

E-JOURNAL (2018)
7. JAHRGANG / 1

zfl

FORUM
INTERDISZIPLINÄRE
BEGRIFFSGESCHICHTE
(FIB)

ZENTRUM
FÜR LITERATUR- UND
KULTURFORSCHUNG

Herausgegeben von Ernst Müller

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin
T +49(0)30 201 92-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

IMPRESSUM

Herausgeber dieser Ausgabe

Ernst Müller & Barbara Picht, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL), www.zfl-berlin.org

Direktorin

Prof. Dr. Eva Geulen

Redaktion

Ernst Müller (Leitung), Herbert Kopp-Oberstebrink, Dirk Naguschewski, Tatjana Petzer, Barbara Picht, Falko Schmieder, Georg Toepfer, Stefan Willer

Wissenschaftlicher Beirat

Christian Geulen (Koblenz), Eva Johach (Konstanz), Helge Jordheim (Oslo), Christian Kassung (Berlin), Clemens Knobloch (Siegen), Faustino Oncina Coves (Valencia), Sigrid Weigel (Berlin)

Gestaltung KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin
Lektorat Gwendolin Engels, Georgia Lummert
Layout/Satz Jakob Claus
Titelbild D. M. Nagu

ISSN 2195-0598

© 2018 / Das Copyright liegt bei den Autoren.

INHALT

- 4 EDITORIAL**
- 6 EINFÜHRUNG**
Ernst Müller
- 9 ABY WARBURGS BEGRIFF DER ›ANTIKE‹**
Claudia Wedepohl
- 15 ÜBERLEGUNGEN ZU ENTSTEHUNG, BEGRIFF UND METHODE VON ABY WARBURGS BILDERATLAS**
Martin Tremml
- 22 DAS DENKEN DER ›NEUEN‹ FORM BEI ERNST CASSIRER**
Dorothee Gelhard
- 30 ENTZWEIUNG VON ›VERITAS LOGICA‹ UND ›VERITAS AESTHETICA‹
BEGRIFF UND BILDlichkeit IN JOACHIM RITTERS POLITISCHER
HERMENEUTIK DER MODERNE**
Mark Schweda
- 44 IKONOLOGISCHE TRANSGRESSIONEN DER BEGRIFFSGESCHICHTE UND
IHRE HISTORISCHEN MOTIVE IM VERGLEICH 1930/1970**
Falko Schmieder
- 50 BILD, BEGRIFF UND EPOCHE BEI KOSELLECK UND WARBURG**
Barbara Picht
- 57 WORT-BILD-BEZIEHUNGEN IM ›REVOLUTIONÄREN ZEITALTER‹**
Rolf Reichardt
- 72 SATTELZEIT UND SYMBOLZERFALL
NACH DEM BRUCH: WANDEL UND KONTINUITÄT IN DER IKONOLOGIE
DER ARCHITEKTUR**
Christoph Asendorf
- 79 ABSATTELN DER ›SATTELZEIT‹?
ÜBER REINHART KOSELLECK, WERNER HOFMANN UND EINE KLEINE KUNST-
GESCHICHTLICHE GESCHICHTE DER GESCHICHTLICHEN GRUNDBEGRIFFE**
Adriana Markantonatos
- 85 HISTORICAL SEMANTICS AND THE ICONOGRAPHY OF DEATH IN REINHART
KOSELLECK**
Faustino Oncina Coves

SATTELZEIT UND SYMBOLZERFALL NACH DEM BRUCH: WANDEL UND KONTINUITÄT IN DER IKONOLOGIE DER ARCHITEKTUR

Christoph Asendorf

I.

Wenn es die Aufgabe einer Ikonologie der Architektur ist, das Verstehen »des Bauwerks als Sinnträger« zu befördern, unter anderem also die Frage zu beantworten, was »den Menschen [...] diese oder jene Form bedeutet« hat,¹ dann kann versuchsweise »Monumentalität« ein Suchbegriff sein, der geeignet ist, der ikonologischen Bedeutung von Bauten näher auf die Spur zu kommen. Denn hier geht es um symbolische Aufladung, die etwas entstehen lässt, das Martin Warnke einmal »Bedeutungsarchitektur« nannte.² Doch der Begriff ist belastet. Historisch galt Monumentalität in der Architektur schon nach dem Ersten Weltkrieg und den Exzessen des Historismus als obsolet; die Klassische Moderne zentrierte sich um ganz andere Begriffe wie den der Funktion. Monumentalität als Phänomen schien verschwunden, und der Funktionalismus brauchte keine Ikonologie. Nur so exotische Projekte wie das Neu-Delhi von Edwin Lutyens und später die unsäglichen Monumentalbauten der europäischen Diktaturen waren noch monumental. Doch plötzlich wurde an unerwarteter Stelle, nämlich aus dem Zentrum der modernen Bewegung selbst, deren Protagonisten im Lauf der 1930er Jahre aus politischen Gründen vielfach in die USA emigriert waren, und zudem zu einem auf den ersten Blick irritierenden Zeitpunkt die Diskussion neu eröffnet. Niemand Geringeres nämlich als Sigfried Giedion, der Chefideologe der Moderne, startete einen entsprechenden Vorstoß. Zusammen mit José Luis Sert und Fernand Léger verfasste er 1943 seine *Nine Points on Monumentality*.

