

Das Buch ist das Ergebnis eines interdisziplinären Symposions am Institut für Kunstgeschichte der Technischen Universität Graz, wo die Herausgeberin eine Professur für Kunstgeschichte innehat.

Die Beiträge der international renommierten Autorinnen und Autoren gehen der Frage nach, „ob die Künste, vor allem aber die Architektur, die doch wesensmäßig an Gebrauch und Verwertung gebunden ist, auch in unseren Tagen noch mit revoltierendem Einspruchsgestus auftreten können, ob die Künste diese Funktion überhaupt auszufüllen verstehen und mit welchen Intentionen und Mitteln.“ (Jens Janisch in der *deutschen bauzeitung*)

Aus dem Inhalt:

Elisabeth List: Der subversive Leib. Über die körperlichen Wurzeln von Widerstand und Kreativität

Marie-Anne Berr: Das Bild als materielle Kommunikation

Hans Ulrich Reck: Dialektik der Provokation und die Antiquiertheit der Revolte

Peter Gorsen: Vom Zwangs- zum Wunschkörper. Körperflüchtige Phantasien in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts

Karin Wilhelm: Destruktionen. Die Tücken des Apoll

Christian W. Thomsen: Bill Reid's Black Canoe – The Spirit of Haida Gwaii. Zur Kunst der Nordwestküstenindianer Kanadas zwischen Anpassung und Revolte

Günter Zamp Kelp: Vom Monument zum Ereignis

Arie Graafland: Kritik und Konstruktion

Thilo Hilpert: Die Last des Konstruktiven

KUNST ALS REVOLTE?

Karin Wilhelm (Hrsg.)

KUNST ALS REVOLTE?

Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen

Die Autorinnen und Autoren

Marie-Anne Berr

Dr. phil., Kulturwissenschaftlerin, derzeit wissenschaftliche Assistentin im Bereich Historische Anthropologie am Fachbereich Erziehungswissenschaften der Freien Universität Berlin.

Publikationen zum Thema Technik und Körper sowie Technologisierung der Ästhetik.

Peter Gorsen

Studium der Philosophie, Psychologie, Kunst- und Literaturgeschichte, Promotion bei Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in Frankfurt. Danach als Kunstkritiker und Publizist tätig, Mitbegründer und Redakteur der Zeitschrift 'Ästhetik und Kommunikation', 1973-1976 Dozent für Kunst und visuelle Kommunikation in Gießen. Heute Vorstand der Lehrkanzel für Kunstgeschichte der Hochschule für angewandte Kunst in Wien.

Zahlreiche Veröffentlichungen, Kunstkritiken und Einzelpublikationen zu den Themen Sexualästhetik, Kunst und Krankheit, Psychiatrie und moderne Kunst u.a.

Arie Graafland

Studium der Soziologie und Philosophie in Amsterdam. Danach zunächst technische Ausbildung im Fach Design in Rotterdam, später Übergang zur Designtheorie. Stadtplaner in Arnheim, ab 1978 Lehrer für Design und Architekturtheorie in Delft. Lebte und arbeitete in New York an einem Buch über Obdachlosenhelme in Manhattan und Amsterdam.

Dissertation zur ästhetischen Theorie von Adorno, Kristeva und Althusser sowie kritische Schriften zur Architektur in Deutschland, Griechenland und den USA.

Thilo Hilpert

Nach Stipendium in Frankreich und Begegnung mit Le Corbusier Studium der Soziologie, Sozialpsychologie und Germanistik in Mannheim und Göttingen. 1976 Promotion in Göttingen, danach Architekturstudium an der TU Berlin, ab 1975 Fortsetzung mit Schwerpunkt Stadt- und Regionalplanung an der Universität Kaiserslautern. 1983 Habilitation, Gastprofessuren in Syrien und USA. Arbeitet heute als Professor für Städtebau an der FH Wiesbaden und leitet ein Atelier für Urbanistik und Architektur in Frankfurt.

Umfangreiche Veröffentlichungen zum Werk Le Corbusiers und zu Fragen der Urbanistik.

Elisabeth List

Studium der Philosophie, Geschichte und Soziologie an den Universitäten Graz, Konstanz und Berlin, Promotion in Philosophie 1971, danach Universitätsassistentin am Institut für Philosophie in Graz, Habilitation in Philosophie 1981, Gastseminare an den Universitäten Hamburg und Tübingen.

Karin Wilhelm (Hrsg.)

Kunst als Revolte?

Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst in Wien, dem Amt der Steiermärkischen Landesregierung/ Abteilung für Wissenschaft und Forschung in Graz und dem Magistrat Graz/ Kulturamt.

1. Auflage 1996

© Anabas Verlag Günter Kämpf KG

Unterer Hardthof 25

D-35398 Giessen, 1995

Alle Rechte vorbehalten

Copyright für die Abbildung der Werke von Joseph Beuys (S. 94), Jean Dubuffet (S. 97), Marcel Duchamp (S. 93), Henri Matisse (S. 39), Pierre Molinier (S. 100/101), Bruce Naumann (S. 95/96), Constant Nieuwenhuys (S. 168): VG Bild-Kunst, Bonn 1995

Satz und Layout: Anabas Verlag

Umschlaggestaltung: Anabas Verlag

Lithos: Axel Eiling, Kaufungen

Druck und Bindung: Fuldaer Verlagsanstalt

Die Deutsche Bibliothek – CIP Einheitsaufnahme:

Kunst als Revolte? : Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen / Karin Wilhelm (Hrsg.). – 1. Aufl. – Giessen : Anabas, 1996

ISBN 3-87038-280-5

NE: Wilhelm, Karin [Hrsg.]

Inhalt

Einleitung 5

Elisabeth List

Der subversive Leib

Über die körperlichen Wurzeln von Widerstand und Kreativität 8

Marie-Anne Berr

Das Bild als materielle Kommunikation 28

Hans Ulrich Reck

Dialektik der Provokation und die Antiquiertheit der Revolte 50

Peter Gorsen

Vom Zwangs- zum Wunschkörper

Körperflüchtige Phantasien in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts 91

Karin Wilhelm

Destruktionen. Die Tücken des Apoll 103

Christian W. Thomsen

Bill Reid's Black Canoe – The Spirit of Haida Gwaii

Zur Kunst der Nordwestküstenindianer Kanadas zwischen Anpassung und Revolte, zwischen Kunstgewerbe und Individualstil 119

Günter Zamp Kelp

Vom Monument zum Ereignis 143

Arie Graafland

Kritik und Konstruktion 150

Thilo Hilpert

Die Last des Konstruktiven 161

9 Peter Eisenman, En terror firma, in de sporen van grotesken, in: Peter Eisenman, Recent Projects, Nijmegen 1989, S. 21 ff

10 Anthony Vidler, The architectural uncanny, Unhomely houses, MIT 1992, S. 17 ff; zu Walpole siehe auch R. Sierksma, Anekdotische Architektur, in: Oase 39, S. 11 ff

11 Meiner Meinung nach ist Eisenmans Dekonstruktivismus manieristisch geworden. Was ursprünglich eine bedeutungsvolle Transgression der Moderne war, wurde, ohne es selbst zu wollen, zum Stil. Das zeigt sich bei den vielen bedeutungslosen Nachfolgern, die den Dekonstruktivismus nach dem Grundsatz benutzen, daß sich ein Entwurf gut verkaufen läßt, wenn er nur schief und krumm genug ist.

12 Ich bin nicht von der absoluten Autonomie der Vernunft überzeugt, wie sie im Erhabenen enthalten ist. Das Unbehagen wird jedenfalls übertroffen durch das Wohlgefühl, das aus der Suprematie des Noumenalen entsteht. Kant nannte unseren Geschmack in diesem Sinne auch "barbarisch". Was Erhabenheit für die Architektur bedeutet, hängt vom Zufall ab und bleibt ein Experiment. Wir dürfen auch nicht ausschließen, daß meine Erläuterung des Erhabenen etwas ist, das auch Lampugnani vorschlägt, der übrigens auf eine plumpe Art und Weise den Dekonstruktivismus mit seinen Philosophen wie z.B. Derrida über Bord wirft (siehe Fußnote 4). Das bedeutet: es geht um dieselben Bezüge wie die des Dekonstruktivismus, aber jetzt auf der Suche nach den spezifischen Auswirkungen der Linearität, des Ebenmaßes, nach der Ordnung und ihrer kritischen Umschreibung. Dies alles setzt auch einen nuancierten Blick auf die Konsumenten dieser Architektur voraus. Der zyklische Blick der Konstruktivisten und der Modernen zerfällt in ein Prisma von Wahrnehmungsweisen – die eine ist nicht von der anderen abzuleiten. Der Spezialistenblick des Architekten ist nicht derselbe wie der des "Mannes auf der Straße", worüber der eklektizistische Postmodernismus soviel redet (ohne sich übrigens wirklich dafür zu interessieren).

