

Hegels Falle

Voyeurismus in der Architekturgeschichte

In der Debatte um die Vielfarbigkeit der antiken Architektur polemisiert Gottfried Semper mehrmals gegen die Kunsthistoriker und wirft ihnen Unverständnis in architektonischen Dingen vor; sie seien technisch ignorant, gibt Semper seinem Leser zu verstehen, und wüßten nichts über die Materialien und ihre Wirkungen.¹ An die Stelle des soliden Urteils in Fragen der Architektur trete im Falle der Kunsthistoriker theoretischer Dogmatismus. "[A]ber die Professoren der Kunstgeschichte", schreibt er 1860 in seinem theoretischen Monumentalwerk "Der Stil", "erkennen den Beweis der allgemeinen Polychromie nach den Datis, die vorliegen, und aus dem Gesetze der Harmonie nicht für gültig an, und wo jene Data ihren eigenen verjährten Theorieen zu sehr in das Gesicht schlagen, leugnen sie dieselben weg, oder erheben sie Zweifel gegen die Genauigkeit und wohl gar gegen die Wahrheitsliebe der Beobachter." Daher sei es "Pflicht eines Architekten, der die ganze Wichtigkeit dieser Frage erkennt", fährt Semper fort, diese "auf dem Gebiete der matters of fact und der Beweisführung aus den alten Schriftstellern noch einmal aufzunehmen."² Allgemein gesprochen: Nur der Architekt ist imstande, die Geschichte der Disziplin adäquat zu erzählen.³

Die Unzufriedenheit der Architekten mit der Kunstgeschichte beginnt mit Semper, bleibt aber bei ihm nicht stehen. Extreme Züge, zumindest in rhetorischer Hinsicht, nimmt sie in der Periode der sogenannten "klassischen Moderne" an. "To kill historicism it was necessary to kill history", erklärt hierzu Spiro Kostoff. Doch andererseits, und dies ist in der Tat paradox, betreibt keine andere Epoche der Architektur ihre eigene Historisierung mit solcher erstaunlicher Eile und mit solcher dezidiertem Gründlichkeit wie die Moderne. Bereits Mitte der Dreißiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts macht Nikolaus Pevsner den Anfang dazu und seitdem reißt die Kette der "historischen Begründungen" nicht ab. Sie sind das Werk von Kombattanten der modernen Avantgarde, die allesamt auf alternative Geschichten Ausschau halten, fernab einer als "offiziell" verstandenen und bezeichneten "akademischen" Architektur. So werden die Wurzeln der Moderne je nachdem etwa in den avancierten Konstruktionen, in der kunstgewerblichen Reformbewegung oder in den sozialutopischen Großprojekten des 19. Jahrhunderts gesucht. Und zweifellos öffnet sich hierdurch das Blickfeld für bislang vernachlässigte geschichtliche Ereignisse. Das Paradoxon nun, der merkwürdige antihistorische Historismus der Moderne, löst sich auf, wenn man bedenkt, daß

es der modernistischen Historiographie trotz aller sonstiger Verdienste nicht immer gelingt, sich von einer vielfach als unerträglich empfundenen Lobhudelei und zur Propaganda ableitenden Parteilichkeit abzugrenzen. Dieser historiographische Ansatz krönt sich zumindest zeitweilig und bei bleibender Anfeindung gegenüber der "akademischen" Kunstgeschichte vor allem bei den Architekten (die ihn sogar oft bewußt anregen, fördern und tatkräftig unterstützen) mit überwältigendem Erfolg. Er scheitert aber bald doch an seinen eigenen Prognosen, sobald sich nämlich am Horizont die Historizität des Modernismus – diesmal im Sinne seiner eigenen zeitlichen Begrenztheit – abzeichnet und die mit Beharrlichkeit propagierte These von einem Zukunftsprojekt mit offenem Ende als Chimäre erscheinen läßt. Was nach der kurzlebigen (und keineswegs allumfassenden) Liebesaffäre zwischen Architekten und "befreundeten" Kunsthistorikern nicht beseitigt werden kann, ist das chronische Mißtrauen der Architekten gegenüber der Kunstgeschichte.

