

Scienza speculativa oder: das „Geheimnis des Ganzen“

Zur architektonischen Einheit von Wissenschaft, Kunst und Technik

Gleichviel, wie wir die Architektur heutzutage definieren und in welchen Kontext wir sie stellen, immerzu rennen wir gegen eine Barriere an, die zuvor genommen werden muss, doch ist uns die Sicht vernebelt. Die Barriere, die ich meine, besteht in der schwierigen Frage, in welcher Verfassung die Architektur die Moderne erreichte und ob sie je in ihr angekommen ist? Mit der Rede von der vernebelten Sicht meine ich, dass die meisten bauenden und theoretisierenden Architektinnen und Architekten der Überzeugung sind, es gäbe eine Architektur, die die Moderne spiegelt, fördert und völlig in sich aufnimmt. Man nennt diese Architektur modern, festigt aber nur den Irrglauben, sie sei in der Lage, die Hürde der Moderne zu überspringen. Das Bauen kann das, die Architektur nicht, sie reißt diese Hürde. Notwendigerweise.

Was aber soll mit „der“ Moderne gemeint sein? Diese Frage baut sich wie eine zweite Wand vor uns auf, oder besser: wie eine von Gottfried Sempers Barrikaden, die 1849 in Dresden während des Mai-Aufstandes errichtet wurden. Sie waren so gut gefügt, dass einzelne Teile entwendet werden konnten, ohne ihre Stabilität zu gefährden. Hoffen wir, dass die Barrikade der Moderne ebenso stabil ist und klauben uns ein Stück daraus: Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, der 1913 spielt. Im Jahr zuvor sank die Titanic. Am Beispiel des Untergangs der österreichisch-ungarischen Monarchie wollte Musil zeigen, dass ähnlich wie der große Dampfer im Atlantik die alte Welt in der Moderne verschwand.

Ihr kompletter Untergang war schuld daran, dass der Autor keine vormoderne Menschen unter sein Romanpersonal mischte. Die Polarisierung des Alten und des Neuen gestattete keine durchgängige Personifizierung, da die Moderne keine traditionellen Menschen mehr kennt. Traditionalisten gibt es Zuhauf, doch selbst der altmodischste Kauz war 1913 bereits ein „teilmodernisiertes“ Subjekt, an dem das Neue nicht spurlos vorbeigegangen war.

Musils mehr oder weniger moderne Menschen treffen sich im Salon einer schönen Dame, die in ironischer Replik auf Platons *Symposion* und Hölderlins *Hyperion* Diotima genannt wird. Außerdem handelt es sich um eine Anspielung auf Eugenie Schwarzwald, die in Österreich das erste Mädchen-Gymnasium leitete, dessen Schülerinnen die Matura ablegen durften. Für die musischen Fächer der nach ihr benannten *Schwarzwaldschule* konnte sie einige der berühmtesten Vertreter der Wiener Avantgarde gewinnen. Die Mädchen erhielten Malunterricht von Oskar Kokoschka, Musikunterricht von Arnold Schönberg und Adolf Loos machte sie mit der Frage des richtigen Wohnens vertraut.

Er war der Meinung, die moderne Frau sei dazu berufen, ihre Augen zu trainieren, zu zeichnen und zu malen. Die Männer hätten hierfür keine Zeit,

deshalb müssten ihre Gattinnen sämtliche ästhetischen Entscheidungen treffen, was Loos grundsätzlich begrüßte, denn „Familienräume sollen immer etwas Feminines haben“.¹ Um aber die Frauen (und vor allem seine Schülerinnen) vor dem Vorwurf des Dilettantismus zu schützen, der uns noch beschäftigen wird, schrieb er: „Man hat viel über den Dilettantismus der bildenden Künste gespöttelt. Man will sogar einen Schaden für diese Künste darin erblickt haben. Welche Kurzsichtigkeit! Oder hat vielleicht das Clavierspiel Beethoven und Wagner Schaden zugefügt? Höchstens den lieben Nachbarn.“²