13 Siehe dazu: S. Frederick Starr, Melnikov, solo architect in a mass society, (Princeton University Press, 1978), S.25. Siehe A.M. Voigt, Russische und Französische Revolutionsarchitektur 1917-1989, Köln, 1974

14 Siehe dazu: Christoph Mohr und Michael Müller, Funktionalität und Moderne, Das Neue Frankfurt und seine Bauten 1925-1933, Frankfurt a. M., 1984

9 Siehe dazu: Leszek Kolakowski, Der Mensch ohne Alternative (1956) und Traktat über die Sterblichkeit der Vernunft (1967) und in den Niederlanden Ger Harmsen, Marx contra de Marxistische Ideologen (1968)

Die Last des Konstruktiven

Revolte und Trend

Was reizt am Thema?

Zunächst reizt etwas, das paradox anmutet: daß die Revolte, der Aufstand, die Beunruhigung, das Negative ein Akt des Kreativen sein könnte, vielleicht sogar eine Grundlage dessen. Ich habe diese Paradoxie mit dem Titel meines Beitrages um eine weitere ergänzt – ein Architekt, der das Konstruktive als Last benennt, muß befremden, führt es doch zum Höchsten, dem sich alle anderen Überlegungen und Bestrebungen unterzuordnen haben – dem Bau. Von der Last des Konstruktiven soll jedoch eher in doppeltem Sinne gesprochen werden. Bei der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Brüche und dem Sinn negativen Denkens soll es in erster Linie um eine Auseinandersetzung mit jenen Konventionen gehen, die ihre Bedeutung für kreative Prozesse leugnen.

Gerade gegenwärtig stehen wir erneut in einer Umorientierung des Gestaltbegriffs und der architektonischen Methoden, auch des Verhältnisses von der Architektur zu anderen Künsten, Disziplinen und Medien. Mehrfach trat eine Fragestellung in den Vordergrund: Wie wird sich das Verhältnis von Architektur und neuen Medien entwickeln? Gibt es gegenseitige Irrelevanz, entsteht ein kontradiktorisches oder gar ein sich ergänzendes Verhältnis von Raum und Bildmedien? Ohne großen Nachhall hat sich in den letzten Jahren mehrfach eine Anschauung bekräftigt, die dem Körper und dem architektonischen Raum eine fast archaische Resistenz, ein Widerstandspotential gegen den Aufstieg der elektronischen Bildmedien und ihre soziale Konditionierungskraft zuschrieben.

Wenn man den Ausspruch von Paul Virilio über eine "Ästhetik des Verschwindens" ernst nimmt, dann bedeutet dies, daß der Raum und dann auch Architektur als Kunst der Raumbildung verschwinden werden, einem Trend zu ihrer Auflösung folgend. Jenes Zitat Nietzsches, daß der Leib oft mehr Vernunft habe als der Verstand, hat zu diesen beharrlichen Gedanken zur Rolle des Leibes und der Bedeutung des architektonischen Raums geführt. Wenn ich das antropomorphe Gleichnis des Leonardo über den Menschen als Basis von Proportion, Geometrie und Raum für mich weiterhin als gültig erkläre, dann nicht, weil ich um ein Verschwinden des Menschen und seiner raumbildenden Kraft fürchte,¹ sondern weil ich nicht will, daß der Leib durch die Hintertür als blonde Bestie wieder in die Künste zurückkehrt, nachdem wir ihn mit theoretischen Konstruktionen über virtuelle Welten und ihre libidonösen Ersatzleistungen aus den Künsten weginterpretiert haben. Es gibt keine Kunst, die auskäme ohne eine Konzeption des Lebens und des Handelns; diese aber drängen in die Modulation des Raums.

Die Entwicklung der Medien wird in gegenwärtigen Kunstbetrachtungen zu eifertig, wie mir scheint, in eine virtuelle Realität fortgeschrieben. Allein nur pragmatisch betrachtet wird die Rolle von räumlicher Simulation in Prognosen

überbewertet, während die faszinierenden Möglichkeiten, die sich für die geometrisch-strukturellen Grundlagen architektonischen Denkens eröffnen, noch kaum abschätzbar sind.

Gläubig verbreitete Trendextrapolationen über die Fortentwicklung von der Medientechnik zur Illusionsmaschine werden nicht die Architektur zum Verschwinden bringen, wohl aber das Aufbegehren der Raumkunst lähmen. Vielleicht auch wird Architektur nach einem Prozeß des Ringens in einem hochpolaren Spannungsfeld als archaische Gegenkraft zu sich finden.

Wichtiger aber erscheint es mir gegenwärtig, den Rang der Revolte als Auslöser schöpferischen Handelns zu präzisieren, sie aus hintergründiger Illegitimität hervortreten zu lassen. Denn was an der Architekturdiskussion in einem Moment der Wendezeit – versteht man sie nun als Ablösung der Postmoderne durch den Dekonstruktivismus oder gar als zweite Moderne – erstauen muß, ist das gänzliche Fehlen des Begriffs der Revolte zur Erklärung von Sprüngen im architektonischen Denken. Die praktische Funktion der hier initiierten Diskussion könnte darin liegen, den Erkenntniswert eben dieses Begriffs zurückzubringen in die Architekturdiskussion. Steckt die Anziehung unseres Themas nicht womöglich darin, daß es andeutet, Kreativität – auch solche in der Architektur – entspringe der Kraft des Negativen?

Betrachtet man jedoch die Theorienbildung seit Mitte der siebziger Jahre, dann ist auffällig, daß sich Wendezeiten in der Architekturentwicklung und konzeptionelle Sprünge immer als neueste Erkenntnis des jeweils Kommenden gaben, als frühzeitige Wahrnehmung für Trends oder Klassiker. Also eine Wende als positive Aussage formuliert wird und nicht als Polemik oder Kritik; denn der Trend akzeptiert nur die konstruktive Aussage.

Der Architektur, will sie in gebaute Wirklichkeit eintreten, wird ein konstruktives Gehabe und eine Teilhabe an zukunftsversprechenden Strömungen (nicht aber Visionen) abverlangt. Also suggeriert, den Anschluß nicht verpassen zu dürfen. In der Politik wird nicht mehr allein von "Machen", sondern gar von "Architektur" gesprochen, wenn es um Zukunft geht.

Man kennt das selbst nur zu gut – will heute ein Architekt beschreiben, der sich im Besitz des Zeitgeistes glaubt, was urbane Realität ist, dann sagt er "Los Angeles" oder immer öfter "Hongkong".² Und schon glaubt jedermann zu wissen, was er sagt, obwohl kaum jemand in Hongkong je war; aber man glaubt darin die Tendenz der Zeit vermuten zu können, weil dies eben sehr fern der eigenen Realität ist. Dabei wird wirtschaftliche Kraft im Bild der Skyline umkopiert zu einer "self-fulfilling prophecy" humaner und kultureller Zukunft, zu der es keine Wahl gibt. Diese Art von Architekturprophetie hat noch einen ungemainen Vorzug; man muß nicht auftreten als renitenter Rebell; der Prophet hat das Schnuppergefühl für den Trend, der kommt, und er vermag mit der Sicherheit zu leben: er bewege sich im Kurswert der Neuerung. Die Trendorientierung ist aber nichts anderes als die Autoritätshörigkeit des Architekturdenkens. Je ausgeprägter sie ist, umso langweiliger, spannungsloser wird die Architektur.

Mich interessiert am Begriff der Revolte, warum diese Kategorie, die eigentlich sehr dienlich ist und sehr exakt beschreibt, was in den Architekturkonzeptionen in Veränderungsphasen sich vollzieht, vermieden oder weginterpretiert wird. Dies ist ein Phänomen der Architekturentwicklung vor allem

der letzten zwanzig Jahre, daß eine das Umdenken in der Architektur beschreibende Kategorie aus dem Begriffsarsenal ausgegrenzt worden ist, bis in den Habitus der Beteiligten hinein.