Die Geschichte der Architektur, schreibt der Architekt und Kulturhistoriker Bernard Rudofsky noch hundert Jahre nach Semper und knapp dreißig Jahre nach Pevsner, führe nichts als "ein historisches Schauspiel 'formaler' Architektur" vor. Es handle sich dabei um "ein 'who's who' der Architekten, welche Macht und Reichtum verewigen; eine Anthologie von Bauten von Privilegierten für Privilegierte..."⁴ Gut dreißig Jahre später behauptet der britische Architekt und Kritiker Martin Pawley, daß die Kunstgeschichte wegen ihrer Fixierung auf die "große Architektur" sogar Architekten und Stadtplaner gegenüber der aktuell entstehenden "postarchitektonischen Architektur der Geschwindigkeit und des Billigen" verblendet, unempfindlich und daher wehrlos gemacht habe.⁵

Dennoch: Traditionell verstehen Architekten ihre Tätigkeit als kulturelle Praxis; über den Nutzen der Geschichte für ihre Arbeit scheinen sie kaum jemals ernsthafte Zweifel gehegt zu haben. Bereits Vitruv, der römische Theoretiker des ersten vorchristlichen Jahrhunderts äußert sich entsprechend: "Mancherlei geschichtliche Ereignisse aber muß der Architekt kennen, weil die Architekten oft an ihren Bauten viel Schmuck anbringen, über deren Bedeutung sie denen, die danach fragen, warum sie ihn angebracht haben, Rechenschaft ablegen müssen".⁶ Er spielt dabei auf den ikonographischen Gehalt der Architektur seiner Zeit an, den es auch öffentlich zu vermitteln gelte. Ein gutes halbes Jahrtausend später, zur Zeit der "Wiederbelebung der Künste" am Beginn der Neuzeit, präsentiert Sebastiano Serlio im dritten seiner Bücher über Architektur (1540) die erste illustrierte Sammlung historischer (römischer) Architektur (ein gedrucktes Architekturmuseum avant la lettre auf 73 Tafeln),

erweitert sie mit markanten Beispielen der Baukunst seiner eigenen Zeit und gibt so das Maß an, woran sich hochwertige Architektur zu messen hat. Zweihundert Jahre danach, an der Schwelle zur Moderne, erscheint ein anderes architektonisches "Bilderbuch", Fischer von Erlachs "Entwurf einer historischen Architektur" (1721), die erste Universalgeschichte der Architektur überhaupt, ein Buch, dessen architektonischer Hauptteil mit Villalpandos Rekonstruktion des salomonischen Tempels und den sieben Weltwundern beginnt und bei einigen Gebäuden "von des autoris Erfindung und Zeichnung" endet. Fischer von Erlach setzt damit die eigene Praxis ins historische Kontinuum. Auch nachdem sich dann die Geschichte und mit ihr die Kunstgeschichte im neunzehnten Jahrhundert als selbständige wissenschaftliche Disziplinen etablieren, betätigen sich parallel dazu Architekten immer noch historisch, verfolgen aber dabei sichtlich andere Ziele als die historische Fachgelehrsamkeit. Denn kein reines Erkenntnisinteresse, sondern ein vorab praktisches verbinden sie mit der geschichtlichen Forschung. Wie die Beispiele Vitruvs, Serlios und Fischer von Erlachs deutlich vor Augen führen, ist für Architekten Geschichte nur dann relevant, wenn sie über die Aktualität etwas aussagen kann. "Hauptzweck meiner Studien, ob sie nun die antiken oder modernen Denkmäler als Gegenstand hatten, war stets die Suche nach den Elementen, die mir mit Nutzen bei meiner praktischen Architekturkarriere dienen würden"⁷, notiert Hittorff in seinem sizilianischen Rekonstruktionsbericht aus dem Jahre 1851 und es steht außer Zweifel, daß die jüngeren Semper oder Labrouste dieselbe Aussage unterschreiben würden, ebenso ihre Kollegen des zwanzigsten Jahrhunderts von Le Corbusier bis Peter Eisenman. Doch die Frage ist: Warum kann die akademische Kunstgeschichte diese Arbeit nicht leisten?