Die Kombination der Autoren zeugt von geschickter Strategie: ein Kunsthistoriker, ein Architekt und ein Maler decken zusammen ein größeres Spektrum ab und sind gemeinsam stärker legitimiert, als ein Einzelvorstoß es sein könnte. Gleich der erste Satz greift weit aus: »*Monumente bilden Marksteine*, in denen die Menschen Symbole schufen für ihre Ideale, ihre Ziele und ihre Handlungen.«³ Die Vergangenheitsform ist nicht zufällig gewählt, sondern weist schon auf das Problem, dass nämlich seit dem 19. Jahrhundert eine »*Entwertung der Monumentalität*« zu beobachten sei, Monumente infolgedessen nur noch als »leere Schalen« in Erscheinung träten, die keinen Zeitgeist mehr und keine kollektive Erfahrung repräsentierten. Die Architektur der Moderne, so heißt es dann weiter und fast ein wenig entschuldigend, sei mit anderen, mit sachlichen Einzelaufgaben beschäftigt gewesen. Sie stehe nun aber vor einer Entwicklungsstufe, die mit einer »*Neuorganisation des Gemeinschaftslebens*« zu tun habe und einem im Text nicht weiter begründeten »Verlangen nach Monumentalität, nach Freude und innerer Steigerung«.⁴ Wie aber eine monumentale Architektur bzw. einzelne Monumente aussehen könnten, bleibt immer noch durchaus unbestimmt – erwähnt werden lediglich moderne Materialien und Konstruktionen sowie der Einsatz von Licht, Wandmalereien und Skulpturen auf großen und zentralen Plätzen.

Vielleicht waren es auch diese ungelösten Fragen, die Giedion 1944 veranlassten, eine Art Kommentar zu den *Nine Points* zu publizieren. Die Tradition, und damit meint er den Zeitraum zwischen der Akropolis und dem späten 18. Jahrhundert, könne nicht helfen. Monumentalität aber sei ein »ewiges Bedürfnis«, das

1 Günter Bandmann: »Ikonologie der Architektur«, in: Martin Warnke (Hg.): *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute*, Köln 1984, S. 19–71, hier S. 26.

2 Martin Warnke: »Einführung«, in: ders. (Hg.): *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute*, Köln 1984, S. 7–18, hier S. 7.

3 José Luis Sert/Fernand Léger/Sigfried Giedion: »Neun Punkte über Monumentalität« [1943], in: Ákos Moravánszky (Hg.): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert*, Wien 2003, S. 433–435, hier S. 434.

4 Ebd.

von jedem Regime befriedigt werden müsse.⁵ Allerdings sieht er in ihrer modernen Erscheinungsform – und hier nennt Giedion neben der »Papierarchitektur« des Klassizisten Durand aus den Jahren um 1800 auch die neoklassizistischen »Säulenvorhänge« im Münchner Haus der Kunst oder im ebenfalls 1937 errichteten Mellon Institute in Pittsburgh – nur eine hilflose Reprise (auch wenn die aktuellen Beispiele, einem einsichtigen Wort von Gropius zufolge, den wahren »internationalen Stil« darstellten). »Wirkliche Zentren« aber des Gemeinschaftslebens seien seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr hervorgebracht worden, die Menschen versammelten sich zwar, etwa bei Sportereignissen, doch bleibe der Einzelne dabei passiv. Eine Gegenstrategie jedoch deutet Giedion nur an – es solle, etwa in neuen *Civic Centers*, »Symbole für die Gemeinschaft«⁶ geben.

