
Kenneth Frampton

Sechs Punkte für eine Architektur des Widerstands*

1. Kultur und Zivilisation

Das moderne Bauwesen wird heute so weitgehend von einer optimierten Technologie bestimmt, daß es nur noch in sehr engen Grenzen möglich ist, eine signifikante städtische Bauform zu schaffen. Die Einschränkungen, bedingt durch die Ausbreitung der Motorisierung und das launische Spiel der Grundstückspekulation, dienen dazu, den Bereich der Städteplanung in so hohem Maße zu begrenzen, daß jegliche Intervention entweder auf das Manipulieren von einzelnen Elementen beschränkt bleibt, die von den Imperativen der Produktion prädeterniert sind, oder auf eine Art oberflächlicher Maskierung hinausläuft, die die moderne Entwicklung für die Erleichterung des Marketing und die Aufrechterhaltung der sozialen Kontrolle benötigt. Heute scheint sich die Praxis der Architektur immer mehr zu polarisieren zwischen einem sogenannten >high-tech< Verfahren einerseits, das ausschließlich auf Produktion basiert, und der Bereitstellung von kompensatorischen Fassaden andererseits, die die rauhen Realitäten dieses Universalsystems verschleiern sollen.'

Vor zwanzig Jahren bot die dialektische Wechselwirkung zwischen Zivilisation und Kultur noch die Möglichkeit, eine gewisse Kontrolle über Form und Bedeutung des Stadtgefüges zu wahren. Die letzten beiden Jahrzehnte jedoch haben die großstädtischen Zentren der entwickelten Welt radikal umgestaltet. Das, was in den frühen sechziger Jahren noch im Wesentlichen als Stadtgefüge des 19. Jahrhunderts kenntlich war, wurde seither stufenweise von zwei symbiotischen Instrumenten der Entwicklung in den Ballungsgebieten der Metropolen überlagert - dem freistehenden Wolkenkratzer und den Windungen der Stadtautobahn. Der Wolkenkratzer erfüllt nun den Zweck, den erhöhten Grundstückswert, der durch die Autobahnen entstand, zu realisieren. Die typische Innenstadt, die bis vor zwanzig Jahren noch eine Mischung von Wohngebiet mit tertiärer und sekundärer Industrie darstellte, hat sich zur bloßen

* Dieser Beitrag ist eine für die deutsche Übersetzung bearbeitete Fassung meines Aufsatzes »Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance« in: Hal Foster (Hg.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture*. Port Townsend 1983, S. 23-28.

Bürolandschaft verwandelt und demonstriert so den Sieg der universalen Zivilisation über die lokale Kultur. Das Dilemma, das von Ricoeur angesprochen wurde - nämlich, »wie wird man modern und kehrt zu den Quellen zurück?«² -, scheint nun durch den apokalyptischen Vorstoß der Modernisierung umgangen zu sein, während der Boden, in dem der mythisch-ethische Kern einer Gesellschaft hätte Wurzeln schlagen können, durch den Raubbau der rasenten Entwicklung abgetragen wurde.³

Seit Beginn der Aufklärung war >Zivilisation< hauptsächlich auf instrumentelle Vernunft gerichtet, während >Kultur< sich den besonderen Ausdrucksmöglichkeiten widmete - der Verwirklichung des Seins und der Entwicklung einer >kollektiven< psychosozialen Realität. Heute tendiert die Zivilisation immer mehr dazu, in eine endlose Kette von Mitteln und Zwecken verwickelt zu werden, in der, nach Hannah Arendt, das »Mittel« zum »Inhalt des Zwecks« wurde, »daß, wo Sinn etabliert, Sinnlosigkeit erzeugt wird.«⁴

2. Aufstieg und Fall der Avantgarde

Das Auftreten der Avantgarde ist von der Modernisierung sowohl der Gesellschaft als auch der Architektur untrennbar. Während der letzten eineinhalb Jahrhunderte hat die Kultur der Avantgarde unterschiedliche Rollen gespielt. Einerseits hat sie den Modernisierungsprozeß erleichtert und dabei teilweise als progressive befreiende Kraft gewirkt; andererseits hat sie sich zeitweise heftig gegen den Positivismus der bürgerlichen Kultur gestellt. Zunächst spielte die avantgardistische Architektur eine positive Rolle im Rahmen des progressiven Projekts der Aufklärung.