Man nehme nur einmal die Entwicklung der Postmoderne – fußte sie nicht auf einem Paradigmenwechsel vor kaum zwanzig Jahren, zunächst mit durchaus kämpferischer und polemischer Verneinung eines Zweckrationalismus der Moderne und den daraus abgeleiteten neuen Zielen: eines ästhetischen Populismus ("die Menschen haben ein Eigenrecht auf ihren Kitsch"), einer Gestaltung des öffentlichen Raums, ("die Stadt gehört den Bürgern") und der Architektur als historischem Ort, als Heimat ("Geist des Ortes"). Nun wiederum vollzieht sich eine architektonische Wende, ohne daß noch reflektiert werden müßte (von gleichen Leuten zum Teil, die Ideologen der Post-Moderne waren), warum sie sich in diese Wende stellen. Die Trendextrapolation ist ein theoretisches Konstrukt, das es ermöglicht, architektonische Wendungen ohne Reflexion und Auseinandersetzung, also ohne Kritik eines architektonischen Denkens zu betreiben. Dabei geht es nicht um eine rein moralische Wertung der beschriebenen Vorgänge und Entwicklungen.

Dieses Unbehagen an der Trendhörigkeit des Architekturdenkens verharrt dann im Zustand einer moralisierenden Verurteilung, wenn erkennbar wird, daß jenes Trenddenken und seine Wendungen im Besitzerstolz des Zeitgeistes nichts anderes sind als Verhaltensreste eines banalisierten und unbewußt gewordenen Geschichtsmodells. Trenddenken ist herabgesunkenes Geschichtsbewußtsein, fußend auf der Annahme eines linearen Geschichtsverlaufs.

Trendorientierung geht meist unbewußt von der Annahme eines kausalen hermetischen Geschichtsmodells aus, worin die Zukunft als linearer Fortschritt, als Trend extrapolierbar erscheint. Walter Benjamin hat sich in den dreißiger Jahren von diesem Geschichtsmodell verabschieden müssen (in diesem Zusammenhang formuliert er das bekannte Gleichnis zum "Angelus Novus" Paul Klees). Der Begriff der Revolte und die historische Begründung, die er in der Nachkriegszeit bei Albert Camus erfährt, hängen zusammen mit dieser Verabschiedung. Es ist der Verzicht auf ein Modell der linearen Zeit, wo man glauben konnte, wie Benjamin anmerkt, im Besitz des Fortschritts zu sein und mit einem Strom zu streben, der aus einer Kette von Neuerungen resultiere, wobei die "technische Entwicklung ... als Gefälle des Stroms galt".³

Kritik der linearen Zeit

Dies ist doch die erste und vielleicht nachhaltigste Last, der Architekturdenken unterliegt, daß es sich, will es Marginalisierung oder Ignoranz vermeiden, mit einem zur Herrschaft drängenden Trend zu begründen hat. Architekturdenken ist ebenso eingebunden in einen individualisierenden Profilierungsdruck wie es zugleich, bewertet mit den Maßstäben des Trends, einem starken Konformitätsdruck unterliegt. Mit dem im Trendbegriff nachwirkenden Geschichtsmodell linearen Fortschritts mag die schnelle Dogmatisierung von Ästhetikprogrammen zusammenhängen, die schon den Verfallskeim in sich tragen.

Wenn aber das Modell des linearen Fortschritts nicht länger tauglich für die Konstituierung von bewußtem Handeln ist, dann läßt sich vielleicht eine

Anschauung von Benjamin übernehmen, der aufforderte, die Zeit als Realität eines "Ausnahmestands" zu begreifen. Camus hat sich nach dem Zweiten Weltkrieg ebenfalls von einem linearen Geschichtsverständnis verabschiedet und dabei den Begriff des "homme revolté" abgeleitet: "Wer revoltiert ... macht kehrt ... Die Revolte keimt auf beim Anblick der Unvernunft ..."⁴

"Aber durch ihren unausgesetzten Streit zwingt uns heute die Geschichte einzusehen, daß die Revolte eine der wesentlichen Dimensionen des Menschen ist. Sie ist unsere historische Wirklichkeit". Dieses Geschichtsverständnis Camus' scheint mir jedenfalls tauglicher für die Interpretation kreativen Handelns zu sein als die Trendkonzeption; denn: "Wenn wir vor der Wirklichkeit nicht fliehen wollen, müssen wir in ihr unsere Werte finden".⁵

Wenn Revolte exakter beschreibt, was die Aufgabe einer Geschichtsintervention ist, dann ist sie möglicherweise auch eine befriedigende Kategorie zur Kennzeichnung kreativer Prozesse. Vielleicht ist Revolte überhaupt der Begriff, der die Bewegungsform kreativen Denkens kennzeichnen könnte, der exakter beschreibt, was im Trendbegriff kaschiert ist. "In unserer täglichen Erfahrung spielt die Revolte die gleiche Rolle wie das 'cogito' auf dem Gebiet des Denkens: sie ist die erste Selbstverständlichkeit ... Ich empöre mich, also sind wir".⁶ Eine Kategorie, die erkannt werden kann als Grundlage unseres schöpferischen Handelns und uns viel geeigneter in ein Selbstbewußtsein setzt, als der Begriff des Trends.

Die Kraft der Verneinung als dynamisches Prinzip auch konzeptioneller Entwicklung ist für die Moderne bei Benjamin beansprucht als eine Qualität des Destruktiven, die gegen die kulturelle Barbarei im ersten Weltkrieg aufstand. Benjamin führt aus, welche Rolle es für die Moderne hat, die Realität eines "Etui-Menschen" aufzulösen, Form zu zertrümmern als Befreiung eines im Etui und in den "Spuren" konservierten Verhaltens.⁷ Diese Paradoxie des negativen Denkens beschreibt ein Satz von Antonin Artaud sehr genau, der sinngemäß besagt – Wer nicht den Mut hat, Formen zu zertrümmern, um das Leben zu befreien, ist nicht kultiviert.⁸ Die Revolte als historisches Handeln und als Grundlage des kreativen Denkens ist immer verknüpft mit dem Form- und Gestaltungsprozeß, auch mit dem der Formzertrümmerung. Indem das Negative bei den Surrealisten mit dem Lebendigen verbunden wird und nicht mit Tod und Schatten, denen im Dunkeln, wird es zur Voraussetzung erklärt für den schöpferischen Vorgang überhaupt. Denn im Unterschied zum Positiven, das die Tendenz hat, in der Form zu erstarren, braucht das Leben die Negation zu seiner Erhaltung.

Dies ist es, was der Ausdruck von der "Last des Konstruktiven" meint, daß es als Prämisse der Gestaltung die Destruktion als lebensbejahenden Akt ausschließt, auch die Lust daran, und Architektur auf den Prozeß der Baupraxis (nicht einmal der Formfindung) und Machbarkeit reduziert. Der Zwischenruf – Haben Sie gebaut? – wird dabei zur Leerformel, die sich die Gegenfrage gefallen lassen muß: Braucht man Sie denn dazu? Die Thematik des Negativen, der Formzertrümmerung, trifft auf eine diametral gegenläufige Auffassung, die sich so sehr mit dem Begriff von Architektur verbunden hat, daß man sie für die Substanz des Architektonischen selbst hält – Baut auf! Angesichts der Umweltaufgaben, die über traditionelle Gestaltungsprozesse hinausgehen, kann

behauptet werden – wer die Revolte wegbügelt, Destruktion ausschließt, verliert die Fähigkeit zur gestaltenden Intervention.

Die Negation der Form muß unter anderem deshalb in die Debatte zurückgebracht werden, da die gegenwärtige Architekturkultur es mit einer – überall beklagten – Dominanz der Form zu tun hat. Ich meine den Begriff des Bauens nachhaltig aus seiner Fixierung auf ein konstruktives Wohlergehen gegenüber Formkonventionen, großen Werken und Machbarkeitsgeboten zu lösen und ihn als das bestimmen, was er ist – Transformation, Umgestaltung.

Die Surrealisten erkannten die Dialektik von Form und Formzerstörung überhaupt als Grundlage einer lebensbezogenen Gestaltung (und waren dann den Funktionalisten mit ihrer linearen Zuordnung von Funktion und Form überlegen). Selbsternannte Formmeister haben in jeder Periode seit der Nachkriegszeit jene "Last des Konstruktiven" erneuert, die eine Diskreditierung von Formzerstörung (und damit auch von kritischer Haltung) für den kreativen Prozeß in der Architektur einschloß; daß Architektur positiv zu sein habe, und diese positive Haltung im Bau belohnt werde. Eine Konsequenz, die auch der Konstruktivismus ganz beanspruchte, die große Sympathieformel vom Beginn des 20. Jahrhunderts, die mit dem Beharren auf Weltenbau in Entleerung versackte.