Übrigens hatte Loos die Wohnung des Ehepaars Schwarzwald in der Josefstädterstraße eingerichtet. Dort veranstaltete die Dame des Hauses einen Salon, in dem neben Elias Canetti, Rainer Maria Rilke, Alma Mahler-Werfel und anderer Prominenz auch Musil verkehrte. Selbstverständlich stand ihm der von Loos gestaltete Raum vor Augen, als er den Salon der Diotima beschrieb. In ihm spekulierten die höheren Kreise darüber, wie das 1918 anstehende siebzigjährige Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josefs begangen werden könnte. Vom ersten Weltkrieg ahnte noch keiner etwas. Er machte nicht nur das Jubiläum zunichte, sondern fegte die gesamte k. u. k. Monarchie von der politischen Weltkarte.

Natürlich hätte der greise Kaiser als Personifizierung der Vormoderne die ideale Besetzung abgegeben, doch da er im Roman nicht auftritt, bleibt die gute alte Zeit eine Fiktion und lebt nur in der Erinnerung der *dramatis personae* weiter. Man könnte auch sagen, als jene Sentimentalität, die Musils Romanfiguren beim Anblick alter Bauwerke erfasst, bei der Wiederholung überkommener Bräuche und im Festhalten an einem Hofzeremoniell, das der Wiener Regierungsbürokratie wie ein nach Mottenpulver riechendes Tuch übergeworfen ist.

Den letzten Repräsentanten der untergegangenen Welt verbirgt die barocke Architektur der Hofburg, die noch mit Plumpsklos aufwartet, während dem Schlosse gegenüber das Haus am Michaelerplatz den Kaiser seit zwei Jahren³ verärgert. Franz Joseph soll geschimpft haben, als er von seinem Balkon auf die schmucklose Fassade sah. Darum bestürmte man Loos, wenigstens Blumenkästen vor den Fenstern anzubringen. Die unwürdige Affäre um sein erstes Gebäude bescherte ihm ein Magengeschwür, da er gehofft hatte, mit seinem Entwurf an die Leistungen eines Fischers von Erlach angeknüpft zu haben. Man fragt sich aber schon, wie das gehen soll, wo es sich doch um ein „modernes“ Haus handelt...

Hierzu will ich nur kurz sagen: selbstverständlich wollte Loos moderne Häuser bauen, die bequem sein sollten, doch er wollte sie auch als Übersetzungsarbeit

1 Adolf Loos: Die Frau und das Haus, in: ders., Die Potemkinsche Stadt. Verschollene Schriften 1897-1933, hg. v. Adolf Opel, Wien 1983, S. 73

2 a.a.O., S. 71

3 Der Roman spielt wie schon erwähnt im Jahre 1913, und das von Adolf Loos entworfene Michaelerhaus wurde 1911 fertig gestellt.

gewürdigt sehen. Als eine Transformation der Architektur – die er im Unterschied zu seinen Kollegen als genuin vormoderne Disziplin durchschaut hatte – in die Gegenwart. Mit quantifizierenden Methoden konnte das nur dem Ingenieurbau gelingen. Er war und ist modernisierbar, ohne sich selbst zu verlieren. Demgegenüber ist das Überleben der Architektur allein unter dem Anspruch der Qualität zu sichern, der sich seit der Antike a) *ästhetisch* stellt: als Gebot der richtigen Maßverhältnisse, und b) *ethisch*: in der Frage nach dem angemessenen Dekor. Das Bauen lässt sich fundamental, die Architektur nur graduell modernisieren, bis zu dem Punkt, an dem ihre ästhetische und ethische Integrität nicht gefährdet ist.