So bleibt auch dieser Text in Hinsicht auf konkrete Ausgestaltungen einer neuen Monumentalität unbefriedigend; bedeutsam aber sind beide Texte schon allein dadurch, dass das Problem überhaupt aufgeworfen wird. Auch soll offensichtlich ein Defizit der Klassischen Moderne aufgehoben werden.⁷ Drei Jahre zuvor, 1941, hatte Giedion nämlich sein schnell weltweit rezipiertes Buch *Space, Time and Architecture* publiziert, in dem von den Fragen, die in den Monumentalitätstexten behandelt werden, so gut wie gar nicht die Rede ist. Aktuelle Erfahrungen mit dem Thema mögen dabei eine Rolle gespielt haben. Seinerzeit nämlich waren zwei Großsymbole ausgesprochen totalitärer Gemeinschaftsbildung im Bau, der Palast der Sowjets in Moskau und Albert Speers Große Halle in Berlin, auch wenn die Arbeiten kriegsbedingt unterbrochen worden waren und beide Projekte schließlich aus verschiedenen Gründen nicht zur Fertigstellung gelangen sollten.

Dass die Idee von monumentalen Gemeinschaftssymbolen im Licht dieser Erfahrungen aber als grundsätzlich verfehlt erscheinen könnte, ist dann offensichtlich Giedions Idee doch nicht. Es scheint eher so zu sein, dass er gegen Kriegsende an einen Neustart der Moderne denkt, bei dem die totalitären Gemeinschaftssymbole durch demokratische und an den mündigen Bürger adressierte ersetzt werden

würden – so wie in Le Corbusiers Entwurf für Saint-Dié von 1945, in dem Verwaltungen, Geschäfte und ein Museum in freier und großräumiger Gruppierung angeordnet sind.⁸ Wie aber die hier präsentierten aufgelockerten Stadträume tatsächlich als Ausformung einer Symbolik neuer Vergemeinschaftung verstanden werden könnten, bleibt unerörtert.

II.

Was ist verloren gegangen, und warum war es so schwer, einen Neuanfang zu machen? Eine Kathedrale des Mittelalters ließ sich noch als »Summe typischer, aussagender Formen« verstehen.⁹ Doch die Problematisierung der bestehenden Symbolsysteme begann schon früh, und sie vollzog sich auf mehreren Ebenen. So gerät etwa die für die neuzeitliche Kunst so wichtige Proportionslehre langsam außer Kurs. Wo Palladio seine Bauten konsequent so durchgliedert hatte, dass die proportionalen Verhältnisse in ihnen als Ausdruck einer übergreifenden Weltordnung verstanden werden konnten, da beginnt schon wenig später ein langsamer Auflösungsprozess.

Vollendet wurde er im 18. Jahrhundert, genauer in England; hier wurde »das Gebäude der klassischen Ästhetik von Grund auf zerstört.«¹⁰ Die Verknüpfung von Mathematik und Schönheit wurde gelöst und, statt einer vorgegebenen Ordnung, das subjektive Empfinden zum alleinigen Regulator bestimmt. In den 1750er Jahren – die auch in der Architektur eine epochale Veränderung brachten, nämlich den Übergang vom Rokoko zum nüchternen Klassizismus – erscheinen neben der *Analysis of Beauty* von William Hogarth auch David Humes *Essay Of the Standard of Taste* und Edmund Burkes *Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. Die alten Ideen werden nicht nur abgelehnt, sondern, besonders bei Burke, durch Ironie geradezu exorziert:

»Der Schwan – zugestandenermaßen ein schöner Vogel – hat einen Hals, der länger als der übrige Körper ist, und nur einen sehr kurzen Schweif. Ist diese Proportion schön? Wir müssen zugeben, dass sie das ist. Was sollten wir dann aber beim Pfau sagen, der einen verhältnismäßig nur kurzen Hals,

5 Sigfried Giedion: »Über eine neue Monumentalität« (1944), in: ders.: *Wege in die Öffentlichkeit*, hg. von Dorothee Huber, Zürich 1987, S. 180–195, hier S. 183.

6 Ebd., S. 188.

7 Vgl. dazu auch: Simone Hain: »Die andere ›Charta‹«, in: *Kursbuch* 112 (Juni 1993): *Städte bauen*, S. 47–62, insb. S. 58 ff.

8 Vgl. Giedion: »Über eine neue Monumentalität« (Anm. 5), S. 184; Willy Boesiger: *Le Corbusier*, Zürich 1972, S. 182 f.

9 Bandmann: *Ikonomie der Architektur* (Anm. 1), S. 29.

10 Rudolf Wittkower: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1990, S. 120.

dafür aber einen Schweif hat, der länger ist als Hals und Rumpf zusammengenommen?»¹¹

Hier, mitten im Zeitalter von Empirismus, Aufklärung und auch Empfindsamkeit, lässt sich tatsächlich von einer ästhetischen Revolution sprechen, einem normativen Abbau, der für den Subjektivismus der Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts, die Aufspaltung gegebener Bindungen und den antiakademischen Affekt eine entscheidende Voraussetzung bildet. Am Eingang der Moderne steht das Ende der alten Proportionslehre. Die Vorstellung harmonisch geordneter Dinge und Räume musste fallen, weil ihre Voraussetzungen verschwunden waren, das ganze Weltbild, das sie getragen hatte. Das bedeutete den Verlust eines zentralen Bezugssystems, zugleich aber auch die Möglichkeit, die Gegebenheiten der Welt neu und anders zu verstehen.