In den anderen Künsten gibt es die Negation der eigenen Kunstfigur, die Negation des Kunstwerks als Werk sehr wohl. Eine Kunst aber, die Negation als Kunstpraxis ausschließt, ist zur Transformation, zu Kunstfiguren der Umgestaltung unfähig. Ohne Negation kann Transformation nicht zu einem ästhetischen Begriff werden. Das ist in der Architektur ganz praktisch gemeint – die Unfähigkeit, theoretisch und praktisch, zum Umgestalten, Umformen. Das gibt der Baugeschichte in der gegenwärtigen Architektur einen derart auf Konservierung gerichteten Charakter, eine restaurative Gestalt. Und das Neue dann, die Praxis, kommt um reinen Tisch zu schaffen.

Einige Bemerkungen Le Corbusiers', die sich mit der Parole "Zuerst konzipieren, dann bauen" verbinden, gehen in ähnliche Richtung, wenn er vom Zwang zur positiven, konzeptionellen Aussage eines kritischen Denkens spricht. Dabei war aber Bauen als Experiment gemeint. Wenn Theorie aber nur gerechtfertigt ist, wenn sie zum positiven Akt des Bauens führt, bewirkt dies, daß die eigentlich architektonische Erfindungsgabe blockiert wird. Das ist eine Alltagserfahrung; wer entwirft weiß, daß er sich in einen dauernden Prozeß des Umdenkens begibt, bei dem es entscheidend ist, daß er irgendwann es schafft, ein bestimmtes Moment anzuhalten und auszuprobieren; dieses Probieren dann wiederum zum Ausgangspunkt einer Unruhe macht. Gibt es doch das chinesische Sprichwort, das da heißt: Der, der sein Haus gebaut hat, stirbt. Es erklärt auch, warum die großen Architekten der Moderne eine grundlegende Skepsis gegenüber dem Bau eines eigenen Hauses hatten. Vielleicht erklärt es auch, warum Architekten ihre eigenen Häuser eher als Baustelle und Experiment offenhalten, denn sie als vollendete Werke zum Denkmal einzufrieren.

Philosoph der Antiform

Aber die Idee der Revolte hat in der Kunst eigene Themen und eine Geschichte, die uns – was die Nachkriegszeit anbelangt – weitgehend entgangen ist. Sie regenerierte sich aus den Resten des Surrealismus. Weder hat es überall "Kahlschlag" gegeben, wie ein Schlagwort in der deutschen Publizistik dieser Zeit besagt, noch war die Moderne ausschließlich "abstrakt".

Diese andere Moderne hatte eines ihrer Motive in einer Kritik des ästhetischen Minimalismus und Nachkriegsfunktionalismus. Nach 1957 war Guy Debord einer ihrer wesentlichen Denker und Künstler, vergleichbar mit der Rolle und Relevanz von Marinetti oder André Breton in den zwanziger und dreißiger Jahren. (Abb. 1)

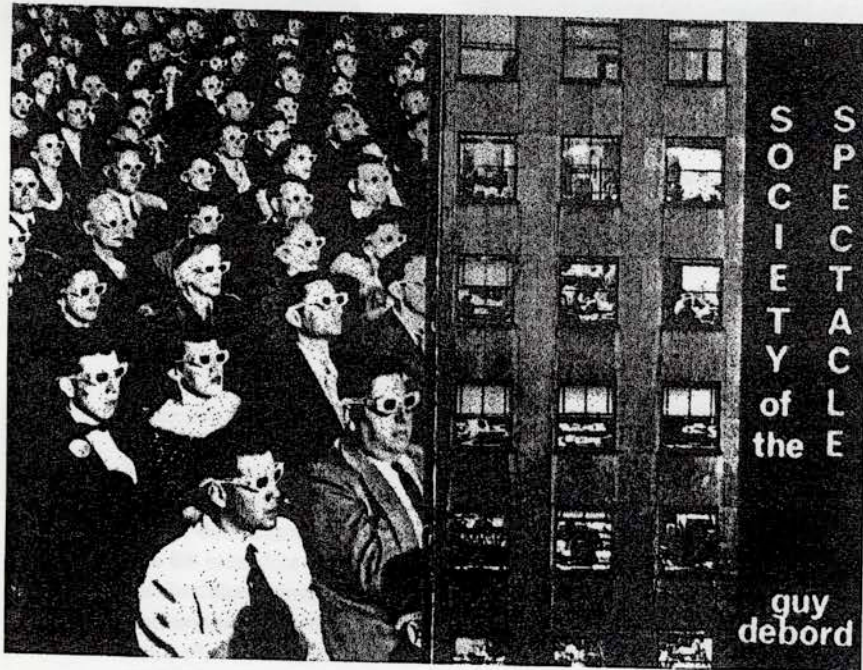


Abb. 1: "La Société du spectacle", Paris, 1967

Eine kurze Meldung Anfang Dezember in der deutschen Presse (FAZ 4.12.94) – "im Alter von zweiundsechzig Jahren freiwillig aus dem Leben geschieden" – teilt den Selbstmord Guy Debords mit. Er wird Filmemacher und Schriftsteller genannt. Die Charakterisierung seines Werks ist wie aus dem Lexikon: " ... einer der Vordenker der Pariser Revolte vom Mai 1968". Und weiter: "Debord gilt als Vater des Situationismus, einer Denkschule, die Kunst als permanente Kreativität versteht und statische Schöpfungen ablehnt. Debord's Kunst war also ein andauernder Workshop. Eigentlich ist er der heimliche Philosoph einer skeptischen Moderne der Antiform, die an Konzeptionen des Surrealismus in der Nachkriegszeit angeknüpft hat, und der in den Jahren zwischen 1956 und

1968 zum Theoretiker einer kulturellen Revolte wird, die einer Gesellschaft gilt, die längst ihre Aufgeräumtheit und reduzierte Präzision in konkreter Malerei und im Funktionalismus symbolisiert sieht."

Die konzeptionelle Begründung dieser Revolte mag für Architektur in Deutschland zunächst deshalb bedeutsam sein, weil sie ihre Begründung aus der Polemik gegen eine Institution erfährt, die hierzulande als wichtigster Versuch einer Erneuerung von Vorkriegsmoderne gilt – der Hochschule für Gestaltung in Ulm, dem "bauhaus remake". Das Buch Debords von 1967, das den Abschluß einer ganzen Periode theoretischer Reflexion bildet, ein Werk radikaler Skepsis in aphorismenhafter Verdichtung, wird im Nachruf als "Hauptwerk" des "Konsumgesellschaftskritikers" benannt; der Titel nimmt die mediale Realität der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts voraus: "Die Gesellschaft des Spektakels".

Auf die Anfrage, ob sie Informationen zu Debord hätten, antworten Marie-Noël und Xavier am 4.1.95: "Wir schicken Presseauschnitte zu Guy Debord, die nach der Meldung über seinen Tod erschienen. Die französische Presse war nicht besonders mitteilksam. Weil wir kein Fernsehen haben, wissen wir nicht, ob in den Nachrichtensendungen sein Selbstmord (und auf welche Weise) gemeldet worden ist. Wir haben einige ausländische Zeitungen angesehen, Newsweek und Sunday Times; sie sprechen darüber überhaupt nicht. Aber das Ereignis muß einige Franzosen interessiert haben, denn in vielen Bibliotheken, in denen wir waren, waren die Nummern der Zeitungen, die wir einsehen wollten, verschwunden. Müssen uns ernsthaft daranmachen, die 'Société du spectacle' zu lesen ..."