Quelle der modernen Kunstgeschichte, so sagt der Kunst- und Kulturhistoriker Ernst Gombrich,⁸ sei Hegel. Er habe aus der noch eher statischen Kunstauffassung Johann Joachim Winckelmanns drei Prinzipien übernommen, ihnen ein eigenes hinzugefügt und das System des gemeinhin als Vater der Kunstgeschichte geltenden Bewunderers der klassischen Kunst zu einer dynamischen Universalgeschichte der Kunst umgebildet von der Art, wie wir sie heute noch kennen. Diese drei Prinzipien sind der ästhetische Transzendentalismus (der Glaube mithin, daß die Kunst Manifestation transzendentaler Werte sei), der historische Kollektivismus (der Glaube, daß die Kunst Äußerung eines kollektiven Geistes sei) und der historische Determinismus, der sich bei Hegel durch den Glauben an den Triumph der Vernunft (an dem die Kunst maßgeblich teilnimmt) zum metaphysischen Optimismus verwandelt. Das Prinzip, das dazukommt, und von Gombrich dialektischer Relativismus genannt wird, erlaubt Hegel die Aufstellung einer Hierarchie der Kunstgattungen mit der

Architektur, d.h. mit der am Material am meisten gebundenen und daher vom Geist am weitesten entfernten Kunst an unterster Stelle und der Malerei, d.h. der Kunst der reinen Sichtbarkeit als höchste Stufe der Entwicklung (sprich: der Vergeistigung) der bildenden Künste.⁹ Die einzelnen Stufen dieser Hierarchie stellen nun sukzessive Phasen der historischen Entwicklung dar. So hat die Architektur ihren Höhepunkt im Alten Ägypten bereits erfahren, die Skulptur in der klassischen Antike den ihren; die Malerei endlich ist die Kunst der christlichen Zeit. Nicht zu Unrecht stellt Gombrich fest, daß die führenden Köpfe der Kultur und der Ästhetik in den deutschsprachigen Ländern - unter ihnen die Großmeister der modernen Kunstgeschichte etwa Burckhardt, Wölfflin, Riegl und Panofsky - im Banne Hegels gestanden haben. Und, so könnte man den Gedanken fortsetzen, die Kunstgeschichte selbst im Banne der Malerei - der Sichtbarkeit, der Vergeistigung.¹⁰

Nimmt sich aber nun eine derart orientierte Kunstgeschichte die Architektur zum Gegenstand, so stößt sie unweigerlich auf (zumindest) zum Teil fremdes Territorium. Dessen Erschließung ist von vornherein erschwert. Die Reduktion des architektonischen Ereignisses auf seine visuellen Werte bedeutet auf einer ersten Ebene die Verringerung der Vielfalt der Empfindungen, die das architektonische Gebilde aufgrund seiner Dinghaftigkeit unmittelbar (und ohne dabei etwas repräsentieren zu müssen) auszudrücken bzw. auszulösen vermag; das Verkennen seines Charakters als unverzichtbare Umhüllende sowohl ästhetischer als auch lebensweltlicher Vorgänge, als Theater des Lebens sozusagen; das Verwischen der Fluchtlinien, die den Einzelgegenstand mit seinem artifiziellen oder natürlichen Kontext verbinden und ihn dadurch - selbst als physisch statisches Gebilde - zu dynamisieren vermögen.

