die zum Kalkwerk führen, und tatsächlich führe ja, wie man gleich

186 ebd., S. 20.

sehen könne, nur ein einziger steiniger Weg zum Kalkwerk, habe er grob aufgeschottert. Alles vereinfacht. Ihm sei es darum gegangen, den Urzustand des Kalkwerks wiederherzustellen, ohne Rücksicht auf Meinungen.¹⁸⁷

Zu Wieser: festverschlossene, festverriegelte Türen, festvergitterte Fenster, alles festverschlossen und festverriegelt und festvergittert. Früher waren ja an den Kalkwerkstüren nur ganz gewöhnliche Mauskastenschlösser!, soll Konrad ausgerufen haben, stellen Sie sich vor, ganz gewöhnliche Mauskastenschlösser! Jetzt aber sicherten schwere, tief in die Mauern hineingelassene Kanthölzer die Kalkwerkstüren ab. Tief in die Mauern hineingelassene schwere Kanthölzer, soll Konrad zu Wieser gesagt haben, die man mit Gewalt herausziehen oder hineinschieben muß, naturgemäß in der Feuchtigkeit, die hier herrsche, immer mit Gewalt.¹⁸⁸

Die unternommenen Sanierungsarbeiten weisen sich hier als Arbeiten aus, deren Hauptaugenmerk auf Akten der Zerstörung zu ruhen scheint. Konrads destruktive Akte, jenes Herunter- und Herausbrechen, -reißen und -schlagen, treffen dabei vor allem das Ornament, jedweden 'Zierat' und 'Schnörkel', den Konrad am Kalkwerk vorfindet. Der Rückbau des Kalkwerks manifestiert sich in einer Zerstörungssorgie. Und dem Akt der Zerstörung folgt auch kein Akt der Substitution ('er habe all diese heraus- und heruntergerissenen Schnörkel durch keine neuen Schnörkel ersetzt') – außer im Falle der 'Ziergitter', die durch Zweckmäßigkeitgitter' und der 'Mauskastenschlösser, die durch 'schwere Kanthölzer' ausgetauscht werden, wobei man letztere wiederum 'mit Gewalt herausziehen oder hineinschieben muß'.

Konrad führt hier aus, was Loos in 'Ornament und Verbrechen' propagiert hat: die Überwindung und Beseitigung des Ornaments aus der modernen Architektur. Und ähnlich wie Loos argumentiert auch Konrad, dass die Ornamente 'Kennzeichen zweier geschmackloser Jahrhunderte' seien, dass sie in der Moderne eben nicht mehr dem

187 ebd., S. 18f., Hervorhebungen von mir, J.B.
188 ebd., S. 20.

Ausdruck eines zeitgenössischen Stils, sondern vielmehr der Verzweiflung absoluter Stillosigkeit geschuldet seien.

Ich möchte nun diese destruktiven Bauprozesse parallel zu Bernhards eigenem Schreibprogramm lesen. Bernhard Sorg hat in der Zerstörungsarbeit Konrads einen Vorgang erkannt, „dessen bewußte Aggressivität die Sprache nachzuvollziehen trachtet.“¹⁸⁹ Und Anke Gleber stellt fest, dass Momente der Zerstörung und der Entfernung kennzeichnend für Bernhards eigenes Schreiben sind:

Die charakteristischen Aspekte von Bernhards Schreiben – ineinanderübergehende Konstruktionen, sukzessive ungeteilte Narration, fortlaufender Sinn – lassen dieses als einen kontinuierlichen Prozess erkennen, der sich primär und gerade auf der Ebene des Stils konstituiert, der hier so deutlich wie selten keine äußerliche Kategorie – eine sogenannte „rein stilistische Frage“ – bleiben kann. Es ist ein Stil, in dem Vorgänge der Destruktion und Konstruktion des Gehens eine über die thematischen Zusammenhänge hinausgehende Bedeutung erfahren.

Als Ziel dieses stilistischen Vorgangs wäre vorläufig die Entfernung von herkömmlichen sprachlichen und logischen Konstruktionen zu bestimmen, die bewusste Destruktion vorgegebener Sinnstrukturen, die Auslöschung von vorhersehbaren Formen und Formaten, das Weiter-Gehen in eine neue Form des Schreibens.¹⁹⁰

Gleber erkennt in Bernhards Sprache Organisationsprinzipien der „sukzessiven Substitution – oder Destruktion – des Vorangehenden bei gleichzeitiger Repetition und Reiteration seiner Elemente, also nach der kontinuierlichen Auslöschung und Ablösung von Sprache durch ihre Varianten.“¹⁹¹ Während Gleber die Konstellation aus Konstruktion und Destruktion vor allem über den für Bernhard so wichtigen Akt des Gehens analysiert, möchte ich im Folgenden auf die Verbindung von Schreiben und

189 Sorg, *Thomas Bernhard*, S. 86.

190 Gleber, „*Auslöschung, Gehen*. Thomas Bernhards Poetik der Destruktion und Reiteration“, S. 85f.

191 ebd., S. 90.

Bauen bzw. Zerstören eingehen, möchte zeigen, inwieweit Bernhard Bauen und Vernichten sozusagen 'mit einem Wort' vollzieht. Dass Glebers Analyse auch für den Zusammenhang von Schreiben und Bauen nutzbar gemacht werden kann, macht sich schon darin erkennbar, dass Konrad die Möglichkeit des Gehens in einem Gebäude zur Grundvoraussetzung für sein Schreiben und Denken macht:

Sie können im Kalkwerk wie in keinem andern Gebäude, das ich kenne, soll Konrad zu Wieser gesagt haben, und er kenne die größten und vorzüglichsten und im Grunde alle möglichen Arten von Gebäuden oder besser gesagt, Mauerwerken, so viel Sie wollen und zwar immer so viel Sie wollen, ohne fortwährend die gleiche Strecke Weges benützen zu müssen, hin und her und im Grunde immer weiter und weiter gehen, in jedem Fall auf das Fortschrittlichste fortschreiten. [...] Hier im Kalkwerk könne Konrad stundenlang gehen, ohne verrückt zu werden, habe er zu Wieser gesagt, während man in andern, gleich großen oder möglicherweise noch viel grösseren Gebäuden schon nach Minuten des Auf- und Ab- und des Hin- und Hergehens verrückt werde. [...] er müsse in Zimmern mindestens fünfzehn oder zwanzig Schritte ungestört hin- und ebenso viele Schritte ungestört hergehen können, meinte Konrad zu Wieser, und zwar, wie Sie sich denken müssen, größere Schritte, diese großen Schritte, die ich mache, wenn ich mit einer Kopfarbeit beschäftigt bin [...].¹⁹²

Wird das zum Schreiben führende Denken über den Akt des Gehens vermittelt und wird dieser erst durch spezifisch architektonische Eigenarten ermöglicht, so stehen Architektur und Schreiben hier bereits mittelbar in einem Produktionszusammenhang. Im Folgenden möchte ich zeigen, dass dieser Zusammenhang noch wesentlich direkter und unmittelbarer gedacht werden kann und Kalkwerk und Konrads Schreiben und Scheitern in einem transmedialen Bedingungsverhältnis stehen.

192 Bernhard, *Das Kalkwerk*, S. 27f.

3.2.3. Das Kalkwerk als Schreibort

Ich möchte im Folgenden zwei Aspekte des Kalkwerks mit Konrads Auffassung, dass das Kalkwerk ein für seine Studie idealer Schreibort ist, und der Tatsache, dass auch im Kalkwerk eine Niederschrift letztlich nicht erfolgt, miteinander in Beziehung setzen und eine erste Bestimmung des Verhältnisses von Architektur und literarischem Schreiben vornehmen. Dies zu tun, ist insofern sinnvoll, als Konrad dem Kalkwerk immer wieder einen entscheidenden Einfluss auf das Schreiben, aber auch auf das letztendliche Scheitern der Studie zuschreibt. So stellt Konrad retrospektiv fest:

Noch vor zwei Jahren bin ich der Ansicht gewesen: das Kalkwerk ist meiner Studie nützlich, heute bin ich nicht mehr dieser Ansicht, heute weiß ich, das Kalkwerk hat mir restlos die Möglichkeit genommen, die Studie niederzuschreiben. Das heißt, soll er zu Wieser gesagt haben, einmal glaube ich, das Kalkwerk ist schuld, daß ich die Studie nicht niederschreiben kann, einmal glaube ich, gerade weil ich im Kalkwerk bin, habe ich die Möglichkeit, doch noch die Studie niederschreiben zu können. So wechseln die beiden Gedanken, der eine, die Studie niederschreiben zu können, weil ich im Kalkwerk bin, und der andere, die Studie nicht niederschreiben zu können, niemals mehr niederschreiben zu können, weil ich im Kalkwerk bin, ab.¹⁹³

Was begünstigt bzw. widersetzt sich nun aber Konrads Schreiben? Und was für ein Schreiben ist dies überhaupt, das Konrad solch enorme Schwierigkeiten bereitet?

Wir hatten gesehen, dass einer der Beweggründe für die Inkaufnahme des Kalkwerks in Konrads Todeswunsch bestand, den er 'durch' das Kalkwerk zu realisieren gedachte. Der Architektur wird damit eine todbringende Wirkung zugeschrieben, die sich durch

193 ebd., S. 165f.

Bernhards narratives Werk hindurchziehen soll¹⁹⁴ und auch noch eine nähere Analyse in meiner Lektüre von *Korrektur* erfahren wird. Konrads Hauptbeweggrund für den Erwerb des Kalkwerks ist jedoch ein anderer. Seine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem menschlichen Gehör, die bereits seit Jahrzehnten andauert, ist in all dieser Zeit nie über den Status des Experimentierens hinausgekommen. Konrad fand sich bislang nicht befähigt, seine Resultate und Erkenntnisse zu Papier zu bringen. Dieser Schreibblockade soll das Kalkwerk Abhilfe schaffen. Konrad verspricht sich von dem Gebäude, dass es ihm zu einem genuinen Schreibort gereicht. Das Gebäude soll für Konrad idealerweise eine vermittelnde Funktion in seinem Schreibprozess einnehmen. Die Niederschrift soll, mit anderen Worten, unter Einflussnahme der Architektur erfolgen.

Dieser Schreibakt führt nun einige Eigentümlichkeiten mit sich: (1) Es muss zunächst festgestellt werden, dass die „Niederschrift“ bzw. das „Niederschreiben“, wie Konrad sein Unternehmen wiederholt nennt, Bedeutungen transportiert, die sich in den architektonischen Kontext des Romans einschreiben. Einerseits bezeichnet „Niederschreiben“ die schriftliche Abfassung / das konkrete, materielle Zu-Papier-Bringen eines oder mehrerer Gedanken, die bereits einer gewissen Vorkonzeptionierung unterliegen. Andererseits konnotiert ‘Niederschreiben’, zumal im Kontext eines Gebäudes, das dem Verfasser der Studie als Schreibort dienen soll und an dem wieder und wieder Bauelemente herunter- und niedergerissen werden, in diesem Zusammenhang einen gewissen destruktiven Gestus. Die Konradsche Niederschrift kann hier also als die Gleichzeitigkeit der materiellen Produktion und Destruktion eines Textes gelesen werden.

194 vgl. beispielsweise auch die Erzählung *Ja* von 1978, in der ein Kraftwerksarchitekt ein abgelegenes Grundstück erwirbt und darauf ein Wohnhaus baut, das zum Zweck hat, seine Ehefrau, die Perserin, umzubringen.

Bauen und Zerstören vollziehen sich hier ‘mit einem Wort’. Konkret heißt es über die Akte der Niederschrift: „Er mache in einer Stunde etwa zwei Seiten Notizen, vernichte diese Notizen aber gleich wieder, damit man nicht wisse, wie er arbeite, finde man die Notizen.“¹⁹⁵ Und später: „Er gebe aber nicht auf, wahrscheinlich muß die Studie in meinem Kopf wieder gänzlich zerfallen, damit ich sie auf einmal zur Gänze niederschreiben kann, soll er zu Fro gesagt haben, alles muß weg sein, damit es plötzlich vollkommen da ist, und zwar von einem Augenblick auf den andern.“¹⁹⁶

(2) Eine weitere Eigentümlichkeit ist mit der geplanten, aber nicht statthabenden Niederschrift der Studie insofern verbunden, als mit ihr, Konrad gemäß, ein Wandel im disziplinären Status der Studie einhergeht: „Jetzt, soll er gesagt haben, da er die Studie noch im Kopf habe, sei sie noch immer im Range der Wissenschaft, erst mit der Niederschrift wird sie zum Kunstwerk.“¹⁹⁷ Die Niederschrift transformiert also das mentale Konzept der wissenschaftlichen Studie in ein Kunstwerk, das als *Sprachkunstwerk* nichts anderes als ein literarischer Text sein kann. Woran Konrad also bislang scheiterte, ist somit weniger die Abfassung eines die Resultate und Erkenntnisse der Studie dokumentierenden und analysierenden Textes, sondern vielmehr die Produktion von Literatur – und somit ein zuhöchst kreativer Schreibakt. Sein Ringen mit und Scheitern der Niederschrift nehmen auf diese Weise poetologische Dimensionen an. Literatur stellt sich als Verbrechen und damit als (Zer)Störung einer Ordnung dar. Dies umso mehr, als Konrad feststellt, es sei „[d]as größte Verbrechen, etwas zu erfinden“¹⁹⁸,

195 Bernhard, *Das Kalkwerk*, S. 73.

196 ebd., S. 118.

197 ebd., S. 65.

198 ebd., S. 138

womit sich die Niederschrift der Studie in den im Roman inszenierten Verbrechensdiskurs einschreibt. Für ihre Ermöglichung muss nicht bloß, wie wir gesehen hatten, ein Verbrechen in Kauf genommen werden, was Konrad ja im buchstäblichen Sinne mit dem Erwerb des Kalkwerks als Verbrechensort und im übertragenen Sinne mit Folter und Mord der Ehefrau realisiert. Nein, die Niederschrift der Studie ist als Transformation von Wissenschaft in Literatur und damit als erfinderischer Akt selbst ein Verbrechen / eine kriminelle Handlung.

Das Kalkwerk stellt somit ein für die Ermöglichung der Studie „ideales“¹⁹⁹ Gebäude dar, da, so kann hier interferiert werden, sich die kriminellen Potenziale von Gebäude und Akt der Niederschrift in dieser Konstellation entsprechen. Wenn die Erfindung eines Kunstwerkes ein Verbrechen darstellt, was läge dann näher, als dieses Verbrechen eben an einem originalen Verbrechensort durchzuführen? Und welches Gebäude läge dann für Konrad näher als eben jenes Kalkwerk, in dem schon mehrere Morde begangen wurden? Das Gebäude und die Niederschrift der Studie sollen nach Konrads Willen in einen transmedialen Prozess eintreten, in dem das Gebäude als Medium für das Schreiben der Studie auftritt und somit zu einem genuine Schreibort wird. Die Idealität des Kalkwerks für die Niederschrift der Studie entspringt also beider Illegalität bzw. Kriminalität. Die Momente der Zerstörung und des Verbrechens stellen dabei die entscheidenden Berührungspunkte dar. Bernhard reflektiert auf diese Weise eine architektonische Poetologie der Literatur qua kriminell Akt.

199 ebd., S. 16.

Der zweite Aspekt, der die Niederschrift der Studie im und durch das Kalkwerk ermöglichen soll, letztlich aber in entscheidendem Maße behindert und zum Scheitern der Studie beiträgt, gründet sich in einem erstaunlichen Verhältnis des Gebäudes zum Gegenstand der Studie, dem Gehör:

In dieser vollkommenen Abgeschlossenheit und Abgeschnittenheit sei naturgemäß Ruhe. Die Tatsache, meint Wieser, daß im Winter im Kalkwerk absolute Ruhe herrsche, habe ihn, Konrad, zuerst am Kalkwerk begeistert. [...] In das Kalkwerk!, habe er immer wieder gedacht, in das Kalkwerk!, in das Kalkwerk! [...] Weil man überhaupt nichts höre, werde man im Kalkwerk, besonders wenn einem ein solches ungemein empfindliches Gehör zu eigen ist, wie ihm, besonders hellhörig. Alles, was man höre, wie alles, was man nicht höre, mache einen im Kalkwerk hellhörig. Dieser Umstand komme naturgemäß seiner Studie zugute, die sich nicht zufällig mit dem Gehör befasse, schließlich sei ja auch *Das Gehör* der Titel der Studie. Daß sie, die Konrad, da seien, habe Konrad zu Wieser gesagt, sei Berechnung im Hinblick auf die Studie, auf *Das Gehör*. Das alles hier, alles jetzt mit dem Kalkwerk Zusammenhängende, sei Berechnung, mein lieber Wieser, soll Konrad gesagt haben. Es sei alles vorausberechnet, vieles mag als das Zufälligste erscheinen, als das Unsinnigste, aber alles sei durchaus vorausberechnet. Die Empfindsamkeit sei in dem Zustand der totalen Überraschungslosigkeit die vollkommenste, naturgemäß tödlich, soll Konrad gesagt haben.²⁰⁰

Die Hypersensibilisierung des Gehörs, die besondere Hellhörigkeit, die sich aufgrund von Lage und Architektur des Kalkwerks konstituiert, wird für Konrad hier zur Grundvoraussetzung seiner Studie. Das Gebäude wird nicht bloß zu einem singulären Schreibort, sondern ist anhand dieser Passage ebenso als spezifische Wahrnehmungsmodalität zu lesen. Im Kalkwerk verändert sich das Gehör bzw. funktioniert das Kalkwerk als Verstärker des Gehörs, werden doch Dinge hörbar, die an sich nicht hörbar sind. Im Kalkwerk befindet sich Konrad „immer in der höchstmöglichen Aufmerksamkeit“²⁰¹, was zu schier fantastischen Leistungen seines

200 ebd., S. 23f.

201 ebd., S. 24.

Gehörs führt. So behauptet Konrad, seine Frau in ihrem ein Stockwerk über ihm gelegenen Zimmer atmen hören zu können, obwohl das schlechterdings unmöglich ist – „das ist oftmals erwiesen“²⁰². Auch behauptet Konrad, „[e]r könne sogar Menschen hören, die am andern Seeufer miteinander reden, obwohl das nicht möglich ist, vom Kalkwerk aus Menschen am andern Seeufer miteinander reden zu hören“²⁰³, ja er könne „oft einzelne, ja die kompliziertesten Wörter, wie auch die kompliziertesten Satzkonstruktionen mit geradezu belebender Präzision *in das Kalkwerk hereinhören*.“²⁰⁴ Es wurde in der Bernhardforschung in diesem Zusammenhang oftmals auf das psychologische Phänomen der Halluzinationen verwiesen, die erstes Anzeichen für einen Konrad heimsuchenden Wahnsinn seien.²⁰⁵ Ich will stattdessen diese Phänomene und Aussagen Konrads ernst nehmen und argumentieren, dass das Hereinhören der Stimmen in das Kalkwerk dieses als eigenständiges auditives Medium ausweist und eine vermittelnde und sensibilisierende Funktion in Konrads Hören einnimmt. Und so ließe sich wiederum fragen: Was läge näher, als eine Studie über das Gehör in einem Gebäude zu schreiben, das eben dieses Sinnesorgan in entscheidendem Maße sensibilisiert? In diesem Sinne fungiert das Kalkwerk als 'ideales' für die Studie. Doch stellt Konrad ebenso fest, dass diese sensuale Empfindsamkeit, die das Kalkwerk ermöglicht, zwar die 'vollkommenste', deshalb aber eben auch eine 'tödliche' sei. Damit aber nimmt der Tod als ultimativer Akt der Zerstörung / Vernichtung Einzug in diese Idealität.²⁰⁶ Und wie

202 ebd.

203 ebd.

204 ebd., S. 25, Hervorhebung von mir, J.B.

205 vgl. dazu Neumeyer, S. 26f.

206 In einem anderen Sinne fungiert das Kalkwerk als Beobachtungs- bzw. Überwachungsmedium, das ähnlich negative Auswirkungen auf die körperliche Befindlichkeit hat. So heißt es über zufällig sich dem Kalkwerk nähernde Spaziergänger: „Und sie haben immer das Gefühl, beobachtet zu sein, nähert man sich einem Bauwerk wie dem Kalkwerk, hat man immer das Gefühl, beobachtet zu sein, von allen Seiten beobachtet zu sein, das entmutigt sehr rasch, soll Konrad gesagt haben, alles wird nach und nach, nach

sich zeigt, hat diese übersteigerte Hörleistung entscheidende Wirkung auf die Niederschrift der Studie.

Es ist interessant, auf der Grundlage dieser Wirksamkeit des Kalkwerks auf den Schreibprozess und das menschliche Gehör die im Roman einzige konkrete Inszenierung des Nicht-Zustandekommens der Niederschrift der Studie zu lesen. Es sind nämlich ganz explizit *Störgeräusche*, die Konrad das Schreiben verhindern:

er setze sich an den Schreibtisch, da sei auch schon der erste Satz, denke er und schreibe den Satz auf. Noch eine Reihe solcher Sätze, denke er und die Studie lasse sich endlich aufschreiben. Aber an die hunderte und an die tausende Male habe er dasselbe gedacht, soll Konrad zu Wieser gesagt haben, daß er nur ein paar Sätze zu schreiben habe, um dann auf einmal nach und nach alles niederschreiben zu können, tausende Male so gedacht, tausende Male, wie er sich ausdrückte, habe er so denken und handeln müssen und das heißt, nach ein paar Anfangssätzen das Ganze abbrechen, [...]. Plötzlich klopft es unten, habe Konrad zu Wieser gesagt. Zuerst ignoriere ich das Klopfen, soll er gesagt haben, aber eine Dauerignoration des Klopfens ist nicht möglich, das Klopfen hört nicht auf und ich muß aufstehen und hinuntergehen. Wie er im Vorhaus ist, habe er den Zusammenhang der Anfangssätze der Studie schon nicht mehr im Kopf. Er mache auf, da steht der Baurat.²⁰⁷

Wenn er, Konrad, arbeite, brauche der Höller nicht Holz zu hacken, also, wenn er, Konrad, arbeite, brauche Höller nicht zu arbeiten, umgekehrt, wenn er, Höller, arbeite, könne er, Konrad, nicht arbeiten, aber er, Höller, dürfe nur arbeiten und das heißt, Holz hacken, et cetera, wenn er, Konrad, es ihm erlaube et cetera. Sofort habe Höller mit dem Holzhacken aufgehört und sei ins Zuhaus gegangen, eine lautlose Beschäftigung habe Konrad dem Höller aufgetragen, er, Höller, solle die ihm von Konrad schon vor drei Tagen ins Zuhaus hineingestellten, zerrissenen, ausgefransten Papierkörbe flicken. [...] stundenlang sei Konrad, habe er zu Wieser gesagt, mit dem Gedanken beschäftigt gewesen, warum er einen solchen viel zu lauten, barschen, ungeduldigen Ton gegenüber Höller angeschlagen hatte, warum er plötzlich selbst gegenüber Höller die Kontrolle über seine Stimme und das heißt, über sich selbst als Ganzes verloren gehabt habe, [...].²⁰⁸

anfänglicher unerhörter Wachsamkeit, Angespanntheit aller Sinnesorgane, kraftlos, eine große Erschlaffung bemächtigt sich aller, die in den Bereich des Kalkwerks eingetreten sind, auf einmal.“ (Bernhard, *Das Kalkwerk*, 26f.)

207 ebd., S. 55.

208 ebd., S. 54.

Klopfen und Hacken manifestieren sich als den Schreibprozess irritierende und unterbrechende *Störgeräusche*, die Konrad den textuellen Zusammenhang des bereits Geschriebenen zerreißen. Ähnlich gelagert ist die Problematik auch in Kafkas Erzählung *Der Bau*, in der ein Tier aufgrund einer Hypersensibilisierung seines Gehörs und eines sich vermeintlich nähernden Störgeräusches, das als existenzielle Bedrohung wahrgenommen wird, den mit aller Sorgfalt ausgeführten Bau letztlich zerstört. Im Fall von Höllers Holzhacken, einem ausgesprochen destruktiven Unterfangen, kann gar von einem genuinen *Zerstörungsgeräusch* gesprochen werden, das sich qua Kontrollverlust auf den Persönlichkeitszusammenhang des Autors der Studie (‘sich selbst als Ganzes’) auswirkt. Die für Konrads Schreiben so grundlegende Ruhe ist gestört und diese Störung wirkt sich sowohl auf Autor als auch Text aus. Höllers Holzhacken zerhackt über das vom Kalkwerk sensibilisierte Gehör Konrads buchstäblich den Zusammenhang der Anfangssätze seiner Studie über das Gehör. Gehör, Gebäude und Zerstörungsgeräusch bilden hier eine transmediale Einheit, die sich vehement der Niederschrift der Studie über *Das Gehör* widersetzt. Es ist bezeichnend, dass Konrads Versuch einer Wiederherstellung der Ruhe darin besteht, dass er Höller zu einer Ersatzarbeit auffordert, die als symbolischer Akt gelesen werden kann: die Wiederherstellung zerstörter *Papierkörbe* – dem Behältnis für weggeworfene Gedanken und abgebrochene Studien *par excellence*.

Es kann festgehalten werden: Bernhard inszeniert Konrads literarisches Scheitern in einer transmedialen Konstellation, in der sich die ursprünglich als ‘ideal’ für den Prozess der

Niederschrift der Studie gedachten Parameter in ihr Gegenteil, d.h. die Niederschrift verunmöglichende Aspekte, wandeln. (1) Konrads Schreiben folgt der gleichen Matrix aus Konstruktion und Destruktion, in die auch das Kalkwerk eingespannt ist. Notizen und Anfangsskizzen werden immer wieder vernichtet und in die Papierkörbe geworfen, die Höller letztlich flicken muss. (2) Als Verbrechensort soll das Kalkwerk den kriminellen Akt literarischen Schreibens begünstigen, führt aber letztlich zu Mord und Selbstmordversuch. (3) Das Kalkwerk tritt als spezifischer Klangkörper auf, der Konrads Gehör sensibilisiert und verstärkt. Doch (zer)stört gerade diese Hypersensibilisierung seines eigenen Gehörs die Ruhe für seine Studie über das Gehör.

Ich möchte nun *Das Kalkwerk* verlassen und zu Bernhards 1975 veröffentlichten Roman *Korrektur* übergehen, in dem sich das Verhältnis von Schreiben, Bauen und Zerstören dezidiert anders gestaltet. Und es ist wiederum Adolf Loos, mit dem ich diese neue Konstellierung einleiten möchte.

3.3. Korrektur

3.3.1. Der Hügel im Wald (Loos)

Wenn wir im Walde einen Hügel finden würden, sechs Schuh lang und drei Schuh breit, mit der Schaufel pyramidenförmig aufgerichtet, dann werden wir ernst und es sagt etwas in uns: hier liegt jemand begraben. *Das ist Architektur.*²⁰⁹

209 Adolf Loos, „Architektur“, in: Adolf Opel (Hg.), *Über Architektur: Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte*, Wien 1995, S. 75-86, hier: S. 86.

In seinem 1910 veröffentlichten Essay *Architektur* gibt Adolf Loos eine Definition von Architektur, die sich literarischer Techniken bedient, welche entscheidend auf das von ihr proklamierte Verständnis von Architektur zurückwirken. Loos geht für seine Definition nicht von einem realen Bauwerk aus, sondern bedient sich eines fiktionalen Ereignisses, das er in einen Erzählakt und zudem in die Rhetorik eines Gedankenexperiments einspeist. 'Wenn/dann' beschreibt eine potenzielle Kausalkette von Ereignissen, deren Möglichkeitscharakter noch durch den Konjunktiv der ersten Hälfte des Konditionalsatzes verstärkt wird. Diesem ersten Teil der Definition folgt ein Wechsel in den Indikativ, der in einer expliziten Aussage mündet: '*Das ist Architektur.*' Loos' Schlussfolgerung fußt damit auf einem Paradigma der Bedeutungskonstitution, das jenem der Tatsachenbehauptung konträr entgegensteht und sich als spezifisch literarischer Möglichkeitssinn ausweist.²¹⁰ 'Wenn/dann' und 'Das ist' bezeichnen Antipoden in einer Reihe von Aussagetypen. Doch bleibt die Referenz des '*Das ist*' bemerkenswert unentscheidbar: Ist der gefundene pyramidenförmige Hügel die von Loos bestimmte Architektur? Oder ist der dort Begrabene als allegorisierte Architektur zu lesen? Oder gar beides: Wird die dort begrabene Architektur durch sich selbst angezeigt? Verweist Architektur also selbstreferentiell immer schon auf sich zurück? Und daraus folgend: Ist der architektonischen Errichtung eines Hügels bereits dessen eigenes Grab eingeschrieben? Dieser Dynamik der Loosschen Rhetorik folgend wäre Architektur somit genuin mit ihrem eigenen Tod verbunden. Anders: Dem architektonischen Bau ist seine Vernichtung bzw. deren Kapazität von Beginn an inhärent. Für die Beschäftigung mit Architektur hieße das, dass nicht nur die Konstruktionsprozesse (Planung, Bau,

210 Zum literarischen Möglichkeitssinn vgl. Elisabeth Strowick, „Literature and the Sense of Possibility: A Brief Introduction“, in: *Modern Language Notes* 125:3 (2010), 505-510.

Einrichtung) und das daraus resultierende Bauwerk von Bedeutung sind, sondern im gleichen Moment Potenziale der Destruktion eine entscheidende Rolle spielen.²¹¹

Architektur scheint bei Loos somit auf den ersten Blick ausgesprochen beredt und multivalent, doch bleibt sie bei genauerem Hinsehen tatsächlich erstaunlich stumm. Der Hügel, der im Wald angetroffen wird, erzeugt zwar eine Stimmung im Betrachter ('dann werden wir ernst'), doch trifft er seine Aussage nicht selbst. Es ist 'etwas in uns', d.h. im Betrachter, das das Aussagepotenzial der Architektur realisiert. Wissen, das vom Bauwerk selbst nicht formuliert werden kann, findet in einem Übertragungsprozess auf den Betrachter seine Artikulation. Statt selbst Aussagen zu treffen, provoziert Architektur Aussagen über sich selbst im Betrachter. Mit anderen Worten: Architektur läßt sprechen. Im Folgenden möchte ich zeigen, wie Architektur nicht nur sprechen läßt, sondern darüber hinaus selbst zum *Agens* eines spezifisch literarischen Schreibens werden kann, das seine eigene Zerstörung mit- bzw. in sich einschreibt. Damit soll das Verhältnis von Architektur und Literatur einer Neuausrichtung unterzogen werden. Weder als Gegenstand (im Sinne eines Beschreibungsobjekts) noch als Mittel (im Sinne architektonischer Metaphern) des Schreibens soll Architektur gelesen, sondern soll vielmehr dargelegt werden, was passiert, wenn Architektur selbst schreibt – vor allem, wenn sie Literatur schreibt. Dies geschieht auf sehr eindrucksvolle Weise in *Korrektur*, einem Roman, der – so ließe sich behaupten – von dem in ihm statthabenden Wohnkegel, der selbst eine Reihe von Zerstörungen motiviert, geschrieben wird.

211 Eine weitere mögliche Referenz: 'Das ist' kann sich ebenso auf die Veränderung des epistemologischen (von Möglichkeiten zu Wirklichkeiten) und rhetorischen Rasters (vom Konjunktiv zum Indikativ, vom 'Wenn dann' zum 'Das ist') beziehen.

Im Mittelpunkt der Handlung von *Korrektur* stehen Planung, Bau und Wirkung eines Gebäudes, das im Text mehrmals als „verrücktes, wahnsinniges, exzentrisches, blasphemisches, irrsinniges Bauwerk“²¹² und als solches bereits als (Zer)Störung architektonischer, sozialer, religiöser und psychischer Ordnung beschrieben wird: ein Kegel, den der Genetiker Roithamer für seine Schwester als neue Wohnstätte in die geographische Mitte des oberösterreichischen Kobernauberwaldes gebaut hat. Die Schwester verscheidet nach der Konfrontation mit dem fertiggestellten Kegel binnen weniger Tage an einer plötzlich auftretenden tödlichen Krankheit. Ihr Bruder isoliert sich daraufhin und schreibt eine *Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels* betitelte Schrift, die er auf der Fahrt zum Begräbnis seiner Schwester beginnend einem Korrekturprozess unterzieht, der mehrere sich immer weiter verkürzende Fassungen der 'Ur-Schrift' hervorbringt. Nachdem der eigentlich 800 Seiten lange Text nurmehr noch zwölf Seiten umfasst, entschließt sich Roithamer, Selbstmord zu begehen und erhängt sich in einer Waldlichtung. Die Schrift sowie Notizen, die Roithamer während der Planungs- und Bauphase des Kegels anfertigte, fallen dem namenlosen Ich-Erzähler zu. Der Roman beginnt nach dem Tod Roithamers und mit dem Einzug des Erzählers in die *höllersche Dachkammer*, dem Planungszimmer des Kegels und bevorzugten Rückzugsort Roithamers, in den sich der langjährige Vertraute Roithamers nun ebenfalls begibt, um das Nachlassmaterial Roithamers „zu sichten und zu ordnen“²¹³ und auch gleich über diese Beschäftigung zu schreiben, was hier angefangen ist“²¹⁴. Michael Richter hat den Text deshalb sowohl als

212 Bernhard, Thomas, *Korrektur. Roman*, Frankfurt a.M 1988, 210f.

213 ebd., S. 210.

214 ebd., S. 8.

„Roman über das Lesen“ als auch als „Buch über das Schreiben“²¹⁵ bezeichnet. Der Text von *Korrektur* besteht weniger aus Erzählungen gegenwärtiger Ereignisse, sondern vielmehr aus Reflexionen und Erinnerungen des Erzählers während seiner Arbeit am Nachlass, vor allem aber aus wörtlichen Zitaten Roithamers aus vergangenen Gesprächen und insbesondere aus seinen nachgelassenen Schriften, die damit den Rang von Literatur erreichen.

Der Kegel war bereits mehrfach Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen, die sich auf die Beziehung von literarischem Text und Architektur konzentrierten. Neben der Einbettung des Kegels in seinen architekturgeschichtlichen Kontext (vor allem die Revolutionsarchitektur Boullées, die von Wittgenstein für seine Schwester in Wien gebaute Villa, Neutras biorealistischen Architekturbegriff und die Architektur Mies van der Rohes)²¹⁶ sind insgesamt vier unterschiedliche Interpretationstendenzen in der Forschung festzustellen: Die eine interpretiert Roithamers Kegel dabei als, wie Hans Höller es ausdrückt, „räumliche Inszenierung lebensgeschichtlicher Konflikte“²¹⁷. Dabei wird das Bauen zu einer Metapher für die Probleme menschlicher Subjektivität, „verdichtet sich im Kegelbau der Lebensweg seines Baumeisters“²¹⁸. Vor allem die konische Verjüngung des Kegels wird als Ausdruck für Roithamers Absterben gelesen. Margarete Kohlenbachs groß angelegte Studie *Das Ende der Vollkommenheit. Zum*

215 Richter, Michael, „Sprachspiele der Ursachenforschung. Beobachtungen zu *Korrektur*“, in: Alexander Honold und Markus Joch (Hg.), *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, Würzburg 1999, S. 103-114, hier: S. 104.

216 Eine überblickshafte und sehr konzise Darstellung dieses architekturhistorischen Kontextes gibt Hermann Helms-Defert in seiner Monographie *Die Last der Geschichte. Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhards*, Köln 1997, S. 108-116.

217 Höller, Hans, *Der unbekannt Thomas Bernhard*, Mattighofen 2014, S. 91.

218 Kohlenbach, Margarete, *Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards „Korrektur“*, Tübingen 1986, S. 162.

Verständnis von Thomas Bernhards „Korrektur“ ist dabei die umfangreichste und ausführlichste Analyse des Romans. Kohlenbach liest den Kegel als „abstrakte Figur, mit deren Hilfe Roithamers ‘Wesen’ und seine Entwicklung, das Charakteristische seines (‘Geistes’-)Lebens dargestellt werden.“²¹⁹ Kohlenbach schreibt dabei dem Kegelbau einen Doppelcharakter hinsichtlich des Verständnisses seines Architekten Roithamers zu:

Zum einen bedeutet der Versuch, mit dem Kegelbau Bedingungen glücklichen Lebens zu schaffen, eine Öffnung auf Erfahrung hin, die Roithamer von früheren Protagonisten Bernhards unterscheidet, die sich in ihren Gedankengebäuden einschließen. Zum anderen tut Roithamer mit fortschreitendem Bau dies selbst immer mehr. Denn Roithamer baut nicht nur einen Kegel im Kobernauberwald, sein teleologisches Denken ist selbst kegelförmig. Bauen (Handeln) und Denken liegt ein Vollkommenheitsideal zugrunde, das Roithamer mit dem Kegelbau darstellt.²²⁰

Eine andere Interpretationstendenz liest die Sprache des Romans als „Baukunstwerk“²²¹ und die von Bernhard beschriebenen Gebäude als Manifestationen, in denen die Spracharbeit der Texte implizit hervortritt. Rike Felka beispielsweise sieht den Kegel als von der Sprache doppelt erschlossenes Gebäude:

[...] erstens erhält die Beschreibung des Baus verschiedene Brennpunkte, unerwartete, sich aus der Einbindung in eine Geschichte ergebende Zuschreibungen; zweitens wird er zu einer die Sprache verändernden Konstruktion, zu einer Form, die eine Spannung im Materiellen erzeugt und die Sätze körperlich werden läßt: zu einer Drehbewegung in Satzform, die immer neues Sprach- und Gedankenmaterial anzieht.²²²

Die konische Form des Kegels wiederholt also die „Spiralfigur“²²³ von Bernhards Satzstrukturen. Zudem konzentrieren sich einige jüngere Studien wieder auf die

219 ebd., S. 91.

220 ebd., S. 5.

221 Felka, Rike, *Das räumliche Gedächtnis. Untersuchungen zu Bernhard, Bachmann, Antonioni, Doderer, Stifter, Duras, Kafka*, Berlin 2010, S. 10.

222 ebd., S. 10f.

223 ebd., S. 10.

Beziehung des Kegels zu anderen Gebäuden – sowohl im Text selbst, als auch realen Gebäuden. Dabei steht vor allem das Wittgensteinhaus in Wien im Zentrum des Interesses, da der Kegel dessen fundamentale Ausrichtung nahezu fugenlos wiederholt. Hans Höller fasst diese architektonische Intertextualität folgendermaßen zusammen:

Roithamers Bauwerk für seine Schwester erinnert an die von dem Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein geplante und mit einem Schüler von Adolf Loos in der Wiener Kundmannngasse errichtete Villa, die damals, als Bernhard seinen Roman schrieb, vom Abbruch bedroht war. Wittgenstein, für Bernhard das repräsentative österreichische Genie der Moderne, hatte diese Villa als Geschenk für seine Schwester Margarete Stonborough errichten lassen. Hermine Wittgenstein sprach von „hausgewordener Logik“, eine Wendung, die der Verfasser des Romans *Korrektur* aus den Zeitungen zur Diskussion um die Kundmann-Villa gekannt haben könnte. Ludwig Wittgenstein selbst schrieb rückblickend, daß dem Haus „das *ursprüngliche* Leben“ fehle, oder, wie er seine Korrektur der hausgewordenen Logik mit einem Wort von Kierkegaard ausdrückte: „es fehlt ihm die *Gesundheit*“.²²⁴

Verschiedentlich wird auch auf Étienne-Louis Boullées *architecture parlante* oder *la poésie de l'architecture* hingewiesen, mit der der Kegel die für ein Gebäude ungewohnte geometrische Form als auch die Kargheit der Ausführung gemein hat.²²⁵ Ein anderes, diesmal textinternes Gebäude, das oftmals in Beziehung zum Kegel gelesen wird, ist das sogenannte Höllerhaus, in dem Höller eine im Kontrast zum Kegel „utopische Gegenwart“²²⁶ erkennt, „eine das Leben bewahrende traditionelle Lebensform, getragen von den immer sich wiederholenden Arbeitsvorgängen und häuslich-familiären Ritualen und gegründet auf Respekt und Anerkennung der Anderen.“²²⁷

224 Höller, *Der unbekannte Thomas Bernhard*, S. 125.

225 vgl. dazu Kohlenbach, *Das Ende der Vollkommenheit*, S. 107.