Die progressive Avantgarde trat dann bald nach der Jahrhundertwende im Futurismus in voller Kraft in Erscheinung. Diese eindeutige Kritik des >ancien régime< ließ die primär positiven kulturellen Formationen der zwanziger Jahre entstehen: Purismus, Neoplastizismus und Konstruktivismus. Diese Bewegungen boten dem radikalen Avantgardismus die historisch letzte Gelegenheit, sich rückhaltlos mit dem Modernisierungsprozeß zu identifizieren. Direkt nach dem ersten Weltkrieg - dem Krieg, der alle Kriege beenden sollte - schienen die Triumphe der Wissenschaft, Medizin und Industrie das Versprechen der Moderne auf Befreiung zu bestätigen. In den dreißiger Jahren jedoch führten die verbreitete Rückständigkeit und chronische Unsicherheit der eben erst urbanisierten Massen so wie die von Krieg, Revolution und Wirtschaftsdepression verursachten Umbrüche, die ein plötzliches und intensives Bedürfnis nach psychosozialer Stabilität hervorriefen, eine Lage der Dinge herbei, in der zum ersten Mal in der modernen Geschichte die Interessen von Monopol und Staatskapitalismus von den befreienden Antrieben kultu-

relier Modernisierung getrennt wurden. Man konnte sich schlecht auf universale Zivilisation und Weltkultur berufen, um den >Mythos des Staates< aufrechtzuerhalten. Unterschiedliche Reaktionsbildungen folgten einander, während die historische Avantgarde im spanischen Bürgerkrieg endgültig Schiffbruch erlitt.

Nicht die unwichtigste dieser Reaktionen war die Wiederbelebung neukantianischer Ästhetik als Ersatz für das kulturelle Emanzipationsversprechen der Moderne. Ehemalige linke Vorkämpfer soziokultureller Modernisierung, verwirrt von der Politik und Kulturpolitik des Stalinismus, empfahlen jetzt einen strategischen Rückzug von dem Ziel, die existierende Realität völlig umzugestalten. Dieser Verzicht beruhte auf dem Glauben, daß die moderne Welt nicht an dem Gedanken einer marginalen, emanzipatorischen, avantgardistischen und die bürgerliche Repression anfechtenden Kultur festhalten könne, solange der Kampf zwischen Sozialismus und Kapitalismus andauere und jene manipulative Politik der Massenkultur erfordere, die dieser Konflikt notwendigerweise mit sich bringe. Eine solche, dem >l'art pour l'art< ähnliche Position artikulierte Clement Greenberg zuerst als eine >Verteidigungsposition< in seinem Aufsatz »Avant-Garde and Kitsch« von 1939, der etwas zweideutig mit den Worten schließt: »Heute halten wir uns nur deswegen an den Sozialismus, um das, was es derzeit noch an lebendiger Kultur gibt, zu erhalten.«⁵ Greenberg formulierte seine Ansichten später noch einmal in spezifisch formalistischen Kategorien, und zwar in seinem Aufsatz »Modernist Painting« von 1965, in dem er schrieb: »Nachdem ihnen (den Künsten) von der Aufklärung alle Aufgaben, die sie hätten ernstnehmen können, verwehrt wurden, sah es so aus, als würden sie der reinen und einfachen Unterhaltung angeglichen, und als würde Unterhaltung, wie Religion, zur Therapie. Die Künste konnten sich davor, auf ein tieferes Niveau heruntergezogen zu werden, nur retten, indem sie bewiesen, daß die Art von Erfahrung, die sie ermöglichten, in sich selbst wertvoll war und nirgendwo sonst gemacht werden konnte.«⁶

Trotz dieser defensiven intellektuellen Haltung tendierten die Künste weiterhin wenn nicht gerade zur Unterhaltung, so doch sicherlich zur Ware und - im Falle dessen, was Charles Jencks seither als postmoderne Architektur klassifiziert hat? - zur reinen Technik oder reinen Szenographie. Dabei versorgen die sogenannten postmodernen Architekten die Mediengesellschaft lediglich mit überflüssigen quietistischen Bildern, statt nach dem angeblich bewiesenen Bankrott der emanzipatorischen Moderne einen, wie sie es gern nennen, kreativen >rappel à l'ordre< anzubieten. In dieser Hinsicht schreibt Andreas Huyssen mit Recht: »Die amerikanische postmodernistische Avantgarde ist somit nicht nur das Endspiel des Avantgardismus. Sie steht ebenso ein für die Fragmentierung und den Zerfall einer kritischen Gegenkultur.«⁸

Dennoch läßt Modernisierung sich nicht mehr einfach als *per se* befreiend bezeichnen, vor allem deswegen nicht, weil die Medienindustrie die Massenkultur dominiert (allen voran das Fernsehen, das, wie Jerry Mander gezeigt hat, sein Verführungspotential zwischen 1945 und 1975 tausendfach erweitert hat⁹⁾, und weil uns die Logik der Modernisierung an die Schwelle des Atomkrieges und der totalen Vernichtung geführt hat. So kann auch das emanzipatorische Moment des Avantgardismus nicht weiterhin behauptet werden, da dessen ursprünglich utopisches Versprechen von der inneren Rationalität instrumenteller Vernunft überrannt worden ist. Dieser >Schluß< wurde vielleicht am besten von Herbert Marcuse formuliert, als er schrieb: »Das technologische *Apriori* ist insofern ein politisches *Apriori*, als die Umgestaltung der Natur die des Menschen zur Folge hat und als die >vom Menschen hervorgebrachten Schöpfungen< aus einem gesellschaftlichen Ganzen hervor- und in es zurückgehen. Dennoch kann man darauf bestehen, daß die Maschinerie des technologischen Universums >als solche< politischen Zwecken gegenüber indifferent ist - sie kann eine Gesellschaft nur beschleunigen oder hemmen. (...) Wird die Technik jedoch zur umfassenden Form der materiellen Produktion, so umschreibt sie eine ganze Kultur; sie entwirft eine geschichtliche Totalität - eine >Welt<.«¹⁰