Nun, Ende 1994 werden Bezüge deutlich, bringe ich zum ersten Mal zusammen, was punktuelle Faszination barg – jenen Guy Debord und den Surrealismus der Nachkriegszeit um die Gruppe COBRA. (Abb. 2) Mitte des letzten Jahres wird als Geflecht bewußt, was ich als einzelne Namen kannte, tritt ins Bewußtsein, eine Epoche, die langsam ausklingt. 1989, tiefe Verwunderung bei einer Ausstellung über COBRA in München – kaum zu vermuten in den anderen Ländern schon so unmittelbar nach dem Krieg – die kühne Sprache in den Manifesten; Gemälde von Costant und Asger Jorn. Später lese ich über ein visionäres Stadtprojekt, "New Babylon", das Costant, jener Maler mit der kühnen Sprache, Anfang der sechziger Jahre, verfaßt hat. (Abb. 3) Erst Mitte 1994 beim Lesen von Texten der "Situationisten" tritt die Beziehung eines Mannes zu diesen Malern hervor, den ich aus den Umständen der Zeit für einen Amerikaner gehalten hatte – Guy Debord. War es nicht 1972, in der Pizzeria am Savigny-Platz in Berlin, wo ich am Tisch mit einem Studenten aus den USA ins Gespräch kam (aus Berkeley, wenn ich mich richtig erinnere, wo im Dezember 1964 die Studentenbewegung begann), der Broschüre wegen, die er liest. Seine Geste gehört zur Zeit und zum Buch; er sieht die Faszination, sagt, ich könne es behalten, schenkt dem Zögernden "The society of the spectacle" eines Guy Debord, dessen erste Zeilen unterstrichen sind: "The entire life of societies ... announces itself as an immense accumulation of spectacles. Everything that was directly lived has moved away into a representation."⁹

Natürlich habe er von Debord gehört, erzählt Xavier, Mitte 20, im Sommer

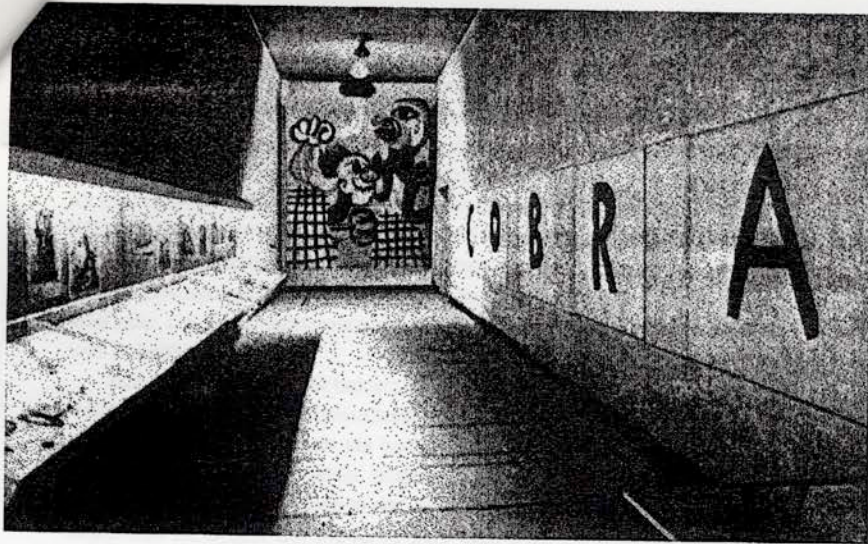


Abb. 2: COBRA. Stedelijk Museum, Amsterdam, Ausstellung 3.-28. November 1949

zu Besuch aus Paris, die Geschichte schon wie eine Anekdote, ... der habe doch vor kurzem öffentlich die Hälfte seines Nachlasses verbrannt. Immerhin war 1989 im Centre Pompidou den "Situationisten" eine Ausstellung gewidmet und von der Vernissage wird berichtet, Guy Debord habe ihr "grammelnd" beigewohnt, "wohl vor allem über sich selbst".¹⁰

Im gleichen Monat, Dezember 1994 ist Max Bill im Alter von 86 Jahren gestorben, dessen Arbeit sich vielmehr als ein repräsentatives Werk der Epoche beanspruchen ließe. Von 1951 bis 1956 "Mitbegründer und Rektor der legendären Hochschule für Gestaltung in Ulm", wie es in einem Nachruf heißt; ein alter Mann, dessen Name sich, anders als der Debords, fast schon spontan mit dem assoziieren läßt, was landläufig als Moderne verstanden wird. Max Bill entspricht schon in seiner Biographie – der eines "Überlebenden" – der Vorstellung einer nachholenden Aneignung der Moderne, einer Wiedergutmachung an ihr, als die sich eine Nachkriegsrezeption gibt. Noch nicht zwanzig Jahre alt, ist der Schweizer 1927 Student am Bauhaus in Dessau und organisiert, während der Agonie in Deutschland, 1944 in Basel die erste internationale Ausstellung Konkreter Kunst. Als Max Bill 1951 in Ulm die Hochschule für Gestaltung aufbaut (Jorn und Costant sind damals Anfang 30), dreht Debord, neunzehnjährig, gerade seinen ersten Montagefilm. Es war die Gnade eines verschonten Lebens und unbeschädigten Bewußtseins in der Neutralität eines deutschsprachigen Territoriums, die in den fünfziger Jahren, unmittelbar nach dem Krieg, der Kultur in Deutschland den Einfluß eines bis dahin nie so ausgeprägten Schweizer Stilzugs gab (nicht zu vergessen die Bedeutung der Literaten wie Frisch und Dürrenmatt für diese Zeit).

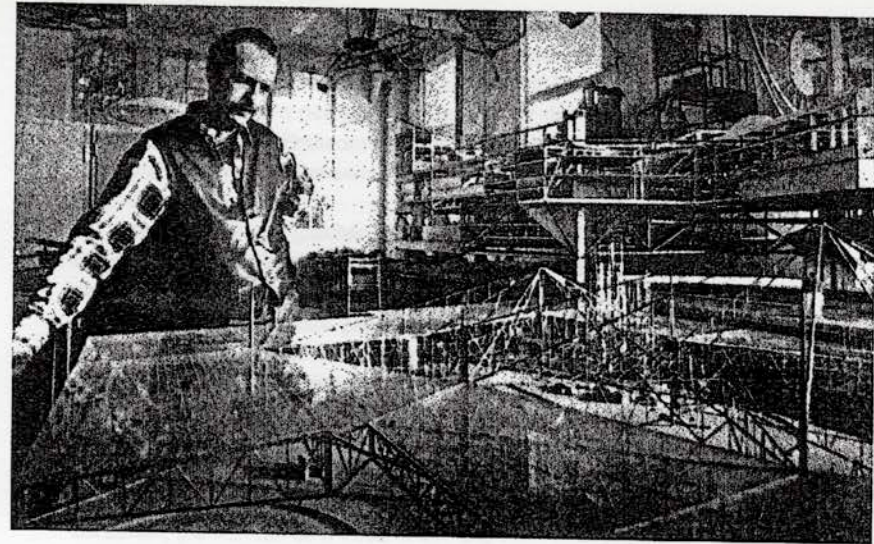


Abb. 3: Nieuwenhuys Constant: Modell einer Stadt neuer Lebensweise für einen "homo ludens", New Babylon, 1958-64

Nachruf auf eine Kontroverse

Man kann die Leben parallel lesen, Gemeinsamkeiten und Differenzen entdecken. Aber in den Datenschichten, denen die Lebenszeiten der beiden, Debord und Bill, im Nachruf zugeordnet werden, deutet nichts mehr auf die Differenzen in den fünfziger Jahren hin, die zum Ausgangspunkt für Debord und seine Freunde wurden. Auch gab die Art der erzwungenen Schließung der Hochschule in Ulm 1966 durch einen Ministerpräsidenten, den Hochhuth später als Kriegsrichter anklagt, dieser minimalistischen Formenwelt Bills nochmals den Nimbus einer unvollendeten Moderne und einer stilistischen Opposition durch Askese. Sie sei als Kunst, wie Bill zitiert wird, der "einzig positive Beitrag gegen Konsumzwang, Verschleiß und allgemeine Aggressivität".

Vom "homo universalis", Architekten, Maler, Designer und "radikalen Ästheten, dem Bentley- und Rolls-Royce-Fahrer" (Süddeutsche Zeitung, 13.12.94) berichten die Artikel; von der "Liebe zur Geometrie" aber auch vom "Weltverbesserer" (Die Zeit, 16.12.94).

Im Verhältnis zur Kunst formuliert sich ein Verhältnis zur Welt, ein Kunstverständnis, das beiden, Debord und Bill, gemeinsam gewesen sein dürfte. Dabei ist "konkrete Malerei" für Max Bill nicht eine Abstraktion, ausgehend von der Wirklichkeit, sondern eine ideale platonische Gegenwelt, Konstruktion einer neuen Welt, deren Reinheit und Vereinfachung dem Verfasser des Nachrufs inzwischen wohl unbehaglich angemutet haben muß. "Es war nie meine Absicht", wird Bill aus den siebziger Jahren zitiert, "die Realität des Chaos darzustellen. Ich halte solche Bemühungen für wirklichkeitsfremd und unwirksam. Das Gegenteil zu einer 'Welt noch in Ordnung' wäre die 'Welt im Chaos' und der Gegenvorschlag zu beiden ist der Vorschlag einer neuen Welt. Deren

Bestandteile können heute schon im Rahmen der Kunst vorgestellt werden." (Die Zeit, 16.12.94)

Der Rezeption der Moderne wird in Deutschland eine fatale, bis heute anhaltende Prägung zuteil. Indem die Hochschule für Gestaltung in Ulm und damit die Formenwelt Max Bills, sich gebärdend als Aufarbeitung verschütteter Bauhaustraditionen gegen kollektive Verdrängung, eine stilprägende Dominanz für die Interpretation der Moderne erlangte, blockierte sie geradezu eine in den Künsten formulierte Weiterentwicklung und Kritik. Sie betrifft in den fünfziger Jahren eine Rezeption der Arbeiten des new bauhaus, das Moholy-Nagy seit 1937 in Chicago geleitet hat, ebenso wie Tendenzen eines Brutalismus in England oder die Auseinandersetzung mit dem Surrealismus bei Costant, Jorn und Debord.