Auch das tief gestaffelte System symbolischer Bezüge in den großen Gesamtkunstwerken löst sich am Ende des 18. Jahrhunderts auf; wo aber ein konservativer Kritiker wie Hans Sedlmayr von einer »Zerspaltung der Künste«¹² spricht, ließe sich genauso ein Autonomwerden der einzelnen Künste feststellen. Zwei Darstellungen des Himmelsgewölbes, zwischen denen nur ungefähr 30 Jahre liegen, zeigen die Radikalität dieses Übergangs: Giovanni Battista Tiepolo vollendete 1753 das große Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz. Hier spielen die Architektur Balthasar Neumanns, die Stuckaturen und die Malerei noch einmal in höchster Vollendung zusammen. Die vier Erdteile und der gesamte Apparat der Mythologie werden unter endlos weitem Himmel aufgeboten, um den großgeschichtlich eher ohnmächtigen Würzburger Fürstbischof im Zentrum eines Weltbildes darzustellen – und so, als wäre dieser Zustand auf Dauer gestellt.

Nichts mehr davon bei Étienne-Louis Boullées Entwurf eines Kenotaphen für Isaac Newton von 1784: Aus der strahlenden Malerei Tiepolos ist, böse gesprochen, ein schwarzes Loch geworden. Mit dem Kenotaphen aber ist auf prägnante Weise das Weltbild einer neuen Kosmologie verbildlicht, die »Vorstellung von der Unendlichkeit des Universums, in der die Erde nur ein winziges Gestirn unter anderen ist

und in der der Mensch keine ausgezeichnete Stellung mehr behaupten kann«.¹³ Fortan ist jede Rahmung oder Einordnung, jede Korrespondenz zu gewohnter Erfahrung, ja sogar jeder geozentrische Bezug obsolet geworden. Dies hat Boullée zu vermitteln versucht: Im Innern der Kugel wäre bei Tag durch kleine Öffnungen ein Bild des nächtlichen Sternenhimmels erschienen. Der Besucher sollte so die Erfahrung machen, sich in die unendliche Weite des Kosmos ausgesetzt zu fühlen, fernab von jedem vertrauten Anhaltspunkt.¹⁴ Genau dies aber wollte Tiepolo nicht; sein Deckenbild stellt den Menschen in ein geordnetes Gefüge, zeigt einen Kosmos der Verbundenheit von Oben und Unten. Das Ancien Régime ging aber auch in der Kunst zu Ende; Boullées Architektur wird der Revolutionsära zugerechnet, nach der überhaupt die großen Bauaufgaben wie Schloss und Kirche problematisch wurden.

III.

Dies alles – Krise und Abbau der alten Symbolsysteme, das Entstehen neuartiger Erwartungshorizonte – sind Aspekte dessen, was Koselleck unter den Begriff der Sattelzeit subsumiert.¹⁵ Die Folgen sind tiefgreifend; wo keine Kontinuität mehr erwartet werden kann, muss die Bereitschaft zu Neuansätzen wachsen, die sich ihrerseits aber auch zum Alten verhalten müssen. Karl Friedrich Schinkel ist einer der ersten in der langen und letztlich bis heute reichenden Reihe von Gestaltern, die mit dieser Problemlage voller Ambivalenzen konfrontiert sind; alles ist in Bewegung und zugleich sollen Symbole der Stabilisierung entworfen werden. Aber schon seine stilistisch ganz verschiedenartigen Entwürfe für die Friedrichswerdersche Kirche indizieren eine neue Beliebigkeit gegenüber dieser alten Bauaufgabe. (Ohnehin übernehmen ja, folgen wir Werner Hofmann, in Zeiten der Säkularisierung Weltausstellungen einen Teil der sakralen Aufgaben – sie werden zu massenwirksamen »Mischgebilden aus Panoramen,

11 Edmund Burke: *Vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989, S. 132. Zum Zusammenhang der Äußerungen von Hogarth, Hume und Burke vgl. Wittkower: *Grundlagen* (Anm. 10), S. 120 ff.