3. Kritischer Regionalismus und Weltkultur

Eine kritische Architekturpraxis ist heutzutage nur von einer Position der Arrièregarde her möglich, die sich gleichermaßen von dem Fortschrittsmythos der Aufklärung wie von dem reaktionären und unrealistischen Impuls distanziert, zu den architektonischen Formen der vorindustriellen Vergangenheit zurückzukehren. Eine kritische Arrièregarde muß Abstand nehmen sowohl von der Optimierung fortgeschrittener Technologie als auch von der immer vorhandenen Neigung, in nostalgischen Historismus oder ins oberflächlich Dekorative zurückzufallen. Ich behaupte, daß nur eine Arrièregarde die Fähigkeit besitzt, eine kritische Kultur mit ausgeprägter Identität zu entwickeln, wobei sie durchaus auch von universaler Technik einen begrenzten Gebrauch machen kann.

Es ist nun aber notwendig, den Begriff Arrièregarde weiter zu differenzieren, um seine kritische Reichweite von konservativen Richtungen, wie Populismus oder sentimentalem Regionalismus abzusetzen, mit denen er oft assoziiert wird. Um den Arrièregardismus in einer gut fundierten, kritischen Strategie zu begründen, übernehme ich den Ausdruck »kritischer Regionalismus«, wie er von Alex Tzonis und Liliane Lefavre im Aufsatz »The Grid and the Pathway« (1981) geprägt wurde; in diesem Aufsatz warnen die Autoren vor der Mehrdeutigkeit eines regionalen

Reformismus, wie er sich seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts mehrfach manifestiert hat: »Während der letzten zweieinhalb Jahrhunderte war der Regionalismus in der Architektur in fast allen Ländern irgendwann vorherrschend. Verallgemeinernd kann man sagen, daß er individuelle und lokale architektonische Tendenzen gegen universellere und abstraktere verteidigt. Zusätzlich jedoch trägt der Regionalismus den Stempel der Mehrdeutigkeit. Einerseits war er mit Reform- und Befreiungsbewegungen verknüpft, ... andererseits erwies er sich als ein mächtiges Werkzeug im Dienste von Repression und Chauvinismus ... Sicherlich hat der kritische Regionalismus seine Grenzen. Der Aufstieg des Populismus - einer weiter entwickelten Form des Regionalismus - hat diese schwachen Punkte ans Licht gebracht. Keine neue Architektur kann entstehen ohne eine Neugestaltung der Beziehungen zwischen Designer und Benutzer, ohne neue Programme ... Trotz dieser Grenzen ist der kritische Regionalismus eine Brücke, die jede humanistische Architektur der Zukunft überschreiten muß.« 11

Die grundlegende Strategie des kritischen Regionalismus ist es, die Wirkung universaler Zivilisation mit Elementen zu vermitteln, die indirekt auf die Eigentümlichkeiten eines besonderen Ortes zurückzuführen sind. Aus dem obenerwähnten folgt, daß der kritische Regionalismus ein hohes Niveau kritischen Selbstbewußtseins aufrechterhalten muß. Er kann sich inspirieren lassen von der Art und Qualität des örtlichen Lichtes, von einer strukturell spezifischen Tektonik oder von der Topographie eines gegebenen Bauplatzes.

Wie schon angedeutet sollte man dabei unterscheiden zwischen einem kritischen Regionalismus und simplistischen Versuchen, die hypothetischen Formen einer vergangenen Volkssprache wiederzubeleben. Im Gegensatz zum kritischen Regionalismus ist das Hauptmedium des Populismus das kommunikative oder instrumentelle Zeichen. Solch ein Zeichen ruft keine kritische Wahrnehmung der Realität hervor, sondern befriedigt ein Verlangen nach direkter Erfahrung durch die Bereitstellung von bloßer Information. Sein taktisches Ziel ist es, mit möglichst sparsamen Mitteln eine genau antizipierte Befriedigung im Sinne des Behaviorismus zu erreichen. In dieser Hinsicht ist die starke Affinität des Populismus zum Verfahren der Rhetorik und zur Symbolik der Werbung kaum zufällig. Wenn man die beiden Richtungen des Regionalismus nicht sorgfältig trennt, läuft man Gefahr, die Widerstandskapazität einer kritischen Praxis mit den demagogischen Tendenzen des Populismus zu verwechseln.