Bei einer visuell fixierten, allein auf Wahrnehmung bedachten Annäherung verlieren darüber hinaus die faktisch so entscheidenden Produktionsbedingungen des architektonischen Ereignisses an Bedeutung: die Tatsache, daß Architektur stets Auftragsarbeit ist, d.h. von ihren ökonomischen Bedingungen her niemals frei; das Faktum der Gebundenheit der Architektur am Gesetz der Schwerkraft, was die Auseinandersetzung mit Material und Konstruktion besonders brisant und jedenfalls unumgänglich macht; vor allem aber die Eigenschaft, die allein die Architektur unter den Künsten so entschieden auszeichnet, die strikte Trennung von Konzeption und Ausführung, die einerseits die immensen Stellenwert des Entwurfsvorgangs im Tätigkeitsfeld des Architekten ausmacht und andererseits die

Schaltstelle zwischen Konzept und Realisierung als Höhepunkt des architektonischen Abenteuers herausragen läßt.

Es wäre natürlich ungerecht zu behaupten, die Kunstgeschichte habe alle diese Aspekte systematisch vernachlässigt und aus ihrer Agenda restlos gestrichen; ebenso wäre es ein Versäumnis, auf ihre großen Verdienste bei der historischen Erschließung der Architektur nicht hinzuweisen. Dennoch: eine Geschichte der Architektur, bei der diese als Unterkapitel einer Kunstgeschichte gefaßt wird, die am Leitfaden der Malerei operiert und die Akzente entsprechend setzt¹¹ – und hier spielt die akademische Herkunft der spezifischen Person, die sie betreibt, eine sekundäre Rolle – erscheint dem Architekten suspekt, sie ist ihm bestenfalls als enzyklopädisches Wissen wert und sie bleibt diesmal ihm im wesentlichen etwas Fremdes. Es ist nicht anzunehmen, daß eine aktuell im Zeichen des "iconic" oder "pictorial turn" sich zunehmend als Bildwissenschaft verstehende Kunstgeschichte diesen Mißstand beseitigt; eher ist zu erwarten, daß sie ihn weiter verschärft. Will jedoch die Architektur in einer Zeit multipler Anfechtungen ihren Charakter als kulturelle Praxis aufrechterhalten, so stellt sich die Forderung nach einer Architekturgeschichte für Architekten dringender als je zuvor.

Anmerkungen

01 Gottfried Semper. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. 2 Bde. Frankfurt am Main 1860 und 1863. Hier: Band I, S. 452 u. 466.

02 Wie Anm. 1, S. 457.

03 In der "Gelehrten- und Künstlerkontroverse" (wie Semper selbst sie bezeichnet) über Fragen der Polychromie wendet der Architekt seinen kritischen Stachel vor allem gegen den Kunsthistoriker Franz Kugler. Die Anschauungen Kuglers sind jedoch repräsentativ für die Gelehrtenzunft, der er gehört, ist er denn (nach Semper) auch die "Personifikation des in Deutschland weitverbreiteten und unsterblichen Hofrathstypus". Wie Anm. 1, S. 514.

04 Bernard Rudofsky. Architektur ohne Architekten - Eine Einführung in die anonyme Architektur. Salzburg und Wien 1993 (1964). Ohne Seitennummerierung. Die Zitate sind Auszüge aus dem allerersten Absatz des Vorworts.

05 Einen ähnlichen Vorwurf macht Bart Lootsma dem Verfasser dieses Aufsatzes und Heinrich Klotz. In seiner Stellungnahme zu einer Kontroverse über die "Zweite Moderne" schreibt er: "Klotz wie auch Georgiadis... sind noch von der Postmoderne befangen, wo jeder Entwurf und jede Arbeit sich in hohem Maße durch den Verweis auf Entwürfe oder Arbeiten aus der Geschichte rechtfertigt. Und darüber hinaus konzentrieren sie sich viel zu sehr auf die sichtbaren Resultate statt auf die Situation, in der und durch die solche Projekte zustande kommen." (In: ARCH+, 146 [April 1999], S. 40). Der Titel des oben zitierten Aufsatzes von Martin Pawley, "Architektur im Kampf gegen die neuen Medien" ist irreführend, denn seine Absicht ist nicht die Verteidigung einer überkommenen Architekturpraxis, sondern ihre Überwindung (in: Kunstforum, 133 [Februar/April 1996], S. 209-215).