226 Höller, *Der unbekannte Thomas Bernhard*, S. 135.

227 ebd.

Eine letzte hier zu verzeichnende Tendenz der Forschungsliteratur zum Roman besteht in symbolischen Deutungen des Romans. Erschöpfend behandelt wurde dabei vor allem die Sexuelsymbolik, die den Roman entweder als Uterus- oder Phallussymbol oder als Gleichzeitigkeit von beidem liest.²²⁸ Zudem wird immer wieder auch auf den Kegel als Zeichen eines „geistig inzestuösen Verhältnis“²²⁹ von Roithamer zu seiner Schwester aufmerksam gemacht oder zumindest als Ausdruck des Inzestwunsches.²³⁰

Ich möchte stattdessen im Folgenden zeigen, wie der Kegel selbst als Handlungsmacht und speziell als schreibendes *Agens* verstanden werden kann. In einem ersten Schritt sollen Roithamers Bauprogramm und die Wirkung des Kegels einer genaueren Betrachtung unterzogen werden, die in eine Beschreibung der zentralen strukturellen Figur des Bauprozesses übergeht. Abschließend soll das Verhältnis von Literatur und Architektur, wie es sich in *Korrektur* abzeichnet, dargestellt werden.

3.3.2 „im Grunde ein tödlicher Prozeß“ – Bauen

Im Vergleich zu dem affirmativen Charakter von Derridas Dekonstruktionen zielt Roithamers Bauen nicht auf eine Verschiebung des metaphysischen Rahmens im epistemologischen System der Architektur, sondern auf dessen Nivellierung. Roithamer baut bewusst anti-architektonisch – „ganz gegen die Vorschriften und auch Vorstellungen

228 vgl. Sorg, *Thomas Bernhard*, S. 180; Ulrich Burgmann, *Bewältigungsversuch. Thomas Bernhards autobiographische Schriften*, Bern 1982, S. 182.

229 vgl. Sorg, *Thomas Bernhard*, S. 180.

230 Endres, Ria, *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*, Frankfurt 1980, S. 66 und S. 68.

der anderen, ganz gegen die Vernunft der anderen.“²³¹ Mehr noch zielt sein Bauen auf unterschiedliche Akte der Vernichtung, die teils kontrolliert, teils unkontrolliert, aber stets auf ein ultimatives Ziel ausgerichtet im Bau- und Wirkungsprozess des Kegels verlaufen: „Wir entschließen uns, zu bauen, aber wir wissen nicht, was das heißt, zu bauen, wie jeder weiß und gar ein solches niedagewesenes Bauwerk wie den Kegel bauen für einen Menschen wie meine Schwester, daß es im Grunde *ein tödlicher Prozeß* ist.“²³² Ist Bauen genuin mit dem Tod verbunden, so dient es nicht mehr dem Schutz des Lebens, sondern hat Anteil an dessen radikaler Verneinung und Vernichtung. Tatsächlich setzt Roithamers Kegel einen *tödlichen Prozess* in Gang, dessen Vernichtungspotenzial sich über mehrere Instanzen erstreckt. Der Kegel tötet nach seiner Vollendung Schwester und Roithamer.²³³ Als der Erzähler von der Nachricht der ihm zufallenden Kegelschriften erfährt, ist ihm alles, „als ob es mich vernichten habe wollen. Ich flüchtete auf die meinem Vater gehörende Berghütte. Dort war ich plötzlich krank geworden.“²³⁴ Diese Prozesse, die zwei Menschen den Tod und einen an dessen Rand bringen, entziehen sich jedweder menschlichen Kontrolle und beruhen auf einer dem Kegel inhärenten Wirkkraft, die sich von den Intentionen Roithamers loslöst und gewissermaßen ein Eigenleben annimmt, das sich vernichtend auf seine Erzeuger (Roithamer), Bewohner (Schwester) und Leser (Erzähler) auswirkt. Architektonische Zerstörung erfährt in *Korrektur* eine radikalere Inszenierung als im *Kalkwerk*. Der Kegel ist weder Objekt von Zerstörungsakten noch spezifischer Ort, der Verbrechen, egal ob rechtlicher oder

231 Bernhard, *Korrektur*, S. 14.

232 ebd., S. 6, Hervorhebung von mir, J.B.

233 Tatsächlich geht der Selbstmord Roithamers aus dem Kegel hervor: „den Kegel zu bauen und dieses Manuskript über Altensam zu schreiben [...] haben mich umgebracht, haben mich umgebracht unterstrichen.“ (ebd., S. 357)

234 ebd., S. 97.

literarischer Natur, motiviert oder auf sich zieht wie im Falle des Konradschen Kalkwerks. Der Kegel vollzieht die Zerstörungsakte vielmehr selbst. Er ist das Subjekt der Zerstörung.

Das destruktive Potenzial des Kegels geht auf andere Weise bereits in dessen Planung mit ein. Mit dem Bau des Kegels versucht Roithamer zugleich, die verhassten Besitzschaften seiner Familie, den Gebäudekomplex Altensam auszulöschen: „Die Vollendung des Kegels ist dann gleichzeitig auch die Vernichtung von Altensam, ist der Kegel vollendet, ist Altensam vernichtet.“²³⁵ Altensam ist Roithamers „Herkunftskomplex“²³⁶ und Lebenstrauma, dessen architektonisches *setting* er wiederholt als „Kerker“²³⁷ und „unendlich alte[] Mauern [...], Hunderte[] von Räumlichkeiten mit ihren Tausenden und Abertausenden Möbelstücken und Bildern“²³⁸ beschreibt, in dem er sich nurmehr als „Fremdkörper“²³⁹ fühlt, kurz, das er als monströs, isolierend, existenzbedrohend empfindet. Altensam fällt Roithamer nach dem Tod der Eltern als Alleinerben zu. Den neu gewonnenen Besitz will er durch Verkauf in den Bau des Kegels investieren, Altensam damit die Finanzgrundlage entziehen, um es auf diese Weise „zu zertrümmern, zu vernichten.“²⁴⁰ Der Bau des Kegels geht auf diese Weise mit der Zerstörung eines anderen Bauwerks einher.

Die Wirkmacht des Kegels bleibt dabei allerdings nicht stehen, sondern setzt sich fort in einem weiteren von Roithamer gleichzeitig mit dem Kegel geplanten, jedoch nicht realisierten Bauprojekt:

235 ebd., S. 225.

236 ebd., S. 201.

237 ebd., S. 76.

238 ebd., S. 68.

239 ebd., S. 240.

240 ebd., S. 203.

Einerseits den Kegel zu vollenden und die Vollendung ist absehbar, andererseits Altensam zu verkaufen für die Strafgefangenen. [...] Mit dem Geld alles tun für diese Leute, was möglich ist, so Roithamer, Heimstätten, Gebäude bauen, unter Berücksichtigung meiner Erfahrungen mit dem Kegelbau, so Roithamer, immer nahe an den Zentren, Menschenansammlungen, alles vermeiden, was Isolation fördert, abgesehen davon, daß *alles Isolation ist*, Arbeitsmöglichkeiten, Beschäftigungsmöglichkeiten, höchstmögliche Freiheit des Einzelnen. *Geistesfreiheit, Körperfreiheit*, so Roithamer. Schaffung von neuen Lebensmitteln für diese Leute. Unterhaltungsmöglichkeiten. *Entfaltung*, so Roithamer.²⁴¹

Hier zeichnen sich erste Übertragungs- und Übergangsprozesse zwischen drei Gebäuden im Spannungsfeld von Konstruktion und Destruktion ab: Zwei Bauprojekte stehen auf mehreren diskursiven Ebenen (ökonomischen, ideologischen, metaphorischen) für die Zerstörung eines dritten ein, das deren Realisierung überhaupt erst ermöglicht, während wiederum das unrealisierte Projekt auf Grundlage des Kegelbaus ('unter Berücksichtigung meiner Erfahrungen mit dem Kegelbau') konstruiert werden soll. Derridas Konzept der *Transarchitektur* klingt an. Und bis hierher ließe sich gar eine bejahende Geste der Roithamerschen Architektur feststellen, soll doch gerade der Roithamers Kindheit und Jugend bestimmende 'metaphysische Rahmen Altensam' in sein „Geistesgegenteil“²⁴² überführt werden – durch die Zerstörung eines 'Kerkers' soll ein Refugium für ehemalige Strafgefangene, soll aus Isolation '*Entfaltung*' geschaffen werden. Doch die Performanz des Kegels widersetzt sich Roithamers Programm. Der Kegel wirkt vernichtend auf all jene zurück, die von ihm hätten geschützt werden sollen. Die *tödlichen Prozesse*, die von ihm ausgehen, verkehren Roithamers Intentionen wiederum in ihr 'Geistesgegenteil' und richten sich im Selbstmord gegen ihn selbst. Die Wirkmacht des Kegels manifestiert sich in einer Reihe unkontrollierbarer Destruktionen,

241 ebd., S. 203f.

242 ebd., S. 86.

die letztlich vor seiner physischen Konsistenz, seinem Körper selbst nicht halt machen. In einem letzten Schriftstück verfügt Roithamer, „den Kegel selbst verfallen zu lassen, niemals und durch niemanden mehr berühren zu lassen und also gänzlich der Natur, in die Roithamer ihn hineingestellt hat, zu überlassen.“²⁴³ Dem Wucherungsprozess der Natur ausgesetzt wird der „für Wohnzwecke“²⁴⁴ bestimmte Kegel zum Monument von Roithamers Architekturauffassung. Keinem Zweck mehr dienend zeigt der Kegel nunmehr sich selbst an, während der natürliche Verfallsprozess das Programm des Kegels an ihm selbst vollzieht. Anders: Der Kegel wird zum *Grab* der Architektur und damit zugleich zum genuin architektonischen *Kunstwerk*, denn „das Bauwerk als Kunstwerk ist erst vollendet, indem der Tod eingetreten ist dessen, für den es gebaut und vollendet worden ist, so Roithamer.“²⁴⁵

Roithamer stößt hier eine Debatte über die Architektur als Kunstform an, die in erstaunlichem Maße an Adolf Loos' Theorie einer künstlerischen Architektur erinnert. Roithamers Kegel im Kobernauberwald verweist in Lage und Form bereits auf Loos' pyramidenartig aufgeschütteten Hügel, der im Wald sowohl ein Grab als auch die Architektur, mithin das Grab der Architektur anzeigt. Und auch in der Bestimmung von Architektur als Kunstform ähneln sich beide Architekten, denn als Kunstwerk qualifiziert sich nach Loos „[n]ur ein ganz kleiner Teil der Architektur [...]: Das Grabmal und das Denkmal. Alles andere, das einem Zweck dient, ist aus dem Reiche der Kunst auszuschalten.“²⁴⁶ Grabmal und Denkmal sind architektonische Formen, die nicht

243 ebd., S. 22.

244 ebd., S. 218.

245 ebd., S. 345.

246 ebd., S. 84.

*angewendet*²⁴⁷ werden können, die keinem anderen Nutzen als jenem des Anzeigens und Andenkens geschuldet sind. Da sie jedweder Pragmatik entbehren, sind sie, nach Loos, als symbolische Ausdrucksformen (und nicht als zweckbestimmte Bauwerke) der Kunst zuzurechnen. Zwar ist nun Roithamers Kegel unter pragmatischen Gesichtspunkten entworfen und gebaut, doch richtet er sich in seiner Wirkung genau gegen diese Zweckmäßigkeiten. „Die Idee ist gewesen, meine Schwester vollkommen glücklich zu machen durch eine vollkommene ganz auf sie bezogene Konstruktion, so Roithamer.“²⁴⁸ Doch die Konstruktion macht die Schwester nicht glücklich, sondern wird zum Monument des Todes der Geschwister Roithamer. Der Kegel selbst liegt letztlich überwuchert und begraben in der Mitte des Kobernauberwaldes und zeigt sein eigenes Grab an – oder mit den Worten Loos': 'hier liegt jemand begraben. *Das ist Architektur!*' Roithamers Kegel gibt sich als eine Konstruktion zu lesen, der multiple Akte der Destruktion (mitunter gar der eigenen) *a priori* eingeschrieben sind, die sich mit ihrer Fertigstellung eigenmächtig gegen die sie bestimmenden Instanzen wenden. Es läßt sich fragen, was genau eine solche Konstruktion ausmacht, was ihre zerstörerische Performanz bedingt und was ihre Prämissen und Aspekte sind. Kurz: Wie und was baut Roithamer eigentlich?

3.3.3 „entsprechend“ – Das Bauwerk

247 vgl. dazu Loos' Polemik gegen die sogenannte 'angewandte Kunst': „Wenn das große Mißverständnis, daß die Kunst etwas ist, das einem Zweck angepaßt werden kann, überwunden sein wird, erst wenn das lügnerische Schlagwort 'angewandte Kunst' aus dem Sprachschatz der Völker verschwinden wird, erst dann werden wir die Architektur unserer Zeit haben.“ (Adolf Loos, „Architektur“, S. 84)

248 Bernhard, *Korrektur*, S. 223.

[...] nichts anderes hatte er sechs Jahre im Kopf gehabt als sich selbst den Beweis zu erbringen, daß ein solcher Kegel zu bauen ist und zwar im Kobernaußerwald zu bauen ist und daß dieser Kegel allen Vorschriften, die er, Roithamer, sich in bezug auf den Kegel selber gemacht hatte, entspricht und alles an dem Kegel war entsprechend gewesen, der Kegel hatte alle Vorschriften eingehalten und war vollkommen zweckentsprechend, was die höchste Auszeichnung ist für ein Bauwerk.²⁴⁹

Die grundlegende Prämisse in Roithamers architektonischem Programm für den Kegel ist die Entsprechung. Roithamer baut den Kegel nicht nur zum Zwecke der Zerstörung Altensams und des vollkommenen Glücks seiner Schwester, sondern strebt mit ihm zugleich eine Revolution in der Architekturwelt an. Der Kegel soll die Möglichkeit einer solchen Konstruktion, von der „ich weiß, daß niemand auf der Welt bis jetzt einen solchen Kegel auch nur entworfen hat“²⁵⁰, in die Tat umsetzen. Der Kegel ist ein singuläres architektonisches Ereignis, das sich keinem traditionellen Bautyp oder -stil unterwerfen läßt. Um diese Singularität zu erreichen, setzt sich Roithamer eigene Vorschriften, die sich, wie wir oben gesehen haben, gegen das traditionelle (metaphysische) Bauen und Denken von Architektur richten. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Roithamers Bauen nicht nur den selbst gesetzten Vorschriften zu *entsprechen* hat, sondern dass die *Entsprechung* selbst zur grundlegenden Figur und originären Regel seines architektonischen Handelns wird. Eine Entsprechung setzt ein Objekt voraus, mit dem die neue Gestalt übereinstimmen kann. Beide korrespondieren miteinander und müssen zu einem gewissen Maß gleichgeordnet sein. In *Korrektur* sind es besonders zwei Instanzen, denen Roithamers Kegel entsprechen soll: Roithamers Schwester und das sogenannte Höllerhaus.

249 ebd., S. 48f.

250 ebd., S. 48.

(1) Roithamer hängt an seiner Schwester mit „der ganzen Liebe, die einem Menschen wie er [*sic*] möglich ist und als den Höhepunkt dieser Liebe hatte er den Bau des Kegels für sie ins Auge gefaßt und in Angriff genommen und verwirklicht und vollendet.“²⁵¹ '[I]ns Auge gefaßt' hat Roithamer noch in einem anderen Sinne, denn für die Planung des Kegels

war naturgemäß auch die ununterbrochene Beobachtung meiner Schwester notwendig, andauernde Beobachtung der Schwester von frühester Kindheit an, daß ich sie immer schon eindringlich und immer schon völlig vorurteilslos beobachtet, mich mit ihrem Wesen auseinandergesetzt habe, schon die ganzen Jahre ihres Lebens, bevor ich überhaupt die Idee gehabt habe, ihr den Kegel zu bauen, ist der größte Vorteil gewesen. Und die Beobachtung zu einer Beobachtungskunst und zu einer Beobachtungswissenschaft gemacht habe. Und naturgemäß auch alles beobachtet habe, was mit meiner Schwester in Beziehung ist, vor allem ihre Gewohnheiten, ihre Möglichkeiten, Möglichkeiten unterstrichen, ihre Unmöglichkeiten, was ihr angeboren ist und was ihr anerzogen ist und was sie zur Schau trägt. [...] Zuerst habe ich mein ganzes Wesen und das heißt meinen ganzen Verstand und mein ganzes Gefühl auf meine Schwester zu konzentrieren gehabt, dann das gleiche auf die Konstruktion des Kegels, meine Beobachtungen als Erkenntnisse schließlich auf die Konstruktion des Kegels *angewendet*, so daß ich annehmen muß, daß der Kegel ideal für meine Schwester ist. Das Innere des Kegels wie das Wesensinnere meiner Schwester, das Äußere des Kegels wie ihr äußeres Wesen und zusammen ihr ganzes Wesen als *Charakter des Kegels*, aber Inneres und Äußeres des Kegels sind genausowenig voneinander trennbar, wie Inneres und Äußeres meiner Schwester, aber die *unausgesetzte Beobachtung der Schwester und die unausgesetzte Beobachtung der Konstruktion des Kegels* haben zu dem Ergebnis geführt, das jetzt in der Mitte des Kobernauberwaldes steht. Daß dann, wenn meine Beobachtung der Schwester richtig gewesen ist, auch die Konstruktion des Kegels richtig ist, so Roithamer. Das konsequente Studium des einen Objekts (meiner Schwester), die konsequenteste Bauweise des anderen Objekts (des Kegels). [...] Und erst, wenn ich das Wesen dieses Menschen studiert habe und in diesem Studium so weit gekommen bin, daß ich das Wesen dieses Menschen erfaßt habe oder wenigstens bis zu einem menschenmöglichen Grade erfaßt habe, bin ich mir im klaren, wie ich baue und aus welchem Material ich baue. Es ist ein Stein- und Ziegelbau. Und das Problem der Statik des einen (des Kegels) ist ein Wesensproblem des andern (meiner Schwester).²⁵²

251 ebd., S. 34.

252 ebd., S. 214ff.

Roithamers Beobachtungen der Schwester werden zu einem ersten Epistem der Kegelkonstruktion. Seiner Schwester in einer inzestuösen Liebe verfallen, manifestieren sich Roithamers Beobachtungen als szenographische Wesensschau, die die Schwester in der Gleichzeitigkeit verschiedener Perspektiven sowohl in ihrem inneren wie auch äußeren Wesen zu erfassen versucht. Dieser optisch vermittelte Verstehensprozess zielt dabei auf wissenschaftliche Objektivität und die Kontextualisierung seiner Beobachtungen. Er soll 'völlig vorurteilslos' und adäquat ('richtig'), 'naturgemäß auch alles [...], was mit meiner Schwester in Beziehung ist' miteinbeziehen und auf eine ideale Anwendung im Kegel hinauslaufen: „der Kegel ist nicht, was sie zu dem jetzigen Zeitpunkt ist, er ist alles mit ihr Zusammenhängende. Ihren Augen und Ohren entsprechend, Gehör, Gefühl, Verstand, Wachsamkeit, Aufmerksamkeit. Entsprechend.“²⁵³ Die allumfassenden Beobachtungen des Wesens der Schwester gehen über in die Bauweise des Kegels, entscheiden, 'wie ich baue' und lösen die architektonischen Fragen nach Material, Statik, Form²⁵⁴ und Lage²⁵⁵. Wie genau diese Übertragungsprozesse zwischen Wesensschau und Kegelkonstruktion im Einzelnen verlaufen, spart Bernhard aus.²⁵⁶ Von der Außenansicht des Kegels erfährt man nicht

253 ebd., S. 332.

254 vgl. dazu auch: „Dann, nach der Erforschung meiner Schwester, ihres Geistes- und ihres Gefühlszustandes vor allem, ist klar gewesen, daß das Bauwerk, das ich für sie baue, der Kegel ist. Keine andere Form.“ (ebd., S. 218)

255 vgl. dazu auch: „Der Standort des Kegels in der Mitte des Kobernaußeraldes ist der ihr entsprechende.“ (ebd., S. 207)

256 Dies wurde in der Forschung zum Kegel bereits verschiedentlich festgestellt, exemplarisch äußert sich Alfred Pfabigan: „Wie die Wesensart der Schwester und die Architektur des Bauwerks miteinander zusammenhängen, ist Roithamer selbstverständlich und wird im Text nicht besprochen, doch der Kegel selbst wird uns genau beschrieben.“ (Alfred Pfabigan, *Thomas Bernhard: Ein österreichisches Weltexperiment*, Wien 1999, S. 194). In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass mehrfach eine „Beziehungstotalität“ (Andreas Maier, *Die Verführung: Thomas Bernhards Prosa*, Göttingen 2004, S. 56) des Kegels festgestellt wurde, da der Text „einen erheblichen Teil seines Materials daraus [gewinnt], zwischen wenigen Begriffen unablässig und in ausführlicher Redundanz eine Beziehungsstruktur zu errichten, diese aber kaum bzw. gar nicht auszufüllen.“ (ebd.). Hans Höller erkennt in *Korrektur* gar die

mehr, als dass es „unmöglich ist, den Kegel zu sehen, außer man steht unmittelbar davor.“²⁵⁷ Anders verhält es sich mit seiner inneren Anlage:

Ein einziger Raum unter der Kegelspitze, von welchem man nach allen Richtungen hinausschauen kann, aber in allen Richtungen der gleiche Blick in den Wald hinein, auf nichts sonst. Dreigeschossig, weil dem *Charakter meiner Schwester*, Charakter meiner Schwester unterstrichen, ein dreigeschossiges Gebäude entspricht. Von den siebzehn Räumen sind neun ohne Ausblick, darunter der Meditationsraum im zweiten Geschoß, unter dem Raum unter der Kegelspitze. Der Meditationsraum so konstruiert, daß es in ihm möglich ist, mehrere Tage zu meditieren und für nichts anderes als zur Meditation ist der Meditationsraum, völlig ohne Gegenstände, nicht ein einziger Gegenstand hat im Meditationsraum zu sein, auch kein Licht hat im Meditationsraum zu sein. [...] Unter dem Meditationsraum die Zerstreungsräume. [...] und unter den Zerstreungsräumen die von mir sogenannten Vorräume, in welche der, der den Kegel betritt, sich auf den Kegel vorbereitend, eintritt, im Erdgeschoß also.²⁵⁸

Asketische Raumausstattung und isolierte Lage sowie vermeintlich zweck- und charakter- entsprechende Gliederungen des Innenraums, die einer modernistischen Form-Funktion Dialektik Ausdruck verleihen, erscheinen bereits zu einem gewissen Maß exzentrisch. Das Besondere des Kegels liegt jedoch in der erstaunlichen Konzeption seiner Räume: „Die Räume, keine Zimmer, die Räume sind so, daß sie dem Wesen meiner Schwester vollkommen entsprechen, sie sind so, daß sie sich dem jeweiligen Geisteszustand anpassen, in welchem sich meine Schwester befindet, wenn sie in die Räume eintritt, und sofort.“²⁵⁹ Der Bau als Ganzes entspricht nicht bloß der Totalität des Wesens der Schwester, sondern ist darüber hinaus anpassungsfähig an singuläre Verschiebungen in der charakterlichen Konstitution der Schwester. Die Stasis der Räume

„Idee eines ‘Totalen Romans’“, „wo alles miteinander in Beziehung steht.“ (Hans Höller, *Der unbekannt* Thomas Bernhard, Mattighofen 2014, S. 132)

257 Bernhard, *Korrektur*, S. 222.

258 ebd., S. 220f.

259 ebd., S. 214.

ist somit keine fixe, sondern eine dynamisch-flexible. Dies hat weitreichende Konsequenzen:

Das Erdgeschoß hat fünf Räume, die alle ohne eigentliche Bezeichnung sind. Diese Räume haben ohne eigentliche Bezeichnung zu sein, wie alle Räume im Kegel immer ohne Bezeichnung, außer dem Meditationsraum. Ist der, der den Kegel bewohnt, meine Schwester also, versucht, die einzelnen Räume zu bezeichnen, weil es sicher ist, daß sie plötzlich dazu neigt, und dann dazu gezwungen ist, die einzelnen Räume zu bezeichnen, also einen Raum als Schlafraum, einen anderen als Arbeitsraum, einen dritten als Küche undsofort, hat er sich zu sagen, unter Umständen laut vorzusprechen, daß die einzelnen Räume im Kegel nicht zu bezeichnen sind, es muß möglich sein, in einem Gebäude zu leben, in dem die einzelnen Räume ohne Bezeichnung sind, aber es ist naturgemäß, daß der Raum, welcher als Meditationsraum konstruiert ist, als Meditationsraum bezeichnet wird.²⁶⁰

Roithamers Programm ist hier bezeichnend: Die architektonischen Entsprechungen und Anpassungspotenziale der Räume sollen die Möglichkeit von Bezeichnungsakten ausschließen. Roithamers Wunsch ist, dass sich die Räumlichkeiten des Kegels jedweder Signifikation und Funktionsbestimmung entziehen. Stattdessen sollen sie sich in jedem neuen Moment ihrer Nutzung jeweils an die Schwester anpassen. Roithamers Programm zufolge sollen sich die Bedeutungen von Mal zu Mal auslöschen bzw. über- und umschreiben. Es soll nicht mehr möglich sein, verbindliche Bezeichnungen zu setzen und dadurch einen Lebensraum zu bestimmen. Die Übergänge zwischen Wesensschau der Schwester und Bauweise des Kegels führen zu U-topien, Nicht-Orten, die weder Sinn noch Leben (wie das Schicksal der Schwester zeigt) zulassen. Roithamers Konstruktionsprogramm der passageren *Entsprechungen* zeichnet letztlich verantwortlich für den Tod der Schwester: „Entsprechend. Es ist die Tatsache, die verblüfft und abtötet,

260 ebd., S. 221f.

nicht das Andere, so Roithamer.²⁶¹ Doch sein Programm gerät in Schwierigkeiten. Im Moment des Bewohnens finden notwendig Signifikationen statt, entzieht sich die Performanz dem Programm. Die Notwendigkeit fixierender Signifikation läßt Roithamer und den Kegel scheitern.

(2) Ein weiteres Entsprechungsverhältnis geht der Kegel mit dem Haus des Tierpräparators und Jugendfreund Roithamers Höller ein. Jahre vor dem Bau des Kegels verkauft Höller sein Elternhaus und baut mit dem Geld ein neues Heim für seine Familie. Die Extravaganz des Höllerhauses besteht vor allem in seiner ungewöhnlichen Lage, denn „[d]ie größte Faszination geht von Häusern an reißenden Flüssen aus, hatte Roithamer einmal gesagt [...].“²⁶² An eine gefährliche Engstelle der Aurach gebaut, ist es „unter allen diesen Vernichtungsgesichtspunkten“²⁶³ gerade so konstruiert, „daß es gegen alle Naturgewalttätigkeiten *immun*“²⁶⁴ und mit Blick auf Höllers Intentionen „geglückt“²⁶⁵ ist: Die Höllers leben seit Jahren friedlich in dem Haus, das bereits mehrere Hochwasser unbeschadet überstanden hat.

Der Architekt des Kegels war nun von Beginn an in die Planungen und Bauarbeiten des Hauses involviert und „die ständige Beobachtung Roithamers des höllerschen Hausbaues hatte in Roithamer die Entstehung des Kegels bewirkt, in seinem Kopf zuerst, dann auf dem Papier, auf Hunderten und Tausenden von Papieren, schließlich in Wirklichkeit.“²⁶⁶

Es ist auch hier wie im Fall der Wesensschau der Schwester ein Beobachtungsprozess,

261 ebd., S. 332.

262 ebd., S. 107.

263 ebd., S. 109.

264 ebd., S. 108.

265 ebd., S. 107.

266 ebd., S. 110.

diesmal der Planung und des Baus eines Gebäudes, der sich in den Entstehungsprozess des Kegels einschreibt, denn:

Der ganze Vorgang war Roithamer Vorbild für seinen Kegel gewesen, Roithamer hatte ganz und gar unbewußt, wie ich jetzt weiß, die Planung des Höllerhauses durch Höller und den ganzen Vorgang der Verwirklichung und der Vollendung des Höllerhauses sich zum Vorbild genommen für die Planung und Verwirklichung seines Kegels. [...] Wenn der Höller nicht gebaut hätte, wäre Roithamer wahrscheinlich nicht auf die Idee gekommen, zu bauen, dann stünde heute der Kegel nicht, jenes in Europa einzige Exemplar eines gebauten Kegels zu Wohnzwecken mitten im Kobernaußerwald.²⁶⁷

Bedingtheit und Entsprechung von Kegel und Höllerhaus sind dabei sowohl ideeller Natur – denn „[d]er Vorgang beider war der gleiche, sich selbst durch ein ungewöhnliches, wie sie beide, Roithamer und Höller, glaubten, und auch wahr machten, sich selbst durch ein solches ungewöhnliches Bauen und Bauwerk zu verwirklichen, jeder in der ihm vollkommen *entsprechenden* Weise“ – als auch in die Konstruktion selbst eingegangen, manifestieren sich am Kegel doch „auffallend Kennzeichen des höllerschen Hauses, umgekehrt an dem höllerschen Haus Kennzeichen des roithamerschen Kegels. Die Natur der Sache ist in beiden Fällen die gleiche.“²⁶⁸

Es ist nicht die konkrete Gestalt des Höllerhauses, sondern vielmehr die Idee der Singularität und Ablehnung jedweder architektonischen Konvention, die in den Kegel übergeht. Es ließe sich hier von transarchitektonischer Beeinflussung bzw.

'Intertextualität' sprechen. Roithamer wiederholt das Höllerhaus in seiner Einzigartigkeit auf andere Weise und an anderer Stelle, setzt es unter anderen, aber dennoch *entsprechenden* Prämissen in einen neuen Kontext. Der Kegel geht aus dem Höllerhaus

²⁶⁷ ebd., S. 98f.
²⁶⁸ ebd., S. 123.

hervor: „Und schließlich, dachte ich, ist ja hier, in der höllerschen Dachkammer die Idee, den Kegel zu bauen, ausgearbeitet worden, also der Kegel ist zweifellos aus dem Höllerhaus, aus der höllerschen Dachkammer.“²⁶⁹ In der höllerschen Dachkammer, jenem „Ideen- und Konstruktionszimmer für den Bau des Kegels“²⁷⁰, laufen alle Diskurse und Medien, die Roithamers Konstruktion bestimmen und eine 'Schrift des Raums' in Derridas Sinne bilden, zusammen. So beschreibt der Erzähler bei seinem Eintritt in die nach Roithamers Tod unverändert gebliebene Dachkammer jene sprichwörtlich als 'Raum der Schrift' und verweist u.a. auf die

[...] an den Kalkwänden mit Hunderten und Tausenden von Büchern und Schriften über Bauwerke und überhaupt über Bauen und über alles, was mit dem Bauen zusammenhängt, über die ganze Natur und über die ganze Natur- und vor allem mit dem Bauen zusammenhängende Gesteinsgeschichte, über die Statik vor allem und über die Möglichkeiten in einer Natur wie der Natur des Kobernauberwaldes einen Kegel zu bauen, vollgestopften Weichholzregale [...].²⁷¹

Die nicht von solchen mit Büchern und Schriften über das Bauen vollgestopften Weichholzbretter waren von den Wänden abgelöst in der höllerschen Dachkammer, die von Hunderten und Tausenden von Plänen, die alle den Kegelbau betreffen, zugedeckt, Millionen von Linien und Zahlen und Ziffern bedeckten diese Wände und zuerst glaubte ich, verrückt oder wenigstens krank zu werden, wenn ich diese Millionen von Linien und Zahlen und Ziffern anschaute, aber dann gewöhnte ich mich an den Anblick dieser Linien und Zahlen und Ziffern und hatte ich einen gewissen, mich nicht mehr verrückt machenden Grad der Beruhigung in der Anschauung dieser Kegelberechnungen erreicht.²⁷²

Diese konkreten räumlichen Einschreibungen von Roithamers Konstruktionsplänen und Berechnungen bilden in ihrem Übermaß ein unüberschaubares und bedrohlich wirkendes vermeintliches Abbild des Geisteszustands Roithamers, denn der Erzähler, der selbst in

269 ebd., S. 99.

270 ebd., S. 16.

271 ebd., S. 16.

272 ebd., S. 22.

Anbetracht des ihn umgebenden Raums am Rand zum Wahn balanciert, geht „sogar soweit, zu sagen, daß die Dachkammer Roithamer ist.“²⁷³ Unterschiedliche Schriftsysteme kreuzen und überlagern sich und lassen die höllersche Dachkammer metonymisch für die 'verrückte' Konstruktion des Kegels eintreten. Sie ließe sich gar als jener raumzeitliche 'Nullpunkt der Verrücktheit' lesen, den Derrida für eine Neuausrichtung der Architektur fordert und der eine *schreibende* Architektur überhaupt erst ermöglicht. Bezeichnender Weise war Roithamer gerade

*in dem Augenblick, in welchem er sich zum erstenmal an den Schreibtisch gesetzt hatte, die Idee zum Bau des Kegels gekommen [], plötzlich, während ich mich an den Schreibtisch setzte, hatte ich die Idee, meiner Schwester den Kegel zu bauen, zu ihrem höchsten Glücke [...] und noch in der gleichen Nacht hatte ich an dem Schreibtisch angefangen, mir Notizen zu machen und Skizzen zu machen, den Kegel betreffend und auch der Standpunkt des Kegels, nämlich die Mitte des Kobernaußewaldes, ist mir in den ersten Augenblicken, während ich die Notizen und die Skizzen machte, eingefallen [...].*²⁷⁴

Der Bau des Kegels ist von Beginn an eine „*Schreibarbeit*“²⁷⁵ und nimmt seinen Ausgangspunkt bezeichnender Weise an einem 'Schreibtisch', an dem die ersten und „*allerwichtigsten*“²⁷⁶ Notizen entstehen, die Roithamer später eigenhändig in die Grundmauern des Kegels einbetoniert. Das Schreibmaterial geht über in ein Gebäude, das eine weitere Schrift provoziert, die letztlich große Teile von Bernhards Roman ausmacht – Literatur wird zu Architektur, Architektur zu Literatur. Dieser Zusammenhang soll nun abschließend anhand einer Untersuchung des textuellen Status der Kegelschrift *Über*

273 ebd., S. 24f.

274 ebd., S. 53f.

275 ebd., S. 268.

276 ebd., S. 54.

Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels genauer betrachtet werden.

3.3.4. „alles gleich“ – Bauen und Schreiben

Mit seiner Schrift „über den Kegel und also über Altensam und über das höllersche Haus, über den Aurachverlauf und die Aurachenge insbesondere, über Baumaterialien und immer wieder über alles mit dem Bau des Kegels zusammenhängende, aber auf die höllersche Dachkammer bezogene“²⁷⁷ beabsichtigt Roithamer, „rücksichtslos eine Rechtfertigung und gleichzeitig Analyse seiner Arbeit an dem Kegel zu schreiben.“²⁷⁸ Der textuelle Status dieser Studie ist prekär. Wie bereits erwähnt unterzieht Roithamer die eigentliche Schrift mehreren Korrekturvorgängen, da er immer wieder das „Beschriebene entgegengesetzt dem Tatsächlichen“²⁷⁹ bzw. als „eine Fälschung“²⁸⁰ empfindet. Über Roithamers Korrekturen heißt es:

[...] seine größere Studie über Altensam, zu welcher er von einem mit ihm befreundeten Verleger angeregt worden war und die er [...] kurz nach ihrer Vollendung dann, bereits auf dem Wege zum Begräbnis seiner Schwester, noch auf der Überfahrt von Dover auf den Kontinent, wieder zerstört hat, indem er sie zu korrigieren und wieder und wieder zu korrigieren angefangen und sie schließlich und endlich während seines Aufenthaltes hier in der höllerschen Dachkammer nach dem Tode seiner Schwester durch unausgesetztes Korrigieren vernichtet, wie er glaubte, zutode korrigiert und damit vernichtet hat, wie er glaubte, aber wie ich weiß, und wie ich jetzt in der kürzesten Zeit, die ich in der höllerschen Dachkammer gewesen bin, festgestellt habe, nicht durch die rücksichtsloseste und dadurch vollkommenste Korrektur vernichtet, sondern zu

277 ebd., S. 17f.

278 ebd., S. 17.

279 ebd., S. 355.

280 ebd., S. 325.

einer gänzlich neuen Studie gemacht hat, denn die Zerstörung der Studie durch seine Hand, durch seinen scharfen, mit der Studie am rücksichtslosesten verfahrenen Verstand, war doch nur gleichbedeutend mit der Erschaffung einer völlig neuen Studie, er hatte solange die Studie korrigiert, bis nicht, wie er geglaubt hat, die Studie vernichtet gewesen, sondern eine neue Studie entstanden war. [...] und feststeht, daß er vorgehabt hat, die Studie nach ihrer Vernichtung zu verbrennen, denn ich besitze einen Zettel von ihm mit der Bemerkung, er werde, nachdem er durch die totale Korrektur der Studie die Studie vernichtet habe, indem er die Studie in ihr Geistesgegenteil verkehrt habe, verbrennen. Aber er ist nicht mehr dazu gekommen, die Studie zu verbrennen, wahrscheinlich war ihm die Studie plötzlich nicht mehr so wichtig gewesen, denn es ist nicht anzunehmen, daß er die Studie letztenendes vergessen hatte, wie er sich umgebracht hat, denn es sei *letzenendes alles nicht so wichtig*, wie er auch noch auf einen Zettel geschrieben hatte und auf den letzten Zettel, *es ist alles gleich*.²⁸¹

Roithamers Korrekturen changieren wie sein Bauen im Spannungsfeld von Konstruktion und Destruktion. Korrigiert Roithamer einerseits 'zutode', 'vernichtet' und zerstört er die Studie, konstruiert er im selben Moment mittels dieser Korrekturen eine Studie, die aus Schichten mehrerer Versionen besteht. Diese „Korrektur der Korrektur der Korrektur der Korrektur, so Roithamer“²⁸² kann als genuines *Palimpsest* bezeichnet werden, denn „alle diese Fassungen gehören zusammen, die eine jeweils aus der anderen und sind ein Ganzes, ein über tausend Seiten umfassendes Ganzes, in welchem alles die gleiche Bedeutung hat und aus welchem man nicht das geringste herausnehmen darf, weil sonst alles nichts mehr ist [...]“²⁸³ Die unterschiedlichen Versionen stehen in einem passageren Verhältnis zueinander, gehen auseinander hervor und ineinander über. Doch führen die Korrekturen nicht zu einem Mehrwert von Bedeutung. Die Studie erfährt durch die Korrekturen nach einer Umkehrung in ihr 'Geistesgegenteil' eine völlige Entleerung ihres semantischen Inhalts. Ist am Ende '*alles gleich*', können keine Differenzen mehr gebildet

281 ebd., S. 85f.