Man kann nun weiterhin behaupten, daß der kritische Regionalismus als kulturelle Strategie sowohl ein Träger der >Weltkultur< ist als auch ein Ausdrucksmittel der >universalen Zivilisation<. Und während es offensichtlich irreführend wäre, unser Erbe der Weltkultur mit dem Erbe der

universalen Zivilisation gleichzusetzen, leuchtet doch ein, daß wir keine andere Wahl haben, als die Wechselwirkung beider heute zur Kenntnis zu nehmen, da wir prinzipiell der Wirkung von beiden ausgesetzt sind. In dieser Hinsicht ist die Praxis des kritischen Regionalismus bedingt durch einen Prozeß doppelter Vermittlung. Zunächst muß der kritische Regionalismus das gesamte Spektrum der Weltkultur, das er zwangsläufig erbt, >dekonstruieren<; dann aber muß er zweitens durch synthetischen Widerspruch eine eindeutige Kritik universaler Zivilisation anstreben. Die Weltkultur dekonstruieren heißt, sich von jenem Eklektizismus des fin de siècle freizuhalten, der fremde exotische Formen verwendete, um die Ausdrucksfähigkeit einer enervierten Gesellschaft wiederzubeleben. (Man denke an die Form und Kraft betonende Gestaltungslogik Henri van de Veldes oder die >whiplash< Arabesken Victor Hortas.) Andererseits erfordert die Einbeziehung universaler Technik, daß der Optimierung industrieller und postindustrieller Technologie Grenzen auferlegt werden. Auf die künftige Notwendigkeit, Prinzipien und Elemente verschiedener Herkunft und unterschiedlichen ideologischen Stellenwerts zu re-synthetisieren verweist Ricoeur, wenn er schreibt:

»Niemand kann sagen, was aus unserer Zivilisation wird, wenn sie wirklich auf andere Zivilisationen trifft, und zwar nicht durch den Schock von Eroberung und Beherrschung. Aber wir müssen zugeben, daß diese Begegnung noch nicht auf dem Niveau eines authentischen Dialogs stattgefunden hat. Deshalb befinden wir uns in einer Art Flaute oder in einem Interregnum, in dem wir den Dogmatismus einer einzigen Wahrheit zwar nicht weiter praktizieren können, andererseits aber noch nicht fähig sind, den Skeptizismus, in den wir geraten sind, zu überwinden.«¹²

Ein ähnliches und komplementäres Gefühl drückte der niederländische Architekt Aldo van Eyck aus, der zur gleichen Zeit schrieb: »Die westliche Zivilisation identifiziert sich gewöhnlich mit Zivilisation als solcher und geht von der päpstlichen Annahme aus, daß alles, was nicht ist wie sie, eine Abweichung ist, weniger entwickelt, primitiver oder bestenfalls exotisch interessant in sicherer Entfernung.«¹³

Daß ein kritischer Regionalismus sich nicht einfach auf die autochthonen Formen einer spezifischen Gegend allein stützen kann, schrieb der kalifornische Architekt Harwell Hamilton Harris mit Recht vor jetzt fast dreißig Jahren: »Dem Regionalismus der Restriktion ist eine andere Form entgegengesetzt, der Regionalismus der Befreiung. Darin findet eine Region den ihr eigenen Ausdruck, der mit dem neu hervortretenden Denken einer Zeit besonders in Einklang steht. Wir nennen eine solche Erscheinung nur deshalb regional, weil sie noch nicht anderswo auftrat.... Eine Region mag Ideen entwickeln. Eine Region mag Ideen akzeptieren. Einbildungskraft und Intelligenz sind für beides notwendig.

In den späten Zwanzigern und Dreißigern trafen moderne europäische Ideen in Kalifornien auf einen dynamischen Regionalismus. In Neuengland andererseits traf die europäische Moderne auf einen starren und restriktiven Regionalismus, der zuerst Widerstand leistete und dann kapitulierte. Neuengland akzeptierte die europäische Moderne unverändert, denn Neuenglands eigener Regionalismus war nicht mehr als eine Anhäufung von Restriktionen.¹⁴