06 Vitruv, I, 1, 5 (Zehn Bücher über Architektur [Übersetzung von C. Fensterbusch]. Darmstadt 1987. S. 25).

07 "Le principal but de mes études, qu'elles eussent pour objet les monuments antiques ou modernes, a toujours été de chercher des éléments à me servir avec utilité dans la carrière pratique de l'architecture". J.-I. Hittorff. *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs*. Paris 1851. Seite 814. Zit. nach: Hans Georg Niemeyer. Hittorff, historien d'art et archéologue. In: Hittorff - Un architecte du XIX^{ème}. Ausstellungskatalog. Paris 1986. S. 319.

08 In seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Hegel-Preises der Stadt Stuttgart im Februar 1977. Abgedruckt in: *On the Methodology of Architectural History (Architectural Design Profile, guest editor: Demetri Porphyrios)*. London 1981. S. 3ff.

09 "Die *erste* Kunst, der Skulptur zunächst stehend, ist die *Malerei*. Sie gebraucht zum Material für ihren Inhalt und dessen Gestaltung die Sichtbarkeit als solche, insofern sich dieselbe zugleich an ihr selbst partikularisiert, d.h. sich zur Farbe fortbestimmt. Das Material der Architektur und Skulptur ist zwar gleichfalls sichtbar und gefärbt, aber es ist nicht wie in der Malerei das Sichtbarmachen als solches, wie das in sich einfache Licht, das an seinem Gegensatz dem Dunkeln sich spezifizierend und in Verein mit demselben zur Farbe wird. Diese so in sich subjektiviert und ideellgesetzte Sichtbarkeit bedarf weder des abstrakt mechanischen Massenunterschiedes der schweren Materialität wie in der Architektur noch der Totalität sinnlicher Räumlichkeit, wie die Skulptur dieselbe - wenn auch konzentriert und in organischen Formen - beibehält..." Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Ästhetik I/II*. Stuttgart 1980. S. 147.

10 Nicht zu unterschätzen ist der Einfluß, den die Kunstgeschichte auf die Architekturproduktion selbst ausübt. Nur unter diesem Aspekt, bemerkt Gombrich dazu, kann man etwa den triumphalen Aufstieg aber auch die aktuelle Krise der modernen Architektur verstehen. Er meint damit sicherlich nicht nur der Ruf nach "Durchgeistigung der Arbeit" seitens des Deutschen Werkbundes, die von Bruno Taut verkündete "geistige Revolution", oder die Bezeichnung der Architektur als reine Schöpfung des Geistes von Le Corbusier, auch nicht nur das krampfhaftes Streben nach der absoluten Modernität, verstanden als Anpassung an den "neuen Geist der Zeit". Brennender noch ist die architektonische Umsetzung des Gebots nach Sichtbarkeit. Ohne das von Hegel proklamierte Primat der Malerei wären die Hauptingredienzen des modernen Architekturkanons kaum vorstellbar: Licht-Luft-Öffnung, Transparenz, Entmaterialisierung. Anders gewendet: die Fortsetzung der in der Malerei zuerst vollzogenen "optischen Revolution" (Giedion) mit anderen (= architektonischen) Mitteln.

11 Über die zunehmende Entfremdung zwischen Kunst- und Architekturgeschichte in Amerika siehe: Alina A. Payne. *Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*. 58:3, September 1999. S. 292 ff. Das dem Thema "Architectural History" gewidmete Sonderheft enthält eine Reihe interessanter Beiträge zur Thematik dieses Aufsatzes. Ebenfalls die darauffolgenden Hefte der Zeitschrift, 61:3, 61:4 und 62:1 zum Thema "Lehre der Architekturgeschichte", die Beiträge über einschlägige Erfahrungen aus der ganzen Welt enthalten.