282 ebd., S. 361.

283 ebd., S. 178f.

und Bedeutungen nicht mehr konstituiert werden. Die Studie widersetzt sich jedweder fixierenden Signifikation. Der Vorgang des Korrigierens wird somit zum palimpsestischen Schreibmodell Roithamers, das wie sein Bauen über ein Vernichtungspotenzial verfügt, welches vor dem Autor selbst nicht Halt macht. Den geplanten Selbstmord bezeichnet Roithamer als „*die eigentliche Korrektur*“²⁸⁴. Kegel und Schrift folgen somit dem gleichen rhetorischen und epistemologischen Programm, denn

[a]uch dieses Manuskript [sei, J.B.] nichts anderes als eine Verrücktheit, wie vielleicht und *mit Sicherheit*, mit Sicherheit unterstrichen, die Erbauung des Kegels auch nichts anderes als eine Verrücktheit gewesen sei, daß die, die den Kegelbau als Verrücktheit bezeichnet haben immer, im Grunde recht behalten hätten, so sei auch das Manuskript nichts anderes als eine Verrücktheit, aber er müsse für diese Verrücktheit einstehen und sie konsequent durchführen, die größte Verrücktheit, so Roithamer, ist es gewesen, den Kegel zu bauen und dieses Manuskript über Altensam zu schreiben, und diese beiden Verrücktheiten, die eine aus der anderen und beide mit der größten Rücksichtslosigkeit, *haben mich umgebracht*, haben mich umgebracht unterstrichen.²⁸⁵

Ein Unterschied zwischen Kegel und Schrift ist nicht mehr festzustellen. Beide klassifizieren sich als dieselbe 'Verrücktheit', die in einem 'tödlichen' transmedialen Prozess entsteht. Wenn die Schrift aus dem Kegel hervorgeht ('die eine aus der anderen') und letztlich in wörtlichen Zitaten in Bernhards Roman Eingang findet, so generiert sich Literatur aus Architektur, entsteht Schrift aus einem Bau und wird letztlich zu Architektur selbst, denn, so Roithamer: „*Alles sei schließlich der Kegel.*“²⁸⁶

Korrektur inszeniert sich auf diese Weise als ein architektonisches Ereignis, als ein Stück *Transarchitektur*, das in seinen singulären Programmen der Entsprechung und Korrektur eine eigene Epistemologie transportiert. Diese setzt sich von Derridas affirmativen

284 ebd., S. 325.

285 ebd., S. 356f.

286 ebd., S. 347.

Dekonstruktionen negativ ab, da sie auf 'tödliche Prozesse' sowohl in literarischen wie auch architektonischen Akten der Bedeutungskonstitution aus ist. Bernhards Poetik spiegelt dieses Verfahren auf mikroskopischer Ebene wider. Das Verharren seines Textes in sich wiederholenden Signifikantenketten setzt über minimalste Verschiebungen und Verrückungen ihrer Schleifen ebenfalls eine Dynamik der Sinnivellierung in Gang. Die komplexen Zitatstrukturen bringen Fragmente unterschiedlicher Schriftschichten an die Textoberfläche des Romans, die in syntaktischen Passagen ineinander übergehen und so ein Palimpsest *par excellence* beschreiben. Mit anderen Worten: Der Akt des Erzählens vollzieht das, von dem er erzählt, nämlich den Bau eines Gebäudes, an seinem eigenen Textkörper. *Korrektur* ist Roithamers Kegel. *Korrektur* inszeniert Passagen und Transformationen zwischen verschiedenen Gebäuden und Texten. Literatur und Architektur, Bauen und Schreiben rücken dabei in ein Verhältnis der *Entsprechung*, das unterschiedliche Austausch- und Befruchtungsprozesse einleitet. Bernhards Roman geriert sich somit als literarische Inszenierung der von ihm entworfenen Architekturtheorie. Dem so oft gehörten Ruf nach einer Poetisierung der Architektur schallt hier das Echo einer 'Architektonisierung' der Literatur zurück.

4. „Erinnerungsbruchstücke“

W.G. Sebalds literarisches Erinnern (qua) architektonischer Zerstörung

Nachdem ich mit Thomas Bernhards Romanen das Verhältnis von architektonischer Zerstörung und literarischem Schreiben hinsichtlich poetologischer Aspekte analysiert habe, möchte ich den Blick nun auf Formen des literarischen Erinnerns von und durch architektonische(r) Zerstörung richten. Ich möchte mich dabei auf jene beiden Autoren, die die Erfahrung der Zerstörung und die Frage nach ihrer Darstellbarkeit zu ihren Hauptthemen gemacht haben, genauer beleuchten. Die Rede ist hier von W.G. Sebald und Alexander Kluge, dessen Erzähltext *Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* von Sebald in seinem Essay „Luftkrieg und Literatur“ als Paradebeispiel für die literarische Repräsentation von Zerstörung angeführt wird. Beide Autoren arbeiten sich

zudem auf je unterschiedliche Weise an dem Thema der Erinnerung, des Traumatischen und auch der Medialität und Metaphorik der Erinnerung ab. Bislang hat die Forschung es jedoch vernachlässigt, die Zerstörung der Stadtarchitekturen jenseits ihrer Funktion als Topos der Texte und der Erinnerung zu betrachten. Hier soll hingegen deutlich gemacht werden, welche Funktionen architektonische Zerstörungen im Erzähl- und Erinnerungsprozess literarischer Texte übernehmen können und dabei unterschiedliche Erzählperspektiven und Rhetoriken reflektieren. Doch vor der Analyse der literarischen Texte soll ein kurzer theoretischer Blick auf das Verhältnis von Architektur, Zerstörung und Erinnerung geworfen werden.

4.1. Literatur, Architektur und Erinnerung (Assmann, Freud)

Aleida Assman stellt in ihrem Aufsatz „Zur Metaphorik der Erinnerung“ die These auf, dass Theorien des Gedächtnisses einer spezifischen Bildlichkeit bedürfen, da die Funktionsweisen der Erinnerung sich einer unmittelbaren Beschreibung entziehen.²⁸⁷ Dabei ist die Metaphorik nicht nur „umschreibende, sondern den Gegenstand zuallererst erschließende, konstituierende Sprache.“²⁸⁸ Neue Theorien entwickeln dabei je unterschiedliche Bilder, um ihre Argumentationen zu orientieren, weshalb ein Reflektieren auf die unterschiedlichen Bildlichkeiten „zugleich zur Frage nach den

287 vgl. dazu Aleida Assmann, „Zur Metaphorik der Erinnerung“, in: Aleida Assmann und Dietrich Harth (Hg.), *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt 1991, S. 13-35, hier: S. 13.

288 ebd.

Gedächtnismodellen, ihren Kontexten, Bedürfnissen, Sinnfigurationen²⁸⁹ wird. Es sind dabei die beiden Zentralmetaphern des Magazins und der Wachstafel und damit des Raums bzw. der Architektur und der Schrift, die den Diskurs über das Gedächtnis und das Erinnern strukturieren. Zur Gebäude-Metapher stellt Assmann fest:

Seit der antiken Mnemotechnik, jener Lehre, die dem notorisch unzuverlässigen natürlichen Gedächtnis ein zuverlässiges artifizielles Gedächtnis implementierte, besteht eine unverbrüchliche Verbindung zwischen Gedächtnis und Raum. Der Kern der *ars memorativa* besteht aus „imagines“, der Kodifizierung von Gedächtnisinhalten in prägnanten Bildformeln, und „loci“, der Zuordnung dieser Bilder zu spezifischen Orten eines strukturierten Raumes. Von dieser topologischen Qualität ist es nur ein Schritt zu architektonischen Komplexen als Verkörperungen des Gedächtnisses. Es ist der Schritt von Räumen als mnemotechnischen *Medien* zu Gebäuden als *Symbolen* des Gedächtnisses.²⁹⁰

Der Architektur ist also mit Bezug auf Theorien und Techniken des Gedächtnisses eine spezifische Medialität und Symbolik zu eigen. Sie kann als Vermittlungsinstanz des Erinnerns und als sinnbildliche Verkörperung des Gedächtnisses begriffen werden. Ich möchte im Folgenden zeigen, inwiefern die Zerstörung von Architektur in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle spielt und dass Architektur und Literatur mit Blick auf Akte der Erinnerung und Theorien des Gedächtnisses auf unterschiedlichen Ebenen und auf verschiedenartige Weise aufeinander verweisen und miteinander in Beziehung stehen.

Den Diskurs der Mnemotechnik begründet eine Legende, die im Kontext der antiken Rhetorik von Cicero und Quintilian erzählt wird. Die Legende handelt von dem Dichter Simonedes von Keos, „der, wie überliefert wird, als Erster die Mnemotechnik öffentlich

289 ebd.

290 ebd., S. 14.

bekannt gemacht hat.”²⁹¹ Ich beziehe mich im Folgenden auf die Version Ciceros. In dieser kurzen Erzählung werden Literatur, Architektur und ihre Zerstörung in ein sich bedingendes Zusammenspiel gebracht. Die Legende ist weithin bekannt: Der Dichter Simonedes von Keos wird eingeladen, ein Preislied auf Skopas in dessen Haus zu singen, dem Genre entsprechend also Skopas Taten erinnernd zu rühmen. Die Dinge verkomplizieren sich jedoch, als Skopas Bedenken anmeldet, da Simonedes’ Lied zur Hälfte aus Preisungen des göttlichen Brüderpaars Castor und Pollux besteht und er Simonedes deshalb nur den halben Preis für seinen Vortrag zahlen will. Da er sich seiner Ansicht nach seinen Ruhm mit Castor und Pollux teilen muss, will er auch den ausgehandelten Preis für das Lied mit ihnen teilen. Während des anschließenden Essens wird Simonedes zu zwei jungen Männern vor das Haus gerufen. Als er vor das Gebäude tritt, findet er dort jedoch niemanden vor, entgeht aber dem eigenen Tod, denn „[g]enau in diesem Augenblick sei das Zimmer, wo Skopas tafelte, zusammengestürzt; bei diesem Einsturz sei dieser selbst mit seinen Verwandten verschüttet worden und umgekommen.”²⁹² Die zur Unkenntlichkeit verstümmelten Leichen können im Folgenden nur aus Simonedes’ Erinnerung heraus identifiziert werden, „da er sich daran erinnerte, welchen Platz ein jeder von ihnen bei Tisch eingenommen habe”²⁹³. Dies bringt Simonedes auf die *dispositio* als grundlegendes Prinzip der Mnemotechnik. Die Positionierung von Gedächtnisinhalten (*imagines*) an unterschiedliche imaginäre Plätze (*loci*) soll die erinnernde Auffindung von ersteren erleichtern: „Daher müssten diejenigen, welche diesen Teil ihres Intellekts trainieren, Plätze wählen und das, was sie

291 Cicero, Marcus Tullius, *De Oratore – Über den Redner. Lateinisch – deutsch*, hrsg. v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf 2007, S. 299.

292 ebd.

293 ebd., S. 299f.

im Gedächtnis festhalten wollten, sich bildlich vorstellen und an diese Plätze versetzen.“²⁹⁴

Die Mnemotechnik wird in diesem Gründungsmythos ausdrücklich an Literatur und Architektur verwiesen. Es ist der Schriftsteller, der als genuiner Mnemotechniker dargestellt wird. Dabei tritt er einerseits bereits in seinem Preislied auf Skopas als der sich an dessen Taten *Erinnernde* auf, andererseits ist er es wiederum, der als einziger zur Identifizierung der Unfallopfer beitragen kann. Der Dichter wird zum Experten der Erinnerung erhoben. Eine „Kreuzung von Gedächtnis*imaginatio* und dichterischer Einbildungskraft“²⁹⁵ konstatiert Renate Lachmann mit Blick auf Simonedes, ja hinsichtlich Techniken des Gedächtnisses allgemein. Literarischen Texten, so ihr Argument, liegen, wie allen Akten des Schreibens, Gedächtnishandlungen zugrunde, deren elementare Leistungen von der Mnemotechnik pragmatisiert werden. Ebenso wie diese entwerfen auch literarische Texte spezifische „Gedächtnisräume“²⁹⁶ bzw. „Gedächtnisarchitekturen“²⁹⁷, die am Gedächtnis einer Kultur sowohl partizipieren, d.h. in dessen Raum eintreten, als auch diesen Raum selbst wiederum mitgestalten. In den Worten Lachmanns: „So wie der Text in das Gedächtnistheater der Kultur als in einen Außenraum eintritt, entwirft er dieses Theater noch einmal, indem er die anderen Texte in seinen Innenraum hereinholt.“²⁹⁸ Literatur als „menomische Kunst *par excellence*“²⁹⁹ transzendiere dabei die Mnemotechnik, „indem das Innen des Gedächtnisses

294 ebd., S. 300.

295 Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1990, S. 34.

296 ebd., S. 16.

297 ebd.

298 ebd., S. 35.

299 ebd., S. 36.

veräußert, die Beziehung des Innen-Außen selbst thematisiert wird.“³⁰⁰ Da sich Literatur, so gesehen, zwischen verschiedenen Texten ereignet, lässt sich sagen, „daß das Gedächtnis des Textes die Intertextualität seiner Bezüge ist, die im Schreiben als einem Abschreiten des Raumes zwischen den Texten entsteht.“³⁰¹ In diesem Zusammenhang kommt auch wieder das Konzept des Palimpsests zum Tragen, demgemäß es „kein endgültiges Löschen, kein Tilgen von Zeichen, das nicht durch Lektüre, *recollectio*, Rekonstruktion wieder rückgängig gemacht werden könnte.“³⁰²

Ich möchte im Folgenden argumentieren, dass sich diese Intertextualität der Erinnerung mit Simonedes auch als Transmedialität zwischen Architektur und Text lesen lässt. Motiviert wird der Akt der Erinnerung durch die Zerstörung von Architektur. Ohne den Einsturz des Gebäudes und die Verschüttung von Gästen und Gastgeber wäre Simonedes nicht in die Verlegenheit gekommen, sich überhaupt erinnern zu müssen. Zudem vollzieht sich Simonedes' Akt der Erinnerung selbst wieder in architektonischen Bahnen, denn Simonedes' Erinnerung gibt sich als imaginäre Wiederherstellung des Gebäudes und der Sitzordnung zu lesen. Der Zerstörung der konkreten Architektur folgt die Gestaltung einer Gedächtnisarchitektur. Doch bleibt die Mnemotechnik dabei nicht stehen, denn erst die Benennung der Opfer schließt den Prozess der Erinnerung ab. Die imaginierte Gedächtnisarchitektur wird auf diese Weise wiederum zu Text. Simonedes sprachliche Benennungsakte zielen in der Legende auf die verschütteten Körper der Toten. Anders formuliert: Die Zeichen bzw. der wiederherzustellende Sinn sind unter Trümmern verborgen. Die Legende von der Zerstörung eines greifbaren, unmittelbaren

300 ebd.

301 ebd.

302 ebd., S. 46.

Sinns qua Zerstörung des Turms von Babel klingt wiederum an. Der Prozess der Erinnerung, wie er sich in der Simonedes-Legende darstellt, lässt sich als ein Zusammenspiel von Zerstörung konkreter Architektur, imaginärer Wiederherstellung eben dieser Architektur als Gedächtnisarchitektur und deren Manifestation in sprachlichen Zeichen, d.h. einem Schreib- oder Sprechakt, beschreiben. Der Prozess des Erinnerns ereignet sich im Austausch verschiedener Medien. Lachmann formuliert mit Blick auf einen Text Leonardo da Vincis, dass „die Schreibflächen Leonardos diese Architektur als Ort des äußeren Schreibens, als in Bücher übersetzte Bautechnik und Bildfindung [realisieren].“³⁰³ Ausgehend von ihrer Gleichsetzung von dichterischer Einbildungskraft und Gedächtnisimaginatio könnte sich damit aber sagen lassen, dass jeder literarische Text am Entwurf einer je eigenen Gedächtnisarchitektur und somit an der Rekonstruktion einer zerstörten Architektur arbeitet. Es lässt sich aber ebenso auch sagen, dass sich die Erinnerung bzw. die Gedächtnisleistung in Übergängen von Innen und Außen, von Realität und Imagination, von Architektur und Literatur ereignet. Der Einsatz der Erinnerung vollzieht sich somit ebenso in einem Schwellenraum wie ja auch Skopas Haus in dem Moment einstürzt, in dem Simonedes dessen (Tür-)Schwelle überschreitet. Dieser Übertritt verkörpert die Mnemotechnik als transmediales Ereignis, an dem sowohl Architektur als auch Literatur beteiligt sind.

Und mehr noch: Erst der Einsturz des Gebäudes bringt Simonedes dazu, eine Mnemotechnik und ihre rhetorischen Prinzipien überhaupt zu formulieren. In diesem Zusammenhang ist es zu rechtfertigen, der Zerstörung von Architektur eine epistemologische Funktion hinsichtlich der Verfahrensweisen des Gedächtnisses

303 ebd. S. 17.

zuzuschreiben: ohne den Einsturz des Gebäudes keine Erkenntnis bzw. Formulierung der Mnemotechnik.

Ich möchte noch kurz auf eine andere Gedächtnistheorie eingehen, namentlich jene, die Sigmund Freud in seinem Essay *Das Unbehagen in der Kultur* formuliert, da Freud darin ein Konzept vorlegt, das für meine Lektüre von Sebald fruchtbar gemacht und das ebenfalls wieder in einem interessanten Austauschprozess von Architektur und Literatur gelesen werden kann. Für die Formulierung des „Problem[s] der Erhaltung im Psychischen“³⁰⁴ nutzt auch Freud eine Architekturmetapher, doch scheinen sich in diesem metaphorischen Übertragungsprozess die Vorzeichen zu verkehren.

Freud kennzeichnet das menschliche Gedächtnis nicht so sehr über eine re-aktive Erinnerungsleistung, sondern setzt vor diese vielmehr ein Moment des *Nicht-Vergessens*:

Seitdem wir den Irrtum überwunden haben, daß das uns geläufige Vergessen eine Zerstörung der Gedächtnisspur, also eine Vernichtung bedeutet, neigen wir zu der entgegengesetzten Annahme, daß im Seelenleben nichts, was einmal gebildet wurde, untergehen kann, daß alles irgendwie erhalten bleibt und unter geeigneten Umständen, z.B. durch eine so weit reichende Regression, wieder zum Vorschein gebracht werden kann.³⁰⁵

Dieses Konzept erinnert stark an das von Lachmann erwähnte Bild vom Palimpsest, dem sich Freud ja auch in seinem Text über den *Wunderblock* konzeptuell annähert.³⁰⁶ Es mag daher verwundern, dass Freud in *Das Unbehagen in der Kultur* eine Architekturmetapher nutzt, die ihn zudem in repräsentationslogische Schwierigkeiten führt.

304 Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt a.M. 1994, S. 35.

305 ebd., S. 35f.

306 vgl. Sigmund Freud, „Notiz über den ‚Wunderblock‘“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, hrsg. v. Anna Freud, Marie Bonaparte, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris und O. Osakower, Frankfurt a.M. 1968, S. 387-91.

Zunächst entwirft Freud das Bild des gegenwärtigen Roms als Mischung von moderner Großstadt und Ruinenlandschaft, in der „die Überreste des alten Roms als Einsprengungen in das Gewirre der Großstadt aus den letzten Jahrhunderten seit der Renaissance erscheinen.“³⁰⁷ Doch reicht ihm dieser städtebauliche Zustand nicht zu einer Analogie auf das menschliche Gedächtnis, da ein *Gros* der Architektur der Vergangenheit nicht mehr besteht und nur noch über Expertenwissen erahnt werden kann. Denn von den Gebäuden der Römischen Republik findet der moderne Besucher Roms „nichts oder geringe Reste, denn sie bestehen nicht mehr.“³⁰⁸ Stattdessen entwirft Freud für die Veranschaulichung der Gedächtnisleistungen ein Rom-Bild, das phantastische Züge trägt und das lediglich über literarische Mittel repräsentierbar ist. Bei Freud liest sich das folgendermaßen:

Nun machen wir die phantastische Annahme, Rom sei nicht eine menschliche Wohnstätte, sondern ein psychisches Wesen von ähnlich langer und reichhaltiger Vergangenheit, in dem also nichts, was einmal zustande gekommen war, untergegangen ist, in dem neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen. Das würde für Rom also bedeuten, daß auf dem Palatin die Kaiserpaläste und das Septizonium des Septimius Severus sich noch zur alten Höhe erheben, daß die Engelsburg noch auf ihren Zinnen die schönen Statuen trägt, mit denen sie bis zur Gotenbelagerung geschmückt war, usw. Aber noch mehr: an der Stelle des Palazzo Caffarelli stünde wieder, ohne daß man dieses Gebäude abzutragen brauchte, der Tempel des Kapitolinischen Jupiter, und zwar dieser nicht nur in seiner letzten Gestalt, wie ihn die Römer der Kaiserzeit sahen, sondern auch in seiner frühesten, als er noch etruskische Formen zeigte und mit tönernen Antifixen geziert war. Wo jetzt das Coliseo steht, könnten wir auch die verschwundene Domus aurea des Nero bewundern; auf dem Pantheonplatz fänden wir nicht nur das heutige Pantheon, wie es uns von Hadrian hinterlassen wurde, sondern auf demselben Grund auch den ursprünglichen Bau des M. Agrippa; ja, derselbe Boden trüge die Kirche Maria sopra Minerva und den alten Tempel, über dem sie gebaut ist. Und dabei brauchte es vielleicht nur eine Änderung der Blickrichtung oder des Standpunktes von seiten des Beobachters, um den einen oder den anderen Anblick hervorzurufen.³⁰⁹

307 Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, S. 36.

308 ebd.

309 ebd., S. 37.

Tatsächlich vorstellbar ist Freuds Version unter reallogischen Gesichtspunkten nicht. Die mehrfache Besetzung eines abgegrenzten Raums durch die gleichzeitige Präsenz aller Gebäude der Geschichte Roms in ihrer Unversehrtheit ist schlechterdings unmöglich. „Wenn wir das historische Nebeneinander räumlich darstellen wollen, kann es nur durch ein Nebeneinander im Raum geschehen; derselbe Raum verträgt nicht zweierlei Ausfüllung.“³¹⁰ Das Konzept des Nicht-Vergessens führt also in seiner architektonischen Ausformung „zu Unvorstellbarem, ja zu Absurdem“³¹¹, zu einer *wuchernden* Architektur, die lediglich in einem anderen Medium darstellbar wird. Die Undarstellbarkeit des Nicht-Vergessens bedingt transmediale Austauschprozesse, d.h. wird erst möglich durch Modulationen unterschiedlicher Medien. Sprachlich darstellbar ist dieses Konzept lediglich über ein Sprechen im Konjunktiv. Bildlich vorstellbar wird Freuds phantastisches Rom über das Mittel der Überblendung (*superimposition*) wie Derrida und Tschumi es beschrieben haben, wobei sich im Unterschied zum Paradigma des Palimpsests keine Temporalität und Hierarchie der Schichtungen und auch kein gegenseitiges, fragmentarisches Löschen einstellen. Alles ist gleichzeitig und in Gänze anwesend.

Der Architektur wird in diesem Bild die Kapazität zugeschrieben nicht zu vergessen. Hier steht damit aber kein realweltliches Phänomen von Architektur für die Konzeptualisierung des Gedächtnisses ein wie es beispielsweise bei traditionellen Architekturmetaphern wie dem Magazin, dem Ruhmestempel oder der Bibliothek der Fall ist. Im Gegenteil: Freuds psychologisches Konzept des Nicht-Vergessens motiviert

310 ebd.

311 ebd.

vielmehr ein Bild von Architektur, das, wenn überhaupt, nur sprachlich realisierbar ist. Die Übertragung findet hier also nicht von der Architektur auf das Gedächtnis statt, sondern gerade anders herum. Und so muss auch Freud repräsentationskritisch feststellen: „Unser Versuch scheint eine müßige Spielerei zu sein; er hat nur eine Rechtfertigung: er zeigt uns, wie weit wir davon entfernt sind, die Eigentümlichkeiten des seelischen Lebens durch anschauliche Darstellung zu bewältigen.“³¹² Freuds Beispiel funktioniert hier also *ex negativo* als ein Beispiel für die Undarstellbarkeit des Gedächtnisses. Und Freuds Skepsis gegenüber der Architektur als angemessener Metapher führt ihn zu einem weiteren Einwand:

Er fragt uns, warum wir gerade die Vergangenheit einer Stadt ausgewählt haben, um sie mit der seelischen Vergangenheit zu vergleichen. Die Annahme der Erhaltung alles Vergangenen gilt auch für das Seelenleben nur unter der Bedingung, daß das Organ der Psyche intakt geblieben ist, daß ein Gewebe nicht durch Trauma oder Entzündung gelitten hat. Zerstörende Einwirkungen, die man diesen Krankheitsursachen gleichstellen könnte, werden aber in der Geschichte keiner Stadt vermißt, auch wenn sie eine minder bewegte Vergangenheit gehabt hat als Rom, auch wenn sie, wie London, kaum je von einem Feind heimgesucht wurde. Die friedlichste Entwicklung einer Stadt schließt Demolierung und Ersetzungen von Bauwerken ein, und darum ist die Stadt von vorneherein für einen solchen Vergleich mit einem seelischen Organismus ungeeignet.³¹³

Während die Zerstörung von Architektur in der Legende von Simonedes noch zum Ausgangspunkt des Erinnerungsaktes und der metaphorischen Darstellung genutzt wurde, ist sie für Freud ein Aspekt, der nicht zur Beschreibung des Gedächtnisses dienstbar gemacht werden kann. Die Destruktion ist für Freud ein integraler Bestandteil der Architektur, widerspricht aber seinem Konzept des Nicht-Vergessens. Doch macht Freud hier eine Einschränkung, die für meine Lektüre von Sebalds Roman fruchtbar gemacht werden kann. Freud schreibt dem *traumatischen Ereignis* eine zerstörerische Wirkung

312 ebd.

313 ebd., S. 37f.

auf das menschliche Gedächtnis zu, die es rechtfertigt, in Analogie zu einer Architektur gesetzt zu werden, die von ihrer Zerstörung *heimgesucht* wird. Das Trauma verändert die Struktur und Funktionsweise des Gedächtnisses. Mit Elisabeth Strowick ließe sich sagen, dass sich das Nicht-Vergessen unter den Bedingungen eines traumatischen Ereignisses zu einem Nicht-Vergessen-Können bei gleichzeitigem Nicht-Erinnern-Können wandelt.³¹⁴

Ich möchte dies mit meiner Lektüre von Sebalds Roman, der meiner Ansicht nach gerade diesen Aspekt vor allem im Zusammenhang mit Formen architektonischer Zerstörung inszeniert, veranschaulichen und präziser reflektieren. Die Architektur und Formen ihrer Zerstörung werden dabei zu einem *Agens* der Erinnerung, das den Protagonisten Austerlitz, den Erzähler als auch den Text in geradezu unheimlicher Weise heimsucht. Diese Heimsuchung wird dabei von Figuren wie jenen der Überblendung, der Hinzufügung, der Wiederholung und der Wucherung inszeniert.

Architektonische Zerstörung ist in den Werken von Sebald geradezu omnipräsent und spielt eine entscheidende Rolle in den je unterschiedlichen Reflexionen und Funktionsweisen des Erinnerns bzw. des Gedächtnisses. Die Forschungsliteratur zu Sebald jedoch liest die wiederholten Inszenierungen von zerstörten und verfallenden Gebäuden fast ausnahmslos mit Blick auf Benjamins sowie Adorno und Horkheimers Geschichtskonzeption als Fortschrittskritik und die Dynamik von Konstruktion und

314 vgl. dazu Elisabeth Strowick, *Passagen der Wiederholung. Kierkegaard – Lacan – Freud*, Stuttgart 1999: „Die Verantwortung ist eingetragen in die *paradoxe Erinnerungsfunktion des Nicht-Vergessen-Könnens*. Es ist dies eine ‘Erinnerungs’funktion jenseits der Repräsentation. In dem Sinne, daß die Erinnerung an die Repräsentation gebunden ist, handelt es sich bei dem *unmöglich zu vergessenden Ding* um ein *Nichterinnerliches*. Das Ding sistiert als ‘Erinnerungssymbol’ jenseits der Repräsentation, paradoxe Verschränkung des *Nicht-Vergessen-Könnens* mit einem *Nicht-Erinnerlichen*. Das Nicht-Vergessen-Können knüpft sich an die Nicht-Erinnerlichkeit des Traumas. Die paradoxe Erinnerungsfunktion des Nicht-Vergessen-Könnens jenseits der Repräsentation, die das Ding aufruft, ist die *Wiederholung*.“ (S. 297) Zum Verhältnis von Trauma, Narration und Geschichte vgl. auch: Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1996.

Destruktion als „Dialektik der Aufklärung“.³¹⁵ Claudia Öhlschläger attestiert der Zerstörung in Sebalds Werk und speziell mit Blick auf seine Geschichtskonzeption: „Zerstörung wird zum Argument einer Lesbarkeit der Welt.“³¹⁶ Doch bezieht sich diese Lesbarkeit der Zerstörung in Öhlschlägers Lektüre vor allem auf die Geschichte Europas und nicht so sehr auf Sebalds Textwelten selbst. Stephan Seitz analysiert Sebalds Texte mit Blick auf das narrative Verfahren der *bricolage*, d.h. der textuellen Konstellierung von geschichtlichen Bruch- und Trümmerstücken als historiographisches Projekt und zeigt, „inwiefern sich Sebalds Erzählen im Kern auf die Verbindung von *bricolage* und Geschichte zurückführen lässt.“³¹⁷ Die Frage nach den Funktionsweisen des Erinnerns bzw. des Gedächtnisses wird hingegen hauptsächlich im Rahmen von intertextuellen und intermedialen Aspekten von Sebalds Werk behandelt. Und es ist kaum verwunderlich, dass dabei der Fokus auf die von Sebald so oft in seinen Texten eingebauten Fotografien gelegt wird. Verwunderlich ist jedoch hingegen, dass die Architektur außerhalb ihrer historiographischen Rahmung in der Forschungsliteratur, vor allem mit Blick auf Formen und Inszenierungen des Erinnerns, kaum berücksichtigt wurde. Michael Niehaus widmet sich zwar dem Stellenwert von Gebäuden in Sebalds Texten, untersucht jedoch hauptsächlich deren Scheitern in der Repräsentation ihrer institutionellen Funktionen.³¹⁸

315 vgl. dazu insbesondere Ben Hutchinson, *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*, Berlin 2009, S. 77-111 und Claudia Öhlschläger, „Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau“, in: Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger (Hg.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin 2006, S. 189-204. Ferner: Mark Ilseman, „Going Astray: Melancholy, Natural History, and the Image of Exile in W.G. Sebald’s *Austerlitz*“, in: Scott Denham und Mark McCulloh (Hg.), *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*, Berlin 2006, S. 301-314; Hans-Walter Schmidt-Hannisa, „Abberation of a Species: On the Relationship between Man and Beast in W.G. Sebald’s Work“, in: Anne Fuchs und J.J. Long (Hg.), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg 2007, S. 31-44.

316 Öhlschläger, „Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau“, S. 195.

317 Seitz, Stephan, *Geschichte als bricolage – W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*, Göttingen 2011, S. 11.

318 Niehaus, Michael, „No Foothold: Institutions and Buildings in W.G. Sebald’s Prose“, in: Scott Denham und Mark McCulloh (Hg.), *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*, Berlin 2006, S. 315-333.

Einzig Anne Fuchs widmet sich in ihrer groß angelegten Monographie *Schmerzesspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa* der Inszenierung der Architektur mit Blick auf Aspekte des Erinnerns und stellt dabei fest, dass insbesondere Sebalds baugeschichtliche Ausführungen in *Austerlitz* „durch Verschiebung und Verdichtung einen metonymischen Gedächtnisraum schaffen“³¹⁹, doch auch sie sieht liest diesen Gedächtnisraum speziell als einen, „in dem sich die europäische Geschichte sinnbildlich sedimentiert.“³²⁰

Aufgrund dieser Befunde und Lektüren ist es erstaunlich, dass sich mit Blick auf die Konzepte der Überblendung und des Nicht-Vergessens Lücken in der Forschung auftun. Diese zu füllen ist Aufgabe der folgenden Lektüre des Romans von Sebald.

4.2. Architekturen des Nicht-Vergessens

Sebalds letzter Roman erzählt die Geschichte einer Freundschaft und die Wiederentdeckung einer Kindheit. Ende der 1960er Jahre kommt es im Bahnhof von Antwerpen zu einer zufälligen Begegnung zwischen dem namenlosen Ich-Erzähler und Jacques Austerlitz, einem Kunsthistoriker, der sich auf die europäische Architekturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts spezialisiert hat. In mehreren teils zufälligen, teils geplanten Treffen, die sich über einen Zeitraum von etwa 30 Jahren erstrecken, unterbrochen von einer fast zwei Dekaden dauernden Pause, sind die

319 Fuchs, Anne, „*Die Schmerzesspuren der Geschichte*“. *Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln 2004, S. 17.

320 ebd., S. 18.

Gespräche der beiden Protagonisten zu Beginn vor allem baugeschichtlichen Inhalts, analysiert Austerlitz spezifische Gebäude oder erzählt von seinen wissenschaftlich motivierten Exkursionen, die der Erzähler zum Teil wiederholt. Im Laufe der Jahre wandeln sich die Gespräche jedoch zunehmend hin zu autobiographischen Abhandlungen und Erzählungen von der Wiederentdeckung der traumatischen und über Jahrzehnte verdrängten Kindheit Austerlitz'. Ein Schlüsselerlebnis ist dabei ein Aufenthalt Austerlitz' in der Londoner Liverpool Street Station, während dessen ihm bewusst wird, dass es gerade dieser Bahnhof ist, an dem er im Alter von vier Jahren mit einem Kindertransport aus Prag, in den ihn seine die Verfolgung durch die Nazis fürchtenden jüdischen Eltern gesteckt hatten, ankommt und von seinen ihm vollkommen fremden Pflegeeltern in Empfang genommen wird. Nach einem psychischen Zusammenbruch macht sich Austerlitz auf die Suche nach seinem früheren Kindermädchen Vera, die er in Prag ausfindig macht und die Lücken seiner Biographie auffüllt und vor allem das Schicksal seiner Eltern aufklärt. Er macht Spuren seiner Eltern in unterschiedlichen Konzentrationslagern ausfindig, ohne jedoch wirklich Konkretes über ihren letztendlichen Verbleib zu erfahren. Vor seiner letzten Erkundungsreise übergibt Austerlitz seinem Erzählerfreund die Schlüssel zu seiner Londoner Wohnung, bevor auch er endgültig verschwindet. Der Erzähler macht sich sodann daran, einen Bericht ihrer Freundschaft zu verfassen, woraus der Romantext entsteht.

Die erste Begegnung zwischen dem Erzähler und Austerlitz findet im Wartesaal des Antwerpener Hauptbahnhofs statt. Dieser „*Salle des pas perdus*“³²¹ verweist in seinem

321 Sebald, Winfried Georg, *Austerlitz*, München 2001, S. 12.

Namen Architektur ('Salle') an ein Moment des Nicht-Verlorengehens ('pas perdus'), namentlich der Schritte der durch das Vestibül wandelnden und auf ihre Züge wartenden Passagiere. Als transitives Verb in der festen Redewendung 'perdre son nom' motiviert 'perdre' allerdings auch die Übersetzung 'vergessen', in diesem Fall des (eigenen) Namens. Und es ist ja gerade Austerlitz, der seinen eigentlichen Namen vergessen hatte und der sich auf der Suche nach seiner Vergangenheit befindet, weshalb es mir gerechtfertigt erscheint, das Moment des Vergessens in die Übersetzung miteinzutragen. So könnte der Wartesaal eben nicht nur als ein Raum des Nicht-Verlorengehens der Schritte, sondern auch der Erinnerungen, mit anderen Worten, als ein *Raum des Nicht-Vergessens* gelesen werden. Relativ zu Beginn des Romans macht der Erzähler die Feststellung, dass Orte und Gegenstände „selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben“³²², an ihnen aber Erinnerungen und Geschichten „haften“³²³. Dieses Haften kann nun in dem Erinnerungsdiskurs, der Sebalds Text durchzieht, präziser als ein Nicht-Vergessen gekennzeichnet werden. Und mit Blick auf einige entscheidende Momente in der Inszenierung von Architektur im Roman lässt sich, wie auch im Falle Freuds, die Zuschreibung der Kapazität nicht zu vergessen an die Architektur feststellen. Bei einem Besuch des Bahnhofs von Pilsen macht Austerlitz beispielsweise folgende Erfahrung:

Von Pilsen, wo wir eine Zeitlang Aufenthalt hatten, erinnere ich nur, sagte Austerlitz, daß ich dort auf den Bahnsteig hinausgegangen bin und das Kapitell einer gußeisernen Tragsäule photographiert habe, weil sie einen Reflex des Wiedererkennens ausgelöst hatte in mir. Was mich beunruhigte bei ihrem Anblick war jedoch nicht die Frage, ob sich die von einem leberfarbenen Schorf überzogenen komplizierten Formen des Kapitells tatsächlich meinem Gedächtnis eingepägt hatten, als ich seinerzeit, im Sommer 1939, mit dem Kindertransport durch Pilsen gekommen war, sondern die an sich unsinnige Vorstellung, daß diese durch die Verschuppung ihrer Oberfläche gewissermaßen ans Lebendige

322 ebd., S. 30.

323 ebd., S. 39.

heranreichende gußeiserne Säule sich erinnerte an mich und, wenn man so sagen kann, sagte Austerlitz, Zeugnis ablegte von dem, was ich selbst nicht mehr wußte.³²⁴

Hier wird ein doppelter Erinnerungsprozess beschrieben, der Fragen hinsichtlich der Medialität, des Subjekts und der Unheimlichkeit der Erinnerung reflektiert. Einer Säule und damit dem architektonischen Stützelement *par excellence* wird hier eine zusätzliche, mnemotechnische Stützfunktion zugewiesen. Sie ist Auslöser eines ‘Reflex des Wiedererkennens’ und eines Moments der Beunruhigung Austerlitz’. Grund für Austerlitz’ Beunruhigung ist die ‘an sich unsinnige Vorstellung’, dass die Säule ‘sich erinnerte an mich’, ‘Zeugnis ablegte von dem, was ich selbst nicht mehr wußte.’ So unsinnig wie für Austerlitz erscheint mir diese Vorstellung allerdings nicht. Ich möchte nicht so weit gehen und die Architektur hier als ein Subjekt der Erinnerung beschreiben, doch ist es möglich und schlüssig, sie als Schwellenraum zwischen Erinnern und Nicht-Vergessen zu charakterisieren. Die Säule ruft die Erinnerung, die ohne sie nicht möglich gewesen wäre, hervor. Hatte Austerlitz die Säule und jene um sie herum sich zugetragenen traumatischen Geschehnisse seiner Kindheit vergessen, scheinen sich diese Ereignisse immer noch an der Säule auf eine Art zu manifestieren, die in Austerlitz Unruhe evoziert. Architektur übernimmt so die Position eines *Agens* der Erinnerung und wandelt sich zu einer Handlungsmacht, die sich in einem Nicht-Vergessen-Können und Evozieren von Erinnerungen manifestiert. Austerlitz erinnert sich nicht aktiv an die Ereignisse, ruft nicht bewusst die Bilder der Vergangenheit hervor, sondern wird durch die Architektur von diesen heimgesucht. Austerlitz kann sich von sich aus nicht an den

324 ebd., S. 319f.