Die Art, in der man eine selbstbewußte Synthese zwischen universaler Zivilisation und Weltkultur erreichen kann, mag mit Jorn Utzons Bagsvaerder Kirche veranschaulicht werden, die 1976 in der Nähe von Kopenhagen gebaut wurde. Die komplexe Bedeutung dieses Gebäudes stammt direkt von einer aufschlußreichen Verbindung zwischen der >Rationalität< eine normativen Technik einerseits und der >Irrationalität< idiosynkratischer Form andererseits. Insofern als der Plan für dieses Gebäude auf dem Rasterprinzip beruht und identische Fertigbauteile einsetzt - Betonblöcke und vorgegossene Betonwandeinheiten - dürfen wir es mit Recht als das Ergebnis universaler Zivilisation betrachten. Solch ein Bausystem, das aus einem *in situ* Betonskelett mit einsetzbaren Fertigbauteilen aus Beton besteht, findet sich in der Tat unzählige Male überall in der entwickelten Welt. Aber die Universalität dieser Methode - die in diesem Fall ein Glasdach einschließt - wird abrupt gebrochen, wenn man von der optimal geometrisch gerasterten Oberfläche des Äußeren zum weit weniger einheitlichen Muschel-Gewölbe gelangt, das durch ein Betongerüst verstärkt ist und das Kirchenschiff überspannt. Dieses Gewölbe ist eine offensichtlich ziemlich unökonomische Baumethode, die erstens wegen ihrer direkten assoziativen Fähigkeit gewählt wurde - das heißt, das Gewölbe deutet auf einen heiligen Ort - und zweitens wegen ihrer vielfachen interkulturellen Verweise. Während das verstärkte Betonrippengewölbe seit langem einen festen Platz innerhalb des allgemein anerkannten tektonischen Kanons der westlichen modernen Architektur innehat, ist der komplex konfigurierte Schnitt, der in diesem Fall zur Anwendung gebracht wurde, kaum bekannt. Der einzige Präzedenzfall für solch eine Form in einem religiösen Kontext ist nicht westlich, sondern östlich - nämlich das chinesische Pagodendach, das Utzon in seinem wichtigen Aufsatz »Platforms and Plateaus« (1963)¹⁵ erwähnt hat. Obwohl das Hauptgewölbe in Bagsvaerd spontan seine religiöse Natur zu verstehen gibt, schließt es doch sowohl eine exklusiv okzidentale als auch eine einseitig orientale Interpretation des Kodes aus, durch den sich hier öffentlicher und heiliger Raum konstituieren. Absicht dieser Ausdrucksform ist es natürlich, die heilige Form zu säkularisieren, indem man die Häufung gewohnter semantischer und religiöser Verweise vermeidet und damit den korrespondierenden Bereich automatischer Reaktionen einschränkt, die solche Verweise gewöhnlich begleiten. Man könnte mit

Recht behaupten, daß dies ein adäquaterer Kirchenbau ist für ein säkularisiertes Zeitalter, in dem symbolische Hinweise auf das Kirchliche gewöhnlich sofort zu plattem Kitsch degenerieren. Und doch erneuert paradoxerweise die Entheiligung in Bagsvaerd subtil die Grundlagen des Spirituellen, und zwar, wie ich behaupten möchte, mittels einer Wiederbelebung des Regionalen, die hier den Boden abgibt für eine Form kollektiver Spiritualität.

4. Der Widerstand der Raum-Form

Die >Megalopolis<, als solche 1961 von dem Geographen Jean Gottmann beschrieben,¹⁶ wuchert weiterhin in der entwickelten Welt, und zwar in einem solchen Maß, daß sich definierbare städtische Formen kaum mehr aufrechterhalten lassen. Solche Formen gibt es nur noch in Städten, die vor der Jahrhundertwende angelegt wurden. In den letzten 25 Jahren ist der sogenannte Bereich der Stadtplanung zu einem bloß theoretischen Feld degeneriert, dessen Diskurs wenig zu tun hat mit den Verfahrensrealitäten moderner Planung. Heute befindet sich sogar der Wissenszweig des Super-Managements der Stadtplanung in einer Krise.

In seinem Aufsatz von 1954, »Bauen, Wohnen, Denken« liefert uns Martin Heidegger einen kritischen Ausgangspunkt, von dem aus man das Phänomen universaler Ortlosigkeit denken kann. Dem lateinischen, oder besser antik abstrakten Konzept von Raum als einem mehr oder weniger endlosen Kontinuum von regelmäßig unterteilten, integralen Raumkomponenten - was er >spatium< und >extensio< nennt - stellt Heidegger den deutschen Terminus >Raum< gegenüber. Heidegger behauptet, daß das phänomenologische Wesen eines solchen Raumes von der >konkreten<, klar definierten Natur seiner Grenzen abhängt; denn, wie er sagt, »Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas *sein Wesen beginnt*.«¹⁷ Abgesehen davon, daß Heidegger den Ursprung westlich abstrakter Vernunft in der antiken Kultur des Mittelmeers bestätigt, zeigt er, daß das deutsche Wort >Bauen< etymologisch eng verwandt ist mit den archaischen Formen von >Sein<, >Anbauen< und >Wohnen<; und er erörtert weiter, daß der Zustand des >Wohnens< und daher letztlich des >Seins< nur in einem eindeutig umgrenzten Bereich stattfinden kann.

Wohl können wir skeptisch bleiben gegenüber dem Vorschlag, eine kritische Praxis in einem so hermetisch metaphysischen Konzept wie dem des Seins zu begründen; aber wenn wir mit der allgegenwärtigen Ortlosigkeit unserer modernen Umwelt konfrontiert werden, müssen wir mit Heidegger nichtsdestoweniger die absolute Vorbedingung eines umgrenzten Raumes postulieren, um eine Architektur des Widerstands zu

schaffen. Nur solch eine definierte Grenze wird es der Bauform erlauben, sich gegen das krebsartige Wachstum von Ballungsgebieten zu stellen - und damit buchstäblich und in einem institutionellen Sinn zu widerstehen.