Man könnte anhand der beiden Artikel Überlegungen über die unterschiedlichen Traditionen im Kunstbewußtsein der europäischen Kulturen anstellen oder auch über den Sprachraum als hermetischen Raum von Kunstdenken. Die Internationalisierung der Bilder täuscht darüber hinweg, daß es ebenfalls in der nonverbalen Kultur, auch in der Architektur, immer noch wesentliche Unterschiede im Begriff der Moderne gibt. Daß also, da Gestaltstrategien der Ausdruck von Denkrichtungen sind, der Sprachraum wesentlich über die Verbreitung von Gestaltstrategien bestimmt ist. (So sind wirkliche Internationalisierung und Überwindung lokaler Bornierungen – auch in der Architektur – nur zu leisten durch das Eindringen in die philosophischen Begründungen, Konzeptionen und Diskurse, die als Texte den Sprachraum zu überschreiten vermögen.)

Der Tod Debords trifft die Linke in Frankreich im Moment einer Demoralisierung. In der literarischen Buchhandlung in Lyon, die sich selbstbewußt "L'imaginaire" nennt, sind mehrere Bücher Debords greifbar. "War dieses Ende nicht die Logik seines Lebens?", frage ich die Buchhändlerin, – "... das sagt man in solchen Fällen immer."

In allen Nachrufen, die Debord gelten, gibt es ein Muster, das in den Nachrufen in Libération vom 2.12.94 und in Le Monde vom 3.12.94 vorgeprägt ist – die Wahrnehmung für seine Ideen und ihre Wirkung setzt erst mit seinem Schlüsselwerk von 1967 über die "Gesellschaft des Spektakels" ein, kennt den Kunsttheoretiker und seine Rolle nicht. Zugleich wird in den Nachrufen, fast dreißig Jahre nach dem Erscheinen der Streitschrift, immer wieder vermerkt, daß die Prophezeiung dieses "Stilisten des Pessimismus" über einen Sieg medial beherrschter Gesellschaften inzwischen eingetreten sei und als ein unentrinnbares Faktum von "Entfremdung" gelten müsse.

Debord ist verflochten mit einer der vielleicht schöpferischsten Kunsttendenzen der Nachkriegszeit. Deren Polemik und Entwicklungslogik entgeht inzwischen in Frankreich den ergrauten Kindern der 68er Zeit ebenso wie sie als Revolte gegen eine aseptische und klinische Erstarrung der Moderne in Deutschland fast unbekannt geblieben ist. Vieles, was als Kulturkritik sich erst in den siebziger Jahren entfaltet und seine Wurzeln allenfalls in der Vorkriegsmoderne gesehen hat, gehört in die Kontinuität einer Kunst der Revolte.

Ohne den ersten Film Debords 1951 und die Thematisierung der Figur des de Sade wäre ein für die sechziger Jahre so prägendes Stück von Peter Weiss

über Marat und de Sade, "Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats ..." (1964), nicht denkbar. Die epische Schnittechnik der Filme Debords ähnelt der Erzählweise späterer Filme Alexander Kluges, im Studienjahr 1962/63 Gastdozent in Ulm; diesem gelingt – wo Debord nur das Vorzeigen der eigenen Verweigerung bleibt – Ende der achtziger Jahre ein Eindringen in die medialen Apparate der privaten Fernsehsender mit seinen sperrigen Kultur- und Politikmagazinen.

Debord gehört zur gleichen Generation wie Hans Magnus Enzensberger, der in den fünfziger Jahren vor der "Sterilität" der Bundesrepublik nach Skandinavien ausweicht und mit seinen Essays im Jahr 1962 zur Macht der "Bewußtseins-Industrie" die Revolte gegen die Medienkonzerne und ihre "Manipulation" vorausnimmt. (Nana Enzensberger hat den Maler Asger Jorn, einen der Freunde Debords, 1970 geheiratet)¹¹

Gegen die Banalisierung und Entfremdung von Kunstwerk und Leben thematisierte Debord zusammen mit Costant und Jorn, mit denen er sich nach 1956 in der Gruppe "Internationale Situationniste" verbunden hatte, in der gleichnamigen Zeitschrift (1958-1969, 12 Nummern) eine Reihe von Gegenstandsbereichen, die sich mit dem Zusammenhang von Kunst und Leben befassen. Dabei werden Themen wie "Kunstwerk und individuelle Entfaltung", "Massenproduktion und Architektur", "Funktionalismus, Quartier und Städtebau" zu Topoi des Denkens der siebziger Jahre. Sie radikalisieren und erneuern ein Anliegen der Avantgarde der zwanziger Jahre – das Aufgehen der Kunst im Leben. Erst dieses Kreisen in der Kunst um das Thema von Fiktion und Lebenswirklichkeit, die Auseinandersetzung über die Rolle von Kunst und Umwelt, liefert die Grundlage für die Medienkritik in Debords "Société du Spectacle".

Bauhaus der Imagination

Mit dem Kongreß im September 1956 in Alba zur Schaffung einer Bewegung für ein "Bauhaus der Imagination", für ein "mouvement international pour un bauhaus imaginiste", hatten Costant und Jorn, einst treibende Kraft in der bis 1951 wirksamen Künstlergruppe COBRA (die Herkunftsorte der Gründer waren CO-penhagen, BR-üssel, A-msterdam), nach einer Neuformulierung der Aufgabenstellung für die Zeit der Aufbaujahre gesucht. Der Name der Zusammenkunft in Italien deutet auf die Verlagerung des Interesses von der Malerei zur Gestaltung hin, aber auch auf bewußte Abgrenzung zu Max Bills Programmatik und Stilistik, wie sie in die 1951 in Ulm gegründete Schule eingingen, die sich, wie einst das Bauhaus in Dessau, Hochschule für Gestaltung nannte. Zu einer konkurrierenden Schule oder Institution aber kommt es nicht; stattdessen zu einer Zusammenarbeit mit Debord in Paris und 1957 der Gründung der Zeitschrift "Situationnistes Internationales".

Die erste kritische Relativierung des Ulmer Programms wurde von Künstlern betrieben, die in den vierziger Jahren, ähnlich wie Bill in der Neutralität der Schweizer Heimat, die moderne Kunst als Überlebensaufgabe verstanden und nicht erst als Programmatik einer "Reeducation" kennenlernten. Der Populismus der "Volksfront" aus dem Paris der dreißiger Jahre, und die Idee einer massenwirksamen Kunst hatte sich bei COBRA transformiert zur Vor-

stellung einer demokratisierbaren Kreativität – "aus dem Volk der Zuschauer wird ein Volk der Mitarbeiter" (1950). Sie verband sich mit der Formskepsis, die eine vom Dadaismus übernommene Substanz des französischen Surrealismus war: "was du nicht zerstörst, zerstört dich" (Louis Aragon, 1923).

Liest man die Biographien von Asger Jorn (1914-1973) oder Costant Nieuwenhuys (geb. 1920) im Vergleich, dann ist eine Gemeinsamkeit dieser Künstler, daß sie in den Nischen der Okkupation im Westen und Norden an den Vorkriegsentwicklungen der Moderne festhalten konnten, die in Paris anders als in der Mitte des Terrors, nie völlig gekappt waren. Berlin war Zentrale, aber auch Zentrum der Angst und geistigen Verheerung bei der Neuordnung Europas (ihre Altersgenossen waren Hitlers und Speers Trommlerjungen und blieben in Stalingrad). Vor dem Krieg noch hatte Asger Jorn 1936 in Paris vergeblich Verbindung zu dem Emigranten Kandinsky gesucht, dann für Léger bei der Ausführung von dessen Wandgemälden – voll eines optimistischen Pathos über die technische Zukunft – für die Pariser Weltausstellung 1937 mitgearbeitet ebenso wie für Le Corbusier's "Pavillon des Temps Nouveau", wo dieser, in Erwartung einer neuen Zeit, für die Regierung der Volksfront einen transportablen Pavillon zur Propagierung seiner Städtebauideen als Zeitkonstruktion konzipiert hatte.