12 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Frankfurt/Berlin 1988, S. 79ff

13 Hans Holländer: »Der schwebende Blick und der Abgrund des Universums«, in: Michael Jansen/Klaus Winands (Hg.): *Architektur und Kunst im Abendland: Festschrift zur Vollendung des 65. Lebensjahres von Günter Urban*, Rom 1992, S. 265–286, hier S. 269.

14 Vgl. Etienne-Louis Boullée: *Architektur: Abhandlung über die Kunst*, hg. von Beat Wyss, Zürich/München 1987, S. 133.

15 Vgl. dazu: Christoph Asendorf: *Planetarische Perspektiven*, Paderborn 2017, Kapitel »Krise und Abbau der alten Symbolsysteme, neue Erwartungshorizonte«, S. 306–310, hier S. 309 f.

Schaubühnen, Museen und Kultstätten«.¹⁶) Schinkels große elabourierte Palastentwürfe kommen gar nicht mehr zur Ausführung; der besonders aufwendige Entwurf zur »Residenz eines Fürsten« von 1835 aber mischt auf eigenartige Weise bürgergesellschaftliche und monarchische Ideen. Zugleich findet Schinkel, angeregt von Industriebauten in England, in der Bauakademie zu einer »Aspekte der Skelettbauweise vorwegnehmenden«,¹⁷ also gleichsam protomodernen Lösung. Sein Kaufhaus aber wollte er in die Reihe der Repräsentationsbauten Unter den Linden stellen. Schinkel registriert das Aufkommen neuer Bauaufgaben, aber am Ende stehen bei ihm, der vielfach architektonisch hochinnovative Lösungen findet, mehrere Architektursprachen nebeneinander – Klassizismus, Technizismus und auch schon Frühformen des Historismus –, die jeweils bestimmten Aufgaben zugeordnet werden, aber keinem übergeordneten Programm mehr subsumiert werden können.

Die Schinkel'schen Differenzierungen verschwinden im Lauf des 19. Jahrhunderts im Maskenball des entwickelten Historismus, als dessen wesentliche Eigenschaft die »Entwertung der Symbole« erscheint, die Sigfried Giedion schon in der anmaßenden Künstlichkeit des napoleonischen Empirestils angelegt sieht.¹⁸ Am Ende steht ein so monströses Gebilde wie das 1913 eingeweihte Völkerschlachtdenkmal in Leipzig. Verschiedene Vorbilder scheinen aufgerufen und gleichsam übereinandergetürmt. Der untere Teil ließe sich als ägyptische Stufenpyramide bezeichnen. Darauf ist so etwas wie ein Kastell gestellt, mit vier Ecktürmen und leichter Innenneigung des gesamten Mauerwerks, in dessen unteren Teil wiederum römische Thermenfenster eingelassen sind. Im oberen Drittel wird der bis dahin quadratische Grundriss kreisförmig, und es erhebt sich eine Struktur mit schwerem Dachabschluss, die von fern an das spätantike Theoderich-Grabmal in Ravenna denken lässt, ein Vorbild, das ja auch für manchen Bismarck-Turm Verwendung fand. Auf den ersten Blick ist die Frage schwer zu beantworten, welche Absichten hier verfolgt wurden; dem Anschein nach handelt es sich lediglich um den Versuch einer Maximierung des Monumentalen.

Die radikale Absage an diese Art miss- und verbrauchter Symbolik, wie sie nach dem Ersten Weltkrieg von der Generation des Neuen Bauens formuliert wurde, ist angesichts solcher Bauten sofort verständlich; allerdings wird das Problem der Symbolisierungsfähigkeit nicht gelöst, sondern durch pure Negation aus dem Weg geräumt. Die Askese des Neuen Bauens bliebe insofern noch ganz aufs 19. Jahrhundert fixiert, als sie nicht viel mehr als die direkte Umkehrung hemmungsloser Überfüllung anbietet. Die weiterführende Frage, ob nicht neuartigen Monumenten als Symbolen etwa eines erneuerten ›Gemeinschaftslebens‹ auch zukünftig eine sinnvolle Funktion zugeschrieben werden könne, gelangte erst durch Giedions Text wieder auf die Tagesordnung.

IV.