Bruch seiner Kindheit und den Verlust seiner Eltern erinnern, die Säule aber hat nicht vergessen, was er 'nicht mehr wußte.' Austerlitz' Unruhe ergibt sich aus der Unheimlichkeit des Nicht-Vergessen-Könnens der Säule und eines Nicht-Erinnern-Könnens von seiten Austerlitz'. Das Nicht-Vergessen der Architektur kann hier als traumatische Figur der Erinnerung gelesen werden. Es ist zudem interessant, dass die Säule nicht bloß einen Reflex des Wiedererkennens auslöst, sondern auch einen der fotografischen Fixierung, der Transformation in ein anderes Medien- und Repräsentationssystem, so als ob das architektonische Potenzial nicht zu vergessen in einem anderen Medium fixiert werden soll.

Die Einführung der Figur Austerlitz findet ebenfalls im Kontext eines solchen Umwälzungsprozesses der Architektur in andere Medien statt. Als der Erzähler Austerlitz zum ersten Mal im *Salle des pas perdus* zu Gesicht bekommt, ist Austerlitz in der folgenden Tätigkeit gefangen:

[...] er unterschied sich auch, abgesehen von diesem Äußeren, von den übrigen Reisenden dadurch, daß er als einziger nicht teilnahmslos vor sich hin starrte, sondern beschäftigt war mit dem Anfertigen von Aufzeichnungen und Skizzen, die offenbar in einem Bezug standen zu dem prunkvollen, meines Erachtens eher für einen Staatsakt als zum Warten auf die nächste Zugverbindung nach Paris oder Ostende gedachten Saal, in welchem wir beide saßen, denn wenn er nicht gerade etwas niederschrieb, war sein Augenmerk oft lang auf die Fensterflucht, die kannelierten Pilaster oder andere Teile und Einzelheiten der Raumkonstruktion gerichtet. Einmal holte Austerlitz aus seinem Rucksack einen Photoapparat heraus, eine alte Ensign, mit ausfahrbarem Balg, und machte mehrere Aufnahmen von den inzwischen ganz verdunkelten Spiegeln [...].³²⁵

Der Wartesaal wird hier vor allem als medialer Schwellenraum, in dem sich das ihm in seinem Namen zugeschriebene Nicht-Vergessen als Übersetzungsprozess baulicher

325 ebd., S. 14f.

Charakteristika in Schrift, Zeichnung und Fotografie vollzieht, inszeniert. Es ist dabei interessant, auf die Details der Darstellungsverfahren zu achten. Wie Bernhards Konrad aus dem *Kalkwerk* ist auch Austerlitz' bevorzugter Schreibmodus der des *Niederschreibens*, der, es wurde bei Bernhard deutlich, ein destruktives Potenzial des Schreibakts impliziert. *Skizzieren* wiederum ist die zeichnerische Anfertigung einer provisorischen und unfertigen Darstellung eines Gegenstands, die späteren Veränderungen ausgesetzt ist. Skizzen sind zeichnerische Baustellen. Austerlitz fertigt diese Skizzen, Notizen und Fotografien für seine Tätigkeit als Architekturhistoriker an, doch als Erinnerungskünstler bzw. -techniker, der er ist, können seine medialen Transformationsprozesse auch als Techniken des Nicht-Vergessens verstanden werden. Da er sich durch das Nicht-Vergessen-Können der Architektur mit seiner traumatischen Vergangenheit konfrontiert sieht, will er diese Erinnerungen qua Transformation der Architektur, an der sie haften, in Fotografie, Schrift und Zeichnung fixieren. Er, der seine Kindheit vergessen hatte, will deren Traumata, die ihn qua Architektur wiederholt heimsuchen, in einem anderen Medium unter seine Kontrolle bringen. Wie sehr dieses Verfahren nicht bloß Austerlitz' baugeschichtliche und erinnernde, sondern auch seine alltägliche Wahrnehmung prägt, zeigt sich bei einem nachmittäglichen Spaziergang außerhalb von Prag:

Bis gegen Mittag bin ich dann auf einer Bank in der Sonne gesessen und habe über die Häuser der Kleinseite und die Moldau hinweg auf das Panorama der Stadt geschaut, das mir, genau wie der Firnis auf einem gemalten Bild, durchzogen schien von den krummen Rissen und Sprüngen der vergangenen Zeit.³²⁶

326 ebd., S. 238.

Austerlitz nimmt das Stadtpanorama als Gemälde wahr, d.h. wiederum in der Transformation von Architektur in ein anderes Medium. Marker der vergangenen Zeit und somit mediale Gesten des Nicht-Vergessens sind dabei Spuren der Zerstörung: krumme Risse und Sprünge sowohl im Firnis als auch in der Silhouette Prags. Es ist aber nicht nur Austerlitz, der die Heimsuchung der Erinnerung durch das Nicht-Vergessen der Architektur erfährt, sondern auch der Erzähler, der sich ja in gewisser Hinsicht als buchstäblicher Wiedergänger von Austerlitz zu lesen gibt, indem er Austerlitz' architekturhistorisch motivierte Reisen in weiten Teilen wiederholt. Austerlitz' Forschungsprojekt sind die Familienähnlichkeiten von Gebäuden unterschiedlicher Gattungen und Epochen. Gleich zu Beginn ihrer Bekanntschaft macht Austerlitz den Erzähler darauf aufmerksam, dass der Antwerpener Hauptbahnhof sein architektonisches Vorbild in dem neuen Bahnhof von Luzern gefunden hat, dessen Kuppelkonstruktion der Patronat des Antwerpener Bahnhofs, König Leopold, nachempfunden sehen wollte. Was nun interessant ist an der Erzählung dieser architektonischen Familienähnlichkeiten ist, dass just an dieser Stelle dem Romantext eine Fußnote hinzugefügt wird. Diese liest sich wie folgt:

Bei der Durchsicht dieser Aufzeichnungen entsinne ich mich jetzt wieder, daß ich im Februar 1971, während eines kurzen Aufenthalts in der Schweiz, unter anderem auch in Luzern gewesen und dort, nach einem Besuch im Gletschermuseum, auf dem Rückweg zum Bahnhof längere Zeit auf der Seebrücke stehengeblieben bin, weil ich den Anblick der Kuppel des Bahnhofsgebäudes und des schneeweiß hinter ihr in den klaren Winterhimmel aufragenden Pilatusmassivs an die viereinhalb Jahre zuvor in der Antwerpener Centraal Station von Austerlitz gemachten Bemerkungen habe denken müssen. Ein paar Stunden später, in der Nacht auf den 5. Februar, als ich längst wieder in tiefstem Schlaf in meinem Züricher Hotelzimmer lag, ist dann in dem Luzerner Bahnhof ein mit großer Geschwindigkeit sich ausbreitendes und den Kuppelbau gänzlich zerstörendes Feuer ausgebrochen. Von den Bildern, die ich am nachfolgenden Tag davon in den Zeitungen und am Fernsehen gesehen habe und

die ich während mehrerer Wochen nicht aus dem Kopf bringen konnte, ist für mich etwas Beunruhigendes und Beängstigendes ausgegangen, das sich in der Vorstellung verdichtete, daß ich der Schuldige oder zumindest einer der Mitschuldigen sei an dem Luzerner Brand. Noch viele Jahre später habe ich manchmal in meinen Träumen gesehen, wie die Flammen aus dem Kuppeldach schlugen und das gesamte Panorama der Schneealpen illuminierten.³²⁷

Die Fußnote erstreckt sich im Text über drei Seiten, wobei sie dabei jeweils das untere Drittel der Seite besetzt. Es ist interessant, einen Blick auf die ersten beiden Seiten dieser Fußnote, die eine Doppelseite bilden, zu werfen. Der Haupttext wird im Textfluss genau in dem Wort „Kon-struktion“³²⁸ unterbrochen und erst auf der übernächsten Seite fortgesetzt. Den oberen Teil der zweiten Seite besetzt eine fotografische Innenaufnahme eines Kuppelbaus³²⁹, während in den Teil der Fußnote eine Außenaufnahme des brennenden Bahnhofsgebäudes eingefügt ist, mutmaßlich eine Reproduktion der vom Erzähler erwähnten Zeitungen. Das Auseinanderbrechen des Wortes ‘Kon-struktion’ sowie die Gestaltung der Doppelseite scheint mir eine Verdichtung der Poetologie des Romans zu sein. Genau in jenem Moment, in dem im Text von der Idealität der Kuppelkonstruktion die Rede ist, kommt dem Erzähler die Erinnerung der Zerstörung der Luzerner Kuppel an. Architektonische Zerstörung manifestiert sich hier als Heimsuchung auf unterschiedlichen Ebenen: (a) der Architektur selbst, deren Idealität ihre eigene Zerstörung heraufbeschwört; (b) des Erzählers, für den das Ereignis und seine Erinnerung ‘etwas Beunruhigendes und Beängstigendes’ darstellt; (c) des Romans selbst qua Hinzufügung der Fußnote. Die Zerstörung der Kuppel bedingt zudem das

327 ebd., S. 18ff.

328 ebd.

329 Für eine Analyse des Verhältnisses von Erinnerung und Fotografie vgl. Alexandra Tischel, „Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*“, in: Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger (Hg.), *W.G. Sebald, Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin 2006, S. 31-46.

Auseinanderbrechen des Wortes ‘Kon-struktion’, ja des Textes selbst in Haupttext, Fußnote und Fotografie. Die Zerstörung wird in einem transmedialen Prozess zu einer Gestalterin des literarischen Textes. Der Leser hat es auf dieser Doppelseite mit einer genuinen Baustelle der Zerstörung zu tun, die sich in einer Montage von Text und Fotografie manifestiert und den beschriebenen Erinnerungsvorgang in seiner Struktur und Medialität abbildet.

Dieser Erinnerungsvorgang ist ein ebenso komplexer wie traumatischer, in welchem es diesmal der Erzähler ist, der von der Architektur und ihrer Zerstörung heimgesucht wird. Ausgelöst wird der Erinnerungsprozess durch das Sichten von Austerlitz’ architekturhistorischen Schriften über die Familienähnlichkeiten mehrerer Bahnhofskuppeln. Der Erzähler erinnert dabei aber vorerst nicht das zerstörerische Feuer, sondern Austerlitz’ Ausführungen, die ihm beim Anblick der Kuppelkonstruktion wieder zu Bewusstsein kommen. Es lässt sich fragen, ob es diese Erinnerung ist, die ihn nach der Zerstörung des Feuers schuldig fühlen lässt und dazu führt, dass er von den durch Zeitung und Fernsehen vermittelten Bildern der Zerstörung der Architektur sogar in seinen Träumen heimgesucht wird.

Es hat sich gezeigt, dass jene der Architektur in Sebalds Roman zugeschriebene Kapazität des Nicht-Vergessen-Könnens die Erinnerungsprozesse Austerlitz’ selbst und des Erzählers motiviert und strukturiert und dieses Phänomen durch Ergänzung der Fußnote gar als textuelles Phänomen den Roman selbst heimsucht. Architektur, ihr Nicht-Vergessen und ihre Zerstörung manifestieren sich für Erzähler, Hauptfigur und Text selbst als ‘etwas Beunruhigendes und Beängstigendes’, das sich den jeweiligen Erinnerungen hinzufügt. Das Erinnern als die doppelte Unmöglichkeit des Nicht-

Vergessen-und-Nicht-Erinnern-Könnens erweist sich hier als produktives Textverfahren, das den Verlauf des Romans sprengt / unterbricht / zerstört und durch die Hinzufügung von Fußnote und Fotografien zu einem transmedialen Ereignis wird.

Erinnerung, so ließe sich von hier aus sagen, folgt in Sebalds Roman der Logik des Supplements wie ich es mit Derrida bereits beschrieben habe. Das Nicht-Vergessen-Können der Architektur lässt sich dabei als Supplement des Erinnerns lesen, als Hinzufügung, die die Erinnerung zum einen überhaupt erst ermöglicht, durch die beunruhigenden und beängstigenden Heimsuchungen zum anderen jedoch auch wieder destabilisiert. Das unheimliche Supplement erweist sich hier als ein doppeltes Verfahren, das verhindert, dass die Erinnerung in sich selbst eintritt und in eine fixe Repräsentationslogik überführt wird.

Unter diesen Voraussetzungen liest sich auch der Anfang des Romans auf neue Weise. Erzählt wird von der Ankunft des Erzählers im Antwerpener Hauptbahnhof: „Gleich bei der Ankunft, als der Zug über das zu beiden Seiten mit sonderbaren Spitztürmchen bestückte Viadukt langsam in die dunkle Bahnhofshalle hineinrollte, war ich ergriffen von einem Gefühl des Unwohlseins [...]“³³⁰ Von einem Konzept architektonischen Nicht-Vergessens und einer Heimsuchung qua Architektur aus gedacht, lässt sich dieses Unwohlsein als Vorbote der traumatischen Erinnerungsakte, die den Roman bestimmen, lesen. Nach der Ankunft besucht der Erzähler das nahegelegene Nocturama, bevor er sich zurück in den Bahnhof begibt, wo er im *Salle des pas perdus* sodann Austerlitz begegnen wird. Vor der Erzählung dieser Begegnung heißt es:

Die Bilder aus dem Inneren des Nocturamas sind in meinem Gedächtnis im Laufe der Jahre durcheinandergeraten mit denjenigen, die ich bewahrt habe von der

330 Sebald, *Austerlitz*, S. 9.

sogenannten *Salle des pas perdus* in der Antwerpener Centraal Station. Versuche ich diesen Wartesaal heute mir vorzustellen, sehe ich sogleich das Nocturama, und denke ich an das Nocturama, dann kommt mir der Wartesaal in den Sinn [...].³³¹

Auch hier folgt die Erinnerung einem supplementären Verfahren, das sich diesmal in Form der Überblendung / Überlagerung (*superimposition*) von (Gedächtnis-)Bildern manifestiert. Die Erinnerung des einen Raums wird durch das Bild des anderen heimgesucht und destabilisiert. Die Architektur übernimmt hier wiederum eine kaum zu kontrollierende Eigenmacht.

Ich möchte im Folgenden einen genaueren Blick auf die Geschehnisse im Ladies Waiting Room der Liverpool Street Station in London werfen, die Austerlitz das entscheidende und für ihn so traumatisierende Ereignis seiner Kindheit, die Ankunft mit dem Kindertransport in einem fremden Land mit einer fremden Sprache und ihm unbekanntem Zieheltern, wieder zu Bewusstsein bringen. Das in diesem Kapitel herausgearbeitete Zusammenspiel von Architektur, ihrer Zerstörung, ihrem Nicht-Vergessen und ihrem heimsuchenden Charakter verdichtet sich in dieser Passage auf bezeichnende Weise.

4.3. Das Ankommen der Erinnerung im Zuge der Architektur

331 ebd., S. 12.

Der Bahnhof von Liverpool Street war, nach Aussage Austerlitz', „vor seinem Ende der achtziger Jahre in Angriff genommenen Umbau einer der finstersten und unheimlichsten Orte von London, eine Art Eingang zur Unterwelt, wie vielfach bemerkt worden ist.“³³² Gerade dieser Ort ist es, zu dem es Austerlitz auf seinen Wanderungen durch London „unwiderstehlich immer wieder hinzog“³³³. Diese Unwiderstehlichkeit des Ortes lässt sich dabei nicht so sehr als Austerlitz' Faszination oder wissenschaftliches Interesse an diesem Gelände verstehen, sondern vielmehr wieder als Heimsuchung Austerlitz' durch die Architektur und die sich an ihr und durch sie manifestierende Geschichte. Die Unheimlichkeit des Ortes ergibt sich dabei nicht so sehr aus der Unterwelt des Kriminellen, sondern vielmehr aus der Unheimlichkeit der allgemeinen Vergangenheit und der persönlichen Geschichte Austerlitz', die sich an diesem Ort sedimentiert. Das Gelände der Liverpool Street Station ist ein Ort des Todes, der Schmerzen und des Traumas. Im Mittelalter erstreckten sich über das Areal „Bestattungs- und Bleichfelder“³³⁴, deren Skelette bei „Abbrucharbeiten“³³⁵ zu Tage befördert werden. Austerlitz fotografiert diese Skelette, der Erzähler reproduziert sie in seinem Text. In späteren Jahrhunderten füllte ein Kloster mit anschließendem Krankenspital das Gelände, das später abgerissen und durch das Bahnhofsgebäude ersetzt wird. Das Gelände gibt sich im Text als genuines Palimpsest zu lesen. Dieser Tatsache begegnet Austerlitz folgendermaßen:

Beinahe zwanghaft, sagte Austerlitz, habe ich mir, wenn ich in dem Bahnhof mich aufhielt, immer wieder vorzustellen versucht, wo in dem später von anderen

332 ebd., S. 188.

333 ebd.

334 ebd., S. 191.

335 ebd.

Mauern durchzogenen und jetzt abermals sich verändernden Raum die Kammern der Insassen dieses Asyls gewesen sind, und oft habe ich mich gefragt, ob das Leid und die Schmerzen, die sich dort über die Jahrhunderte angesammelt haben, je wirklich vergangen sind, ob wir sie nicht heute noch, wie ich bisweilen an einem kalten Zug um die Stirn zu spüren glaubte, auf unseren Wegen durch die Hallen und über die Treppen durchqueren.³³⁶

Austerlitz' Vorstellung manifestiert sich hier wiederum als ein Akt der Überblendung zweier Räume. Seiner Wahrnehmung des konkreten Raums des Bahnhofs fügt sich die Vorstellung des Raums des Krankenspitals hinzu, ja, sucht ihn gar als 'kalte[r] Zug um die Stirn' in ihrer Unheimlichkeit heim. Die Architektur hat hier ihre eigene Geschichte nicht vergessen und kehrt in Form von sich hinzufügenden Bildern und Vorstellungen wieder. Es ergibt sich sogar, dass die Toten selbst aus ihrer Unterwelt wiederkehren: „Für mich aber, sagte Austerlitz, war es zu jener Zeit, als kehrten die Toten aus ihrer Abwesenheit zurück und erfüllten das Zwielicht um mich her mit ihrem eigenartig langsamen, ruhelosen Treiben.“³³⁷ Die palimpsestische Anlage des Gebäudes manifestiert sich als Aufkommen von Vorstellungen in Form von Bildern, die sich in Austerlitz einstellen und ihn in ihrer Unheimlichkeit heimsuchen.

Doch es ist nicht nur die Geschichte des Areals, die Austerlitz in der Liverpool Street Station bedrängt, sondern vor allem seine eigene private Vergangenheit, die ihm selbst nicht zugänglich ist, materialisiert sich in der Architektur des Bahnhofs. Von sich aus ist es Austerlitz nicht möglich, sich der traumatischen Ereignisse seiner Kindheit aktiv zu erinnern. Erst der Eintritt in den bislang unzugänglichen alten Ladies Waiting Room ermöglicht es Austerlitz, seine Vergangenheit hervorzurufen. Architektur wird in dieser Passage wieder als Schwellenraum von Nicht-Vergessen-und-Nicht-Erinnern-Können

336 ebd.

337 ebd., S. 192.

inszeniert, wobei der bauliche Zustand des Bahnhofs den stattfindenden Erinnerungsprozess präfiguriert und in eine Logik des Supplements einspeist. Eines Morgens sitzt Austerlitz in dem Gebäude der Liverpool Street Station, das sich als Baustelle präsentiert, ist es doch mal wieder in einem Umbau begriffen. Austerlitz beobachtet einen Bahnhofsarbeiter, der aus einer „niedrigen Tür in dem vor der Innenfassade des Bahnhofs bis zum zweiten Stockwerk emporgezogenen Bauzaun“³³⁸ tritt, seine Arbeit verrichtet und sodann wieder hinter der Tür verschwindet. Austerlitz folgt ihm:

Es ist mir bis heute unerklärlich geblieben, was mich veranlaßt hat, ihm zu folgen, sagte Austerlitz. Wir tun fast alle entscheidenden Schritte in unserem Leben aus einer undeutlichen inneren Bewegung heraus. Jedenfalls bin ich an jenem Sonntagmorgen auf einmal selber hinter dem hohen Bauzaun gestanden, und zwar unmittelbar vor dem Eingang zu dem sogenannten Ladies Waiting Room, von dessen Existenz in diesem abseitigen Teil des Bahnhofs ich bis dahin keine Ahnung gehabt hatte. [...] Ich zögerte, an die Schwingtür heranzutreten, aber kaum hatte ich meine Hand auf den Messinggriff gelegt, da trat ich schon, durch einen im Inneren gegen die Zugluft aufgehängten Filzvorhang, in den offenbar vor Jahren bereits außer Gebrauch geratenen Saal, so wie ein Schauspieler, sagte Austerlitz, der auf die Bühne hinaustritt und im Augenblick des Hinaustretens das von ihm auswendig Gelernte mitsamt der Rolle, die er so oft schon gespielt hat, unwiderruflich und restlos vergißt.³³⁹

Bauzaun und Tür markieren in dieser Szenerie nicht nur die Abgrenzung der Baustelle, sondern sind selbst Schwellenphänomene, Passagen hin zu einer weiteren Tür und einem Vorhang, die den Übergang in den Ladies Waiting Room im Inneren der Baustelle kennzeichnen. Austerlitz hat die Existenz dieses Raum vergessen, doch hat der Raum die Existenz Austerlitz' nicht vergessen. Austerlitz' Übertritt in den Wartesaal geht dabei sowohl mit einem Akt des Vergessens seiner sozialen Rolle als auch einem des Erinnerns

338 ebd., S. 196.

339 ebd., S. 196f.

einher, denn kaum eingetreten, stellt Austerlitz fest, dass es dieser Raum war, in dem er nach der traumatischen Zugfahrt von Prag nach London im Kindertransport ankommt:

Erinnerungen wie diese waren es, die mich ankamen in dem aufgelassenen Ladies Waiting Room des Bahnhofs von Liverpool Street, Erinnerungen, hinter denen und in denen sich viel weiter noch zurückreichende Dinge verbargen, immer das eine im andern verschachtelt, gerade so wie die labyrinthischen Gewölbe, die ich in dem staubgrauen Licht zu erkennen glaubte, sich fortsetzten in unendlicher Folge. Tatsächlich hatte ich das Gefühl, sagte Austerlitz, als enthalte der Wartesaal, in dessen Mitte ich wie ein Geblendeter stand, alle Stunden meiner Vergangenheit, all meine von jeher unterdrückten, ausgelöschten Ängste und Wünsche, als sei das schwarzweiße Rautenmuster der Steinplatten zu meinen Füßen das Feld für das Endspiel meines Lebens, als erstrecke es sich über die gesamte Ebene der Zeit.³⁴⁰

Auch hier ist es wiederum kein aktives Erinnern, sondern vielmehr die Konfrontation mit der Vergangenheit in Form der baulichen Substanz, was Austerlitz widerfährt. Die Erinnerungen sind dabei welche, 'die mich ankamen'. Das Moment des *Ankommens* der Erinnerung zitiert dabei Austerlitz' *Ankunft* als Kind mit dem Zug in eben jenem Ladies Waiting Room und damit ein Ereignis, das Austerlitz ebenfalls aus der Perspektive des Passiven erlebt. Jahrzehnte später im ehemaligen Ladies Waiting Room erfährt Austerlitz seine Vergangenheit, so ließe sich sagen, als Passagier *im Zuge der Architektur*. Es geht mir hier nicht um die labyrinthische Verschachtelung der Erinnerung in ihrer Unendlichkeit, sondern darum, dass Austerlitz als Empfänger seiner eigenen Vergangenheit figuriert wird. Der Ladies Waiting Room erinnert sich nicht an ihn, doch stellt er Austerlitz in seiner Architektur seine Vergangenheit zur Verfügung. Meiner Ansicht nach ist es dabei vor allem der bauliche Zustand des Wartesaals, der Austerlitz

340 ebd., S. 200f.

nicht nur mit dem Inhalt, sondern auch mit der Struktur seines Gedächtnisses konfrontiert:

Ich entsinne mich, sagte Austerlitz, daß mitten in dieser Gefängnis- und Befreiungsvision die Frage mich quälte, ob ich in das Innere einer Ruine oder in das eines erst im Entstehen begriffenen Rohbaus geraten war. In gewisser Hinsicht ist ja damals, als in der Liverpool Street der neue Bahnhof förmlich aus dem Bruchwerk des alten herauswuchs, beides richtig gewesen, und das Entscheidende lag auch gar nicht in der im Grunde mich nur ablenkenden Frage, sondern in den Erinnerungsfetzen, die durch die Außenbezirke meines Bewußtseins zu treiben begannen [...].³⁴¹

Der Ladies Waiting Room gibt sich in seiner Gleichzeitigkeit von ‘Rohbau[]’ und ‘Ruine’, von zu Bauendem und bereits Zerstörtem als Baustelle der Zerstörung *par excellence* zu lesen, vor allem aber als eine Baustelle der zerstörten oder zumindest traumatisch verschütteten Vergangenheit Austerlitz’. Die verschachtelte und labyrinthische Struktur des Raums, der Austerlitz’ Erinnerungen präfiguriert, kann hier als ein Ineinandergreifen von Konstruktion und Destruktion verstanden werden, das bishin zu einer Unentscheidbarkeit der beiden Vorgänge bzw. Zustände führt. Der architektonische Zustand des Wartesaals motiviert das Aufkommen von ‘Erinnerungsfetzen’, die wenige Seiten später auch als „Erinnerungsbruchstücke“³⁴² deklariert werden. Stoffliche Fetzen und bauliche Bruchstücke markieren dabei nicht bloß die Materialität und Fragmentiertheit der Erinnerung, sondern verweisen diese sowohl an Text als auch an Architektur, denn „gewiß wären die von mir in kurzer Frist ganz vergessenen Wörter mit allem, was zu ihnen gehörte, im Abgrund meines Gedächtnisses verschüttet geblieben, wenn ich nicht [...] den alten Wartesaal in der

341 ebd., S. 199.

342 ebd., S. 208.

Liverpool Street Station betreten hätte, ein paar Wochen höchstens ehe er im Zuge der Umbauarbeiten für immer verschwand.³⁴³ Austerlitz' Vergessen seiner Kindheitserlebnisse geht einher mit einem Vergessen der Wörter, was hier als Verschütten, also als Akt der Zerstörung figuriert wird. Es ist erst die Architektur und das ihr zugeschriebene Potenzial des Nicht-Vergessens, das die verschütteten Wörter wieder an die Oberfläche von Austerlitz' Bewusstsein bringen. Mit anderen Worten: In dieser Passage befindet sich Austerlitz' Gedächtnis ebenso in einem Umbau wie der Ladies Waiting Room. Was hier stattfindet, ist die Heimsuchung Austerlitz' durch seine traumatischen Kindheitserlebnisse qua Architektur. Und diese Heimsuchung setzt sich fort, denn in der Nacht nach den Ereignissen im Ladies Waiting Room fügt sich diesen ein Traum hinzu, der noch einmal die strukturelle Verschränkung von Architektur und Erinnerung aufzeigt.

Austerlitz träumt, er sei „im Innersten einer sternförmigen Festung gewesen, in einer von aller Welt abgeschnittenen Oublette, aus der ich versuchen mußte, ins Freie zu finden, durch lange, niedrige Gänge, die mich durch sämtliche je von mir besuchten und beschriebenen Bauwerke führten. Es war ein böser, nichtendenwollender Traum [...]“³⁴⁴ Diese Szenerie, die an die Situation von Kafkas Boten aus *Eine kaiserliche Botschaft* erinnert, ist insofern bezeichnend, als sie Austerlitz an einem Ort des Vergessens ('Oublette') situiert, aus dem er über eine Sequenz von Architekturen zu entfliehen sucht. Austerlitz' Traum enthüllt seine architekturhistorischen Studien als Versuche einer Erinnerungsarbeit, die sich letztlich erst durch die Zufälle im Ladies Waiting Room einstellt. So ist es der Logik von Austerlitz' Traum auch entsprechend, dass „dessen

343 ebd., S. 203.

344 ebd., S. 204.

Haupthandlung vielfach unterbrochen war von anderen Episoden, in denen ich aus der Vogelperspektive eine lichtlose Landschaft sah, durch die ein sehr kleiner Eisenbahnzug dahineilte³⁴⁵, der unschwer als jener von Austerlitz vergessene / verdrängte Kindertransport zu lesen ist. Es ist hier bezeichnend, dass Austerlitz den Eisenbahnzug im Traum aus einer Perspektive des Überblicks und der Allwissenheit ('Vogelperspektive') wahrnehmen lässt und so seine neu gefundene Erinnerung sowohl inhaltlich als auch erzähltechnisch reflektiert. Diese Wechsel in der Perspektive des Traums manifestieren sich als Unterbrechungen der anfänglichen Szenerie und koppeln auf diese Weise das verdrängte Erinnerungsmaterial an Austerlitz' Interesse für Architektur. Seine Flucht aus der Oublette und durch die erforschten Gebäude ist, mit anderen Worten, eine Flucht hin zum Kindertransport und zum Ladies Waiting Room. Durch diesen Traum erkennt Austerlitz überhaupt erst, „wie wenig Übung ich in der Erinnerung hatte und wie sehr ich, im Gegenteil, immer bemüht gewesen sein mußte, mich an möglichst gar nichts zu erinnern und allem aus dem Weg zu gehen, was sich auf die eine oder andere Weise auf meine mir unbekannte Herkunft bezog.“³⁴⁶

Das Nicht-Erinnern-Können an die traumatischen Kindheitsereignisse geht einher mit der kompletten Blockade aller Themen und Diskurse, die mit seiner Kindheit verknüpft sind. Dies hat weitreichende Folgen:

Diese Selbstzensur meines Denkens, das ständige Zurückweisen einer jeden in mir sich anbahnenden Erinnerung, erforderte indessen, so Austerlitz weiter, von Mal zu Mal größere Anstrengungen und führte zwangsläufig zuletzt zu der fast vollkommenen Lähmung meines Sprachvermögens, zur Vernichtung meiner sämtlichen Aufzeichnungen und Notizen, zu den endlosen Nachtwanderungen

345 ebd.

346 ebd., S. 205.

durch London und den immer öfter mich heimsuchenden Halluzinationen, bis auf den Punkt meines im Sommer 1992 erfolgten Zusammenbruchs.³⁴⁷

Die hier erwähnten 'heimsuchenden Halluzinationen' können mit Rückgriff auf die bereits diskutierten Figuren der Überblendung, Überlagerung, Hinzufügung und Wiederholung als allgemeiner Darstellungsmodus der Erinnerung beschrieben werden. In dieser Passage klingt aber ebenso an, dass sich Austerlitz' Krise der Erinnerung auch als genuine Sprachkrise manifestiert, sind die ihn ankommenden 'Erinnerungsbruchstücke' doch verschüttete Worte, führt die 'Selbstzensur meines Denkens' zur 'fast vollkommenen Lähmung meines Sprachvermögens'. Ich möchte im Folgenden der Beziehung von Austerlitz' Sprachkrise mit der Architektur und Momenten der Zerstörung weiter nachgehen.

4.4. „zerbrochene Zeichen“. Architektur und Sprachkrise

Austerlitz figuriert an einer Stelle des Romans seine eigene Auffassung von Sprache und sein Verhältnis zu ihr mit dem Bild einer Stadtlandschaft:

Wenn man eine Sprache ansehen kann als eine alte Stadt, mit einem Gewinkel von Gassen und Plätzen, mit Quartieren, *die weit zurückreichen in die Zeit*, mit *abgerissenen, assanierten und neuerbauten Vierteln* und immer weiter ins Vorfeld hinauswachsenden Außenbezirken, so glich ich selbst einem Menschen, der sich aufgrund einer langen Abwesenheit, in dieser Agglomeration nicht mehr zurechtfindet, der nicht mehr weiß, wozu eine Haltestelle dient, was ein Hinterhof, eine Straßenkreuzung, ein Boulevard oder eine Brücke ist. Das gesamte Gliederwerk der Sprache, die syntaktische Anordnung der einzelnen Teile, die Zeichensetzung, die Konjunktionen und zuletzt sogar die Namen der gewöhnlichen Dinge, alles war eingehüllt in einen undurchdringlichen Nebel.³⁴⁸

347 ebd., S. 206.

348 ebd., S. 183f., Hervorhebungen von mir, J.B.

Stadt und Sprache werden hier als Orte beschrieben, an denen sich die Vergangenheit in einem Prozess des stetigen und sich ausdehnenden Umbaus sedimentiert, der jedoch mehr einem Wachstums- denn einem Bauprozess gleicht und dabei Zerstörung und Herstellung aneinander bindet. In dieser Dynamik ist es Austerlitz nicht mehr möglich, sich zu orientieren oder den städtebaulichen / sprachlichen Konventionen zu folgen. Austerlitz beschreibt hier im Bilde der Stadt seinen Verlust jedweder pragmatischer ('der nicht mehr weiß, wozu eine Haltestelle dient'), struktureller ('Das gesamte Gliederwerk der Sprache') und semantischer Aspekte ('sogar die Namen der gewöhnlichen Dinge') der Sprache. Sprache wird hier als eine permanente, ja geradezu wuchernden Baustelle beschrieben, die es Austerlitz verunmöglicht, adäquate und fixe Sinn- und Kontextzuschreibungen vorzunehmen und sich auf konventionelle Signifikationsprozesse zu verlassen. Ja, die mit dem Bild der Stadt beschriebenen Zerstörungsarbeiten setzen sich fort bis auf die Ebene des Zeichens, das in Austerlitz' Sprachkrise in seiner Materialität zerstört wird:

Nirgends sah ich mehr einen Zusammenhang, die Sätze lösten sich auf in lauter einzelne Worte, die Worte in eine willkürliche Folge von Buchstaben, die Buchstaben *in zerbrochene Zeichen* und diese in eine bleigraue, da und dort silbrig glänzende Spur, die irgendein kriechendes Wesen abgesondert und hinter sich hergezogen hatte und deren Anblick mich in zunehmendem Maße erfüllte mit Gefühlen des Grauens und der Scham.³⁴⁹

Zerstörung gibt sich hier als ein zeichenstruktureller und materieller Sprechakt zu lesen. Nicht nur signifizieren Zeichen die Zerstörung und sind in ihrer Semantik davon betroffen, der Akt der Zerstörung wird gerade auch am Zeichenkörper selbst vollzogen.

349 ebd., S. 184, Hervorhebungen von mir, J.B.

Sprachliche Konstruktionsakte enden in Bruchstücken. Von hier aus lässt sich auch das oben erwähnte Zerschneiden des Wortes ‘Kon-struktion’ als Verkörperung dieser Sprachkrise und als ‘zerbrochenes Zeichen’ *par excellence* im Roman selbst lesen lassen. ‘Kon-struktion’ vollzieht hier eine Schadensherstellung an sich selbst. Im Moment des Konstruierens zerbricht die Struktur bereits, löst sich auf in einem transmedialen Raum zwischen Haupttext, Fußnote und Fotografie. Zudem gibt sich Sprache hier nicht mehr als kulturelles Phänomen zu lesen, sondern wird zum Produkt, ja zum Exkrement ‘irgendein[es] kriechende[n] Wesens’, eine Vorstellung, die Austerlitz mit ‘Gefühlen des Grauens und der Scham’ bedrängt.

Wie wir gesehen haben, macht er auch nicht halt vor Austerlitz’ Schriften selbst, die er vor seinem Zusammenbruch sämtlich der Vernichtung preisgibt. Diese Schriften haben als Erzeugnisse von Austerlitz’ Sprachkrise selbst einen spezifischen Status und stehen mit der Architektur wieder in einem mehrfachen Zusammenhang. Zum einen beschäftigen sie sich inhaltlich mit der Architektur. Austerlitz arbeitet an einer Dissertation über die Baugeschichte Europas im 19. Jahrhundert. Doch das Projekt ist ihm über die Jahre „unter der Hand ausgeüfert in endlose Vorarbeiten“³⁵⁰, es bleibt im Zustand des Provisorischen und Unfertigen, ja man kann mit einigem Recht behaupten, dass sich Austerlitz’ Dissertation im Zustand einer permanenten textuellen Baustelle, d.h. in einem unabschließbaren Prozess des Umbaus, der Vernichtung und der Wiederherstellung befindet, denn es handelte sich dabei „größtenteils um Entwürfe [], die mir jetzt unbrauchbar, falsch und verzeichnet erschienen. Was einigermaßen standhielt, begann ich neu zuzuschneiden und anzuordnen [...]“³⁵¹ Und auch: „Wieviel oder wie

350 ebd., S. 52.

351 ebd., S. 179.

wenig das Geschriebene auch war, stets ist es mir, wenn ich es durchlas, so von Grund auf verkehrt vorgekommen, daß ich es auf der Stelle vernichten und von neuem beginnen mußte.“³⁵² Austerlitz’ Sprachkrise manifestiert sich also in seinem Dissertationsprojekt als textuelle Baustelle, die sich in ihren Konstruktionen als Schadensherstellung zu lesen gibt. Seine ‘endlosen Vorarbeiten’ nehmen letztlich ein solches Volumen an, dass sie gar die Architektur selbst zum Verschwinden bringen. Der textuelle Wucherungsprozess verwandelt sein Büro in ein „Bücher- und Papiermagazin [...][,] in dem zwischen den am Fußboden und vor den überfrachteten Regalen sich stapelnden Konvoluten kaum Platz gewesen ist für ihn selber, geschweige denn für seine Schüler“³⁵³. Im Roman ist an dieser Stelle ein Foto von Sebalds eigenem Büro abgebildet und tatsächlich mutet es so an, als seien es nicht Stein-, sondern Bücherwände, die den Raum, dessen Volumen nahezu komplett von Texten eingenommen wird, konstituieren.

Austerlitz’ ‘Selbstzensur meines Denkens’ wirkt sich allerdings nicht ausschließlich auf sein Sprachvermögen aus, sondern beeinflusst in enormen Maße auch sein Denken von Architektur, ihrer Geschichte, ja von Geschichte allgemein, denn für Austerlitz „war die Welt mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts zu Ende. Darüber wagte ich mich nicht hinaus, trotzdem ja eigentlich die ganze Bau- und Zivilisationsgeschichte des bürgerlichen Zeitalters, die ich erforschte, in die Richtung der damals bereits sich abzeichnenden Katastrophe drängte.“³⁵⁴ Die Sebald-Forschung liest dieses auf eine Katastrophe zudrängende Moment vor allem im Rahmen von Theorien, die Geschichte

352 ebd., S. 180f.

353 ebd., S. 51.