Die Vorstellungen der 1948 gegründeten Gruppe COBRA stehen den Auffassungen der Surrealisten nahe, für die André Breton 1942 in Yale beanspruchte, sie seien "in der Tat die einzige organisierte intellektuelle Bewegung, der es gelungen ist, die Zeit zwischen den Kriegen zu überbrücken".¹²

Eine ähnliche Rolle jedoch kann auf dem Gebiet der Architektur für die 1928 gegründeten CIAM (Internationale Kongresse für Neues Bauen) beansprucht werden; schon 1947 fand in Bridgewater der erste Nachkriegskongreß dieser Gruppe statt.

Im Gründungsmanifest von COBRA fordert 1948 der Holländer Costant eine Befreiung assoziativer Potentiale als Grundlage einer Kunst der Masse gegen die Elitekunst und den starren Harmoniebegriff der damals führenden "Abstrakt-Konkreten" (was 1949 bei Eröffnung der COBRA-Ausstellung im Stedelijk-Museum beim holländischen Publikum wilde Empörung auslöst, weil die ausgestellten Künstler für Expressionisten, also Deutsche, gehalten werden). Es heißt dort: "Die in wesensfremdem Schönheitsbegriff erzogene breite Masse kennt ihre eigenen schöpferischen Möglichkeiten noch nicht ... Noch beherrscht der Geist der Bourgeoisie in Wirklichkeit das ganze Leben ... Ein Bild ist nicht ein Gefüge von Farben und Linien, sondern ein Tier, eine Nacht, ein Schrei, ein Mensch oder alles zusammen ..."¹³

Es waren nicht nur unterschiedliche Auffassungen über Malweise und Ausdruck, orientiert am Werk des deutschen Emigranten Wols und der "L'Art Brut" Dubuffets, die Mitte der fünfziger Jahre zu einer Konfrontation mit der formalen Strenge und Konstruktion von Bills Kunst führten. Verschieden waren vor allem grundsätzliche Vorstellungen über die Rolle von Kreativität. Die Differenz verdeutlicht sich in einer späteren Bemerkung Bills, zwischen dem Malen eines Bildes und dem Bau einer Pyramide gäbe es keine prinzipielle Differenz; was zähle, sei das Konzept. "... es ist nicht eine manuelle persönlich geprägte Herstellungsweise, die etwas zur Kunst macht ... das entscheidende Argument um

zu bestimmen, ob etwas Kunst ist oder nicht, ist die Konzeption. Es sind die Arbeiter, die die ägyptischen Pyramiden und die romanischen Kirchen ausgeführt haben; aber nach einer Konzeption, die von einem Zentrum ausging."¹⁴

Strittig blieb später nicht nur das Interpretationsmonopol der Ulmer auf Modernität. Jorn hat durch seine Polemiken darauf aufmerksam gemacht, daß jene mit dem Nimbus antifaschistischer Modernität ausgestattete Schule in ihrem Gestaltbegriff keineswegs frei war von einer stilistischen Prägung, sondern im Design einer unterschweligen Affinität zu Bills konkreter Malerei erlegen war. In der Gestalt eines angeblich funktional hergeleiteten Design vermochte sich diese stilistische Prägung gegen Kritik zu immunisieren.

Im Rückblick hat Jorn berichtet, wie er sich 1953 bei Bill um eine Tätigkeit in Ulm bemühte und dieser ihm geantwortet habe, die architektonische Entwicklung hätte nichts mehr mit der bildnerischen zu tun, sondern allein mit der industriellen Massenproduktion. Bildkünstler hätten keinen Platz mehr im neuen Bauhaus.¹⁵ Die inhaltliche Banalisierung der Vorkurse in der Ulmer Hochschule, die mit diesen Auffassungen zur Kunst zusammenhängt, läßt einen gegenüber dem Dessauer Bauhaus grundlegenden Verfall von Kreativität erkennen. Der platonische Kosmos Bills, der aus der Malerei uneingestanden in die Dingwelt eines puristischen Design übergang, wird für die Gruppe um ein "Bauhaus der Imagination", die 1957 mit Guy Debord zur "Internationales Situationnistes" fusioniert, zum Anstoß für die programmatische Weiterentwicklung einer Ästhetik der Revolte.

In Auseinandersetzung mit einem erstarrten "Funktionalismus" im Gefolge van de Velde und geläufiger Bauhaus-Rezeption hat Asger Jorn in seiner Abhandlung "Pour la forme", 1958 in Paris als Buch erschienen, den theoretischen Basissatz für eine Ästhetik der Revolte formuliert, die Widersprüche und Pluralität gegen stilistische Erstarrung setzt: "Ein Zeitalter ohne Häßlichkeit wäre ein Zeitalter ohne Fortschritt. ... Das wahrhaft Neue ist abschreckend, weil es anormal und irrational ist ... Das wahrhaft Neue ist das Unbekannte, das Nichterkennbare, das Chaos, die Häßlichkeit ... Die Ästhetik, das ist das Gegensatzpaar Häßlichkeit- Schönheit. Das Gegenteil von Ästhetik ist die Langeweile".¹⁶

Ein Ästhetikprogramm ist nach seiner Auffassung keine Theorie des Schönen, vor allem nicht die abstrakter Harmonien, sondern gelte einem Reizempfinden, das Normverletzung – ästhetische wie soziale – einschließen müsse, wenn es Entwicklung und Leben wolle.

In einem Rückblick hat Jorn 1966 daran erinnert, wie die Systematisierungsversuche Max Benses zur Erfassung künstlerischer Rezeption im informationstheoretischen Modell zum Ulk verkamen, den sich junge Künstler der Gruppe "Spur" 1961 damit machten. Die Durchsetzung formallogischer Modelle von Informationstheorie und Verwissenschaftlichung zur Beschreibung einer Wirkungsästhetik endet in der Lähmung der Gestaltungsfähigkeit. Nicht zufällig gilt Jahre später eine der ersten studentischen Aktionen, die den Pariser Mai vorbereiten, 1967 in Straßburg von Guy Debord angeführt, den Veranstaltungen des Professors Abraham Moles, der mit seinen wahrnehmungs-theoretischen Regelwerken methodisch den Ansätzen der Ulmer nahesteht.¹⁷

Bei aller Schärfe der Konfrontation darf jedoch nicht übersehen werden,

daß es dabei um Auseinandersetzungen innerhalb der Moderne ging; Hans Platschek, führender Aktivist der Gruppe "Spur", wird im Studienjahr 1962/63 in der Liste der Gastdozenten der Hochschule in Ulm für das Fach "Kulturschichte Malerei" geführt.

Das Kunstwerk gegen das Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Die Leistung von Jorn, Constant und Debord in den ersten Tagen der "Internationale Situationniste" ist die Freisetzung des Kreativitätsbegriffs vom individuellen Kunstprivileg und seine Verknüpfung, wie einst bei Morris, mit den Inhalten von Arbeit und Herstellungsprozeß; daraus erwächst eine Politisierung des Umweltbegriffs, der sich auf die Struktur der Stadt als Sozialraum bezieht.

Die Kritik, die Jorn im Juni 1958 in der ersten Nummer von "Internationale Situationniste" publiziert, "Die Situationisten und die Automation", versteht sich als programmatische Stellungnahme der Gruppe. Inhaltlich geht es um eine Auseinandersetzung mit den Auffassungen der Ulmer Hochschule, über das Verhältnis von Architektur und industrieller Massenproduktion; der Text ist an Tomás Maldonado gerichtet, Nachfolger Bills seit 1956.

Bill und nicht etwa Gropius hatte ein gänzlich Verschwinden von individuellem Ausdruck und Spuren, von "Aura", wie Walter Benjamin dies nannte, als einen positiven Effekt serieller "Produktform", der industriellen Massenproduktion begrüßt. Das Verschwinden individueller Bearbeitungsspuren oder malerischer Handschrift aus dem Kunstwerk im Zeitalter einer technischen Reproduzierbarkeit hatte Bill so nachdrücklich zum Ziel erklärt, daß ihm der seriell gefertigte Gegenstand als reinste Einlösung eines modernen Kunstcharakters erschien. Das Designobjekt (auch das Haus) war ihm so nur eine Verlängerung des platonischen Kunstwerks in die Wirklichkeit. Erst mit Bill wird das Erbe des Bauhauses unter die Dominanz des industriellen Standards gestellt.