Was aber kann wie symbolisiert werden? Beispiele dafür, wie Versuche eines Neustarts unternommen wurden, lassen sich leicht nennen. Nach dem Ersten Weltkrieg zeigte sich das Neue unter anderem im rückwärtsgewandten Konzept der expressionistischen Stadtkronen, später entwickelten sich auch diverse und in sich hochdifferente Spielarten eines Neoklassizismus. Dem stehen Entwürfe gegenüber, die schon im Ansatz auf die Potentiale der eigenen Zeit bezogen sind. So fragte Helmuth Plessner 1932 nach der »Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter«.¹⁹ Weiter entstanden auf erstaunlich breiter Front schon in den 1920er Jahren zahlreiche Bauten, deren Gestalt auf den Grundtyp des Schiffes rekurrierte. Dies war auch der Gegenstand einer großen Studie, in der Gert Kähler das »Dampfermotiv« in der Avantgarde der Zeit als Sinnbild einer Sozialutopie deutete: Der Dampfer ist eine Maschine und zugleich ein Ort des Zusammenlebens, der Schutz und genauso die Freiheit der Ortsveränderung bietet. Die Symbolik des Schiffes ist weitverzweigt; bei Hans Scharoun etwa, in dessen Werk das Dampfermotiv häufig erscheint, sah Stanislaus von Moos den »Wunschtraum von einer freien Gemeinschaft, die sich unter leichten Segeln sicher über die gebaute Landschaft bewegt«.²⁰ Doch der Aufbruch, den das Dampfermotiv international symbolisierte – in der Weimarer Republik, in Frank-

16 Werner Hofmann: *Das irdische Paradies*, München 1974, S. 86.

17 Martin Steffens: *K. F. Schinkel 1781-1841. Ein Baumeister im Dienste der Schönheit*, Köln 2003, S. 73 f.

18 Sigfried Giedion: »Das neunzehnte Jahrhundert: Mechanisierung und herrschender Geschmack«, in: ders.: *Die Herrschaft der Mechanisierung*, Frankfurt a. M. 1982, S. 366–428, hier S. 378 f.

19 Helmuth Plessner: »Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter. Rede zum 25. Jubiläum des Deutschen Werkbundes 1932«, in: *Arch+* 161 (2002): *Miesverständnisse*, S. 52–57.

20 Zit. nach Gert Kähler: *Architektur als Symbolverfall – Das Dampfermotiv in der Baukunst*, Braunschweig 1981, S. 89 f.

reich und der UdSSR – kam Ende der 1920er Jahre wieder zum Erliegen.

An die Symbolisierungspotentiale der Technik suchten andere Konzepte direkt anzuknüpfen. Hier ist Ernst Jünger zu nennen, der 1932 im *Arbeiter* eine »Mobilisierung der Welt« sich vollziehen sieht, die auch die Gestalt der Landschaft verändern wird: Statt der unaufgeräumten Übergangslandschaft der Gegenwart entstünden mit der Fortentwicklung der Technik Räume eines neuen Typs, großmaßstäblich geordnet und effektiv organisiert, in denen es auch wieder möglich werde, »im Monumentalstile zu bauen«, und in denen die Technik selbst »sich großen und kühnen Plänen zur Verfügung stellt«. ²¹

Auch mit Blick auf die Technik, aber aus der Rückschau des Historikers und ohne den herostratischen Impuls Jüngers, argumentiert David Nye. Er spricht nicht vom Monumentalen, aber, semantisch korrespondierend und mit einer Kategorie aus der Ästhetik, vom Sublimen der Technik; sein Buch von 1994 trägt den schönen Titel *American Technological Sublime*. Den (amerikanischen) Enthusiasmus für alles Technologische sieht Nye grundiert vom Sublimen, von der Faszination durch das Erhabene: So verstandene Technik biete nicht einfach eindrucksvolle Objekte, sondern berühre die fundamentalen Hoffnungen und auch Ängste der Menschen, stifte Gemeinschaft unter ihnen; »the sublime represents a way to reinvest the landscape and the works of men with transcendent significance«. ²²

Um die Qualitäten des Sublimen zu vergegenwärtigen, nennt Nye unter anderem die Golden Gate Bridge in San Francisco, das in seinen Dimensionen präzedenzlose, einen weiten Raum elegant überspannende Stahlkonstrukt. ²³ Als sublimes Monument im Sinne Nyes ließe sich auch der Gateway Arch in St. Louis betrachten, den Eero Saarinen nach einem Wettbewerb in den späten 1940er Jahren bis 1964 fertigstellte: ein 200 Meter hoher, annähernd parabolisch geformter Bogen als Denkmal für die langsame

Eroberung des amerikanischen Westens. ²⁴ Das dynamisch gestreckte und mit Stahlplatten verkleidete Monument scheint einer der wenigen überzeugenden Versuche, ohne Rückgriff auf traditionelle Ikonographien hoch verdichtete visuelle Prägnanz zu erzeugen: So wie eine Parabel die Abbildung einer Wurfkurve ist, so kann sie auch für den Ausgriff, die Überwindung bis dahin gegebener Grenzen einer Nation stehen – der Gateway Arch also als Tor nach Westen, ein moderner Triumphbogen. Doch das Repertoire derartig sinnfälliger Formen ist begrenzt; als gleichsam abstraktes Denkmal, als monumentales Gebilde von hochtechnischer Anmutung bleibt Saarinens Bogen eine Ausnahme.