354 ebd., S. 205.

hinsichtlich einer negativen Teleologie denken: Walter Benjamins Bild vom Engel der Geschichte und Adorno und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* stehen dafür zumeist Pate.³⁵⁵ Geschichte, egal ob allgemeine oder auf Architektur bezogene, ist laut Austerlitz einer Teleologie der Zerstörung verpflichtet, mit anderen Worten: Die vernichtende Katastrophe ist der (Architektur-)Geschichte eingeschrieben, so dass diese unweigerlich auf ihre eigene Zerstörung hinausläuft, was sich einerseits im Holocaust und andererseits in der Vernichtung der deutschen Städte manifestiert. Dass dies aber nicht bloß einer spezifischen Geschichtsauffassung geschuldet ist, sondern die Zerstörung der Architektur von Beginn an eingeschrieben ist und sie in Wucherungsprozessen heimsucht, soll im Folgenden mit einer abschließenden Diskussion der von Austerlitz und dem Erzähler besuchten Festungsarchitekturen und dem Brüsseler Justizpalast dargestellt werden.

4.5. Vom Drängen der Architektur. Wuchernde Monumentalbauten

Die belgischen Festungsanlagen und der Brüsseler Justizpalast geben sich auf den ersten Blick in ihrer Größe und Funktion als „Riesengebäude“³⁵⁶ und „Schutzwerke[]“³⁵⁷ und somit als Monumentalbauten und Architekturen der Absicherung zu lesen. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch ein anderes Bild:

Am Beispiel derartiger Befestigungsanlagen, so ungefähr führte Austerlitz, indem er vom Tisch aufstand und den Rucksack über die Schulter hängte, seine damals

355 vgl. dazu beispielsweise Ilseman, „Going Astray: Melancholy, Natural History, and the Image of Exile in W.G. Sebald’s *Austerlitz*“; Seitz, *Geschichte als bricolage – W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*; Schmidt-Hannisa, „Abberation of a Species: On the Relationship between Man and Beast in W.G. Sebald’s Work“.

356 Sebald, *Austerlitz*, S. 31.

357 ebd., S. 25.

auf dem Handschuhmarkt in Antwerpen gemachten Bemerkungen zu Ende, könne man gut sehen, wie wir, im Gegensatz etwa zu den Vögeln, die Jahrtausende hindurch immer dasselbe Netz bauten, dazu neigten, unsere Unternehmungen voranzutreiben weit über die Vernunftgrenze hinaus. Man müßte einmal, sagte er noch, einen Katalog unserer Bauwerke erstellen, in dem sie ihrer Größe nach verzeichnet wären, dann würde man sogleich begreifen, daß die *unter* dem Normalmaß der domestischen Architektur rangierenden Bauten es sind – die Feldhütte, die Eremitage, das Häuschen des Schleusenwärters, der Aussichtspavillon, die Kindervilla im Garten –, die wenigstens einen Abglanz des Friedens uns versprechen, wohingegen von einem Riesengebäude wie beispielsweise dem Brüsseler Justizpalast auf dem ehemaligen Galgenberg niemand, der bei rechten Sinnen sei, behaupten könne, daß er ihm gefalle. Man staune ihn bestenfalls an, und dieses Staunen sei bereits eine Vorform des Entsetzens, denn irgendwo wußten wir natürlich, daß die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schon den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen und konzipiert sind auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen.³⁵⁸

Monumentalbauten werden hier als Akte der Grenzüberschreitung beschrieben, mit denen eine generelle Verschiebung traditioneller Prämissen von Architektur einhergeht. Das menschliche Vorantreiben architektonischer Projekte gewinnt hier eine Eigendynamik, die einem baulichen Kontrollverlust gleichkommt. Architektur tritt mit der Überschreitung der ‘Vernunftgrenze’ in einen Wachstumsprozess ein, der sich vom traditionellen Bauen vor allem darin unterscheidet, dass er paradoxerweise einer immanenten Struktur der Zerstörung folgt. Die ‘Riesengebäude’ sind letztendlich Trümmerberge, die Architekturen der Absicherung verkehren sich in ihr Gegenteil, verraten doch laut Austerlitz „gerade unsere gewaltigsten Pläne nicht selten am deutlichsten den Grad unserer Verunsicherung.“³⁵⁹ Anstatt das Leben in der befestigten Stadt zu schützen, provozieren sie vielmehr ihre immer schwerwiegendere Vernichtung:

In der Praxis der Kriegsführung allerdings hätten auch die Sternfestungen, die im Lauf des 18. Jahrhunderts überall gebaut und vervollkommnet wurden, ihren Zweck nicht erfüllt, denn fixiert, wie man auf dieses Schema war, habe man außer

358 ebd., S. 31f.

359 ebd., S. 25.

acht gelassen, daß die größten Festungen naturgemäß auch die größte Feindesmacht anziehen, daß man sich, in eben dem Maß, in dem man sich verschanzt, tiefer und tiefer in die Defensive begibt und daher letztendlich gezwungen sein konnte, hilflos von einem mit allen Mitteln befestigten Platz aus mit ansehen zu müssen, wie die gegnerischen Truppen, indem sie anderwärts ein von *ihnen* gewähltes Terrain auftraten, die zu regelrechten Waffenarsenalen gemachten, vor Kanonenrohren starrenden und mit Mannschaften überbesetzten Festungen einfach seitab liegenließen. Wiederholt sei es darum vorgekommen, daß man sich gerade durch das Ergreifen von Befestigungsmaßnahmen, die ja, sagte Austerlitz, grundsätzlich geprägt seien von einer Tendenz zu paranoider Elaboration, die entscheidende, dem Feind Tür und Tor öffnende Blöße gegeben habe, ganz zu schweigen von der Tatsache, daß mit den immer komplizierter werdenden Bauplänen auch die Zeit ihrer Realisierung und somit die Wahrscheinlichkeit zunahm, daß die Festungen bereits bei ihrer Fertigstellung, wenn nicht schon zuvor, überholt waren durch die inzwischen erfolgte Weiterentwicklung der Artillerie und der strategischen Konzepte, die der wachsenden Einsicht Rechnung trugen, daß alles sich in der Bewegung entschied und nicht im Stillstand.³⁶⁰

Der Drang zur Absicherung der Architektur führt hier einerseits zu einer Paranoia, die den Bau in einen infiniten Umbau- und Ausbauprozess einspeist, was andererseits den Festungsbau in einem permanenten Baustellenzustand belässt und somit vermehrt angreifbar macht. Konstruktion ist wiederum ohne ihre Zerstörung nicht denkbar, die Festungsanlagen geben sich letztlich nicht als Schutzwerke, sondern als genuine Baustellen der Zerstörung zu lesen. Die ‘Tendenz zu paranoider Elaboration’ findet sich ebenfalls in Kafkas später und unvollendeter Erzählung *Der Bau*, in der ein Tier, getrieben von der Furcht vor einem Angriff auf seinen Bau, diesen qua permanenter Absicherungsarbeiten in einen fortschreitenden Verfall und zunehmende Angreifbarkeit überführt. Der zu Beginn systematisch angelegte Bau wandelt sich in eine autodestruktive Struktur, eine krankhaft wuchernde Verästelung seiner Anlage. Ähnliche

360 ebd., S. 27.

Wucherungsprozesse stellt auch Sebalds Erzähler Jahre später auf einer Forschungsreise zu aufgegebenen Festungsanlagen fest:

Von welchem Gesichtspunkt ich dabei die Anlage auch ins Auge zu fassen versuchte, sie ließ keinen Bauplan erkennen, verschob andauernd ihre Ausbuchtungen und Kehlen und wuchs so weit über meine Begriffe hinaus, daß ich sie zuletzt mit keiner mir bekannten Ausformung der menschlichen Zivilisation, nicht einmal mit den stummen Relikten unserer Vor- und Frühgeschichte in irgendeinen Zusammenhang bringen konnte. Und je länger ich meinen Blick auf sie gerichtet hielt und je öfter sie mich, wie ich spürte, zwang, ihn vor ihr zu senken, desto unbegreiflicher wurde sie mir. Stellenweise von offenen Schwären überzogen, aus denen der rohe Schotter hervorbrach, und verkrustet von guanoartigen Tropfspuren und kalkigen Schlieren, war die Festung eine einzige monolithische Ausgeburt der Häßlichkeit und der blinden Gewalt. Auch als ich später den symmetrischen Grundriß des Forts studierte, mit den Auswüchsen seiner Glieder und Scheren, mit den an der Stirnseite des Haupttrakts gleich Augen hervortretenden halbrunden Bollwerken und dem Stummelfortsatz am Hinterleib, da konnte ich in ihm, trotz seiner nun offenbaren rationalen Struktur, allenfalls das Schema irgendeines krebsartigen Wesens, nicht aber dasjenige eines vom menschlichen Verstand entworfenen Bauwerks erkennen.³⁶¹

Architektur verabschiedet sich in dieser Passage von jedweder menschlichen Steuerung und tritt vielmehr ein in eine Eigendynamik des krebsartigen, zerstörerischen Wucherns, bei deren Anblick dem Erzähler jedweder kulturelle, epistemologische und begriffliche Zusammenhang zerreißt. Die 'blinde Gewalt' der Anlage zwingt ihn zugleich, seinen Blick zu senken. Keinem System, sondern dem 'Schema irgendeines krebsartigen Wesens', das sich in Wucherungen auf monströse Weise manifestiert, ist Architektur hier als eine permanent und unkontrollierbar wachsende rhizomatische Struktur beschreibbar. Zugleich geraten die Metaphern des Wucherns in dieser Passage selbst ins Wuchern: Hinauswachsen, Auswüchse, Stummelfortsätze krebsartiger Wesen – die Dynamiken der Architektur affizieren scheinbar auch die Darstellungsverfahren des Romans selbst. Man

361 ebd., S. 33ff.

denke beispielsweise auch an den berühmten, sich über elf Seiten erstreckenden Satz über das Konzentrationslager Theresienstadt.³⁶²

Während das Hinauswachsen über sich selbst bei den Befestigungsanlagen als ein äußerliches Wachsen und Verästeln begriffen werden muss, das sich in „sukzessiven Phasen“³⁶³ so lange fortsetzt, „bis die Idee der nach außen sich verschiebenden konzentrischen Ringe an ihre natürlichen Grenzen stoße“³⁶⁴, findet beim Justizpalast eine innere Verästelung statt:

Der Bau dieser singulären architektonischen Monstrosität, über die Austerlitz zu jener Zeit eine Studie zu verfassen gedachte, ist, wie er mir erzählte, in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts auf das Drängen der Brüsseler Bourgeoisie überstürzt in Angriff genommen worden, ehe noch die grandiosen Pläne im einzelnen ausgearbeitet waren, was zur Folge hatte, daß es, so sagte Austerlitz, in diesem mehr als siebenhunderttausend Kubikmeter umfassenden Gebäude Korridore und Treppen gäbe, die nirgendwo hinführten, und türlose Räume und Hallen, die von niemandem je zu betreten seien und deren ummauerte Leere das innerste Geheimnis sei aller sanktionierten Gewalt. Austerlitz erzählte weiter, daß er, auf der Suche nach einem Initiationslabyrinth der Freimaurer, von dem er gehört habe, daß es sich entweder im Kellergeschoß oder auf den Dachböden des Palastes befinde, viele Stunden schon durch dieses steinerne Gebirge geirrt sei, durch Säulenwälder, an kolossalen Statuen vorbei, treppauf und treppab, ohne daß ihn je ein Mensch nach seinem Begehren gefragt hätte.³⁶⁵

Auch hier ist es wieder ein Drängen, das den Bauprozess des Palastes kennzeichnet und das zu einer labyrinthischen, ja aporetischen Innenarchitektur führt, die Austerlitz hinsichtlich der Orientierung in diesem Gebäude wiederum verunsichert. Der Justizpalast präsentiert sich als unsinnige und dysfunktionale Architektur. Er erinnert damit an Piranesis Radierungen der *Carceri*, die ebenfalls architektonische Widersprüche und

362 ebd., S. 338-349.

363 ebd., S. 25.

364 ebd.

365 ebd., S. 47.

Unmöglichkeiten in Szene setzen.³⁶⁶ Das innere Wuchern der architektonischen Strukturen und die schier unendliche Fortsetzung von Treppen, Passagen etc. markiert zudem eine Parallele wiederum zu Kafka, diesmal zu seiner Parabel *Vor dem Gesetz*, in der das Gesetz ja auch als architektonische Form, die sich in infiniten Raumfluchten manifestiert, dargestellt wird. Und auch hier zeigt sich, dass die Beschreibung des Wucherns des Justizpalastinnern wiederum zu einem Wuchern der Beschreibung qua komplexester Parataxe führt. Auch hier bildet das Textverfahren von ihm beschriebene architektonische Prozesse ab. Das Drängen der Architektur und ihrer Zerstörung markiert sich als transmedialer Prozess.

Sebalds Roman inszeniert das Ankommen der Erinnerungen traumatischer Ereignisse in Architekturen des Nicht-Vergessens als Akte der Heimsuchung. Diese manifestieren sich in Überblendungen und Hinzufügungen von Texten, Fotografien und mentalen Bildern, was bis in die Textgestalt hineinwirkt. Sebalds Architekturen des Nicht-Vergessens geben sich dabei als Schwellenräume zwischen Konstruktion und Destruktion, Baustelle und Ruine zu lesen, die eine Dialektik bezeichnen, die sich nicht in einer Synthese aufhebt, sondern vielmehr in einer infiniten Schadensherstellung resultiert. Diese Heimsuchungen widerfahren der Figur Austerlitz, dem Erzähler, der Sprache, dem Roman, der Geschichte und der Architektur selbst.

366 vgl. dazu: Giovanni Battista Piranesi, Giorgio Celli und Piervaleriano Angelini, *Piranesi: Carceri D'invenzione*, Bergamo 2007.

5. „zusam/mengefügt“

Visualisierungsstrategien der Zerstörung von Architektur

Habe ich mich in den letzten beiden Kapiteln mit Poetologien und Mnemotechniken der Zerstörung von Architektur beschäftigt, soll es im Folgenden darum gehen, das Zusammenspiel unterschiedlicher Medien zur Visualisierung von architektonischer Zerstörung genauer zu analysieren und unterschiedliche transmediale Verfahren kenntlich zu machen. Damit bewegt sich die Arbeit fort von der reinen Beschäftigung mit literarischen und theoretischen Texten und wird ausgedehnt auf den Bereich des Films. Ich beziehe mich dabei auf literarische und filmische Werke von Alexander Kluge sowie auf eine Dokumentation des DEFA Filmemachers Jürgen Böttcher. Speziell mit Blick auf das Werk Alexander Kluges ließe sich von Formen einer alternativen Geschichtsschreibung und einem Bemühen um neue und kritische Weisen des Erinnerns sprechen, was seine Arbeiten darüber hinaus in die Nähe Sebalds rückt. Die Forschung zum Werk Kluges hat diese Zusammenhänge jedoch bereits ausführlichst dargestellt und diskutiert³⁶⁷, weshalb ich mich darauf konzentrieren möchte, inwiefern die

367 vgl. insbesondere: Ulrike Bosse, *Alexander Kluge – Formen literarischer Darstellung von Geschichte*, Frankfurt a.M. 1989; Kai Lars Fischer, *Geschichtsmontagen. Zum Zusammenhang von Geschichtskonzeption und Text-Modell bei Walter Benjamin und Alexander Kluge*, Hildesheim 2013; Götz Grossklaus, „Katastrophe und Fortschritt. Alexander Kluge: Suche nach dem verlorenen Zusammenhang deutscher Geschichte“, in: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Osnabrück 2000, S. 175-201; Corinna Mieth, *Das Utopische in Literatur und Philosophie*.

unterschiedlichen Formen der Zerstörung für ihre eigene Repräsentation / Visualisierung operationalisiert werden.

Das analysierte Material umfasst dabei gänzlich unterschiedliche historische Ereignisse und Formen der Zerstörung von Architektur. Die Arbeiten Kluges beziehen sich auf zerstörte bzw. verfallende Architektur der Nazis, die Bombardierung deutscher Städte durch die Alliierten im Ausgang des Zweiten Weltkriegs, den nuklearen Super-Gau in Tschernobyl 1986 sowie die Terrorangriffe auf die World Trade Center in New York City 2001. Böttchers Film hingegen beschäftigt sich mit dem Abriss der Berliner Mauer. Damit sind unterschiedliche Stätten, Zeiten, Dynamiken und Strukturen der Zerstörung von Architektur aufgerufen, die es hier zu differenzieren gilt. Mir geht es in meiner Analyse nicht um einen Vergleich, geschweige denn um eine Homogenisierung dieser je singulären Ereignisse. Vielmehr soll die Zerstörung von Architektur hier als plurales Konzept, das unterschiedliche Ausformungen annimmt, betrachtet werden. Vor allem aber bewegt sich die Analyse dabei auf der Ebene der künstlerischen Verfahren, mit denen die unterschiedlichen Ereignisse und Formen der Zerstörung visualisiert werden und fragt danach, wie Momente der Zerstörung von Architektur in diese Visualisierungstrategien eingetragen werden. Anders gefragt: Inwiefern inkorporiert und nutzt die Bebilderung der Zerstörung von Architektur diese für ihre eigenen Verfahren?

5.1. Alexander Kluge. Baustelle und Trümmerfeld

Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges, Tübingen 2003, S. 329-354; Wilhelm Vosskamp, „Emblematik der Geschichte. Alexander Kluges literarische und filmische Geschichtsschreibung“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 36 (2010), S. 361-372.

Ein von Alexander Kluge für sein Fernsehprogramm dctp³⁶⁸ produzierter Videoclip zeigt Filmaufnahmen von Walter Lenertz, die aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Grube von Ground Zero in New York City fokussieren und in einem Zeitraffer die Bauarbeiten eines Tages zwischen 17 und 19 Uhr zeigen. Noch immer steigt Rauch aus den Trümmern dieser Stätte der Zerstörung. Bagger und anderes schweres Gerät sind an unterschiedlichen Stellen damit beschäftigt, Trümmer abzutransportieren und stehen gebliebene Stücke der Fassade der World Trade Center abzumontieren. Die erste Einstellung zeigt einen Lichtmast, geparkte Baumaschinen, die amerikanische Nationalflagge und einen Arbeiter, während man die Stimme eines Mannes hört, der davon berichtet, wie er sich vor einer herannahenden Gefahr, die unspezifisch bleibt, hinter ein Auto in Schutz begibt.³⁶⁹ Abgelöst wird die Stimme von bis zum Ende des etwa anderthalb minütigen Clips bedrohlich anschwellender Industrial-Musik. Die Filmaufnahmen der Arbeiten werden zweimal unterbrochen. Einmal durch eine Tafel mit der Aufschrift „Farbstufen der Dämmerung“³⁷⁰, kurz vor Ende dann noch einmal durch die Einblendung eines Filmposters, das die berühmte Szene, in der King Kong auf der Spitze des Empire State Buildings angreifende Kampfflugzeuge abwehrt, zeigt³⁷¹. Kluge montiert hier Bild, bewegtes Bild und Schriftbild zusammen und hinterlegt diese

368 Zur Forschung über Alexander Kluges Fernseharbeiten vgl.: Tara Forrest, „Creative Co-Productions: Alexander Kluge’s Television Experiments“, in: Gerhard Fischer und Florian Vassen (Hg.), *Collective Creativity: Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*, Amsterdam 2011, S. 191-203; vgl. auch die Beiträge in dem Sammelband Christian Schulte (Hg.), *Kluges Fernsehen: Alexander Kluges Kulturmagazine*, Frankfurt a.M. 2002.

369 Kluge, Alexander, *Bauarbeiten in der Ruine der Twin Towers*, online erhältlich unter: <http://www.dctp.tv/filme/bauarbeiten-der-ruine-der-twin-towers/>, 00:00:00-00:00:12, zuletzt eingesehen am 14. September, 2014.

370 ebd., 00:00:30.

371 ebd., 00:01:10-00:01:18.

Eindrücke mit Tonmaterial, das in seiner bedrohlichen Unheimlichkeit die Atmosphäre des Katastrophenorts noch verstärkt. Der Clip trägt den Titel *Bauarbeiten in der Ruine der Twin Towers* und kombiniert damit zwei Orte unterschiedlicher Kategorie: die Baustelle und das Trümmerfeld.

Kluges Ästhetik wurde bereits mehrfach mit der Metapher der Baustelle beschrieben.³⁷²

Damit wird vor allem das Fragmentarische und Imperfekte, die Unaufgeräumtheit und Vorläufigkeit sowie die Vielstimmigkeit gefundener und neu zusammengefügter Materialien in Kluges Werk bezeichnet. So stellt etwa Eike Friedrich Wenzel fest:

As such, it stays close to the experiences of the audience, their experiences of social reality. Kluge's construction site artistry does not purport to explain reality. In his hands, contact with reality dissolves into a polyphonic dialogue of found materials. Contemporary images, written documents, film clips, footage from silent films, quotes from opera, wholly or partially fabricated biographies, the German fairy-tale tradition, fragments from children's books, visual representations of superstition – all these and more are thrown together in his films.³⁷³

Tatsächlich lässt sich das Provisorische und Unfertige einer Baustelle nicht bloß auf Kluges filmische Arbeiten beziehen, sondern insgesamt sehr gut auf eine andere Weise mit seinem genuinen *work in progress* vergleichen, denn seine Texte und Filme erfahren immer wieder Neubearbeitungen, tauchen in neuen Kontexten auf und kommentieren

372 „Kluge himself compared his aesthetic programme with the cluttered and unfinished state of construction sites.” (Eike Friedrich Wenzel, „Construction Site Film: Kluge's Idea of Realism and His Short Films”, in: Tara Frost (Hg.), *Alexander Kluge: Raw Materials for Imagination*, Amsterdam 2012, S. 173-190, hier: S. 173). Andreas Sombroek stellt ebenso fest: „Der fragmentarische, imperfekte 'Baustellencharakter' der Texte, die Oszillation zwischen gesellschaftstheoretischen und filmtheoretischen Fragestellungen, unscharfe Begrifflichkeiten, zahlreiche Ad-hoc-Einfälle, Ungenauigkeiten und Widersprüchlichkeiten machen es einem nicht leicht, aus den – in Form von kurzen Textbausteinen, Interviews, Essays, Notizen und Thesen – verstreut publizierten Äußerungen ein kohärentes Theoriegebäude abzuleiten.” (Andreas Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*, Bielefeld 2005, S. 82)

373 Wenzel, „Construction Site Film”, S. 173.

einander. In seinem Film *Die Patriotin* von 1979 werden beispielsweise in einer Unterrichtsszene Auszüge aus seinem Text *Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* besprochen. Zudem bezeichnet die Baustelle einen Zustand, der die Offenheit der Struktur und ihrer Bau- und Wirkungsprozesse betont. So gibt die Baustelle Einblicke in die eigentlichen Konstruktionsprinzipien und -verfahren. Genau dies ist der Fall in Kluges Texten und Filmen, die immer auch ihren Zustand als Artifizielles und Produziertes herausstellen. Im Fall von *Bauarbeiten* geschieht dies über den Verweis auf das eigene Genre und damit seinen Status als Fabriziertes durch die Einblendung des Filmposters. Auch die immer wieder ins Bild gerückten Lichtmasten lassen diese Baustelle der Zerstörung in gewisser Hinsicht als Filmset lesen, auf der die Produktionsweise des Films zur Schau gestellt wird.

Dies ist gerade mit Blick auf Kluges Werk bezeichnend, ist es doch die *Montage*, die Konstruktion eines Textes oder Filmes durch die Zusammenfügung disparater Einzelteile zu einem neuen Ganzen, die integraler Bestandteil sowohl der literarischen als auch der filmischen Produktionen Alexander Kluges ist. Bernd Stiegler stellt sogar fest, dass die Montage für Kluges Arbeiten, egal ob in Film, Literatur oder Theorie, „ästhetisches, theoretisches und epistemologisches Prinzip“³⁷⁴ ist. Dieses Prinzip sieht Stiegler manifestiert als „Kunst der konstruktiven Zerstörung der Realität“³⁷⁵, wobei sich diese Form der Zerstörung als „montierte[r] Abbau der vermeintlichen Normativität des Faktischen“³⁷⁶ ereignet. Die Montage zeichnet sich auf diese Weise als genuiner Arbeitsvorgang aus, der Momente der Zerstörung nutzt, um neue Formen zu kreieren und

374 Stiegler, Bernd, „Die Realität ist nicht genug. Alexander Kluges praktische Theorie und theoretische Praxis der Montage“, in: *Text+Kritik* 85 (2011), S. 52-58, hier: 52.

375 ebd.

376 ebd., S. 53.

alternative Bedeutungsschichten zu kommunizieren. Andreas Sombroek sieht in dem Verfahren eher ein „transmediales Bindeglied zwischen Film und Literatur“ und ein „medienübergreifendes Montage-Konzept“³⁷⁷, so dass „die Organisationsstrategien in Kluges Filmen und Prosatexten deutliche Gemeinsamkeiten aufweisen.“³⁷⁸ Die durch die Montage entstehenden Lücken weisen sich als semiologisch hochpotente „(Denk-)Figur des Dazwischen“³⁷⁹ aus. Diese Lücken haben einen entscheidenden Effekt auf den Prozess der Sinngenerierung. Kai Lars Fischer interpretiert die Montage bei Kluge gar als historiographisches Schreibmodell, das sich gegen eine an Teleologie und Linearität ausgerichtete Geschichtsschreibung wendet.³⁸⁰ Eine ganz eigene Form der Montage sieht Corinna Mieth bei Kluge am Werk und beschreibt diese Art des Montierens von Bildern und Texten als „Kontrastmontage, die durch ein geschicktes Arrangement der Dokumente der Aufdeckung einer Wirklichkeit dient, die durch die sprachliche Form der einzelnen Dokumente eher verdeckt wurde.“³⁸¹

Handelt es sich bei *Bauarbeiten* um eine Selbstreflexion auf die eigene Ästhetik, müsste die Metapher der Baustelle um jene des Trümmerfeldes erweitert werden. Hans Magnus Enzensberger hat in einer Rezension von Kluges 1977 erschienenem Buch *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* geurteilt, der Text mache den „Eindruck eines Trümmerfeldes“³⁸², bilde in seiner Textgestalt also ab, wovon er spricht, denn was erzählt wird, ist ja die Zerstörung von Kluges Heimat Halberstadt durch die Bomben der Alliierten. Dem Produktiven der Klugeschen Baustellen-Ästhetik wird hier das

377 Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen*, S. 127.

378 ebd.

379 ebd., S. 10.

380 vgl. Fischer, *Geschichtsmontagen*, S. 45f.

381 Mieth, Corinna, *Das Utopische in Literatur und Philosophie*, S. 355.

382 Enzensberger, Hans Magnus, in: *Der Spiegel*, Januar 1978, S. 81.

Destruktive des Trümmerfeldes an die Seite gestellt. Das vorhandene Text- und Bildmaterial besitzt, metaphorisch gesprochen, damit den Status von Trümmern, Überresten einer Zerstörungssorgie, die dann in der Aufarbeitung durch Kluge eine Rekontextualisierung erfahren. Dabei kommt es bei Kluge aber nicht nur zur Neukombination von unterschiedlichen Text- und Bildbausteinen, sondern auch von Gattungen und Medien. Das hat Kluges Filmen und Texten oft die Zuschreibung der Multi- und Intermedialität eingebracht und es wurde in zahlreichen Arbeiten vor allem auf das Text-Bild-Verhältnis eingegangen.³⁸³ Bernhard Malkmus stellt dazu zusammenfassend fest:

There are three major trends in Kluge's more recent text-image compositions. First, he moves from using images to illustrate, interrupt, and undermine the narrative to a more integral interrelation, which emphasizes *mutual* illustration, interruption, and deconstruction. Second, he moves from the concept of mixed media, rooted in the notion of sister arts and focusing on the disruption of conventionalized patterns of perception, to complex text-image patterns of interrelation and mutual framing. Third, this implies a move from a synthesis of diverse medial representations to a Benjaminian dialectic of seeing that questions historical continuities. In so doing, Kluge, however, focuses on a third imaginative space rather than on an intermedial dialectic underscoring an already existing textual dialectic.³⁸⁴

Was Malkmus hier impliziert, macht Andreas Sombroek explizit. Laut Sombroek liegt bei Kluge nicht nur das Vermischen (Multimedialität) und Kombinieren (Intermedialität) von Medien vor, sondern insbesondere die Verwischung von Mediendifferenzen als Mittel zur Sinnkonstitution. Mit diesem Verwischen sieht Sombroek bei Kluge eine

383 vgl. dazu: Hyun Soon Cheon, *Intermedialität von Text und Bild bei Alexander Kluge. Zur Korrespondenz von Früher Neuzeit und Moderne*, Würzburg 2007; Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld 2007; Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen*; Bernhard Malkmus, „Intermediality and the Topography of Memory in Alexander Kluge“, in: *New German Critique* 107 (2009), S. 231- 252.
384 Malkmus, „Intermediality and the Topography of Memory in Alexander Kluge“, S. 251.

„transmediale[] Theorie des Erzählens“³⁸⁵ am Werk. Kluge selbst spricht mit Blick auf seine künstlerische Produktionsweise von einem „Aufeinanderschichten von Ausdrucksformen“³⁸⁶, was ja bereits das Zusammenspiel und Verwischen unterschiedlicher Medien evoziert. Dieses Aufeinanderschichten hat selbst aber wiederum destruktiven Charakter, wie Kluge in seinem Essay *Die Utopie Film* darlegt. In einem „ ‚Artiste-Demolisseur‘ (Zerstörungskünstler)“ überschriebenen Zusatz zu einem Abschnitt heißt es:

Jeder, der Grund hat, Kunstwerke herzustellen, ist als eine Art von Zerstörer tätig, indem er Ausdruckskonventionen niederlegt. Er ist aber auf der anderen Seite immer auch ein Konservativer, da er von der Sprache (Musiksprache, Sprache der Bauten) nicht abläßt. Die Kühnheit selber, die Kraft, die aus dem kommt, „was mich zerstört, ich aber ziehe noch einen Gewinn daraus“, ist eine Konvention.³⁸⁷

Den künstlerischen Akt der Zerstörung kennzeichnet Kluge hier als Niederlegen von Ausdruckskonventionen. Damit wird auf mehrere Bedeutungsaspekte angespielt, denn einerseits kann Niederlegen das Moment des Aufschichtens beinhalten, zugleich bezeichnet es jedoch auch das Abweichen sowie Ein- und Niederreißen von Ausdruckskonventionen. Sind künstlerische Verfahren bei Kluge *per se* also Akten der Zerstörung vergleichbar, so scheint es mir gerechtfertigt, mit Blick auf Kluges Texte und Filme über unterschiedliche Zerstörungsszenarien von poetologischen Gesten zu sprechen, die über ihren eigenen Status als Literatur, Film und Narration reflektieren und ihre inhärente Theorie ästhetisch aufbereiten. Film wäre damit vor allem mit seiner

385 Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen*, S. 14.

386 Reitz, Edgar, Alexander Kluge und Wilfried Reinke, „Wort und Film“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 13 (1965), S. 1015-1030, hier: S. 1020.

387 Kluge, Alexander, „Utopie Film“, in: Alexander Kluge und Alf Brustellin, *Bestandsaufnahme. Utopie Film: Zwanzig Jahre Neuer Deutscher Film / Mitte 1983*, Frankfurt a.M. 1983, S. 456-481, hier: 462.

basalen Methode der Montage ein Um- und Aufeinanderichten von Trümmern, d.h. von vorhandenem Material, das nun in neuen Kontexten auf produktive Art eingesetzt wird. Sebald spricht in *Luftkrieg und Literatur* mit Blick auf Kluges *Luftangriff auf Halberstadt* von dem realen Ereignis entsprechenden „Rohform[en] der Beschreibung“³⁸⁸. Die Adäquatheit seiner ‘Rohformen’, die zumeist nicht mehr als wenige Seiten langen Textbausteine, resultiert aus einer radikalen Pointiertheit, d.h. der Verkürzung der Erzählung auf das Wesentliche, einer hohen Sachlichkeit und erzählerischen Distanz zu den erzählten Ereignissen, der Abkehr von einer metaphernreichen Sprache zugunsten einer geradezu stoischen Eigentlichkeit der Darstellung.

Ich möchte im Folgenden den Text *Luftangriff auf Halberstadt* sowie die Filme *Brutalität in Stein* und *Ein Gehäuse aus Stahl für Tschernobyl* hinsichtlich ihrer Inszenierung der Zerstörung von Architektur untersuchen und aufzeigen, wie die Zerstörung dabei auf die Darstellungsverfahren der jeweiligen Werke einwirkt und sich in ihnen manifestiert. Im Fall von *Luftangriff* handelt es sich dabei um das Zerreißen unterschiedlicher Zusammenhänge und der Zersplitterung von Blicken. *Brutalität in Stein* nutzt die Medialität der Architektur für eine Dekonstruktion der Geschichte und entwickelt unterschiedliche Zuschreibungsverfahren, um die der Architektur der Nazis inhärente destruktive Handlungsmacht zu inszenieren. *Ein Gehäuse aus Stahl für Tschernobyl* vermischt Bild- und Schriftmaterial und fragt danach, wie sich eine Katastrophe beerdigen lässt.

388 Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, S. 59.

5.1.1. Zersplitterte Blicke. *Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*

Die Erschütterungen der Bomben, von denen in Kluges Text erzählt wird, erschüttern den Text selbst in dem Sinne, dass sie Zusammenhänge zerreißen und die Blicke auf das Geschehen zersplittern lassen. Beides wird in der Gestaltung des Textes selbst reflektiert. Kluges *Luftangriff auf Halberstadt* ist geprägt von einem diskontinuierlichen Erzählverfahren.³⁸⁹ Erzählt wird keine einheitliche, zusammenhängende Geschichte, sondern der Text zerbricht in unterschiedliche Erzählsegmente. Das strukturierende Textverfahren ist folglich jenes der Montage der unterschiedlichen Erzählsegmente miteinander. Diese Erzählsegmente werfen jeweils einen neuen Blick auf das zerstörerische Geschehen in Halberstadt und produzieren „Bruchkanten“ und „Lücken“³⁹⁰ zwischen einander. Der Text verfügt dadurch über eine multiperspektivische Anlage. Diese Multiperspektivität lässt sich grob in eine „Strategie von unten“³⁹¹, die

389 vgl. zu Machart von Kluges Text die pointierte Darstellung von Andrea Krauß: „Er versammelt unterschiedliche Stimmen und konstellierte zugleich divergente Erzählformen, ohne indes eine ordnungsstiftende, das Erzählgeschehen überblickende Subjektposition zu etablieren. Direkte Rede, erlebte Rede, neutrale ‘Dokumentation’ im stichwortartigen Stakkato wechseln sich ab und produzieren Authentizitätseffekte, die den Eindruck fördern, das dergestalt konstellierte Material spreche aus sich heraus und spreche darin zugleich gegeneinander. Denn die Übergänge zwischen den Textstücken sind scharf markiert, immer trennt ein deutlicher Abstand das eine Erzählsegment vom anderen. In diesem bruchstückhaften Widerstreit treten detailgenaue Beschreibungen der Zerstörung im Erzählmodus interner Fokalisierung, aber auch journalistische, technisch-statische, soziologische sowie politische Diskurse und Bildmaterialien ins Verhältnis zueinander und perspektivieren sich gegenseitig. Zeitpunkte, Text- und Bildsorten, diskursive Positionen und ihre kulturellen Dispositive treten in offener Montage zusammen. Sie bilden das genau nicht, was historiographische Narrative in der Regel ausschreiben: ein geschichtliches Kontinuum im Abfolgemodus einer kausalen Entwicklungslogik. Kluges Text dagegen erzählt und erzählt zugleich das Erzählen. Gerade weil er vielfältige, je anders konfigurierte Geschichten zusammenstellt, tritt das Fehlen jeder Großen Erzählung nur um so deutlicher vor Augen. Im Spannungsgefüge dieser inszenierten ‘Realität’ erweisen sich dagegen die verschiedenen Darstellungsmodelle des Geschehens als je unterschiedlich situierte Konstruktionen, deren Prämissen nicht zum Ausgleich zu bringen sind.“ (Andrea Krauß, „Rohformen des Erzählens“. Repräsentationskritik in W.G. Sebalds ‘Luftkrieg und Literatur’, in: *Weimarer Beiträge* 53 (2007), S. 503-518, hier: S. 509).

390 Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen*, S. 9.

391 Kluge, Alexander, *Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*, Frankfurt a.M. 2008, S. 31.

sich mit den Bedingungen und Möglichkeiten der Bewohner Halberstadts beschäftigt, und eine „Strategie von oben“³⁹², welche die Perspektive der alliierten Angreifer einnimmt, aufteilen. Speziell mit Blick auf die Ereignisse, die unter der ‘Strategie von unten’ erzählt werden, kann hier, ähnlich wie bei Sebald, von einer Heimsuchung des Textes durch die Zerstörung von Architektur gesprochen werden, denn erzählt wird wiederholt die Erfahrung und der Umgang mit der Zerstörung von Gebäuden. Und auch die Textgestaltung ist jener von Sebalds Texten ähnlich (wobei die Richtung der Beeinflussung eher anders herum plausibel ist und von einer Inspiration Sebalds durch Kluge schon aufgrund der zeitlichen Vorrangigkeit des Klugeschen Textes gesprochen werden muss), rekuriert Kluge doch in diesem Text stärker noch als in seinen anderen auf visuelle Medien: Fotografien, Gemälde, Tabellen, Skizzen und Landkarten unterbrechen immer wieder den Lesefluss, illustrieren, kommentieren oder kontrastieren das im Text Erzählte. Zudem haben speziell die Fotografien als auch die Tabellen einen hohen dokumentarischen Wert, da ihnen eine vermeintliche Objektivität und eine unverfälschte Wiedergabe der Realität zugeschrieben werden können. Und auch die Texte können sich vereinzelt als dokumentarisch bezeichnen lassen, wobei zumeist eine Unentscheidbarkeit darüber bleibt, ob das jeweilige Textsegment nun auf Fiktionen oder Fakten beruht. Dies gilt gemeinhin für Kluges gesamtes literarisches und filmisches Werk.

Den Auftakt des Textes bildet ein Moment des Abbruchs: „[Abgebrochene Matinee-Vorstellung im ‘Capitol’, Sonntag, 8. April, Spielfilm ‘Heimkehr’ mit Paula Wessely und

392 ebd., S. 39.

Attila Hörbiger]”³⁹³ ist das erste Erzählsegment überschrieben und erzählt wird von der Zerstörung des Halberstädter Kinos und seiner Verwandlung in ein „Trümmergrundstück”³⁹⁴. Von Beginn an ist die Erzählung also von einem Abbruch markiert, der zwar literarisch inszeniert ist, jedoch im gleichen Augenblick Architektur und Film auf eine Weise miteinander in Beziehung setzt, die die weitere Gestaltung von Kluges Text reflektiert. Die Erzählung fokalisiert dabei auf die Wahrnehmung der Geschehnisse von Frau Schrader, der verantwortlichen „Kino-Fachkraft”³⁹⁵. Vor dem ersten Einschlag wird vom Erzähler noch festgestellt: „Dieses Kino hat, was Film betrifft, viel Spannendes gesehen, das durch Gong, Atmosphäre des Hauses, sehr langsames Verlöschen der gelbbraunen Lichter, Einleitungsmusik usf. vorbereitet worden ist.”³⁹⁶ Hier wird sofort ein Zusammenhang zwischen der Architektur und der affektiven Wirkung einer Filmvorführung hergestellt. Ja, dieser wird gar als Resultat des Zusammenwirkens unterschiedlicher Medien beschrieben. Das Kino ist somit nicht bloß Versammlungsort und architektonisches Hilfsmittel für die Filmvorführung, sondern verfügt augenscheinlich selbst über eine Wirkung auf den Film. Über unterschiedliche Mittel bereitet es auf die Rezeption des Films vor, setzt den Zuschauer in Stimmung. Dies ändert sich schlagartig mit der Explosion der Bombe: „Die Verwüstung der rechten Seite des Theaters stand in keinem sinnvollen oder dramaturgischen Zusammenhang zu dem vorgeführten Film.”³⁹⁷ Die Zerstörung des Gebäudes ist gleichbedeutend mit der Zerstörung von Sinn und Kohärenz. Poetologisch gelesen hieße das, dass nach der

393 ebd., S. 7.