Die Forderung nach Industrialisierung des Bauens als Idee des Standards – "Ein Haus wie ein Auto", wie Le Corbusier sagte – war zu einer aller anderen Theorien der Moderne überlagernden Doktrin geworden. Sie erlangte dabei, obwohl im Westen rein theoretisch und im Osten 1958 einer rigorosen Exekution noch fern, einen bis in die sechziger Jahre anhaltenden Rang, ohne daß dabei für Deutschland die Nachwirkung von Neuferts und von Speers Wiederaufbauabteilung eingestanden worden wäre. Die Wirklichkeit der Stadt, sofern sie überhaupt gedacht wurde, war Ansammlung industrieller Standardprodukte und Gerüste wie in Kenzo Tanges Projekt 1961 für die Überbauung der Tokyo-Bucht.

Die durchgängige Industrialisierung des Bauens, an der O. M. Ungers noch Mitte der sechziger Jahre in seinem Unterricht an der TU Berlin und in seiner Zukunftsvision für Berlin festhielt, war hingegen für die CIAM, für Gropius und Le Corbusier kein Thema mehr. Die Kritik, die Jorn im Juni 1958 in einem Aufsatz über die Auffassungen der Ulmer zur Automation formuliert, dürfte mit seiner Warnung vor der Industrialisierung des Bauens zu den prophetischsten Beiträgen in der Architekturdiskussion der fünfziger Jahre gehören. Indem er

sich auf die sozialistischen Sympathien westlicher Designtheoretiker bezieht, fragt er, ob eine industrielle Massenproduktion nicht nach den Inhalten der Arbeit und der entstehenden Gegenstandswelt zu forschen habe. Massenproduktion habe nicht allein den Effekt einer "Wohnung für alle", sondern entwerfe zugleich dieses ersehnte Objekt durch eine Entindividualisierung der Dinge. "Das Ziel des Sozialismus ist der Überfluß: Die größtmögliche Anzahl von Gütern für die größtmögliche Anzahl von Menschen ... Die wachsende Zahl vermindert den Wert eines jeden solchen Gutes. Diese Entwertung aller menschlichen Güter bis hin zu einem Zustand der – um es einmal so zu sagen: vollkommenen – Neutralität wird das unvermeidliche Resultat einer rein wissenschaftlichen Entwicklung des Sozialismus sein."¹⁸ Die Neutralisierung der Gestalt der Behausung habe – durch die Erschwerung individueller Aneignung – nicht die Bereitstellung eines sozialen Gutes zur Folge, die Dienstleistung einer Wohnmaschine, sondern münde in eine Entwertung des Gegenstandes, die seinen vorzeitigen Verschleiß bedeute. Am Ende, dreißig Jahre später, sahen Städte im Osten oft aus wie seriell gefertigte Provisorien mit anhängenden Altstädten als Recyclingreserve.

In seinem Aufbegehren gegen verbreitete Prophezeiungen über das Zeitalter der Automation hat Jorn seine Kritik am Ulmer Funktionalismus nicht mehr beschränkt auf die Ablehnung einer dogmatisierten Stilistik und den Verlust von individueller Kreativität. Die Entfaltung des Kunstcharakters und die Rückgewinnung von "Aura" in der Architektur erklärt er zur Voraussetzung für Identifikation und stabile Milieus. Die Umwelt als Kunstwerk wird gegen die Entwertung des Objekts in der Serie gestellt. Eine ähnliche Auseinandersetzung – mit umgekehrter Zielstellung – hatte James Stirling zwei Jahre zuvor geführt, der, mehr Buckminster Fuller als der klassischen Moderne verpflichtet, das Auseinanderdriften eines technologisch orientierten Bauens in den USA und eine Rückkehr zum Kunstwerk bei den Europäern wie in Le Corbusiers' Ronchamp vermerkte.¹⁹

Einer der Teilnehmer des Gründungskongresses für ein "bauhaus imaginaire", des Kongresses von Alba, war laut Teilnehmerliste jener Ettore Sottsass jun., der zu Beginn der achtziger Jahre in intellektuell raffinierter Beanspruchung des Populären – der Name "Memphis" erinnert an die Massenkultur der Elvis-Zeit – einen Möbelstil kreiert hat, dessen kitschige Willkür er klug mit einer späten Polemik über die Zeit von Ulm begründet.²⁰ Anders als in Holland, wo Aldo van Eyck, einer der bedeutendsten Vertreter der Nachkriegs-CIAM, seit 1949 COBRA nahestand, und anders als in England, wo die Negation einer eleganten palladianisch komponierten Moderne in den Brutalismus der Smithsons mündet, bleibt die Entwicklung der deutschen Architektur davon unberührt, ohne Vernetzung mit den CIAM, allenfalls befaßt mit Zitaten zur Moderne durch die Vermittlung philosophisch wenig anspruchsvoller Exegeten der zweiten Generation.

In den Differenzen, die Jorn mit Bill austrägt, verdeutlicht sich ein Muster westdeutscher Modernität, das bis in die Gegenwart prägend bleibt. Während in Deutschland ein asketischer Minimalismus als Antwort auf die Konsumgesellschaft und ihre Inszenierungen sich immer wieder erneuert – wie zum Beispiel nun Anfang der neunziger Jahre – sind es, ausgehend von Paris, in anderen Ländern die antidisziplinäre Form ebenso wie der urbane Raum, worin sich Modernität aktualisiert.

- 1 Siehe dazu: Thilo Hilpert: Raum und Bild. Über Axonometrie und Perspektive. In: Ders.: Geometrie der Architekturzeichnung. Axonometrie und Perspektive. Braunschweig, 1988, S. 124 ff
- 2 Symptomatisch für solche Trenddeutung war z.B. die Ausstellung "Ästhetik der Dichte", 1993 im Deutschen Architekturmuseum Frankfurt. Analytischer, aber ähnlich in der Tendenz, ist der Artikel Michael Mönningers: Die Vernichtung des Raums. Zukunftsmodell Hongkong – die steingewordene Vision der Moderne. FAZ, 6.11.1993
- 3 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt a. M., 1977, S. 251 ff, S. 256
- 4 Albert Camus: L'Homme Révolté. Paris, 1951, S. 21
- 5 op.cit.: Anm. 4, S. 35
- 6 op.cit.: Anm. 4, S. 36
- 7 Siehe dazu: Walter Benjamin: Spurlos wohnen: In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt a. M., 1977, S. 305
- 8 Siehe dazu: Antonin Artaud: Trois conférences prononcées à l'université de Mexico. Le théâtre et les dieux (1936). In: Ders.: Messages révolutionnaires. Paris, 1971, S. 35 ff, S. 41
- 9 Guy Debord: Society of the Spectacle. Detroit, 1970, Abschnitt 1, o.S.
- 10 Michael Erlhoff: Die Urbanität der Aufhebung. Vorwort zu: Ohrt, Roberto: Phantom, Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst. Hamburg, 1990, S. 5
- 11 Armin Zweite: Asger Jorn 1914-1973. Lenbachhaus. München, 1977, S. 20
- 12 André Breton: Die Situation des Surrealismus zwischen den beiden Kriegen (1942). In: Ders.: Das Weite suchen. Frankfurt, 1989, S. 50 ff
- 13 Nieuwenhuys Constant: Manifest, Reflex Nr. 1, 1948, o.S.
- 14 Max Bill: Oeuvres de l'art multipliés. 1967. In: Ders.: Oeuvres 1928-1969. Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1969, S. 74 f (Übersetz. T.H.)
- 15 Siehe dazu: Asger Jorn: Punkt und Linie zur Fläche. Vom Raum zurück zum Punkt (1966). In: Laszlo Glozer: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Köln, 1981, S. 224 f
- 16 Asger Jorn: Pour la forme, Paris 1958 (Auszug), zitiert nach: Armin Zweite: Asger Jorn 1914-1973, München, 1977. S. 85 ff
- 17 Siehe dazu: Our goals and methods in the Strasbourg scandal. Internationale Situationniste Nr. 11, Oct. 1967. Zitiert nach: Ken Knabb (Hrsg.): Situationist International. Berkeley, California, 1981
- 18 Asger Jorn: Die Situationisten und die Automation. Zuerst in: Internationale Situationniste Nr. 1, Juni 1958. Abgedruckt in: Armin Zweite: Asger Jorn 1914-1973, S. 94 ff
- 19 Siehe dazu: James Stirling: Le Corbusier's chapel and the crisis of rationalism, 1956; Charles Jencks: Le Corbusier and the Tragic view of architecture. Cambridge (Mass.), 1973, S. 190
- 20 Siehe dazu: The Alba Platform (1956). In: Ken Knabb (Hrsg.): Situationist International, 1981, S. 14 f