V.

Neben dem avantgardistischen Interesse für das Symbolisierungspotential des Dampfmotivs und ebenso für die Sphäre der Technik gibt es auch Versuche, die Avantgarde und traditionelle Bauaufgaben, Verfahren und Materialien in einer neuen Weise aufeinander zu beziehen; dabei geht es vor allem um verlorene Ausdrucksqualitäten. 1944, und im selben Band, in dem sich auch Giedions zweiter einschlägiger Text findet, veröffentlichte der damals noch völlig unbekannt Louis Kahn einen Essay mit dem Titel *Monumentality*.

Wo aber Giedion eine neue, nicht auf historische Vorbilder bezogene, dabei jedoch wenig genau umrissene Form von Monumentalität forderte, argumentiert Kahn anders: Er, dem es um spirituelle Aspekte von Monumentalität geht, interessiert sich für die Vergangenheit, um Neues zu finden:

»Wir können die Bilder, die wir von historischen Monumentalbauten haben, nicht mit derselben Intensität und Bedeutung neu aufleben lassen ... Doch haben wir nicht den Mut, die Lehren, die sie uns vermitteln können, zu verwerfen, denn sie haben ein gemeinsames Merkmal, nämlich die Größe und Großartigkeit, auf die sich auch unsere künftigen Bauten auf die eine oder andere Weise berufen müssen«. ²⁵

21 Ernst Jünger: *Der Arbeiter*, Stuttgart 1982, S. 187 ff.

22 David E. Nye: *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass./London 1994, S. XIII; zur begrifflichen Nähe von »monumental« und »sublim« vgl. Wilfried Wang: »Das Monumentale als Ersatz für den Verlust kultureller Autorität in der Architektur«, in: ders./Romana Schneider (Hg.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000: Macht und Monument*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 277–291, hier S. 286.

23 Vgl. Nye: *American Technological Sublime* (Anm. 21), S. XI ff., 199 ff.

24 Vgl. Hélène Lipstadt: »Lokale kontra nationale Erinnerung«, in: *Denkmale und kulturelles Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation*, hg. von der Akademie der Künste Berlin, Berlin 2000, S. 101–112.

25 Zit. nach Joseph Rosa: *Louis I. Kahn*, Köln 2006. S. 8.

Kahn studierte die Anlage von Bauensembles der Vergangenheit. Dabei destillierte er gleichsam aus Bauten besonders der römischen Antike ein elementarisches Formenrepertoire und kreuzte dies mit geometrischen Elementarkörpern. Anfang der 1950er Jahre setzte er mit der Kunstgalerie der Yale University ein weithin wahrgenommenes Zeichen. Das Regierungsviertel von Dhaka, und insbesondere das Parlamentsgebäude, errichtet zwischen 1962 und 1983, bildet dann einen Höhepunkt seines Werkes, das aber zunächst ohne Nachwirkung blieb.

VI.

Insgesamt wurde der modernen Architektur Anfang der 1970er Jahre, also am Ende ihrer ›klassischen‹ Phase, jedwede Fähigkeit zu irgendwie bedeutsamem Ausdruck abgesprochen; für ein diesbezüglich musterhaftes Ensemble, die New Yorker Avenue of the Americas, prägte Tom Wolfe den schönen neuen Namen »Rue de Regret«.²⁶ Die Defizite wurden vielfach beschrieben – und es wurde neu nachgedacht. Nach der Bedeutung des Ortes und dem Sinn des Bauens fragten seit den 1950er Jahren so verschiedenartige Autoren wie Martin Heidegger (*Bauen Wohnen Denken*), Gaston Bachelard (*Poetik des Raumes*) oder der Architekturhistoriker Christian Norberg-Schulz. Aufmerksamkeit fand auch ein Text des Sozialpsychologen Alfred Lorenzer aus dem Jahr 1975; sein Thema ist die Rolle des Symbols in der Architektur, und das definiert er so: »Unter Symbol sollen menschliche Gebilde verstanden werden, die sozialen Prozessen nicht nur entstammen, sondern hergestellt werden als Regulatoren sozialer Prozesse, nämlich als Verständigungsformeln oder Handlungsanweisungen.«²⁷