394 ebd., S. 9

395 ebd., S. 8.

396 ebd., S. 7.

397 ebd., S. 7.

Erfahrung der Zerstörung des Hauses und der Stadt eine auf Sinnhaftigkeit, Dramaturgie und Kohärenz ausgerichtete Vorstellung von Film keinen Bestand mehr haben kann.³⁹⁸

„Dies hier war wohl die stärkste Erschütterung, die das Kino unter der Führung von Frau Schrader je erlebt hatte, kaum vergleichbar mit der Erschütterung, die auch beste Filme auslösten.“³⁹⁹ Die Erschütterung durch die Zerstörung des Hauses ist gänzlich anderer Kategorie als jene affektive Erschütterung der Gefühle wie sie insbesondere von Heimat- und Propagandafilmen wie eben dem hier zitierten *Heimkehr* transportiert werden. Die materielle Erschütterung qua Zerstörung von Architektur muss somit Konsequenzen für die Narration haben. Hier soll im Folgenden auf die Folgen dieser Erschütterungen auf die Visualität des Textes, und damit meine ich die in ihm inszenierten Blicke, fokussiert werden.

Blicke sind für die Struktur des Textes von entscheidender Bedeutung, da (1) jedes Segment ‘einen neuen Blick’ auf die Ereignisse wirft und da (2) der Blick des Lesers durch die Unterbrechung des Textflusses qua Einfügung visueller Medien provoziert wird. Der Text selbst thematisiert den Zusammenhang von Zerstörung und Blick auf unterschiedliche Weise.⁴⁰⁰

Mit der Aufteilung der Strategien von oben und von unten gehen auch unterschiedliche visuelle Eindrücke der Zerstörung Halberstadts einher. Die Funktion und Ausrichtung der

398 Auch Stefanie Carp argumentiert ähnlich: „Eine Tradition zerspringt in der Rasananz der Technik. Die Bomben fallen ohne einleitende Musik und Gongschlag. Von den neuen Zeit- und Raumverhältnissen, die die große Industrie herstellt, läßt sich nicht in den Formen geschlossener Dramaturgie und von einem Sinnzentrum erzählen.“ (Stefanie Carp, *Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges*, München 1987, S. 148)

399 Kluge, *Luftangriff*, S. 8.

400 Auch Stefanie Carp stellt fest: „Auf das Sehen und die Perspektiven weist der Text wie auf die Zeit immer wieder hin.“ (Carp, *Kriegsgeschichten*, S. 149)

Blicke ist dabei eine je gänzlich andere. Der Blick der 'Strategie von oben' ist einer der Blindheit. In einer Fußnote heißt es:

In ihrer Maschinerie waren die Besatzungen aus „psychischen“ Gründen blind. Ganz zweifellos herrschte sowohl über Zerbst und Staßfurt wie über Halberstadt die Bläue eines Frühlingshimmels. Also keineswegs Wolken über Staßfurt und auch nicht 3/10 Wolkenbedeckung über Halberstadt. Daß trotzdem die Mehrzahl der Flugzeuge nicht nach Sicht, sondern nach Radar bombten, zeigt die Eigenschaft der Augen als Strategie und nicht als persönliche Organe der betreffenden Ausgucker. Andererseits USAF-Oberst a.D. Douglas, 10.4.1977: Hören Sie auf mit dem Wort „Strategie“. Wir kommen darauf, wendet einer der Wissenschaftler ein, weil Sie sich „strategic bombing command“ nannten oder auch noch nennen. Kokolores, sagte der Oberst. Sie müssen das als eine normale Tagschicht in einem Industriebetrieb auffassen. „200 mittlere Industrieanlagen fliegen auf die Stadt zu.“ Die Wissenschaftler sagten aber: Sie flogen, als hätten sie eine Binde vor den Augen. Wie erklärt sich das? Das weiß der Oberst a. D. auch nicht.⁴⁰¹

Die Blindheit als psychologische Strategie, die es den Besatzungen erlaubt, ihre tödliche Arbeit zu verrichten, entzieht diesen den individuellen Blick. Reine Funktion in einem Arbeitsprozess ist der Blick auf die Flugzeugarmaturen vor sich gerichtet. Die Zerstörung Halberstadts erscheint von dort aus als eine rein technisch-industrielle Verrichtung, deren erfolgreicher Ablauf dadurch gewährleistet werden soll, dass das Individuum von einem Blick auf die wahren Wirkungen seiner Arbeit getrennt werden muss. Wie Stefanie Carp bereits festgestellt hat, erzählt Kluge die Zerstörung vor allem als Wirkung.⁴⁰² Und tatsächlich lässt auch Kluge später in seinem Text einen amerikanischen Offizier zu Wort kommen, der berichtet, dass es vorrangig um die Vernichtung der Moral der Bevölkerung ging und dass das probate Mittel dafür eben der „Realdruck [...], den wir 20 Minuten so einer Stadt aufdrücken“⁴⁰³ sei. Doch auch fernab der Vernichtung der Moral hat dieser

401 Kluge, *Luftangriff*, S. 49.

402 Carp, *Kriegsgeschichten*, S. 149.

403 Kluge, *Luftangriff*, S. 64.

qua Zerstörung produzierte Realdruck nachhaltige Wirkung. Meine These ist, dass Kluge über die Montagetechnik diesen Realdruck in die Textgestalt einträgt, da diese unterschiedliche Segmente miteinander vereint, die immer wieder neue Blicke auf das Geschehen ermöglichen und den durch die Zerstörung auseinander gerissenen Zusammenhang in einen neuen überführen. Bezeichnenderweise thematisieren mehrere Episoden, die der 'Strategie von unten' zuordenbar sind, diese Problematik des Blicks. Der Realdruck der Zerstörung wird als Herstellung neuer Blickkonstellationen beschrieben. Mit anderen Worten: Nicht nur werden in der 'Strategie von unten' verschiedene Perspektiven auf die Geschehnisse in Halberstadt eingenommen, sondern werden zudem unterschiedliche Blickkonstellationen thematisiert. Der Multiperspektivität des Textes selbst entspricht in einigen Episoden die Neuausrichtung des Blicks, die neugewonnenen Ansichten, die fotografische Wiedergabe der Geschehnisse etc. Dies soll im Folgenden kurz dargestellt werden:

Die erste Neujustierung des Blicks, die ich beschreiben möchte, ist die Rahmung des Blicks durch zersplitterte Fenster. In der ersten Episode heißt es: „Jetzt sah Frau Schrader, die in die Ecke geschleudert wird, dort, wo die Balkonreihe rechts an die Decke stößt, ein Stück Rauchhimmel, eine Sprengbombe hat das Haus geöffnet und ist nach unten, zum Keller durchgeschlagen.“⁴⁰⁴ Nach der nächsten Angriffswelle heißt es: „Als die Augen wieder einigermaßen Funktion hatten, sah sie durch das zersplitterte Fenster der sogenannten Butze eine Kette von Silber-Maschinen in Richtung der Gehörlosen-Schule abfliegen.“⁴⁰⁵ Auch in der 'Strategie von unten' überschriebenen Episode über

404 ebd., S. 7.

405 ebd., S. 9.

Gerda Baethe findet sich ein zersplittertes Fenster: „sie sah einmal durch das Loch, in dem noch einige zersplitterte Scheibenreste steckten, die Flammen im Vorderhaus, Trümmerbrocken auf dem Zwischenhof, den Blick zum Nachbarhof verdeckte eine hohe Mauer (das konnte Schutz bedeuten).“⁴⁰⁶ Die Zerstörung der Gebäude führt zu neuen Blicken. Die Gebäude werden geöffnet und ermöglichen so neue An- und Einsichten, die bislang nicht möglich waren. Das zersplitterte Fenster steht dabei ein für den Verlust der Ganzheit und Kohärenz des Blicks. Was gesehen wird, lässt sich nicht mehr integrieren in einen sinnvollen Zusammenhang. Dieses Zerreißen des Zusammenhangs wird vor allem in der Episode „[Butterhandlung Henze. Sobald die Gedanken wieder zusammen sind: Bergevorstöße]“⁴⁰⁷ thematisiert. Darin heißt es:

Im Keller unseres Hauses Hoher Weg 21 liegen sieben Tote, in unserer Gedankenlosigkeit kein Blick zurück, wir rennen über Brocken, Schutt, Müll usw. „wie über einen Steingarten, auf dem nichts wächst“, in Richtung Johannesbrunnen, weil wir uns sagen: ein großer Platz muß her mit breiten Wegen nach allen Seiten zum Flüchten. Hier sind schon andere Halberstädter versammelt, das ergibt Energie. Wir gehen in großer Umgehung zurück, Dominikanerstraße vor. Der untere Teil des Hohen Weges brennt. Wir versuchen es durch Lichtengraben. Es gelingt uns, noch mal in die Mitte des Fahrdamms Hoher Weg vorzudringen. In 40m Entfernung sehen wir unser Haus Nr. 21. Wie erster Eindruck (ohne Blick), der die Flucht auslöste: durch Volltreffer zerstört. Die Häuser brennen, Sturmwind, wir halten uns gegenseitig auf der Straßenmitte fest.⁴⁰⁸

Hier wird dem Realdruck ein Zerreißen des Gedankenzusammenhangs zugeschrieben, der Auswirkung auf die Blicke hat. Die durch die Zerstörung des Hauses bewirkte anfängliche Gedankenlosigkeit verhindert einen Blick auf das zerstörte Haus. Erst später, als ‘die Gedanken wieder zusammen sind’, kann ein Blick gewagt werden, wobei der

406 ebd., S. 34.

407 ebd., S. 27.

408 ebd., S. 27f.

Eindruck sich nicht ändert. Ohne die Zerstörung selbst zu sehen, wird sie dennoch erlebt als Zersplitterung des Gedankenzusammenhangs.

Die Zerstörung des Hauses und der Blick durch zersplitterte Fenster sind mithin Erfahrungen des Verlusts eines kollektiven und privaten Lebenssinns. Die Kinoangestellte Frau Schrader fühlt sich nach der Zerstörung des Kinos „zu nichts mehr nütze“⁴⁰⁹. Allein Gerda Baethe gibt sich diesem Schicksal nicht preis und stellt sich auf die veränderten Bedingungen ein. Und diese Anpassung ereignet sich über eine Zweckentfremdung der Architektur, indem sie diese nicht als Gefahr des Verschüttetwerdens interpretiert, sondern sie für ihre Zwecke nutzt: „Sie fühlte sich in ihrem ‘unausgestatteten Häuschen’ als ‘Leichbewaffnete’.“⁴¹⁰ Gerda Baethe integriert den zersplitterten Blick auf die Zerstörung der Häuser um sie herum. So ließe sich die ‘Strategie von unten’ als eine produktive Strategie der Visualität lesen, die zudem die Funktion von Architektur wiederum uminterpretiert. Denn obschon Gerda Baethe immer noch die Schutzhaftigkeit der Architektur miteinkalkuliert, wird sie ihr doch selbst zur Waffe und damit nicht zum Objekt, sondern zum *Agens* der Zerstörung.

Das Zerreißen des Kommunikationszusammenhangs im Angesicht der Zerstörung wird in der Episode über die „[Die Turmbeobachterinnen, Frau Arnold und Frau Zacke]“⁴¹¹ beschrieben. Ihre Tätigkeit ist jene der „Angriffsbeobachtungen“⁴¹² und ist gekennzeichnet durch eine exponierte Beobachterposition auf der Spitze des Kirchturms, die ihnen einen „Rundblick durch die Ferngläser“⁴¹³ gestattet. Ihre Aufgabe ist es,

409 ebd., S. 10.

410 ebd., S. 33.

411 ebd., S. 18.

412 ebd., S. 22.

413 ebd., S. 18.

Meldung zu erstatten von den herannahenden Bombern und den stattfindenden Zerstörungen. Die Beobachtungen müssen dabei in einen sprachlichen *code* übersetzt werden, der die Spezifik der stattfindenden Zerstörung vermittelt. Dabei kommt es zu durchaus ungewöhnlichen sprachlichen Phänomenen wie z.B.: „Die quaken Bomben!“⁴¹⁴, „Die grasen die Stadt ab.“⁴¹⁵ oder auch: „Eine dicke gelbe Flatsche von Gelb.“⁴¹⁶ Die Zerstörung der Architektur der Stadt produziert hier eine ganz eigene Sprache. Die tatsächliche Unsinnigkeit solcher Meldungen gipfelt darin, dass während der Angriffswelle, der die Turmbeobachterinnen selbst schutzlos ausgeliefert sind, die Beobachtungen zwar weiterhin in Sprache übersetzt, jedoch nicht mehr kommuniziert werden: „Sie flüstern schulmäßig die Angaben, wie sie ausgebildet sind, leiten sie aber nicht mehr weiter.“⁴¹⁷ Selbst in höchster Not werden weiterhin Angaben gemacht, jedoch wird nicht nach Hilfe gebeten. Gesagt werden kann über die Ereignisse lediglich, was sichtbar ist: „Die Frauen legen sich jetzt lieber flach hin. Frau Arnold hat den Kopf dicht neben dem Gerät. Was soll sie hineinsagen? Daß sie momentan keine Ausweichmöglichkeit *sieht*? Obwohl sie gerne von hier ausweichen würde? Den Treffer ins Rathaus sieht sie.“⁴¹⁸ Ja, es scheint, als ob der Akt des Meldens und der Übersetzung der Zerstörung von Architektur in sprachliche Mitteilungen selbst die einzige Möglichkeit ist, der Ausweglosigkeit der Lage beizukommen:

Frau Zacke greift sich das Sprechgerät und brüllt mit Eifer etwas hinein. Es ist ihr von einem sympathischen Flakoffizier, der eine Flasche Nordhäuser spendiert hat, gesagt worden: sie soll auf nichts achten, sondern melden. Solange sie hier hockt oder liegt, hat sie deshalb den festen Willen, in das Gerät „hineinzuheulen“. Die

414 ebd.

415 ebd., S. 20.

416 ebd., S. 19.

417 ebd., S. 20.

418 ebd., S. 20, Hervorhebungen von mir, J.B.

Turmbeobachterinnen haben die Bezeichnung „Hyänen“, weil sie „in der Verzweiflung heulen“, ein „Witz“ des Ausbilders.⁴¹⁹

Die Meldungen des beobachteten Bombardements sind hier nur noch phatischer Funktion, d.h. sie werden nicht zur Absicherung der eigenen Person oder der Stadt und ihrer Bewohner getätigt, sondern lediglich zur Aufrechterhaltung des Kommunikationskanals. Der Anblick der Zerstörung der Stadt zerreißt den Funktionszusammenhang sprachlicher Kommunikation. Die erlebten Erschütterungen wirken weiter auf die Kommunikationsformen. Der Blick auf die Zerstörung der Stadt nimmt den Beobachterinnen die sprachlichen Fähigkeiten und reduziert diese auf ein animalisches Heulen. Kohärenz und Sinnhaftigkeit verlieren ihren Status als strukturierende Parameter der Kommunikation. Die Zerstörung der Architektur setzt sich fort in der Auszehrung des Sprachmaterials.

Ein weiteres Beispiel für das Zerreißen eines Zusammenhangs findet sich in der dritten Episode, die erstmals und als eine von nur zwei Passagen im Buch Fotografien der Katastrophe integriert. Die Episode erzählt von dem Schicksal eines unbekanntem Fotografen, der außerhalb der Stadt von einer Militärstreife aufgegriffen wird, während er „aus dieser Ferne die brennende Stadt, seine Heimatstadt in ihrem Unglück [habe] festhalten wollen.“⁴²⁰ Unter dem „Tatbestand des Eindringens in den militärischen Sperrbereich der Höhlen“⁴²¹ festgenommen, wird er verdächtigt, „die Eingänge zu unterirdischen Anlagen, die in den Fels gesprengt sind und in denen Rüstungsproduktion untergebracht ist“⁴²², fotografiert zu haben, weshalb er durch die zerbombte Stadt zu

419 ebd., S. 20.

420 ebd., S. 12.

421 ebd., S. 13.

422 ebd., S. 12.

einem Transport nach Magdeburg geführt wird. Unter ungeklärten Umständen kann er fliehen. Die von Kluge im Text reproduzierten Fotografien zeigen Szenen aus der Stadt: zerstörte und brennende Häuser, Trümmerberge, fliehende Menschen, unterschrieben mit Erläuterungen der jeweiligen Orte in der Stadt, die gezeigt werden. Die Erschütterungen durch das Bombardement bedingen hier zudem die Bildqualität der Fotografien. Extreme Unschärfe und verwackelte Kompositionen vermitteln das dargestellte Geschehen der zerbombten Stadt bereits in dem Modus der Bebilderung. Zum Teil ist es schwer auszumachen, was überhaupt dargestellt wird. Die Bildqualität jedoch kommuniziert bereits die punktuelle Wirkung des Einschlags der Bomben. Die Fotografien stehen dabei in keinem direkten Zusammenhang zu dem erzählten Geschehen und bilden dieses auch nicht ab. Vielmehr erzählen sie die Vorgeschichte der eigentlichen Erzählung und heben den Verdacht der Spionage auf. Mit dem letzten Foto – „Nr. 6: Letzter Standpunkt des Fotografen“⁴²³ unterschrieben – endet die Fotoreihe dort, wo die Erzählung beginnt. Vor Beginn des letzten Erzählsegments findet sich die andere Reproduktion, die die zerstörte Stadt zeigt. Zu sehen sind diesmal keine Szenen während der Bombardierung, sondern aus einer erhöhten Perspektive eine Panoramaaufnahme, die große Teile der Stadtfläche nach dem Luftangriff zeigt und damit eine Ahnung des Ausmaßes der Zerstörung gibt. Die Bildunterschrift zitiert Karl Marx: „Man sieht, wie die Geschichte der *Industrie* und das gewordene *gegenständliche* Dasein der Industrie das aufgeschlagene Buch der menschlichen Bewußtseinskräfte, die sinnliche vorliegende menschliche Psychologie ist...“⁴²⁴ Wir hatten bereits gesehen, dass die Bombardierung der Stadt für die alliierten Angreifer ein genuin industrielles Vorgehen darstellt (‘200

423 ebd., S. 17.

424 ebd., S. 86.

mittlere Industrieanlagen fliegen auf die Stadt zu’), das vor allem nach dem Kosten-Nutzen-Prinzip und als Realisierung der eingesetzten Arbeitskraft funktioniert. Gefragt nach der Möglichkeit einer Kapitulation der Stadt vor den herannahenden Bombern kann der amerikanische Brigadier Frederick L. Anderson keinen Sinn darin erkennen: „Die Ware mußte runter auf die Stadt. Es sind ja teure Sachen. Man kann das praktisch auch nicht auf die Berge oder das freie Feld hinschmeißen, nachdem es mit viel Arbeitskraft zu Hause hergestellt ist.“⁴²⁵ Dieses Denken führt nun also zur Ausradierung von Halberstadt und die von Marx angesprochene Verbindung von Industrie und menschlicher Psyche wird im folgenden Erzählsegment „Besucher vom anderen Stern“ weitergeführt, in der ein amerikanischer Beobachter, der nach Kriegsende „alle Städte auf[suchte], ‘die an Bombardierungen teilgenommen hatten’, um Material zu sammeln für eine grundlegende psychologische Studie“⁴²⁶, feststellt: „Es schien ihm, als ob die Bevölkerung, bei offensichtlich eingeborener Erzähllust, die psychische Kraft, sich zu erinnern, genau in den Umrissen der zerstörten Flächen der Stadt verloren hätte.“⁴²⁷ Gegen diesen Verlust arbeitet Kluge mit seinem Buch nun an. Sebald hatte bereits in *Luftkrieg und Literatur* festgestellt, dass Kluges Text, im Gegensatz zum Erzähl- und Erinnerungsdefizit der Trümmerliteratur eine adäquate Form der Darstellung der Luftangriffe auf deutsche Städte und deren flächendeckende Zerstörung gefunden und angewandt hat.⁴²⁸ *Luftangriff auf Halberstadt* kann als narrative Auskundschaftung und Aufarbeitung des auf der Fotografie gezeigten Trümmerfeldes verstanden werden, womit das Foto poetologischen Rang erhält. Dies umso mehr als in der Bildunterschrift, mit der die Fotografie in

425 ebd., S. 60.

426 ebd., S. 86f.

427 ebd., S. 89.

428 vgl. dazu Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, S. 59f.

Beziehung gesetzt wird, vom ‘aufgeschlagene[n] Buch’ die Rede ist. Das Bild zeigt das Resultat industriellen Fortschritts und wird zugleich als Metapher für die menschliche Psyche und ihren Zustand nach den Luftangriffen lesbar. In diesem Kontext reflektiert der Blick der Fotokamera also zurück auf die Literatur und weist Kluges Text als jenes ‘Trümmerfeld’ aus, als das Enzensberger ihn beschrieben hat. Dies manifestiert sich auch in der Gestaltung der Seite. Die obere Hälfte ist besetzt von der Reproduktion des Fotos, darunter findet sich das Marx-Zitat, das als Zitat das Zerreißen des ursprünglichen Kontexts, der es eigentlich beherbergt, anzeigt, danach kommt die Überschrift des folgenden Erzählsegments, dann die Erzählung selbst. Hier werden unterschiedliche Medien und Gattungen miteinander montiert. Kluge bedient sich dabei vorgefundener Materialien wie dem Foto und dem Marx-Zitat, das selbst fragmentarisch, abgebrochen erscheint, endet es doch mit drei Punkten, die seine Offenheit anzeigen. Die Gestaltung dieser Buchseite zeigt, auf welche Art und Weise Baustelle und Trümmerfeld bei Kluge zu ästhetischen Prinzipien werden. Das Zerreißen der Gedanken- und Kommunikationszusammenhänge sowie die Zersplitterung der Blicke durch die Einschlagswellen der Bomben werden hier durch Montageverfahren in künstlerische Produktionsverfahren überführt. Die in der Stadt entstehenden Lücken spiegeln sich wieder in den durch die Montage hervorgerufenen Lücken im Text.

5.1.2. Brutalität in Stein

Kluges erster Film *Brutalität in Stein* ist 1961 in Zusammenarbeit mit Peter Schamoni, Wolf Wirth und Dieter Lemmel entstanden. Er gilt als erste Hervorbringung des *Neuen Deutschen Films*, jener Bewegung, die mit der Unterzeichnung des Obernhausener Manifests, an dem Alexander Kluge federführend mitarbeitete, eine radikale Abkehr von der bisherigen deutschen Filmgeschichte und -politik, insbesondere vom deutschen Heimat- und Trümmerfilm, herbeiführen wollte. *Brutalität in Stein* vollzieht diese Abgrenzung über eine Inszenierung der von den Nazis hinterlassenen Architektur. Im Trümmerfilm dienten die Ruinenlandschaften der deutschen Städte nach Kriegsende vor allem als Kulissen für das Leben in ihnen.⁴²⁹ Bei *Brutalität in Stein* findet die architektonische Zerstörung ihre Manifestation hauptsächlich in der Form ihres Verfalls nach der Aufgabe der Gelände und Gebäude. Vereinzelt werden auch Referenzen an die Zerstörung qua Beschuss und Bombardement gemacht. Es handelt sich bei dem Film zudem um eine essayistische Reflexion über den Zusammenhang von Architektur und ihrer historischen Zeugenschaft. Direkt nach der Eröffnungseinstellung des Films (auf die ich später noch zu sprechen kommen werde) werden die beiden folgenden Texte nacheinander eingeblendet:

Alle Bauwerke, die uns die Geschichte hinterlassen hat, zeugen vom Geiste ihrer Erbauer und ihrer Zeit auch dann noch, wenn sie längst nicht mehr ihren ursprünglichen Zwecken dienen.

Die verlassenen Bauten der nationalsozialistischen Partei lassen als steinerne Zeugen die Erinnerung an jene Epoche lebendig werden, die in die furchtbarste Katastrophe deutscher Geschichte mündete.⁴³⁰

429 vgl. dazu: Eric Rentschler, „The Place of Rubble in the *Trümmerfilm*“, in: *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*, 2010 Summer, S. 9-30.

430 Kluge, Alexander und Peter Schamoni, *Brutalität in Stein*, Deutschland 1961, in: Alexander Kluge et. al., *Sämtliche Kinofilme*, Disc 1, Frankfurt a.M. 2007, 00:00:10 - 00:00:34.

Geschichte manifestiert sich in Gebäuden über deren Entstehungszeit und ihren ursprünglichen Funktionszusammenhang hinaus. Der Zeitgeist lebt durch sie in der Gegenwart fort, womit Architektur zu einem Medium der Geschichte wird. Diese Medialität der Architektur nutzt Kluge nun aber nicht, um die Geschichte der Nazis und ihrer Architektur zu erzählen oder zu erklären, sondern um, wie Rentschler festgestellt hat, eine Dekonstruktion der nationalsozialistischen (Architektur-)Geschichte vorzunehmen.⁴³¹ Dafür wird wiederholt ein Hitlerzitat eingespielt, das folgendermaßen lautet: „Nur der kleinste Geist kann das Wesen einer Revolution ausschließlich in der Vernichtung sehen. Wir sagen im Gegenteil: in einem gigantischen Aufbau.“⁴³² *Brutalität in Stein* wendet dieses Zitat gegen sich selbst und zeigt die Kleingeistigkeit und Brutalität von Hitlers sich in Architektur manifestierendem gigantischen Aufbau auf. Die Architektur wird dabei als destruktive Handlungsmacht inszeniert. Über welche Darstellungsverfahren diese Zuschreibung erfolgt, soll im Folgenden analysiert werden. Architektur manifestiert sich im Film nicht bloß, wie es der Titel impliziert, in Stein, sondern wird ganz im Sinne Derridas als *Transarchitektur* inszeniert. Architektur erscheint neben den Filmaufnahmen des Reichsparteitagsgeländes noch in Form von Skizzen, fertigen Zeichnungen von architektonischen „Zukunftsvisionen Hitlers“,

431 „*Brutality in Stone* does not reconstruct the past, it deconstructs it, attempting to wrest away memories of National Socialism from a public conformism that would deny their reality and materiality. It uses architecture, both actual buildings and planned structures, as artifacts of a collective dream of nightmarish proportions, combatting the forces that seek to suppress or, even more problematically, to mythologize recollection of the Third Reich. In this way, the film’s resolve recalls Walter Benjamin’s ‘Theses on the Philosophy of History,’ especially in its disdain for those who would treat fascism as an inevitable destiny vanquished by time rather than as a state of emergency still affecting the present.” (Eric Rentschler, „Remembering Not to Forget. A Retrospective Reading of Kluge’s *Brutality in Stone*“, in: *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies* 1990 Winter, S. 23-41, hier: S. 29f.). Auch Wenzel kommt zu der Feststellung: „The authors do not explain; they arrange.“ (Wenzel, „Construction Site Film“, S. 175.)

432 Kluge, *Brutalität in Stein*, 00:01:49-00:01:59.

Bauplänen und Modellen von Abschnitten eines zukünftigen Germanias, durch welche die Kamera zum Teil hindurchfährt.⁴³³ Dieses Bildmaterial wird mit unterschiedlichem Audiomaterial zusammengefügt, wobei auf einen Erzählerkommentar weitestgehend verzichtet wird. Gelegentlich werden überschriftartige Ankündigungen für den folgenden Filmabschnitt unternommen, ansonsten besteht das Audiomaterial des Films aus authentischen Aufnahmen von Reden Hitlers, Wochenschau-Kommentaren, dem Jubel der Massen, Naziliedern, Fanfarenmusik und immer wieder Geräuschen der Zerstörung wie Sirenen, Bombeneinschlägen, Bröckeln von Steinen. Dass Architektur dabei im Film nicht bloß als Objekt, sondern vor allem als *Agens* der (eigenen) Vernichtung erscheint, wird durch unterschiedliche Montageverfahren erzeugt, die zum Teil rein visuelle Modi anwenden, zum Teil Bild- und Audiomaterial auf spezifische Weise miteinander in Berührung bringen.

Bereits die Eröffnungseinstellung des Films stellt die Architektur als eigenverantwortliche und prinzipiell destruktive Erscheinung dar. Der Film beginnt mit einem Blick auf eine Seenlandschaft, die leer von Menschen und ihren Artefakten ist – eine idyllische Naturschau. Nach wenigen Sekunden wird diese Einstellung jedoch von einer anderen überblendet, die einen Nazibau in gigantischen Ausmaßen in diese Landschaft projiziert.⁴³⁴ Architektur erscheint hier abgelöst von ihrem menschlichen Ursprung auf geradezu unheimliche Weise und es ist bezeichnend, dass diese Unheimlichkeit der Architektur als Heimsuchung der Natur wiederum über das Stilmittel der Überblendung (*superimposition*) inszeniert wird. Architektur wird nicht mehr gebaut,

433 ebd., 00:05:54 – 00:06:58.

434 ebd., 00:00:05 – 00:00:09.

sondern erscheint aus sich selbst heraus.⁴³⁵ Dass diese Erscheinung jedoch nicht nur destruktiv auf die jeweilige Umwelt, sondern auch zurück auf die Architektur selbst wirkt, macht die nächste Einstellung nach den oben erwähnten Schrifttafeln deutlich, auf die sodann die Einblendung des Titels folgt. Gezeigt wird in einer Frontaleinstellung ein Treppenaufgang des Reichstagsgeländes, der zu drei Türen führt. Nach wenigen Sekunden bewegt die Kamera sich jedoch seitwärts und zoomt auf die Spuren des Einschlags einer Granate oder ähnlichem in einer der Mauern.⁴³⁶ Der Zoom bildet dabei das Herannahen und den Einschlag der Granate nach. Dem (Treppen-)Aufstieg folgt die Zerstörung – und zwar letztlich die eigene.

Dass die Architektur aber auch als eigenständiger Akteur erscheint, zeigt sich in jenem Abschnitt, der vom Kommentator als „Motive des Reichsparteitagsgeländes“⁴³⁷ titulierte wird. Gezeigt wird das Areal in seinem im Verfall begriffenen Zustand Anfang der 60er Jahre. In parallelen Kameraeinstellungen werden schnell hintereinander Block- und Säulenreihen gezeigt, bevor die Kamera die Treppen zur Rednertribüne hinauffährt. Das menschenleere Gelände wird auf diese Weise und mit der Unterlegung der Bilder mit militärischen Trommeln inszeniert, als ob tatsächlich ein Parteitag abgehalten wird. Die Darstellung der Block- und Säulensequenzen erinnert an das Spalierstehen der unterschiedlichen Parteikader vor Hitlers Reden. Die Kamerafahrt die Treppen hinauf zeichnet die Schritte Hitlers auf dem Weg zur Rednertribüne nach. Dazu wird folgender Text gesprochen: „Brausender Beifall dankte dem Führer für seine Rede. Das

435 Rentschler dazu: „Nature succumbs to monumental madness, to the same instrumental will that shrouds itself in premodern garb, propagating blood and soil fustian while transforming the world with the tools of modernity.” (Rentschler, „Remembering Not to Forget”, S. 36)

436 Kluge, *Brutalität in Stein*, 00:00:35 – 00:00:42.

437 ebd., 00:02:08 – 00:03:36.

Reichssinfonieorchester schloss die Kundgebung mit dem vierten Satz der c-Moll Sinfonie von Brahms. Dann sprach Alfred Rosenberg die Schlussworte.“ Daraufhin schwenkt die Kamera die Treppen hinauf auf eine Tür, während man eine nicht sichtbare Menge „Sieg Heil“ skandieren hört. Der Eindruck entsteht durch solch eine Inszenierung der Architektur des Parteitaggeländes, dass die Architektur selbst handlungsausführende Macht besitzt, dass sie unabhängig von ihren Erbauern und Benutzern selbst ihre Funktionen ausführen kann, dass der Zeitgeist ihrer Erbauung auch weiterhin in ihr vorliegt, auch wenn die Zeit ihrer ursprünglichen Nutzung vorüber ist und die Gebäude selbst sich im Prozess des Verfallens befinden. Die Architektur des Reichsparteitaggeländes führt die Parteitage, für deren Aufführung sie erbaut wurde, selbst aus.

Ein weiteres Verfahren, das Kluge in seinem Film anwendet, um der Architektur der Nazis eine eigenständige und destruktive Handlungsmacht zuzuschreiben, ist das Zusammenspiel von Bild und Ton. Die Montage unterschiedlicher Bild- und Tonmaterialien führt dabei zu einem Kontrast zwischen der von Hitler proklamierten Gigantomanie und Langlebigkeit der Architektur mit ihrem tatsächlichen Schicksal. Dabei werden einerseits ganze Bild-/Tonsequenzen einander entgegen gesetzt, andererseits treten Bild und Ton in vereinzelter Szenen miteinander in Kontrast. Ein Beispiel für die erste Variante ist die den Film beschließende Sequenz.⁴³⁸ Kurz vor Ende des Films werden nochmals schnelle Schnitte von Aufnahmen des Reichsparteitaggeländes gezeigt, alle aus der inferioren Kameraposition der Froschperspektive aufgenommen. Diese Bilder werden von Fanfaren des Triumphes

438 ebd. 00:09:54 – 00:10:37.

begleitet, die die Gigantomanie der Bauten auch auditiv herausstellen. In einem letzten Schnitt hin zu Impressionen eines Trümmerfelds, die den Film beschließen, werden die Fanfaren abgelöst von den Geräuschen übereinanderfallender Steine. Hier korrespondieren Bild und Ton miteinander.⁴³⁹ Die Kontrastierung dieser Sequenzen kommuniziert dabei die zeitliche Aufeinanderfolge von Aufbau und Verfall in ihrer tatsächlichen historischen Chronologie.

Die Einschreibung der Zerstörung als determinierendem Faktor für die Bauten selbst wird hingegen über die Entgegensetzung von Bild und Ton in einer einzelnen Bildsequenz erreicht. Der Abschnitt über die „Umgestaltung der deutschen Städte“ beginnt mit der Einblendung von Zeichnungen geplanter Monumentalbauten, „Ideenskizzen“ und „Zukunftsvisionen“ wie es im Kommentar heißt.⁴⁴⁰ Begleitet wird die Darstellung dieser Zeichnungen von den Sirenen des Fliegeralarms, dem Zischen herannahender Bomben, letztlich den Geräuschen des Einschlags und der Zertrümmerung. Auch bei der folgenden Verlesung des Protokolls eines Tischgesprächs mit Hitler über die Umbenennung deutscher Städte, speziell Berlins in ‘Germania’, sind Einschlagsgeräusche im Hintergrund zu vernehmen. Etwas später wird die Darstellung von Zeichnungen durch Kamerafahrten durch 3D-Modelle Germanias abgelöst. Die Fahrten entlang der gigantischen Straßen und über die riesigen Plätze werden begleitet von der Verlesung eines Führerbefehls, der anordnet, eine Million Wohnungen zu bauen, wobei die bauliche Ausführung egal sei.⁴⁴¹ Selbst von „Lehmhütten und Erdlöchern“⁴⁴² ist dort die Rede. Die nicht mal als konkrete

439 Wenzel sieht in diesem Ton-Bild-Verhältnis jedoch einen historisierenden Aspekt des Films: „What seems remarkable about this procedure by which sight and sound are associated and disassociated, however, is the fact that Schamoni and Kluge historicise their discourse in this manner. [...] It allows the Nazi past to flash up acoustically.” (Wenzel, „Construction Site Film”, S. 183)

440 Kluge, *Brutalität in Stein*, 00:05:54 – 00:08:10.

441 ebd., 00:08:10 – 00:08:47.

442 ebd., 00:07:55 – 00:08:02.

Bauwerke realisierten Architekturen werden über die Montage mit den Sounds der Zerstörung in der Inszenierung Kluges sofort mit der Zerstörung von Architektur und Wohnungsnot in Verbindung gebracht, ja miteinander kontrastiert.

Kluges Film arbeitet hier ganz dezidiert daran, die Architektur der Nazis nicht nur über ihre Manifestationen in Stein zu inszenieren. Es sind nicht ausschließlich die tatsächlich realisierten Gebäude, die über einen Kommentar beschrieben oder erklärt werden, sondern vielmehr sorgt deren Kombination mit Bauplänen, Skizzen und Sounds für die semantischen Einschreibungseffekte und die kritische Haltung des Films. Kluge inszeniert Architektur in *Brutalität in Stein* also ganz im Sinne Derridas als *Transarchitektur*.

5.1.3. Überbrückungen. *Ein Gehäuse aus Stahl für Tschernobyl*

Der für Kluges Fernsehprogramm dctp produzierte Videoclip *Ein Gehäuse aus Stahl für Tschernobyl* operiert ebenfalls mit einer, wenn auch gänzlich anders gearteten, so doch immer noch transmedialen Inszenierung von Architektur und ihrer Zerstörung. Die Zerstörungsszenarien, die in diesem Clip thematisiert werden, sind dabei unterschiedlicher Natur. Es handelt sich einerseits um die Terrorangriffe auf die New Yorker World Trade Center am 11. September 2001 und andererseits um den nuklearen Super-Gau im sowjetischen Tschernobyl am 26. April 1986. So unterschiedlich die beiden Ereignisse als gezielte, geplante Attacke und nicht intendierter Unfall, als von außen an die Gebäude herangetragene Detonation im Gegensatz zu einer aus dem Inneren

kommenden Explosion sich darstellen, werden sie bei Kluge hinsichtlich ihres Status als nationale Tragödien und der Frage des Umgangs mit den hinterlassenen Trümmerfeldern verknüpft. Das dafür verwendete Material ist unterschiedlichster medialer Natur. Film- und Fotoaufnahmen von Ground Zero, Archivmaterial von Tschernobyl und Skizzen eines Stahlgehäuses, das gegenwärtig als zweiter Sarkophag über dem ursprünglichen Beton-Sarkophag installiert wird, werden gezeigt. Dazu ist ein Teil von Karlheinz Stockhausens *Helikopter-Streichquartett* zu hören.⁴⁴³ Das Bildmaterial des Clips wird zudem unterbrochen von Texttafeln, die zusammengesetzt folgenden Text ergeben:

Wir, von der Bechtel International System Corp., San Francisco, scheiterten, mit unserem Angebot, noch in der Nacht nach dem Einsturz der Twin Towers, die Unglücksstätte mit einem Stahlbogen zu überbrücken, den wir in drei Segmenten mit unseren Schwersttransportern herangefahren und über der Stätte zusammengefügt hätten / Man kann an den stählernen Bögen Kräne befestigen, die, ohne die Trümmer zu belasten, einzelne Stücke hochziehen und an die Ränder des Geschehens transportieren / Auch wir, das erfahrenste Unternehmen für großes Stahl-Design, hatten so etwas bis dahin noch nicht bewerkstelligt / In der Not kam es uns in den Sinn / stattdessen sind wir, fast zwei Jahre später, in der Lage, ein ganz anderes Problem, in den äußeren Maßen ähnlich, zu bewältigen. Wir errichten über der Ruine des Reaktors 4 in Tschernobyl unter teilweiser Öffnung des Sarkophags, ein Stahlgehäuse von 20.000 Tonnen / Die Bogensegmente, über geölte Stahlplatten gleitend, haben eine Weite von 113 Metern / Sie werden im Abstand vom Katastrophenort aufgestellt und auf Gleisen von 12 Metern Dicke zu einem Dachüberbau zusammengefahren / Radioaktive Strahlung hält das Gehäuse nicht auf / Jedoch ist es wetterfest /

443 Mit der Entscheidung für dieses musikalische Material produziert Kluge eine fragwürdige Referenz, gerade in einem Clip, der die Anschläge von New York zu seinem Inhalt hat, war es doch Stockhausen, der am 16. September 2001 – und damit fünf Tage nach den Geschehnissen – mit einer verbalen Provokation auf sich aufmerksam machte. Stockhausen sagte im Rahmen eines Pressegesprächs des vom 15. bis 22. September 2001 stattfindenden Hamburger Musikfestivals mit Blick auf die Attacken: „Das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Stellen Sie sich das doch vor, was da passiert ist. Da sind also Leute, die sind so konzentriert auf eine Aufführung, und dann werden 5000 Leute in die Auferstehung gejagt, in einem Moment. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, als Komponisten.“ (vgl. „Eklat: Stockhausen vergleicht Terroranschlag mit Kunst, online zugänglich unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/eklat-stockhausen-vergleicht-terroranschlag-mit-kunst-a-157890.html>, zuletzt eingesehen am 17. September 2014).