Die umgrenzte öffentliche Raum-Form ist darüber hinaus wichtig für das, was Hannah Arendt »den Raum des menschlichen Erscheinens« genannt hat; die Evolution legitimer Macht basierte schon immer auf der Existenz der >Polis< und auf vergleichbaren Einheiten physischer und institutioneller Formen. Während das politische Leben der griechischen Polis sich nicht direkt von der physischen Gegenwart und Repräsentation des Stadt-Staates herleitete, legte es doch im Gegensatz zu den Ballungsgebieten heutiger Metropolen auf die kantonalen Attribute städtischen Zusammenlebens größten Wert. In »The Human Condition« schreibt Arendt:

»Die einzige rein materielle, unerläßliche Vorbedingung der Machterzeugung ist das menschliche Zusammen selbst. Nur in einem Miteinander, das nahe genug ist, um die Möglichkeit des Handelns ständig offen zu halten, kann Macht entstehen, und die Stadtgründungen, die durch die antiken Stadtstaaten beispielhaft wurden für die gesamte Geschichte politischer Organisation im Abendland, sind daher historisch in der Tat die eigentliche Voraussetzung für die beispiellose Machtentfaltung der europäischen Völker.«¹⁸

Nichts könnte vom politischen Kern des Stadtstaates weiter entfernt sein als das Rationalisieren positivistischer Stadtplaner wie Melvin Webber, dessen ideologische Konzepte einer >community without propinquity< (Gemeinschaft ohne Nähe) und des >non-place urban realm< (nicht-ortsgebundenen städtischen Bereiches) nichts als Slogans sind, mit denen die Abwesenheit einer authentischen öffentlichen Sphäre in der modernen Motopie (Motor-Utopie) legitimiert werden soll.¹⁹ Die manipulative Tendenz solcher Ideologien wurde nie offener zum Ausdruck gebracht als in Robert Venturis »Complexity and Contradiction in Architecture« (1966), in dem der Autor versichert, daß Amerikaner keine Piazzas brauchen, da sie zu Hause vor dem Fernseher besser aufgehoben sind.²⁰ Reaktionäre Haltungen wie diese verweisen auf die Impotenz einer urbanisierten Bevölkerung, die paradoxerweise das Ziel ihrer Urbanisierung aus den Augen verloren hat.

5. Kultur kontra Natur: Topographie, Kontext, Klima, Licht und tektonische Form

Der kritische Regionalismus bringt notwendigerweise einen direkteren dialektischen Bezug zur Natur mit sich, als es die abstrakteren, formalen Traditionen der modernen avantgardistischen Architektur erlauben würden. Es versteht sich von selbst, daß die tabula rasa Tendenz der Modernisierung an den ausgiebigen Gebrauch von Planierdraht gebunden bleibt. Eine völlig flache Grundlage gilt als ökonomisch optimal für eine totale Rationalisierung des Bauens. Hier begegnet uns wieder ganz konkret jener fundamentale Gegensatz zwischen universaler Zivilisation und autochthoner Kultur. Das Planieren eines unebenen Geländes zu einem flachen Bauplatz ist zweifellos eine technokratische Geste, die auf einen Zustand absoluter Ortlosigkeit abzielt; hingegen kann man von einer >Kultivierung< des Bauplatzes sprechen, wenn derselbe Bauplatz etwa terrassenförmig angelegt wird, um ein treppenförmig abgestuftes Bauen zu ermöglichen.

Zweifellos nähert man sich so noch einmal Heideggers etymologischem Denken; gleichzeitig läßt ein solcher Zugriff an das Verfahren denken, >den Bauplatz zu bauen<, das der Schweizer Architekt Mario Botta erwähnt. Man kann behaupten, daß dabei die spezifische Kultur einer Region - das heißt, ihre Geschichte in einem sowohl geologischen als auch landwirtschaftlichen Sinn - eingeschrieben wird in die Form und Verwirklichung des Bauens. Diese Einschreibung, das >Hineinlegen< des Gebäudes in den Bauplatz, hat viele Bedeutungsebenen; in der Bauform verkörpert sich idealiter die Vorgeschichte des Ortes, seine archäologische Vergangenheit sowie die darauffolgende Kultivierung und Veränderung in der Zeit. Durch solches >Hineinlegen< des Gebäudes in den Bauplatz kann den Eigenarten des Ortes Ausdruck verliehen werden, ohne daß man in Sentimentalität zurückfällt.

Was im Falle der Topographie eines einzelnen Gebäudes leicht einzu- sehen ist, läßt sich auch im Hinblick auf ein existierendes Stadtgefüge oder auf die Klimabedingungen und die jahreszeitlich sich wandelnde natürliche Beleuchtung ausführen. Auch hier muß eine einfühlsame Anpassung und Eingliederung solcher Faktoren fast definitionsgemäß dem maximalen Gebrauch universaler Technik im Grunde entgegengesetzt sein. Das läßt sich im Falle von Licht und Temperatur vielleicht am deutlichsten zeigen. Das gewöhnliche Fenster ist offensichtlich der durchlässigste Punkt, an dem diese beiden Naturkräfte auf die äußere Wand eines Gebäudes treffen. Das Fensterwerk hat daher eine ihm eigene, besondere Fähigkeit, der Architektur den Charakter einer Gegend einzu- prägen und so dem Ort, an dem das Gebäude errichtet wird, Ausdruck zu verleihen.