Das berührt sich in der Sache mit Giedions Annahme über Monumente als Symbole für menschliches Handeln. Wo Giedion aber eine neue Monumentalität propagiert, glaubt Lorenzer offenbar nicht mehr an dahingehende Möglichkeiten, sondern konstatiert einen »Symbolzerfall«, bei dem in der Architektur unter anderem eine »repetitive Bewußtlosigkeit an [die] Stelle einer bewußten Formbildung« getreten

sei.²⁸ Und dann fährt der im Zweifel eher der Linken zuzurechnende Lorenzer fast in der Tonlage von Sedlmayrs *Verlust der Mitte* fort: »Nicht von ungefähr verfällt die große Architektur in der europäischen Geschichte mit dem Erlöschen der feudalen Vertretung des allgemeinen Interesses in und über die Person des Monarchen«.²⁹ Diese Entwicklung scheint ihm irreversibel, weil sie eng an die bestehende kapitalistische Lebensordnung geknüpft ist, in der partikulare Interessen gemeinsame überwiegen.

Das Thema stand in den Folgejahren auf der Agenda verschiedener Disziplinen; in der Politikwissenschaft analysierte insbesondere Klaus von Beyme das Absterben der politischen Symbolik in der Moderne.³⁰ Einen nur vermeintlichen Ausweg wiesen die Strategen der Postmoderne, unter denen besonders prominent Charles Jencks nach semantischer Aufladung von Bauten verlangte, was jedoch in der Praxis oft nur ein Spiel mit Bildern blieb.

Seit den 1980er Jahren aber lässt sich ein neues Interesse an demokratisch legitimer Monumentalität beobachten. Jenseits der Konsum- oder Entertainmentarchitektur, die ja potentiell auch, um noch einmal Giedions Formulierung zu verwenden, der »Neuorganisation des Gemeinschaftslebens« dienen kann, werden neue Muster politischer Ikonologie durchgespielt. Die Pariser Projekte in der Ära Mitterrand wären ein Beispiel. In Deutschland sind die prominentesten Belege sicher die Berliner Regierungsbauten von Axel Schultes und Stephan Braunfels, die in beiden Fällen mit explizitem Bezug auf die Werke von Louis Kahn geplant wurden. Damit stand die Frage der Symbolisierungsfähigkeit politischer Architektur wieder auf der Tagesordnung – aber entsprechen die hier eingesetzten Mittel tatsächlich diesem Ziel? Oder führt dies nur auf eine allerneueste Entwicklungsstufe des Monumentalen, in der es im Gewand des Ikonischen erscheint?³¹ Rein Ikonisches aber ist jeder Absicht zu Diensten. Was mit Gehrys Bilbao-Museum begann (und gewiss mit der Hamburger Elbphilharmonie nicht zu Ende ist), zeigte sich nach der Jahrtausendwende eben auch, und jenseits demokratischer Legitimation, im Bau von Rem

28 Ebd., S. 144.

29 Ebd., S. 145.

30 Vgl. Klaus von Beyme: *Kunst der Macht und Gegenmacht der Kunst*, Frankfurt a. M. 1998, S. 325 ff.

31 Vgl. Stefan Heidenreich: »Das Monumentale im Gewand des Ikonischen«, *ScienceBlogs*, 12.01.2008, <http://www.scienceblogs.de/iconic-turn/2008/01/das-monumentale-im-gewand-des-ikonischen.php> (aufgerufen am 02.05.2018).

26 Tom Wolfe: *Mit dem Bauhaus leben*, Frankfurt a. M. 1984, S. 33.

27 Alfred Lorenzer: »Architektonische Symbole und subjektive Struktur«, in: *Dortmunder Architekturhefte 2* (1977): *Das Prinzip Reihung in der Architektur*, hg. von Josef Paul Kleihues, Dortmund 1977, S. 141–147, hier S. 143.

Koolhaas für die Zentrale des staatlich überwachten chinesischen Fernsehens, die, errichtet zur Olympiade 2008, weltweit ein neues China zu repräsentieren hatte – im Prinzip ein Wolkenkratzer, den Koolhaas aber als ›loop‹ bezeichnet (und der sich ebenso gut als verdrehter Triumphbogen ansprechen ließe). Dies sind nun sicher keine Symbole, wie eine Kathedrale oder ein Schloss es gewesen sind. Dennoch belegen auch derartige Beispiele die fortdauernde Aktualität des Problems der Monumentalität, welches das ganze 20. Jahrhundert durchzieht und das auch nach Phasen des Missbrauchs und der Verdrängung durchaus nicht obsolet geworden ist. Offen muss nur bleiben, ob die gegenwärtigen Realisierungen irgendwo dem geforderten Anspruch auf Verbindlichkeit genügen können. Denn auch die Bauten in der Nachfolge der so konsequent durchgearbeiteten Werke Kahns sind letztlich so ort- wie zeitlose und in ihren Mitteln hybride Bildungen.