Tatsächlich wird momentan ein solches Gehäuse für die Katastrophenstätte in Tschernobyl angefertigt und Kluge nutzt gar originale Skizzen der Bauplaner als Materialien für seinen Film. Die Bechtel International Corp. ist jedoch nicht in dieses Projekt involviert und es ist auch nicht zu eruieren, inwiefern die im Text dargelegten Pläne für einen Stahlbogen über Ground Zero tatsächlich entwickelt wurden.

Die in diesem Clip vorherrschenden Visualisierungsverfahren sind wiederum die Montage als auch diesmal die Bildcollage und -überblendung. Die Montage zeigt sich hier ganz im Sinne Stieglers als 'konstruktive Zerstörung der Realität', die sich in der Verknüpfung und potenziellen Gleichsetzung dieser beiden unterschiedlichen Ereignisse, Dynamiken und Strukturen der Zerstörung manifestiert. Montiert werden hier eben nicht nur Bilder miteinander, sondern auch historische Ereignisse, die an sich keinerlei realen Bezug zueinander haben. Die mehrfach eingeblendeten Bildcollagen und -überblendungen inszenieren die Wucherung der Trümmer an beiden Unglücksstätten. Mehrfach sind Fotoaufnahmen aus dem Inneren eines Stahlgebäudes zu sehen, in das Filmaufnahmen von Ground Zero und Tschernobyl projiziert werden.⁴⁴⁴ Andere Bilder zeigen Fotocollagen, auf denen wiederum das mit Eindrücken beider Unglücksorte – Aufnahmen von Trümmerbergen, stehen gebliebene Fassadenreste, nationale Symbole wie die amerikanische Flagge oder die Freiheitsstatue – angefüllte Innere eines Stahlgebäudes gezeigt wird.⁴⁴⁵ Es wird also mit disparatem Bildmaterial gearbeitet, das aus seinen ursprünglichen Kontexten gerissen und neu zusammengefügt wird. Speziell die Collagen wirken dabei wie das, was sie abbilden: undifferenzierte Berge aus

444 Kluge, Alexander, *Ein Gehäuse aus Stahl für Tschernobyl*, online erhältlich unter: <http://www.dctp.tv/filme/gehaeuse-aus-stahl-fuer-tschernobyl/>, 00:02:27 – 00:02:44, zuletzt eingesehen am 14. September 2014.

445 ebd., 00:00:18 – 00:00:33.

Trümmern und Versatzstücken. Das Gezeigte nimmt Eingang in den Akt des Zeigens selbst.

Ähnlich gelagert ist auch die Gestaltung der Texttafeln, welche die Machart des Filmes explizit reflektieren. Kluge unternimmt es hier, den Inhalt der einzelnen Textsegmente auf ihre Gestaltung für den Bildschirm zu übertragen. Mit anderen Worten: Das

Arrangement der Wörter bildet deren Inhalt ab. So ahmen die „Ts“ der Worte „Twin Towers“ die Konstellation der Zwillingstürme nach.⁴⁴⁶ Das Ereignis der Zerstörung der World Trade Center schreibt sich dabei buchstäblich in das Sprachmaterial ein.

Besonders interessant scheint mir die Gestaltung der Tafel mit den Worten

„zusammengefügt hätten /“.⁴⁴⁷ Das Wort „zusammengefügt“ erscheint als ein erst in zwei

Teile zerbrochenes, farblich unterschiedlich gestaltetes und dann wieder

zusammengefügtes Ganzes. Es ist dabei bezeichnend, dass Kluge das Wort nicht

zwischen „zusammen“ und „gefügt“ unterbricht, sondern den Bruch in die Dopplung des

Buchstabens „m“ einträgt und somit wieder die Zwillingshaftigkeit der World Trade

Center und ihren Zusammenfall reflektiert. Damit wird jedoch nicht bloß der Inhalt der

Schrifttafeln, sondern die gesamte Machart des Clips reflektiert. „Zusam/mengefügt“

steht hier poetologisch für das gerade in diesem Clip so prominent ausgestellte filmische

Darstellungsmittel der Montage. Im Wort „Einsturz“ stürzt das „t“ gen Bodenlosigkeit.⁴⁴⁸

Wurden die „Ts“ der Worte „Twin Towers“ bereits als Gebäude inszeniert, kann in

diesem stürzenden „t“ tatsächlich das einstürzende World Trade Center erkannt werden.

446 ebd., 00:01:37.

447 ebd., 00:02:00.

448 ebd., 00:01:35.

Der im Text angesprochene Stahlbogen scheint mir hier als eine selbstreflexive Figur für die Machart des Textes zu dienen. Hergestellt wird er in einem genuinen Montageverfahren, in dem drei Segmente ‘zusammengefügt’ werden. Seine Funktion im Szenario des Textes besteht darin, die Unglücksstätte zu überbrücken, um ohne weitere Schadensherstellung einzelne Trümmerteile abzutransportieren. Zusammengefügt werden im Film aber eben auch zwei disparate Ereignisse, deren räumliche, historische und strukturelle Distanz durch die Visualisierungsverfahren der Montage und Collage überbrückt wird. In diesen Verfahren sowie in der Überblendung von Filmaufnahmen und Fotografien werden zugleich mediale Differenzen überbrückt und verwischt.

5.2. Jürgen Böttcher: *Die Mauer – Demontage eines Albtraums*

Ich möchte im Folgenden einen Blick auf einen Dokumentarfilm werfen, der auf gänzlich andere Weise verschiedene Aspekte der Zerstörung von Architektur als Darstellungsverfahren und Modi der (Zeit-)Kritik benutzt. Die Rede ist von Jürgen Böttchers Film *Die Mauer – Demontage eines Albtraums*. Gefilmt in den Wintermonaten 1989/90 und 1990 veröffentlicht, dreht der Film sich um die Ereignisse um den Fall der Berliner Mauer und ihren anschließenden Abriss. In meiner Analyse soll vor allem herausgestellt werden, inwiefern die Zerstörung der Mauer als ein den Film strukturierendes Verfahren eingesetzt wird. Der Film thematisiert also nicht bloß die Zerstörung von Architektur, sondern macht sich diese für seine eigenen Zwecke zunutze. Die Zerstörung der Mauer prägt dabei die Zeitlichkeit des Films, sie funktioniert auf

unterschiedliche Weise als bildstrukturierendes Verfahren und wird eingesetzt als geschichtskritisches Medium und letztlich als Klangkörper.

Die Mauer ist Böttchers letzter Film, nach dessen Abschluss er sich der ihm während der DDR-Zeit verbotenen Malerei wieder widmete. Bereits der Beginn seines künstlerischen Schaffens steht in temporalem und kausalem Zusammenhang mit der Erfahrung von Zerstörung. In einem Interview sagt Böttcher: „At the age of sixteen I began to take an intensive interest in drawing and painting. That was shortly after the period of war and destruction which proved so challenging for me, as for so many members of my generation.”⁴⁴⁹ Böttcher, der als Maler früh von der DDR-Zensur zur Untätigkeit gezwungen wurde, wurde Filmemacher, studierte von 1955 bis 1960 in Potsdam-Babelsberg an der Hochschule für Film und Fernsehen und entwickelte sich zu einem der bedeutendsten Filmemacher der DDR.⁴⁵⁰ Im Auftrag der DEFA drehte er vor allem Dokumentarfilme, die sich mit den Bedingungen der Arbeiter beschäftigten.⁴⁵¹ Dabei entwickelte Böttcher bereits früh einen ganz eigenen Modus des Dokumentarfilms, der von ihm selbst als ‘poetisch’ beschrieben wurde: „Documentaries have many more dimensions than some critics expect. They claim to be authentic and at the same time they are *poetic* means of expression. They are objective and at the same time much more subjective than most feature films.”⁴⁵² Böttchers Interesse liegt nicht so sehr im informativen Gehalt seiner Themen als in deren ästhetischer Aufarbeitung und dem experimentellen Potenzial des Genres Dokumentarfilm. Laut Ursula Böser generiert

449 Jürgen Böttcher, zitiert nach: Richard Kilborn, „The Documentary Work of Jürgen Böttcher: A Retrospective, in: Sean Allen und John Sandford (Hg.), *DEFA. East German Cinema, 1946-1992*, New York 1999, S. 267 – 282, hier: S. 270.

450 vgl. ebd., S. 269f.

451 vgl. ebd., S. 268.

452 Jürgen Böttcher, zitiert nach ebd., S. 269, Hervorhebung von mir, J.B.

Böttcher über Einstellungs- und Schnitttechniken einen „textual effect“⁴⁵³, der dem Film seine ambivalente und poetische Struktur gibt. Böser dazu: „These terms denote an epistemological stance in Böttcher’s work, and they acknowledge the film’s refusal to reduce the complexity of history to a linear narrative.“⁴⁵⁴ Böttcher legt in seinen Arbeiten mehr Wert auf die Botschaft der Bilder und die Möglichkeiten zum Experimentieren, die ihm das Genre erlaubt als darauf, eine Botschaft über einen Kommentar selbst explizit zu formulieren. Tatsächlich ist Böttcher der Funktion des Kommentars gegenüber kritisch. Dabei geht er noch einen Schritt weiter als Alexander Kluge es in *Brutalität in Stein* getan hat. Böttcher wartet in seinen Filmen mit keinen Erklärungen und Analysen auf, sondern integriert Bilder und Sounds der eingefangenen Welt zu malerischen Kompositionen. Dies wird in einer der ersten Einstellungen des Films bereits thematisiert. Die Kamera fährt dabei in einem *close up* die Mauer zwischen Brandenburger Tor und Potsdamer Platz entlang und verharrt für ein paar wenige Sekunden auf einem an der Mauer angebrachten zerbrochenen Schild, auf dem lediglich die Wörter „Painting“ und „Photo“ zu lesen sind.⁴⁵⁵ Ich will die Fokussierung auf dieses Schild als selbstreflexive Geste lesen, die herausstellt, dass es im Film mehr auf die Komposition und Montage der Bilder sowie die Bildlichkeit und Medialität der Mauer ankommt als auf eine explizit formulierte Botschaft eines Kommentators zu den politischen Ereignissen.

Dass die politischen Ereignisse und symbolischen Akte für Böttchers Film keine Rolle spielen, zeigt sich vor allem daran, wie der Film Zeitlichkeit kommuniziert. Abgesehen

453 Böser, Ursula, „Preserving the Wall’s Ambivalence. Language, Structure and History in Jürgen Böttcher’s *Die Mauer*“, in: *Studies in Documentary Film* 1 (2010), S. 79-89, hier: S. 80.

454 ebd.

455 Böttcher, Jürgen, *Die Mauer. Demontage eines Alptraums*, Deutschland 2006, 00:03:29 – 00:03:33.

von Aufnahmen der offiziellen Öffnung der Mauer am Brandenburger Tor, der Sylvesterfeierlichkeiten und der legendären Aufführung von Pink Floyds Rockoper *The Wall* finden sich im Film keine Ereignisse, deren Bekanntheit und Symbolträchtigkeit zu einer Vermittlung des Fortschreitens der Zeit dienen könnten. Im Gegenteil steht Böttcher diesen 'historischen' Ereignissen recht gleichgültig gegenüber. Der Film, so könnte man sagen, thematisiert damit gar nicht so sehr den politischen, symbolischen „Fall“ der Mauer. Die Metapher des Falls impliziert ja ein singuläres und vor allem hinsichtlich zeitlicher Gesichtspunkte punktuelleres Ereignis. Böttchers Dokumentation fokussiert hingegen auf die Langwierigkeit des konkreten Prozesses des Abbaus und der Zerstörung dieses sich über 155km erstreckenden monumentalen Bauwerks. Dementsprechend sind es die unterschiedlichen Stufen und Methoden der Zerstörung sowie der materielle Widerstand, den die Mauer gegen ihren Abriss leistet, die den Film vor allem in zeitlicher Hinsicht strukturieren. Böser stellte bereits fest: „Instead, the passage of time is expressed through the increasing perforation and permeability of the Wall.“⁴⁵⁶ Je weiter der Film fortschreitet, desto größer werden die Perforationen und Einrisse der Mauer, desto komplexer und nachhaltiger werden jedoch auch die Methoden der Zerstörung der Mauer. Der Lauf der Zeit wird im Film also nicht über die Chronologie der (politischen) Ereignisse dargestellt, sondern über den Grad der Zerstörung der Mauer.⁴⁵⁷ So zeigt der Film zu Beginn vornehmlich die sogenannten Mauerspechte bei ihrer Tätigkeit: Berliner Bürger und Touristen, die sich mit Hammer und Meißel an der Mauer zu schaffen machen⁴⁵⁸ und Mauerteile als persönliche Erinnerungsstücke bewahren oder als

456 Böser, „Preserving the Wall’s Ambivalence“, S. 82.

457 Böttcher, *Die Mauer*, 00:10:28 – 00:10:34; 00:21:59 – 00:22:20; 00:56:15 – 00:56:42.

458 ebd., 0:08:30 – 00:09:17.

Souvenirs weiterverkaufen.⁴⁵⁹ Abgelöst wird diese recht simple Methode der Zerstörung von dem Herauslösen einzelner Segmente aus dem Mauerverbund mit Kränen, was zu partiellen Öffnungen führt.⁴⁶⁰ Zum Ende des Films wird der Mauer mit schwerer Maschinerie zu Leibe gerückt.⁴⁶¹ Die Zerstörung von Architektur wird hier also als zeitstrukturierendes Verfahren eingesetzt. Eine Szene, in der Böttcher selbst einen kurzen Auftritt hat, stellt diese Poetologie sehr anschaulich dar. Zu sehen ist, wie Böttcher die schwere Tür eines Metallsafes öffnet.⁴⁶² Doch dem vermeintlichen Akt der Offenbarung eines Geheimnisses folgt die ernüchternde Darstellung der Leere des Safeinneren. Keine Botschaft oder neue Einsicht wird gewonnen, ebenso wie der Film keine expliziten Aussagen und Meinungen zu erkennen gibt. In *close ups* werden lediglich die verwitterten und verrosteten Wände des Safes gezeigt – materielle Spuren des Vergehens der Zeit.⁴⁶³

Mit dem Vergehen der Zeit und der fortschreitenden Zerstörung der Mauer ergeben sich jedoch auch wieder gänzlich neue Blickkonstellationen. In einer Szene begleitet Böttchers Kamerteam einen westdeutschen Radioreporter auf seinem Gang durch das Brandenburger Tor. Der Reporter spricht dabei unter anderem die folgenden Worte in sein Mikrofon: „Der Blick wird frei auf den Ostteil der Stadt, ein Blick, den man so vom Westen aus nicht sehen kann.“⁴⁶⁴ Die Mauer als ein den Blick behindernder und unterdrückender Faktor wird in ihrer Zerstörung nun zu einem Element der Blicköffnung. Es ist bezeichnend, dass Böttcher dies als, wenn auch zitiertes, so doch explizites

459 ebd., 00:18:20 – 00:21:59.

460 ebd., 0:25:25 – 0:36:00.

461 ebd., 1:25:36 – 1:26:41

462 ebd., 00:15:00 – 00:15:28.

463 ähnlich argumentiert auch Böser, „Preserving the Wall’s Ambivalence“, S. 83.

464 Böttcher, *Die Mauer*, 00:29:28 – 00:30:00

statement in seinen Film aufnimmt und dann auch noch von einem Radioreporter sprechen lässt, der diesen Blick sprachlich kommunizieren und auf bildliche Reproduktionen verzichten muss. Der Film selbst zeigt mehrfach Kamerablicke durch Perforationen und Löcher der Mauer und fängt damit Perspektiven auf die jeweils andere Seite der Stadt ein, die so jahrzehntelang nicht möglich waren.⁴⁶⁵ Die Zerstörung der Mauer vermittelt auf diese Weise neue Blickkonstellationen. Die durch die Arbeit der Mauerspechte produzierten Löcher fungieren dabei als Rahmen des Kamerablicks. Das Bild, das dem Zuschauer geboten wird, ist eines, das doppelt vermittelt wird: zum einen durch die Kamera, zum anderen durch die zerstörte Architektur. Die Löcher in der Mauer werden auf diese Weise zu bildgebenden Verfahren und Modi der Repräsentation in Böttchers Dokumentation. Sie geben den Blick frei auf eine veränderte Realität, wobei diese Veränderung eben in der Öffnung und dem Abriss der Mauer seinen Anfang findet. Auf eine wiederum andere Weise wird die Mauer zu einem bildstrukturierenden Element. In mehreren Einstellungen nutzt Böttcher die Mauer, deren Funktion darin bestand, eine Stadt zu teilen, um diese Teilung auf den Bildschirm anzuwenden. In einer Szene blickt die Kamera von der Westseite durch das Brandenburger Tor bis hin zum Alexanderplatz.⁴⁶⁶ Die Mauer teilt den Bildschirm dabei vertikal genau in seiner Hälfte. In der oberen Bildhälfte sind die Zeichen der Staatsmacht zu sehen: patrouillierende Soldaten der DDR, die dorischen Säulen des Brandenburger Tors, im Hintergrund der Turm des Roten Rathauses. Die untere Bildhälfte ist bestimmt von der Mauer und den vor ihr sich versammelnden Bürgern. Dazu ertönt der Sound der Mauerspechte. Die Einstellung kommuniziert auf diese Weise die veränderten Verhältnisse: Es ist nicht mehr

465 ebd., 00:56:15 – 00:56:42

466 ebd., 00:09:17 – 00:09:54

die Staatsmacht, die ihre Bürger unterdrückt, sondern vielmehr diese, die einem Regierungssystem seine Grundlage entziehen und diese buchstäblich zerbröckeln und porös werden lassen. Eine spätere Einstellung zeigt einen ähnlichen Bildausschnitt, wiederum am Brandenburger Tor und wiederum mit der Mauer als bildteilendem Element. Jedoch sind es nunmehr nicht mehr die Soldaten die auf der Mauer patrouillieren, sondern vereinzelte Bürger, die auf ihr flanieren.⁴⁶⁷

Zum Ende des Films wird die Mauer als horizontales Teilungsmittel verwendet.⁴⁶⁸ Auf der linken Seite des Bildschirms sind Teile des Reichstagsgebäudes zu sehen, auf der rechten der ehemalige Todesstreifen und erste Wohnhäuser Ost-Berlins. Das Bild reproduziert in seiner strukturellen Anlage die Teilung des Landes. Die Kamera selbst steht dabei vor der Mauer, schwenkt jedoch nach einigen Sekunden um 180° durch den Todesstreifen, um dann den Blick auf das Brandenburger Tor zu fixieren. Die Mauer ist auf dieser anderen Seite der Kamera jedoch bereits verschwunden. Zu sehen ist lediglich ein frischer Erdstreifen als letztes Anzeichen vom Einriss und Abtransport der Mauer. Der Schwenk inszeniert dabei die Metapher der *Wende* auf filmische Weise. Es folgt ein Schnitt und ein *close up* auf den Schotter, bevor die Kamera sich aufrichtet und auf das Brandenburger Tor blickt. Der Erdstreifen lässt sich in diesem Kontext auf doppelte Weise lesen: einerseits als von der Teilung Deutschlands hinterlassene Wunde, die sich in die urbane Struktur Berlins als auch in die Geschichte Deutschlands eingeschrieben hat; andererseits aber auch als Ausweis eines Neuanfangs, verweist der bearbeitete Boden als agrikulturelles Phänomen doch *per se* auf den Beginn kultureller Leistungen.

467 ebd., 00:25:25 – 00:26:34

468 ebd., 01:18:24 – 01:19:44.

Die Mauer fungiert jedoch nicht bloß als den Bildschirm teilendes bzw. strukturierendes Element, sie wird selbst als Projektionsfläche und Leinwand genutzt. Da sind *zum einen* die wiederholten Darstellungen der Graffiti, die kennzeichnend für die Westseite der Berliner Mauer sind und Interaktionen von Einzelpersonen mit der Mauer repräsentieren. Architektur gilt als die Leinwand der Graffiti-Kunst, die ja auch als genuin urbane Kunst *per se* mit dem Städtebau in Beziehung steht. Bereits die Eingangsszene thematisiert diese Funktion der Mauer. Gezeigt werden in langen Kameraeinstellungen von Totale bis hin zu *close ups* Trümmerberge hunderter abtransportierter und übereinandergeschichteter Mauersegmente in einer Baugrube außerhalb Berlins. Zu sehen sind dabei geradezu palimpsestische Strukturen: Übermalungen, die durch die Arbeit der Mauerspechte in ihren unterschiedlichen Schichtungen fragmentarisch wieder an die Oberfläche kommen. Noch bezeichnender sind die Schlusseinstellungen des Films.⁴⁶⁹ Gezeigt wird ein Platz, auf dem einzelne Mauersegmente nicht als Trümmerhaufen in einer Baugrube, sondern als ordentlich aufgestellte Einzelstücke zwischen Bäumen inszeniert werden. Der Eindruck, der dabei entsteht, changiert zwischen dem einer Friedhofsatmosphäre und einer Kunstaussstellung. Die ausrangierten und nutzlos gewordenen Mauersegmente wirken einerseits wie Grabsteine ihrer selbst. Andererseits fokussiert die Kamera immer wieder auf die Graffiti, teilweise in ihrer Gesamtheit, teilweise in spezifischen Details. Böttcher konzentriert sich dabei vor allem auf Darstellungen von Augen und thematisiert so wiederum den Blick, für den die Mauer zu einer spezifischen Herausforderung und Provokation, in ihrer Zerstörung jedoch auch zur Ermöglichung seiner Neujustierung geriert.

469 ebd., 01:30:15 – 01:35:20.

Zum anderen nutzt Böttcher die Mauer in seinem Film selbst als Filmleinwand für vier Filmvorführungen, die sich allesamt mit Geschehnissen der deutschen Geschichte beschäftigen. So zeigt die erste Einlage (alle Vorführungen sind in schwarz-weiß gehalten), die auf die Mauer projiziert wird, Aufnahmen vom Bau der Mauer, dem Aufziehen von Panzern und den Fluchtversuchen Einzelner.⁴⁷⁰ Darauf folgen in der zweiten Vorführung Aufnahmen historischer Militärparaden am Brandenburger Tor von der Kaiserzeit bis zu Fackelmärschen der Nazis, Cabrioletfahrten Hitlers und Mussolinis sowie dem Hissen der Flagge der Sowjetunion durch russische Soldaten.⁴⁷¹ Der dritte Film zeigt Bilder der Militärparade während der Feierlichkeiten zum 40. Jahrestag der DDR⁴⁷², wohingegen der letzte Aufnahmen von der Öffnung des ersten Grenzübergangs an der Bornholmer Straße in Berlin präsentiert.⁴⁷³ Die Vorführung ist dabei in höchstem Maße selbstreflexiv. Mehrfach wird der verwendete Filmprojektor in Blick genommen, dessen Rattern durchgängig zu hören ist und sich mit den bei den Militärparaden gespielten Märschen vermischt. Dieser Soundcollage wird zudem noch das Hämmern der Mauerspechte beigelegt. Es ließe sich hier geradezu von einem akustischen Palimpsest sprechen. Die Filme stellen dabei die deutschen Diktaturen im 20. Jahrhundert dar und integrieren die DDR in die Abfolge militärischer Regime – mit der Mauer als letzter Manifestation der Pathologie deutscher Geschichte. Während der Vorführung der Filme filmt Böttcher diese zum Teil in ihrem Gesamtzusammenhang ab, d.h. mitsamt ihres technischen Apparats und der anwesenden Zuschauer.

470 ebd., 00:40:07 – 00:46:00.

471 ebd., 01:06:23 – 01:11:05.

472 ebd., 01:21:14 – 01:23:20.

473 ebd., 01:24:00 – 01:25:36.

In diesen Sequenzen kommt es zu einer interessanten Verschiebung des Bildstatus der gezeigten Filme. Einerseits ist die Bildqualität durch die unreine Oberfläche und die verminderten Beleuchtungsverhältnisse verringert, was andererseits dazu führt, dass die Medialität der Vorführung in den Vordergrund rückt. Bildmaterial und Projektionsfläche werden dabei auf gewisse Weise ununterscheidbar, da Ort (Brandenburger Tor) und Artefakt (Berliner Mauer) sowohl den Inhalt als auch den *screen* der gezeigten Filme bilden. Inhalt und Medium spiegeln bzw. verdoppeln sich, womit die Mauer ihre eigene Geschichte anzeigt und auf diese Weise zum Medium ihrer selbst wird. Besonders signifikant für diese Arbeit sind in diesem Zusammenhang die Nahaufnahmen einzelner Szenen, die nicht nur das Filmmaterial in Blick nehmen, sondern auch die Spuren des fortschreitenden Abrisses der Mauersegmente, auf die die Filme projiziert werden. Es ließe sich hier wiederum von einer palimpsestischen Struktur sprechen, wobei sich Material und Medium überlagern. Dieses visuelle Palimpsest macht die Medialität von Vorführung und Geschichte offenbar. Die (Vor-)Geschichte der Mauer wird auf diese Weise mit dem Abriss der Mauer konstelliert. Und nicht nur wird hier die Geschichte mit der Gegenwart durch diese spezifischen Modi der Visualisierung des Filmmaterials in Verbindung gebracht. Die Rahmung der beiden letzten Filmeinlagen formuliert zudem eine These über den weiteren Fortgang der Geschichte. Gezeigt wird die Zertrümmerung der Mauer durch Bagger, deren Kräne mit einem stiftähnlichen Aufsatz bestückt sind.⁴⁷⁴ Die Mauerspechte sind der schweren Maschinerie und damit auch die individuellen Bemühungen um die Zerstörung der Mauer einem staatlichen Unternehmen gewichen. In einer der letzten Einstellungen kommt nach einer Drehung der Maschine der Schriftzug

474 ebd., 1:25:36 – 1:26:41.

Krupp deutlich ins Bild, während im Hintergrund das bereits für seine Sanierung eingezäunte Brandenburger Tor zu sehen ist.⁴⁷⁵ Mit der Vergangenheit des Kruppkonzerns, der fragwürdige Berühmtheit einerseits durch das wohlbekannte Hitlerzitat, die deutsche Jugend müsse „[f]link wie Windhunde, zäh wie Leder und hart wie Kruppstahl“ sein, andererseits durch seine Verwicklungen in der deutschen Rüstungsindustrie mit der Herstellung von Waffen und Panzern erlangte, wird die Gegenwart des Films einer fundamentalen Kritik geöffnet. Der Möglichkeit eines Neuanfangs Deutschlands mit den Ereignissen der Wende wird hier eine Absage erteilt und vielmehr eine Fortschreibung der Geschichte unter altbekannten militärisch-industriellen Prämissen suggeriert. Ähnlich argumentiert auch Böser, wenn sie feststellt: „In a strikingly rhetorical move this shot invokes questions about the continuity between a fascist past, a capitalist present and its investment in a German future.“⁴⁷⁶ Mit anderen Worten: Die Baustelle am Brandenburger Tor steht bereits im Zeichen sich fortsetzender Zerstörungsarbeiten. Da diese Inszenierung im Rahmen einer Kritik der Geschichtsschreibung stattfindet, kann die Zerstörung der Mauer hier als genuine Schreibszene gelesen werden. Die Mauer fungiert dabei nicht mehr als Leinwand oder Projektionsfläche, sondern als Blatt Papier, auf der sich die Geschichte der Zerstörung buchstäblich einschreibt, womit der Akt des Schreibens zu einem Akt der Zerstörung von Architektur wird.

Ich möchte abschließend kurz auf die Kombination von Bild- und Tonmaterial in *Die Mauer* eingehen, in der ich ein entscheidendes Moment der Kritik und alternativen Geschichtsschreibung des Films zu erkennen glaube. Noch radikaler als Alexander

475 ebd., 01:25:36 – 01:26:41.

476 Böser, „Preserving the Wall’s Ambivalence“, S. 87.

Kluges *Brutalität in Stein* verzichtet Böttcher auf jedwede Form eines autoritären Kommentars. Weder kommt ein Kommentator zum Einsatz noch werden Interviews mit Zeitzeugen inszeniert. Im Gegenteil, die einzigen Kommentare, die im Film zu hören sind, ergeben sich aus zufälligen Begegnungen des Kamerateams mit Leuten auf der Straße. Einzig der Auftritt des amerikanischen CNN-Reporters Richard Blythe Stone vor dem Brandenburger Tor markiert eine autoritäre Stimme.⁴⁷⁷ Doch Böttchers Inszenierung davon ist bezeichnend. Gezeigt wird das gesamte *setting* der Aufnahmen dieser kurzen Reportage durch das CNN-Team inklusive Kamerateam, Beleuchtungsapparatur und umstehender Schaulustiger. Zu sehen sind aber vor allem Stones vier Versuche, folgenden Text einzusprechen:

No parades will be passing through these arches for a long time to come and the Wall over there will remain a blot on West Berlin's landscape. But the Gate going nowhere, now goes somewhere and all of East Germany knows where it goes.
Richard Blythe Stone, CNN, at the Brandenburg Gate.

Durch die Zurschaustellung des *settings* und der vier Versuche wird erhöhte Aufmerksamkeit auf die Fabriziertheit und Rhetorik der Nachricht gelegt. Die Medialität der Geschichtsschreibung bzw. die Geschichtsschreibung qua Massenmedien wird auf diese Weise zum Thema und der Kritik offen gemacht. Ich stimme Ursula Böser in der Interpretation dieser Szene voll und ganz zu. Böser schreibt:

The language of this commentary conveys authoritative knowledge of the past and the future, and its claim to authority is further warranted by the speaker's location and his delivery. [...] Böttcher's representation of the scene undermines this authority by means of repetition. [...] As once more he reiterates the words for the camera and the microphone, we are cued to reflect on the readily assumed

⁴⁷⁷ Böttcher, *Die Mauer*, 00:29:58 – 00:33:30.

knowledge that informs them, on their implications, and on the packaging of history for a TV format.⁴⁷⁸

Böttcher geht nun einen gänzlich anderen Weg, um die Geschehnisse zu kommentieren. Mehrfach war bereits von der Geräuschkulisse, die die Mauerspechte erzeugten, die Rede. Die Zerstörung der Mauer kreierte einen spezifischen Sound. Das signifikante Hämmern deutscher Bürger und Touristen wurde zum charakteristischen Geräusch des Berlins der Wende. Böttcher stellt die unterschiedlichen Motivationsgründe für dieses Unternehmen in seinem Film über spontane Begegnungen mit einzelnen Mauerspechten dar. Da sind die touristischen Souvenirjäger, denen die herausgeschlagenen Brocken der Mauer als Erinnerungen reichen, normale Bürger, die aus politischer Motivation heraus durch das Hämmern einen Anteil an der Zerstörung der Mauer und damit der Aufhebung der Teilung Deutschlands haben wollten. Und da sind die (semi-)professionellen Händler, denen es vor allem um Profitgewinn geht. Das dabei im Zusammenspiel von Hammer und Mauer erzeugte Geräusch erlangte nahezu Allgegenwärtigkeit im Berliner Winter 1989/90. Bereits kurz nach Beginn des Films thematisiert eine Szene die Ubiquität des Geräuschs. Zu sehen ist eine Frau, die mit einem Ohr gegen die Mauer lehnt und sich offensichtlich irritiert von den permanenten Hämmergeräuschen zeigt. „Das kann doch nicht wahr sein, dass das mal aufhört“, hört man sie sagen, bevor sie nahe beistehende Mauerspechte bittet, kurz in ihrer Zerstörungsarbeit inne zu halten, woraufhin sie feststellt, dass auch noch das Hämmern aus der Ferne deutlich zu hören ist.⁴⁷⁹ Die Mauer leitet den Sound ihrer Zerstörung weiter, funktioniert als ihr Resonanzkörper und Verstärker. Böttchers Film macht sich dieses Hämmern als genuine Soundtrack und

478 Böser, „Preserving the Wall’s Ambivalence“, S. 85.

479 Böttcher, *Die Mauer*, 00:05:35 – 00:06:53.

akustisches Mittel der Subversion zu Nutze. Anstatt eine autoritäre, erklärende und analysierende Kommentarstimme aufzubieten, inszeniert Böttcher das Klopfen in unterschiedlichen Szenen. Aus der Masse der Szenen, in denen Böttcher das Hämmern der Mauerspechte als zusätzliche Sound- und Bedeutungsschicht seinen Bildern hinzufügt, möchte ich zwei herausgreifen, die mir als die eindrucklichsten erscheinen. Zum einen sind da die Szenen von der Öffnung der Mauer am Brandenburger Tor.⁴⁸⁰ Der natürliche Sound, den die von Böttcher eingefangenen Bilder besitzen, ist geprägt vom Jubel und den Stimmen der anwesenden Menschen, die auf das Erscheinen und die folgenden Reden der Politiker warten. Es sind jedoch nicht die Stimmen der Politiker, die hier zu Worte kommen. Den Einstellungen wird vielmehr das markante Klopfen der Mauerspechte unterlegt. Die Bilder der Staatsmacht werden auf diese Weise subvertiert. Nicht die Aktionen der politischen Riegen von Ost und West, sondern das Vorgehen der Bürger und die Interaktion des Einzelnen mit dem Phänomen der Mauer haben zu deren Öffnung und Zerstörung geführt. Das Klopfen der Mauerspechte bleibt damit nicht im Status eines Geräuschs, sondern wird zu einem signifikanten und signifizierenden Tonmaterial.

In einer anderen Szene werden Bilder der Sylvesterfeierlichkeiten rund um das Brandenburger Tor gezeigt.⁴⁸¹ Die Jahres*wende* korrespondiert mit der politischen Wende Deutschlands. Die ausgesprochen langen Einstellungen auf das Brandenburger Tor und die extrem langsamen Schwenks der Kameras geben den Blick frei auf die zahlreichen Sylvesterraketen. Die Geräuschkulisse ist dabei wiederum bezeichnend. Zu hören sind vor allem das Zischen und Explodieren der Feuerwerkskörper. Mitunter ist

480 ebd., 00:36:45 – 00:40:07.

481 ebd., 00:46:00 – 00:52:25.

wiederum das Klopfen der Mauerspechte zu hören. Dazu gesellt sich ein Rauschen, das der ganzen Szenerie ein Moment der Unheimlichkeit aneignet und nach einiger Zeit Assoziationen an andere Bilder und Geräusche am Himmel über Berlin weckt. Die Rede ist von den Lichtern der Bombenexplosionen und des Flugabwehrfeuers im umgekämpften Berlin der letzten Kriegsmonate. Alleine über das eingesetzte Tonmaterial stellt Böttcher eine Verbindung her zwischen den Tagen der kriegerischen Zerstörung und jenen der 'friedlichen Revolution' und der Wiedervereinigung. Er weist damit auf die Allgegenwart der Geschichte hin und stellt den Aufbruch in eine neue Zukunft in Frage, da diese immer vor dem Hintergrund der deutschen Verbrechen im 20. Jahrhundert gedacht werden muss.

6. Ausblick und Konklusion

Der Einsatz dekonstruktivistischer Architekturtheorie in dieser Arbeit war ausschlaggebend für eine Neubestimmung des Verhältnisses von Literatur und Architektur, insbesondere hinsichtlich des Aspekts der Zerstörung. Wenn die Zerstörung von Architektur für die Dekonstruktion und ihre Anwendung in der Architektur selbst eine lediglich marginale, rhetorische Rolle spielen, konnte doch die von der Dekonstruktion vorgenommene Textualisierung und transmediale Öffnung der Architektur äußerst produktiv für die Lektüren der literarischen Texte und Filme operationalisiert werden. Es konnte gezeigt werden, dass Architektur und speziell ihre Zerstörung fernab ihrer Nutzung als Motiv und Metapher einen Einsatz als spezifisches Darstellungsverfahren in Literatur und Film erlangt und als eigenständige Handlungsmacht inszeniert wird, die konkreten Einfluss auf die narrativen Handlungen der Texte, ja zum Teil sogar, wie zum Beispiel in Sebalds *Austerlitz*, auf deren konkrete Seitengestaltung hat. Anders gewendet: Architektur wird durch die Literatur nicht nur repräsentiert, sondern sie greift selbst in die Repräsentation ein. Darin liegt meiner Meinung nach nicht bloß eine Erweiterung des Verhältnisses von Architektur und Literatur, sondern zudem der entscheidende Unterschied zwischen einer intermedialen Verhandlung und einer transmedialen Operationalisierung der Architektur. Dabei scheinen mir eben die Konzepte des Palimpsests, der Ereignishaftigkeit und der Transmedialität geeignet, insbesondere Akte der Zerstörung von Architektur zu beschreiben und zu analysieren. Gerade die Konstellierung unterschiedlicher materieller und semantischer Schichten sowie die Vermengung von Medien und Verwischung ihrer

Grenzen und Differenzen scheinen geeignet, die Entstehung und Wirkung von Trümmerbergen darzustellen. Die der Architektur von Tschumi und Derrida zugeschriebene Ereignishaftigkeit macht zudem die textuellen Performanzen der Zerstörung von Architektur nachvollziehbar. Wie z.B. mit Thomas Bernhards *Korrektur* gezeigt werden konnte, wirkt das destruktive Potenzial des Kegels auf den Text des Romans. Das Palimpsest hatte sich bereits mit Gerhard Richter als analytisches Instrument aufgedrängt und mit der Diskussion von *Korrektur* als ausgesprochen produktiv für die Lektüre erwiesen. Sowohl Richters Gemälde als auch Bernhards Roman haben zudem zu strukturellen Verschiebungen des Konzepts des Palimpsest geführt, da es eben nicht mehr nur Überschreibungen vorheriger Schrift- / Farbschichten sind, die das Palimpsest bilden, sondern buchstäblich Akte der Zerstörung, die die Materialität und Medialität der jeweiligen Werke in den Vordergrund stellen. Dies zeigt, inwiefern die Lektüren Erweiterungen der Theorie zulassen, ja, dass Theorie und Lektüerverfahren letztlich nicht voneinander zu trennen sind und sich wechselseitig verschieben. So kann für den untersuchten Zeitraum durchaus behauptet werden, dass die Zerstörung von Architektur einen entschiedeneren und produktiveren Einsatz in literarischen Texten und Filmen findet als in der dekonstruktivistischen Architekturtheorie selbst und dass von dieser entwickelte Konzepte nicht nur Anwendung finden, sondern weiterentwickelt werden. Die Entwicklung weiterer Gestaltungsverfahren wäre mit Blick auf ihre Nutzung in der Literaturwissenschaft und die Analyse des Verhältnisses von Architektur und Literatur noch genauer zu untersuchen, was im Rahmen dieser Studie jedoch nicht möglich war. Es wäre auch zu fragen, worin der Grund besteht, dass Theorie und Literatur desselben Zeitraums eine solch enge Symbiose eingehen und ähnliche

Verfahren entwickeln und anwenden, auch wenn von einer direkten Einflussnahme, wie beispielsweise im Fall von Thomas Bernhard, dessen Romane bis zu zehn Jahre vor der Formulierung einer dekonstruktivistischen Architekturtheorie entstanden sind, keine Rede sein kann.