Trotz der kritischen Bedeutung von Topographie und Licht liegt das Hauptprinzip einer autonomen Architektur eher im Tektonischen als im Szenographischen. Autonomie wird dabei durch die offen gezeigten Linien des Baues verkörpert und durch die Art, in der die syntaktische Form der Struktur ausdrücklich der Schwerkraft widersteht. Dieser Diskurs der getragenen Last (des horizontalen Balkens) und der tragenden Last (der Säule) kann natürlich dort nicht entstehen, wo die Struktur verputzt oder auf andere Weise verdeckt ist. Andererseits darf das Tektonische nicht mit dem rein Technischen verwechselt werden, da es mehr ist als die einfache Enthüllung der Stereonomie oder eines skelettartigen Gerüsts. Das Wesen des Tektonischen wurde zuerst von dem Ästhetiker Karl Bötticher definiert in dessen Buch »Die Tektonik der Hellenen« (1852), und es wurde vielleicht am besten vom Architekturhistoriker Stanford Anderson zusammengefaßt, der schrieb: »>Tektonik< bezieht sich nicht nur auf die Tätigkeit, das materiell erforderliche Bauwerk zu bauen ... sondern vielmehr auf die Aktivität, die dieses Bauwerk zur Kunstform macht Die funktionell adäquate Form muß so bearbeitet werden, daß sie ihrer Funktion Ausdruck verleiht. Das Gefühl des Tragens, wie es durch die Entase griechischer Säulen vermittelt wird, ist Prüfstein dieses Konzeptes der Tektonik.«²¹ Die Tektonik empfiehlt sich heute als ein potentielles Mittel, das Spiel zwischen Material, Kunstwerkcharakter und Schwerkraft zu destillieren, und dabei eine Komponente zu gewinnen, die sich in der Tat als Verdichtung der gesamten Struktur lesen läßt. Wir dürfen hier von der Präsentation einer strukturellen Poetik sprechen, die sich deutlich von der bloßen Repräsentation einer Fassade unterscheidet.

6. Visuelle Wahrnehmung und Tastsinn

Die sinnlich ertastbare Elastizität der Raum-Form und die Fähigkeit des Körpers, die Umwelt auf andere Weise als durch die Sicht allein zu deuten, weisen auf eine weitere mögliche Strategie hin, der Herrschaft universaler Technologie zu widerstehen. Es ist symptomatisch für die Privilegierung der Sehkraft in unserer Kultur, daß wir sehr leicht die Tatsache vergessen, daß der Tastsinn eine wichtige Dimension der Wahrnehmung einer Bauform ist. Man denkt an ein ganzes Spektrum komplementärer sinnlicher Wahrnehmungen, die vom labilen Körper registriert werden: Die Intensität von Licht und Dunkel, Hitze und Kälte; der Grad der Feuchtigkeit; das Aroma des Materials; die fast greifbare Gegenwart des Mauerwerks, das den Körper umschließt; die Erfahrung des Gehens und die relative Trägheit des sich vorwärtsbewegenden Körpers; der Widerhall unserer eigenen Schritte. Luchino Visconti war sich dieser

Faktoren sehr wohl bewußt, als er bei den Dreharbeiten zu seinem Film »Die Verdammten« für gewisse Szenen auf einem echten Parkettboden bestand. Er glaubte, daß die Schauspieler ohne einen solchen soliden Boden unter den Füßen nicht in der Lage sein würden, passende und überzeugende Haltungen einzunehmen.

Eine ähnliche Berücksichtigung des Tastsinns zeigt sich in der Vollen- dung des öffentlichen Rundgangs in Alvar Aaltos Rathaus in Säynatsalo, das 1952 gebaut wurde. Der Gang zum Ratszimmer im zweiten Stock ist in Formen orchestriert, die ebenso ertastbar wie sichtbar sind. Die Haupt- treppe ist nicht nur von einer Backsteinmauer eingefast, sondern die Tritte und Stufen sind selber aus Backstein. Der kinetische Impetus des die Treppe hinaufsteigenden Körpers wird so gewissermaßen durch Rei- bung an den Stufen gehemmt, die sich kurz danach im Kontrast zum Holzboden des Ratzimmers >lesen< lassen. Dieses Zimmer macht seinen Ehrenplatz geltend durch Klang, Geruch und Textur, ganz zu schweigen von der Elastizität des glatt polierten Bodens, der den Besucher leicht das Gleichgewicht verlieren läßt. Die befreiende Bedeutung des Tastsinns in der Architektur beruht somit darauf, daß er auf direkte Erfahrung ange- wiesen bleibt: das Moment des Eitastens kann weder auf reine Informa- tion reduziert werden, noch auf Repräsentation oder auf die bloße Be- schwörung eines Simulakrums, das für eine abwesende Präsenz einzu- stehen hätte.