Es hat sich zudem gezeigt, dass die transmedialen Verwicklungen von Architektur und Literatur unterschiedliche Modi annehmen, namentlich poetologische, mnemotechnische, visuelle und akustische. Dies hat für die Lektüren der unterschiedlichen Texte und Filme neue Ebenen der Interpretation eröffnet. So war es möglich, Thomas Bernhards prominente Selbstbeschreibung als Geschichtsenzerstörer einer Neubestimmung mit Begrifflichkeiten der Zerstörung von Architektur zu unterziehen. Sowohl dem *Kalkwerk* als auch *Korrektur* konnten dabei von der Forschung bislang unberücksichtigte Aspekte hinsichtlich des Zusammenspiels von Gebäuden und Schreibprozessen abgewonnen werden. Es wäre von hieraus zu fragen, inwiefern eine Relektüre weiterer Texte Thomas Bernhards hinsichtlich des Verhältnisses von Architektur, ihrer Zerstörung und den je spezifischen Schreibvorgängen eine ausführliche Formulierung einer genuin Bernhardschen Theorie der Architektur stattgeben würde. Zu denken ist dabei beispielsweise an Bernhards Debütroman *Frost*, der mit den in ihm thematisierten Baustellenarbeiten an einem Kraftwerk poetologische Dimensionen eröffnet. Die Texte *Amras* und *Ja* sind prädestiniert für eine Untersuchung der Beziehung von Architektur und Selbstmord. Es wäre zu überlegen, ob einer Architekturtheorie, die auf Bernhards Erzählwerk gründet, anti-architektonische bzw. anarchitektonische Tendenzen eignen würden, da Bernhard den Gebäuden seiner Erzählwelten nahezu ausnahmslos ein (selbst)zerstörerisches Potenzial zuschreibt. Mit Blick auf erinnerungspolitische,

mnemotechnische und repräsentationskritische Überlegungen im Sinne W.G. Sebalds ließe sich eine Neu-Lektüre des ersten Teils von Bernhards fünfteiliger Autobiographie unternehmen. *Die Ursache. Eine Andeutung* verhandelt die alliierten Luftangriffe auf Salzburg und die Erfahrung der zerstörten Stadt. Es wäre zu fragen, ob dieser Modus der Zerstörung von Architektur einen im Vergleich zum restlichen Werk Bernhards anderen repräsentationslogischen und rhetorischen Einsatz erhält und inwiefern sich Parallelen und Unterschiede zu Sebalds und Alexander Kluges Texten ergeben. Inwiefern gerade das Verhältnis von Erinnerung und Zerstörung von Architektur fruchtbar ist, hatte sich mit der Lektüre von W.G. Sebalds Roman *Austerlitz* gezeigt. Dabei waren es vor allem die Momente des Drängens, der Wucherung und der Heimsuchung von zerstörter bzw. zerstörerischer Architektur, die den Erinnerungsvorgang des Protagonisten Austerlitz entscheidend kontrollierten bzw. überhaupt erst animierten. Es ließe sich fragen, inwiefern sich solche Dynamiken und Strukturen auch in weiteren Erinnerungsromanen der letzten Dekaden finden lassen und vor allem, ob sich die Zerstörung von Architektur nicht bloß als Motiv, sondern auch als eine genuine Rhetorik in literarischen Akten der Erinnerung fortsetzt. Mit anderen Worten: Finden sich die hier beschriebenen Aspekte auch in Texten, die die Zerstörung von Architektur nicht explizit zum Gegenstand haben als genuine Darstellungsverfahren fernab ihrer Verknüpfung mit der konkreten Zerstörung von Gebäuden? Dies ließe sich gerade mit Blick auf aktuelle Tendenzen der Gegenwarts- und Pöpliteratur fragen, speziell für Erinnerungsromane wie Rainald Goetz' *Abfall für Alle. Roman eines Jahres* oder *Elfter September 2010. Bilder eines Jahrzehnts*. Auch Goetz' letzter Roman *Johann Holtrop*, der bereits in seinem Untertitel *Abriss der Gesellschaft* auf ein Moment architektonischer Zerstörung hinweist, würde sich für eine

Lektüre unter den in dieser Arbeit vorgeschlagenen Prämissen eignen. Zu denken wäre auch an den von Durs Grünbein und Thomas Florschütz herausgegebenen Foto-Lyrik Band *Museumsinsel*, der sich mit dem Abriss des Palasts der Republik und den Instandsetzungsarbeiten auf der Museumsinsel in Berlin-Mitte beschäftigt. Dabei wäre vor allem auf das Zusammenspiel von Fotografie und Lyrik zu fokussieren und zu untersuchen, inwiefern sich dabei wiederum je spezifische Visualisierungsstrategien formulieren ließen.

Zudem ließe sich das Konzept der Transarchitektur, des Stattfindens von Architektur außerhalb ihrer Manifestation in Stein im Übergang und Zusammenspiel mehrerer Medien, auf weitere Medien gewinnbringend anwenden. Insbesondere die akustische Dimension der Zerstörung von Architektur scheint mir dabei noch weitere Untersuchungen wert. In Bernhards *Kalkwerk* wurde bereits kurz darauf eingegangen und die Verwendung des Klopfens der Berliner Mauerspechte in Böttchers Dokumentation war Ausgangspunkt der Besprechung eines spezifischen Sounds der Zerstörung von Architektur. Es ließe sich fragen, inwiefern Musik die Zerstörung von Architektur reflektiert. Für den zu untersuchenden Zeitraum wäre dabei im Rahmen der klassischen Musik an Karlheinz Stockhausens Werk zu denken, der Architektur direkt in seine Kompositionen mit einbindet. Mit Blick auf die Thematisierung und Vertonung der Zerstörung von Architektur scheint mir die Beschäftigung mit der deutschen Industrialrockband Einstürzende Neubauten unausweichlich, weshalb ich diesen Ausblick und damit auch diese Arbeit mit einem kurzen Exkurs über die 'Neubauten' beschließen möchte.

Die Einstürzenden Neubauten, 1980 von ihren Frontmann Blixa Bargeld in Berlin gegründet, vereinen bereits in ihrem Namen die Prozesse der Konstruktion und Destruktion von Architektur. Mit 'Neubauten' ist zugleich auf eine eigene Gattung Architektur angespielt, mit der die neu entstehenden und die im Krieg zerstörten Wohnhäuser, die nunmehr sogenannten 'Altbauten', ersetzenden Wohnhäuser vor allem im Westen Deutschlands bezeichnet werden. Mit dem Bandnamen ist somit bereits eine gewisse Skepsis am Wiederaufbau Deutschlands formuliert und wird impliziert, dass die neuen Strukturen auf ihre Zerstörung hin angelegt sind bzw. ihnen diese bereits von Beginn an eingeschrieben ist. Auch mehrere Albumtitel zeichnen sich über das Vokabular der (Zerstörung von) Architektur aus wie z.B. *Haus der Lüge* (1989), *Anarchitektur* (2005), *Grundstück* (2005) und *Strategies against Architecture I-IV* (1984-2010). Doch enden die architektonischen Verwicklungen nicht in Namens- und Titelgebungen.

Die Einstürzenden Neubauten haben von Beginn an darauf gesetzt, die traditionelle Instrumentierung einer Rockband zu überwinden. Das führte nicht nur zu einer unkonventionellen Handhabung klassischer Instrumente, sondern vor allem zur Produktion neuer. Dafür wurden Baumaterialien und Bauwerkzeuge aus ihrem architektonischen Kontext gerissen und als Musikinstrumente und Klangkörper umfunktioniert. Die unterschiedlichen *objects trouvés* wurden dabei immer wieder von Baustellen West-Berlins entwendet. Mehr noch: Ganze Architekturen, wie z.B. eine Autobahnbrücke in Berlin-Schöneberg, wurden genutzt, um Musik zu kreieren bzw. um den Sound der je spezifischen Architekturen einzufangen. Die Autobahnbrücke selbst wurde mit Hämmern, Einzelteile wie Leitplanken abgelöst und mit Kettensägen

‘bespielt’. Es ließe sich behaupten, dass diese Art der Nutzung eine neue Form der Rezeption von Architektur implementiert und somit Walter Benjamins These erweitert. Benjamin argumentiert in seinem Kunstwerk-Aufsatz, dass Architektur auf doppelte Weise rezipiert wird: „durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch.“⁴⁸² Diesen beiden Wahrnehmungsmodalitäten weist Benjamin unterschiedliche Effekte zu, namentlich der taktilen Wahrnehmung die Zerstreung und der optischen die Kontemplation. Mit den Neubauten ließe sich sagen, dass eine akustische Wahrnehmung der Architektur ihren Effekt in der Zerstörung findet. So sind die Neubauten immer wieder auch in Gebäuden aufgetreten, die an sich nicht für Konzerte vorgesehen waren und die während der Auftritte über eine bloße Nutzung als Austragungsort operationalisiert wurden. Das vermutlich eindrücklichste Beispiel hierfür ist der Auftritt am 4. November 2004 in dem sich in Demontage befindlichen Palast der Republik. Bei dieser *performance* wurden mitunter die bereits freigelegten Stahlstrukturen des Gebäudes von Mitgliedern der Band bespielt, um die Rhythmuspartien für vereinzelte Songs zu bilden. Das sich im Abbau befindliche Gebäude selbst wird auf diese Weise in die Produktion der Musik mit eingebunden. Da mir die musikwissenschaftliche Expertise für eine detaillierte und solide Beschreibung und Analyse der Musik der Einstürzenden Neubauten fehlt, möchte ich im Folgenden kurz auf den Text eines Liedes eingehen und die darin stattfindenden Anspielungen auf architektonische Phänomene, ideengeschichtliche Konzepte und literarische Referenzen kurz diskutieren.

482 Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeichen seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 433 – 469, hier: S. 465.

Der Song trägt den Titel „Die Befindlichkeit des Landes“ (erschienenen auf dem im Jahr 2000 veröffentlichten Album *Silence is Sexy*) und thematisiert den Wiederaufbau von Berlin nach dem Fall der Mauer und wurde auch in der Dokumentation *Berlin Babylon* als immer wiederkehrender Soundtrack in einer speziellen „Baustellenversion“ verwendet. Der Text des Liedes liest sich wie folgt:

Über dem Narbengelände
das langsam verschwindet
so nur Phantomschmerz bleibt
Es dringt kaum hörbar ein fieses Lachen
aus der roten Info-Box
und in den Gräbern wird leise rotiert

Alles nur künftige Ruinen
Material für die nächste Schicht

Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia
Melancholia, mon cher
Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia
schwebt über der neuen Stadt
und über dem Land

Über den Schaltzentralen
Über dem Stoppelfeld aus Beton
Über den heimlichen Bunkeranlagen
die nicht wegzukriegen sind
Marlene go home!
auch über dem Marlene-Dietrich-Platz

die neuen Tempel haben schon Risse
künftige Ruinen
einst wächst Gras auch über diese Stadt
über ihrer letzten Schicht

Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia
Melancholia, mon cher
Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia
schwebt über der neuen Stadt
und über dem Land

Im zerschnittenen Himmel

von den Jets zur Übung zerflogen
hängt sie mit ausgebreiteten Schwingen
ohne Schlaf, und starren Blicks
in Richtung Trümmer
hinter ihr die Zukunft aufgetürmt
steigt sie langsam immer höher
übersieht letztendlich das ganze Land
Was ist die Befindlichkeit des Landes?
Was ist die Befindlichkeit des Landes?
Was ist die Befindlichkeit des Landes?
Was ist die Befindlichkeit des Landes?⁴⁸³

Das Lied zeichnet die ‘Befindlichkeit des Landes’, d.h. den politischen Zustand und die gesellschaftliche Stimmung, als äußerst fragile, instabile und vortäuschende Haltung. Der architektonische Wiederaufbau wird dafür als Objekt der Analyse genutzt. Die metaphorische ‘Wunde’, die der Todesstreifen durch die Stadt gerissen hatte, vernarbt nun durch die Wiederaufbauarbeiten. Dem Schmerz wird sein Symptom entzogen, so dass nur noch ‘Phantomschmerz’ über das Vergangene bestehen bleibt. Berlin wird als Palimpsest beschrieben. Die neuen Schichten jedoch reparieren nicht den über 60 Jahre lang angerichteten Schaden in der Stadt, sondern täuschen bloß vor, verdecken, was nicht ‘wegzukriegen’ ist, was nicht vergessen, aber qua neuer Schichten auch nicht erinnert werden kann. Zudem sind den neuen Bauschichten ihre zukünftigen Zerstörungen bereits wieder eingeschrieben, sind sie doch nicht mehr als „künftige Ruinen / Material für die nächste Schicht“, womit ein urbaner Kreislauf aus Zerstörung, Wiederaufbau und Wiederzerstörung beschrieben ist. Diesem pessimistischen Geschichtsbild und von Skepsis geprägtem Fortschrittsdenken korrespondieren zwei Referenzen an die deutsche Ideengeschichte. Mit ‘Melancholia’ wird auf Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I* aus dem Jahr 1514 angespielt, das die melancholische Stimmungslage als eine von u.a.

483 Bargeld, Blixa, „Die Befindlichkeit des Landes“, Track 8 auf *Silence Is Sexy*, Mute 2000.

geometrischen Instrumenten und architektonischen Strukturen allegorisierte Frau inszeniert, die in ihrer kontemplativen Haltung der Niedergeschlagenheit Ausdruck verleiht. Dass sie im Lied der Neubauten im Himmel über Berlin hängt, „starren Blicks / in Richtung Trümmer / hinter ihr die Zukunft aufgetürmt“, verbindet sie mit Walter Benjamins Engel der Geschichte aus seinem Text *Über den Begriff der Geschichte*.⁴⁸⁴ Dieser wird von einem Wind rückwärts gen Zukunft geblasen und ist dabei der vor sich in Trümmern akkumulierenden Geschichte ansichtig. Es ist ein katastrophisches Denken von Geschichte in Begrifflichkeiten der Zerstörung von Architektur, das hier von den Neubauten auf das wiedervereinigte Deutschland projiziert wird.

Die Zerstörung von Architektur ist in mehrerer Hinsicht wirksam auf die Musik der Einstürzenden Neubauten: Sie ist Grundlage ihres Selbstverständnisses, wiederkehrendes Thema von Songs und Konzept ganzer Alben, mimetisches Objekt und Musik erzeugendes Verfahren. Schelling behauptete in seinen Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst*: „Architektur ist erstarrte Musik“⁴⁸⁵. Mit den Einstürzenden Neubauten kann dem entgeggehalten werden, dass sich Musik ebenso in der Zerstörung von Architektur ereignen kann.

484 vgl. Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2., hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 690-708.

485 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976, S. 231.

Bibliographie

Anonymous, *The Book of Jubilees*, Lanham 2014.

Arburg, Hans-Georg von, *Alles Fassade. „Oberfläche“ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770-1870*, München 2008.

Assmann, Aleida, „Zur Metaphorik der Erinnerung“, in: Aleida Assmann und Dietrich Harth (Hg.), *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt 1991, S. 13-35.

Assmann, Aleida und Dietrich Harth (Hg.), *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1991.

Bargeld, Blixa, „Die Befindlichkeit des Landes“, Track 8 auf *Silence Is Sexy*, Mute 2000 (CD).

Barthes, Roland, *Le Plaisir Du Texte*, Paris 1973.

Bartholomew, Craig G., „Babel and Derrida: Postmodernism, Language and Biblical Interpretation“, in: *Tyndale Bulletin* 49:2 (1998), S. 305-328.

Bartsch, Kurt, Dietman Goltschnigg und Gerhard Melzer (Hg.), *In Sachen Thomas Bernhard*, Königstein/Ts 1983.

Beloborodova, Darina, „Die Negativität in der Trümmerliteratur der Nachkriegszeit“, in: *Triangulum: Germanistisches Jahrbuch für Estland Lettland und Litauen* 2010, S. 11-29.

Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2., hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 690-708.

---, „Das Kunstwerk im Zeichen seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2., hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 433-469.

Berger, Klaus, „Das Buch der Jubiläen“, in: Werner Georg Kümmel und Hermann Lichtenberger (Hg.), *Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit*, Bd 2: Unterweisungen in erzählender Form, Gütersloh 1973-1999, S. 273-575.

Bergeron, Louis und Maria Teresa Maiullari-Pontois, *Industry, Architecture, and Engineering*, New York 2000.

Bernhard, Thomas, „Drei Tage“, in: ders., *Der Italiener*, Frankfurt a.M. 1989, S. 78-90.

- , *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt a.M. 1988.
- , *Frost*, in: ders., *Werke*, Bd. 1, hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a.M. 2003.
- , „Der Schweinehüter“, in: ders., *Werke*, Bd. 14: Erzählungen, Kurzprosa, hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a.M. 2003, S. 516-539.
- , *Das Kalkwerk. Roman*, Frankfurt a.M. 1973.
- , *Korrektur. Roman*, Frankfurt a.M. 1988.
- , „Amras“, in: ders., *Werke*, Bd. 11: Erzählungen I, hrsg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a.M. 2003, S. 109-179.
- Bernstein, Susan, *Housing Problems. Writing and Architecture in Goethe, Walpole, Freud, and Heidegger*, Stanford 2008.
- Beyer, Susanne und Ulrike Knöfel, „Mich interessiert der Wahn. Interview mit Gerhard Richter“, online zugänglich unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41429248.html>, zuletzt eingesehen am 5. September 2014.
- Billenkamp, Michael, *Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis*, Heidelberg 2008.
- Bisky, Jens, *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*, Weimar 2000.
- Böser, Ursula, „Preserving the Wall’s Ambivalence. Language, Structure and History in Jürgen Böttcher’s *Die Mauer*“, in: *Studies in Documentary Film* 1 (2010), S. 79-89.
- Bosse, Ulrike, *Alexander Kluge – Formen literarischer Darstellung von Geschichte*, Frankfurt a. M. 1989.
- Böttcher, Jürgen, *Die Mauer. Demontage eines Alptraums*, Deutschland 2006, (DVD).
- Boullée, Étienne-Louis, „Architecture. Essai sur l’art“, in: ders., *Architecture. Essai sur l’art*, hrsg. v. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris 1968.
- Brüggemann, Heinz, *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, Hannover 2002.
- Burgman, Ulrich, *Bewältigungsversuch. Thomas Bernhards autobiographische Schriften*, Bern 1982.

- Carp, Stefanie, *Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges*, München 1987.
- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1996.
- Catling, Jo und Richard Hibbitt, *Saturn's Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, London 2011.
- Charles, R.H., *The Ethiopic Version of the Hebrew Book of Jubilees*, Oxford 1895.
- The Book of Jubilees, Or The Little Genesis*, London 1902.
- Cheon, Hyun Soon, *Intermedialität von Text und Bild bei Alexander Kluge. Zur Korrespondenz von Früher Neuzeit und Moderne*, Würzburg 2007.
- Cicero, Marcus Tullius, *De Oratore – Über den Redner. Lateinisch – deutsch*, hrsg. v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf 2007.
- Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge 1994.
- Cousineau, Thomas J., *Three-Part Inventions. The Novels of Thomas Bernhard*, Cranbury 2010.
- Damerau, Burghard, *Selbstbehauptungen und Grenzen. Zu Thomas Bernhard*, Würzburg 1996.
- Denham, Scott und Mark McCulloh (Hg.), *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*, Berlin 2006.
- Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1988.
- , „Des Tours des Babel“, in: ders., *Psyche: Inventions of the Other*, Stanford 2007, S. 191-225.
- , „Point de la folie – Maintenant l'architecture“, in: Bernard Tschumi (Hg.), *La Case Vide – La Villette 1985*, London 1986, S. 4-19.
- , „Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur“, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne*, Berlin 1994, S. 215-232.
- , „Architecture. Where Desire Can Live“, in: Neil Leach (Hg.), *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*, London 1997, S. 319-323.
- Dillon, Sarah, *The Palimpsest. Literature, Criticism, Theory*, New York 2007.

Eisenman, Peter, „Architektur schreiben. Ein Gespräch zwischen Peter Eisenman und Jacques Derrida“, in: ders., *Aura und Exzess*, Wien 1995, S. 195-306.

---, „Moving Arrows, Eros and Other Errors“, in: ders., *Aura und Exzess*, Wien 1995, S. 89-98.

---, „Die Architektur und das Problem der rhetorischen Figur“, in: ders., *Aura und Exzess*, Wien 1995, S. 99-108.

Eklat: Stockhausen vergleicht Terroranschlag mit Kunst, online zugänglich unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/eklat-stockhausen-vergleicht-terroranschlag-mit-kunst-a-157890.html>, zuletzt eingesehen am: 22. September 2014.

Endres, Ria, *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*, Frankfurt 1980.

Englisch-Äthiopisches Wörterbuch, online zugänglich unter: <http://www.ethiopiandictionary.com/>, zuletzt eingesehen am 13. September

Enzensberger, Hans Magnus, in: *Der Spiegel*, Januar 1978.

Erb, Andreas (Hg.), *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die Neunziger Jahre*, Wiesbaden 1998.

Felka, Rike, *Das räumliche Gedächtnis. Untersuchungen zu Bernhard, Bachmann, Antonioni, Doderer, Stifter, Duras, Kafka*, Berlin 2010.

Fischer, Kai Lars, *Geschichtsmontagen. Zum Zusammenhang von Geschichtskonzeption und Text-Modell bei Walter Benjamin und Alexander Kluge*, Hildesheim 2013.

Forrest, Tara, „Creative Co-Productions: Alexander Kluge’s Television Experiments“, in: Gerhard Fischer und Florian Vassen (Hg.), *Collective Creativity: Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*, Amsterdam 2011, S. 191-203.

Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 1977.

Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt a.M. 1994.

---, „Notiz über den ‚Wunderblock‘“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, hrsg. v. Anna Freud, Marie Bonaparte, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris und O. Osakower, Frankfurt a.M. 1968, S. 387-91.

- Fuchs, Anne, *Die Schmerzenspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln 2004.
- Fuchs, Anne und J.J. Long (Hg.), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg 2007.
- Genette, Gerard, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. 1993.
- Gleber, Anke, „Auslöschung, Gehen. Thomas Bernhards Poetik der Destruktion und Reiteration“, in: *Modern Austrian Literature*, 24 (2001), S. 85-97.
- Gnam, Andrea, *Positionen der Wunschökonomie. Das ästhetische Textmodell Alexander Kluges und seine philosophischen Voraussetzungen*, Frankfurt a. M. 1989.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854-1971.
- Grossklaus, Götz, „Katastrophe und Fortschritt. Alexander Kluge: Suche nach dem verlorenen Zusammenhang deutscher Geschichte“, in: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Osnabrück 2000, S. 175-201.
- Haas, Claude, *Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa*, München 2007.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders., *Werke*, Bd. 14, hrsg. v. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, and Helmut Reinicke, Frankfurt a.M. 1986
- Heidelberg-Leonard, Irene und Mireille Tabah (Hg.), *W.G. Sebald. Intertextualität und Topographie*, Berlin 2008.
- Helms-Defert, Hermann, *Die Last der Geschichte. Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard*, Köln 1997.
- Henderson, Mary C., „Scenography, Stagecraft, and Architecture“, in: Don B. Wilmet and Christopher Bigsby (Hg.), *The Cambridge History of American Theatre*, Cambridge 1999, S. 487-513.
- Hodonyi, Robert, „Von Baustelle zu Baustelle. Ein Streifzug durch die Geschichte des Architekturmotivs in der Literatur“, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 54:4 (2008), S. 589-608.
- Hoell, Joachim, *Thomas Bernhard*, München 2000.
- Hoell, Joachim und Kai Luehrs-Kaiser (Hg.), *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*, Würzburg 1999.

- Höller, Hans, *Der unbekannte Thomas Bernhard*, Mattighofen 2014.
- Honold, Alexander und Markus Joch (Hg.), *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, Würzburg 1999.
- Hutchinson, Ben, *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*, Berlin 2009.
- Huyssen, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003.
- Ilseman, Mark, „Going Astray: Melancholy, Natural History, and the Image of Exile in W.G. Sebald's *Austerlitz*“, in: Scott Denham und Mark McCulloh (Hg.), *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*, Berlin 2006, S. 301-314.
- Johannsen, Anja K., *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld 2008.
- Josephus, Flavius, *Flavius Josephus' Jüdische Altertümer*, hrsg. v. Franz Kaulen, Köln 1883.
- , *Jewish Antiquities*, Bd. 5: Books I-IV, hrsg. v. Ralph Marcus und H. St. J. Thackeray, Cambridge 1998.
- , *Des Flavius Josephus Jüdische Altertümer*, hrsg. v. Heinrich Clementz, Berlin 1924.
- Jurgensen, Manfred (Hg.), *Bernhard. Annäherungen*, Bern 1981.
- Kilborn, Richard, „The Documentary Work of Jürgen Böttcher: A Retrospective“, in: Sean Allen und John Sandford (Hg.), *DEFA. East German Cinema, 1946-1992*, New York 1999, S. 267 – 282
- Kipnis, Jeffrey und Thomas Leiser (Hg.), *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York 1997.
- Kluge, Alexander, *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*, Frankfurt a.M. 2008.
- , „Utopie Film“, in: Alexander Kluge und Alf Brustellin, *Bestandsaufnahme. Utopie Film: Zwanzig Jahre Neuer Deutscher Film / Mitte 1983*, Frankfurt a.M. 1983, S. 56-81.
- , *Bauarbeiten in der Ruine der Twin Towers*, online zugänglich unter: <http://www.dctp.tv/filme/bauarbeiten-der-ruine-der-twin-towers/>, zuletzt eingesehen am 14. September, 2014.

---, *Ein Gehäuse aus Stahl für Tschernobyl*, online zugänglich unter: <http://www.dctp.tv/filme/gehaeuse-aus-stahl-fuer-tschernobyl/>, zuletzt eingesehen am 14. September 2014.

Kluge, Alexander und Peter Schamoni, *Brutalität in Stein*, Deutschland 1961, in: Alexander Kluge et. al., *Sämtliche Kinofilme*, Disc 1, Frankfurt a.M. 2007 (DVD).

Kohlenbach, Margarete, *Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards „Korrektur“*, Tübingen 1986.

König, Josef, „Schöpfung und Vernichtung. Über die Kopf-Metapher in Thomas Bernhards Roman *Das Kalkwerk*“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 17 (1977), S. 231-241.

Krauß, Andrea, „Rohformen des Erzählens. Repräsentationskritik in W.G. Sebalds 'Luftkrieg und Literatur'“, in: *Weimarer Beiträge* 53 (2007), S. 503-518.

Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1990.

Lämmert, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1968.

Lange, Carsten, *Architekturen der Psyche. Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik*, Würzburg 2007.

Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*, Braunschweig 1991.

Lindenmayr, Heinrich, *Totalität und Beschränkung. Eine Untersuchung zu Thomas Bernhards Roman „Das Kalkwerk“*, Königstein/Ts. 1982.

Littmann, Enno, „Buch der Jubiläen“, in: Emil Kautzsch, *Die Apokryphen und Pseudoepigraphen des Alten Testaments. Zweiter Band: Die Pseudoepigraphen des Alten Testaments*, Tübingen 1900, S. 31-120.

Long, J.J., *The Novels of Thomas Bernhard. Form and Its Function*, Rochester 2001.

Long, J.J. und Anne Whitehead (Hg.), *W.G. Sebald – A Critical Companion*, Edinburgh 2004.

Loos, Adolf, „Mein erstes Haus“, in: Adolf Opel (Hg.), *Über Architektur: Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte*, Wien 1995, S. 72-74.

---, „Von der Sparsamkeit“, in: Adolf Opel (Hg.), *Die Potemkin'sche Stadt: Verschollene Schriften, 1897-1933*, Wien 1983, S. 204-216.

- , „Ornament und Verbrechen“, in: Adolf Opel (Hg.), *Trotzdem, 1900-1930*, Wien 1982, S. 78-88.
- , „Architektur“, in: Adolf Opel (Hg.), *Über Architektur: Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte*, Wien 1995, S. 75-86.
- Lutze, Peter C., *Alexander Kluge. The Last Modernist*, Detroit 1998.
- Maier, Andreas, *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa*, Göttingen 2004.
- Malkmus, Bernhard, „Intermediality and the Topography of Memory in Alexander Kluge“, in: *New German Critique* 107 (2009), S. 231- 252.
- Marquardt, Eva, *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, Tübingen 1990.
- Martin, Louis, „On the Intellectual Origins of Tschumi’s Architectural Theory“, in: *Assemblage* 11 (1990), S. 22-35.
- Martin, Sigurd und Ingo Wintermeyer (Hg.), *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*, Würzburg 2007.
- Meyer, Urs, Roberto Simanowski und Christoph Zeller (Hg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006.
- Meyer, Urs und Roberto Simanowski und Christoph Zeller, „Vorwort“, in: Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller (Hg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006, S. 7-17.
- Mieth, Corinna, *Das Utopische in Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges*, Tübingen 2003.
- Mittermayer, Mandred, *Thomas Bernhard*, Stuttgart 1995.
- Nerdinger, Winfried (Hg.), *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*, Salzburg 2006.
- Neumeyer, Harald, „’Experimentalsätze’ und ‘Lebensversicherungen’. Thomas Bernhards *Kalkwerk* und die Methode des Viktor Urbantschitsch“, in: Fransiska Schöbler und Ingebord Villinger (Hg.), *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, Würzburg 2002, S. 4-29.
- Niehaus, Michael und Claudia Öhlschläger (Hg.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin 2006.

- Niehaus, Michael, „No Foothold: Institutions and Buildings in W.G. Sebald's Prose”, in: Scott Denham and Mark McCulloh (Hg.), *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*, Berlin 2006, S. 315-333.
- Öhlschläger, Claudia, „Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau”, in: Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger (Hg.), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin 2006, S. 189-204.
- Pfabigan, Alfred, *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, Wien 2009.
- Piranesi, Giovanni Battista, Giorgio Celli und Piervaleriano Angelini, *Piranesi: Carceri D'invenzione*, Bergamo 2007.
- Podszun, Johannes Frederik G., *Untersuchungen zum Prosawerk Thomas Bernhards. Die Studie und der Geistesmensch. Entwicklungstendenzen in der literarischen Verarbeitung eines Grundmotivs*, Frankfurt a.M. 1998.
- Preußler, Heinz-Peter (Hg.), *Krieg in den Medien*, Amsterdam 2005.
- Purdy, Daniel, *On the Ruins of Babel. Architectural Metaphor in German Thought*, Ithaca 2011.
- Reinhold, Ursula, „Trümmer und Bauen in der Literatur der Nachkriegszeit”, in: Margrid Bircken und Heide Hampel (Hg.), *Architektur und Literatur in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg 2003*, Neubrandenburg 2005, S. 59-68.
- Reitz, Edgar, Alexander Kluge und Wilfried Reinke, „Wort und Film”, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 13 (1965), S. 1015-1030.
- Rentschler, Eric, „Remembering Not to Forget. A Retrospective Reading of Kluge's Brutality in Stone”, in: *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*, 1990 Winter, S. 23-41.
- , „The Place of Rubble in the *Trümmerfilm*”, in: *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*, 2010 Summer, S. 9-30.
- Richter, Michael, „Sprachspiele der Ursachenforschung. Beobachtungen zu *Korrektur*”, in: Alexander Honold und Markus Joch (Hg.), *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, Würzburg 1999, S. 103-114.
- Riebler, Paul, *Altjüdische Schriften außerhalb der Bibel*, Augsburg 1928.
- Ritte, Jürgen, *Endspiele. Geschichte und Erinnerung bei Dieter Forte, Walter Kempowski und W.G. Sebald*, Berlin 2009.

Rossbacher, Karlheinz, „Thomas Bernhard: *Das Kalkwerk* (1970)“, in: Paul Michael Lützel (Hg.), *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts*, Königstein/T. 1983, S. 372-387.

Schmidt-Dengler, Wendelin und Adrian Stevens und Fred Wagner (Hg.), *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne*, Frankfurt a.M. 1997.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976.

Schmidt-Hannisa, Hans-Walter, „Abberation of a Species: On the Relationship between Man and Beast in W.G. Sebald's Work“, in: Anne Fuchs und J.J. Long (Hg.), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg 2007, S. 31-44.

Schmied, Wieland, *Thomas Bernhards Häuser*, Wien 1995.

Schnell, Ralf, „Deutsche Literatur nach 1945“, in: Wolfgang Beutin et. al. (Hg.), *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2001, S. 479-510.

Schodde, George H., *The Book of Jubilees. Translated from the Ethiopic*, Oberlin 1888.

Schöblier, Franziska und Ingeborg Villinger (Hg.), *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, Würzburg 2002.

Schöttker, Detlev, „Das Zimmer im Kopf. Wann kommt eigentlich der ‘architectonic turn’“, in: *Merkur* 59: 680 (2005), S. 1191-1195.

---, „Architektur als Literatur. Zu Geschichte und Theorie eines ästhetischen Dispositivs“, in: Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller (Hg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006, S. 131-151.

Schulte, Christian (Hg.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Osnabrück 2000.

Schulte, Christian und Sieber, Winfried (Hg.), *Figuren der Erinnerung. Studien zum Werk W.G. Sebalds*, Berlin 2013.

Schulte, Christian (Hg.), *Kluges Fernsehen: Alexander Kluges Kulturmagazine*, Frankfurt a.M. 2002.

Sebald, Winfried Georg, *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, München 1999.

---, *Austerlitz*, München 2001.

Seitz, Stephan, *Geschichte als bricolage – W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*, Göttingen 2011.

Sherman, Phillip Michael, *Babel's Tower Translated. Genesis 11 and Ancient Jewish Interpretation*, Leiden 2013.

Sombroek, Andreas, *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*, Bielefeld 2005.

Sorg, Bernhard, *Thomas Bernhard*, München 1992.

Steinaecker, Thomas von, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld 2007.

Stiegler, Bernd, „Die Realität ist nicht genug. Alexander Kluges praktische Theorie und theoretische Praxis der Montage“, in: *Text+Kritik* 85 (2011), S. 52-58.

Stollmann, Rainer, *Alexander Kluge zur Einführung*, Hamburg 1998.

Storr, Robert, *September. A History Painting by Gerhard Richter*, London 2010.

Strowick, Elisabeth, „Literature and the Sense of Possibility: A Brief Introduction“, in: *Modern Language Notes* 125:3 (2010), 505-510.

---, *Passagen der Wiederholung. Kierkegaard – Lacan – Freud*, Stuttgart 1999.

Tabah, Mireille und Manfred Mittermayer (Hg.), *Thomas Bernhard. Persiflage und Subversion*, Würzburg 2013.

Tausch, Harald, „Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst“. *Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik*, Würzburg 2006.

Thomson, Christian W., *Literarchitektur. Wechselwirkungen zwischen Architektur, Literatur und Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1989.

Tischel, Alexandra, „Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*“, in: Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger (Hg.), *W.G. Sebald, Politische Archäologie und melancholische Bastellei*, Berlin 2006, S. 31-46.

Tismar, Jens, *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, München 1973.

Tschumi, Bernard, *Architecture and Disjunction*, Cambridge, London 1994.

---, „Violence of Architecture”, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 121-140.

---, „The Pleasure of Architecture”, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 81-98.

---, „Abstract Mediation and Strategy”, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 191-206.

---, „Introduction”, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 2-24.

---, „Spaces and Events”, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 141-153.

---, „Architecture and Transgression”, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 65-80.

--- (Hg.), *La Case Vide – La Villette 1985*, London 1986

---, „Interview between Alvin Boyarsky and Bernard Tschumi. Excerpts from three conversations held in Paris, New York and London”, in: Bernard Tschumi, *La Case Vide – La Villette 1985*, S. 22-27.

---, „La Case Vide”, in: ders., *La Case Vide – La Villette 1985*, S. 2-4.

---, *The Manhattan Transcripts*, New York 1994.

---, „Six Concepts”, in: ders., *Architecture and Disjunction*, Cambridge 1994, S. 227-259.

Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, London 1992.

Vorveröffentlichung von Flavius Josephus, Altertumskunde (Antiquitates Judaicae, I, 1-2, 200), online zugänglich unter: http://egora.uni-muenster.de/ijd/pubdata/Antiq_I-II.pdf, zuletzt eingesehen am 13. September 2014

Voskamp, Wilhelm, „Emblematik der Geschichte. Alexander Kluges literarische und filmische Geschichtsschreibung”, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 36 (2010), S. 361-372.

Wenzel, Eike Friedrich, „Construction Site Film: Kluge’s Idea of Realism and His Short Films”, in: Tara Frost (Hg.), *Alexander Kluge: Raw Materials for Imagination*, Amsterdam 2012, S. 173-190.

Wigley, Mark, *The Architecture of Deconstruction. Derrida’s Haunt*, Cambridge 1993.

Curriculum Vitae

Johannes Birke

Date of Birth: 05/14/1980, Place of Birth: Fulda, Germany

EDUCATION

- 09/2008-present **Johns Hopkins University, Baltimore**
Doctoral candidate in German Studies
Dissertation: *Baustellen der Zerstörung. Architektur, Literatur und Dekonstruktion*
Advisors: Elisabeth Strowick, Andrea Krauß
My dissertation analysis the poetics and theoretical implications of architectural destruction in theory, literature and film after 1968. By describing the relationship of architecture and literature as transmedial, the study focusses on the aesthetics and epistemology of architectural destruction and ultimately the destruction of representation itself.

Graduate courses in German literature and philosophy, history of art, and anthropology
- 10/2011-09/2012 **Freie Universität Berlin, Germany**
Visiting Student at the Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies, Freie Universität Berlin
- 07/2008 **Ernst Moritz Arndt Universität Greifswald, Germany**
Psychology
Magister Artium [M.A.] in German and American Studies and
Thesis: Das Gesetz: Rhetorik und Schrift. Lektüren zu Thomas Bernhard
- 10/2001-07/2008 Undergraduate and graduate courses in American and German literature and linguistics, media and communication studies, philosophy and psychology
- 10/2000-09/2001 **Universität Bayreuth, Germany**
Undergraduate courses in German and English Studies

FELLOWSHIPS

- 10/2012-09/2013 William Kurrelmeyer Fellowship, Johns Hopkins University

PUBLICATIONS

Book review: Gregor Thuswaldner, „*Morbus Austriacus.*“ *Thomas Bernhards Österreichkritik*, *The German Quarterly* (in print)

Book review: Sabine Mainberger, *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, *MLN German Issue* (2011): 658-662.

Co-Editor, *MLN German Issue* (2010) *Literature and the Sense of Possibility / Der Möglichkeitssinn von Literatur* (Editor: Elisabeth Strowick)