Der kritische Regionalismus strebt also danach, unsere normative visuelle Erfahrung zu vervollständigen, indem er den Bereich des mensch- lichen Tastsinns anspricht. Er versucht, der Privilegierung des Sichtbaren gegenzusteuern und wirkt damit der westlichen Tendenz entgegen, die Umwelt ausschließlich perspektivisch wahrzunehmen. Etymologisch be- deutet Perspektive rationalisierte oder klare Sicht, und als solche setzt Perspektive eine bewußte Unterdrückung des Geruchs-, Gehörs- und Tastsinnes voraus, die unweigerlich zur Distanzierung von einer unmittelbaren Erfahrung der Umwelt führt. Die selbstaufgelegte Beschränkung aufs Sichtbare bringt das mit sich, was Heidegger einen »Verlust von Nähe« genannt hat. Um diesem Verlust entgegenzuwirken, stellt der Tastsinn sich gegen das Szenographische und gegen die Verschleierung der Oberfläche der Realität. Die Fähigkeit, den Tastsinn zu wecken, bringt den Architekten zur Poetik der Konstruktion zurück und zu Bauten, in denen der tektonische Wert des einzelnen Bestandteils von der Dichte seiner Dinglichkeit abhängt. Das Ertastbare und das Tektonische gemein- sam sind in der Lage, den bloßen Schein des Technischen zu überschrei- ten, ganz ähnlich wie die Raum-Form es ermöglicht, dem unerbittlichen Ansturm globaler Modernisierung zu widerstehen.

(Übersetzt von Ingrid Pierson)

Anmerkungen

- 1 Daß dies lediglich zwei Seiten derselben Medaille sind, wurde vielleicht am dramatischsten mit dem Portland City Annex demonstriert, der 1982 nach Michael Graves' Plänen in Portland, Oregon vollendet wurde. Das Baumaterial steht in absolut keiner Beziehung zur >repräsentativen< Szenographie, die sowohl das Innere als auch das Äußere des Gebäudes kennzeichnet.
- 2 Paul Ricoeur: *Histoire et Vérité*. Paris 1955, S. 293.
- 3 Fernand Braudel teilt uns mit, daß der Begriff >culture< vor Beginn des 19. Jahrhunderts kaum existierte. Erst dann findet man ihn im angelsächsischen Bereich in den Werken von Samuel Taylor Coleridge, wo er dem Terminus >civilization< entgegengesetzt wird, so etwa in Coleridges »On the Constitution of Church and State« von 1830. Das Hauptwort >civilization< hat eine etwas längere Geschichte. Es erscheint zuerst 1766, aber seine Verbal- und Partizipialformen gehen bis ins 16. und 17. Jahrhundert zurück. Die Art, in der Ricoeur die Opposition zwischen den beiden Termini gebraucht, ist den Werken deutscher Denker des 20. Jahrhunderts wie Oswald Spengler, Ferdinand Tönnies, Alfred Weber und Thomas Mann vergleichbar.
- 4 Hannah Arendt: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*. Stuttgart 1960, S. 141.
- 5 Clement Greenberg: *Avant-Garde and Kitsch*. In: *Art and Culture*. Boston 1961, S. 3-21.
- 6 Clement Greenberg: *Modernist Painting*. In: Gregory Battcock (Hg.): *The New Art*. New York 1966, S. 101 f.
- 7 Siehe Charles Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture*. New York 1977. (Dt.: *Die Sprache der postmodernen Architektur*. 2. erw. Auflage, Stuttgart 1980.)
- 8 Andreas Huyssen: *The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s*. In: *New German Critique* 22 (Winter 1981), S. 34.
- 9 Jerry Mander: *Four Arguments for the Elimination of Television*. New York 1978, S. 134.
- 10 Herbert Marcuse: *Der eindimensionale Mensch*. Neuwied und Berlin 1967, S. 168 f.
- 11 Alex Tzonis and Liliane Lefaivre: *The Grid and the Pathway. An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis*. In: *Architecture in Greece* 15 (1981), S. 178.
- 12 Paul Ricoeur: *Histoire et Vérité*. Paris 1955.
- 13 Aldo Van Eyck: *Forum*. Amsterdam 1962.
- 14 Harwell Hamilton Harris: *Liberative and Restrictive Regionalism*. Vortrag vor der Northwest Chapter der AIA in Eugene, Oregon im Jahre 1954.
- 15 Jorn Utzon: *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*. In: *Zodiac* 10 (1963), S. 112-114.
- 16 Jean Gottmann: *Megalopolis*. Cambridge 1961.
- 17 Martin Heidegger: *Bauen Wohnen Denken*. In: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen 1954, S. 155.
- 18 Hannah Arendt: *Vita Activa oder vom tätigen Leben*. Stuttgart 1960, S. 195.
- 19 Melvin Webber: *Explorations in Urban Structure*. Philadelphia 1964.
- 20 Robert Venturi: *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York 1966, S. 133.
- 21 Stanford Anderson: *Modern Architecture and Industry: Peter Behrens, the AEG, and Industrial Design*. In: *Oppositions* 21 (Summer 1980), S. 83.