Mit dem Neuen Bauen hat aber nicht nur das quantitative Messen das qualitative Maß, sondern ebenso das Expertentum das enzyklopädische Wesen der Architektur verdrängt. Auch das lässt sich mit Musils Roman zeigen. Einer, der im Salon der Diotima den Ton angibt – er heißt Paul Arnheim – stellt das bewunderte Hassobjekt des Autors dar. „Er war ein Mann großen Formats“,⁴ lesen wir, doch da wissen wir schon, dass dieses Kompliment vergiftet ist. Hinter Arnheim, erfahren wir von den Literaturwissenschaftlern, verbirgt sich der Großindustrielle, Schriftsteller und spätere Außenminister des Deutschen Reichs Walther Rathenau. Sein Vater Emil hatte 1883 die AEG gegründet. Sohn Walther betrieb schon früh in Führungsposition den Ausbau der Firma und war zudem als Autor kulturkritischer Schriften, in denen er den Kapitalismus zu läutern suchte, ebenso erfolgreich wie als Manager.

Vor allem war er weitsichtig: 1907, im Gründungsjahr des Deutschen Werkbundes, berief er Peter Behrens zum künstlerischen Berater der AEG. Beide waren sie Mitglieder des DWB, der die kulturpolitische *und* geschäftliche Verbindung von Architekten, Designern, Unternehmern und Journalisten betrieb. Sein Ziel bestand in der Modernisierung und ästhetischen Nobilitierung deutscher Industrieprodukte, um sie auf dem Weltmarkt konkurrenzfähig zu machen. Rathenau nahm dies Programm wörtlich und erklärte Behrens für die Produktgestaltung zuständig. Außerdem beauftragte er ihn mit dem graphischen Erscheinungsbild, dem Marketing der Firma und dem Entwurf der unternehmenseigenen Bauten. Wir sprechen von der Geburtsstunde des Corporate Design.

Der lukrative Schulterschluss von Reform und Profit, Kulturkritik und Fortschrittsoptimismus schrieb Unternehmensgeschichte und verfuhr nach dem Motto „ohne Philosophie wagen heute nur noch Verbrecher anderen Menschen zu schaden.“⁵ Doch fand diese Kumpanei im Ersten Weltkrieg zusammen mit dem deutschen Großmachstreben ihr unrühmliches Ende. Aus diesem Grund war Musil der viel belesene Walther Rathenau suspekt. Gleichwohl steht er im Roman nicht nur für die „Dialektik der Aufklärung“

4 Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 190

5 a.a.O. S. 193

ein, für den Rückfall fortgeschrittener Rationalität in Gewalt und Zerstörung – die Figur Paul Arnheim macht zugleich deutlich, was in der Moderne überhaupt noch von der Vormoderne zu verstehen ist.

Auf den ersten Blick vermutet man, dass der erfolgreiche Manager, Wissenschaftler und Kunstfreund Arnheim ein Paradigma des Neuen Menschen darstellt. Niemand ist so vertraut mit den Protagonisten des Fortschritts, ob es sich nun um Techniker oder Finanzexperten handelt, und keiner steht den Schaltzentren der Macht so nahe wie er. Versuchen wir aber herauszufinden, warum er mit den Vertretern der verschiedenen Disziplinen in ihrer jeweiligen Sprache sprechen kann, egal ob es sich um „Molekularphysik, Mystik oder Taubenschießen“ handelt,⁶ stoßen wir bei ihm auf eine vormoderne Intellektualität. Damit am antiquierten Habitus dieses Universalgelehrten kein Zweifel aufkommt, malt Musil das Bild eines Stehkragen-Enzyklopädisten, der das Wissen in sich vereinigt, das in der Moderne von unzähligen Experten verwaltet wird. Darum trägt ein Kapitel den viel sagenden Titel: *Was alle getrennt sind, ist Arnheim in einer Person.*⁷

Wie gelingt ihm das? Musils Antwort lautet: er hat Geld, verfügt aber auch über eine große Aufnahmefähigkeit und nimmt sich trotz seiner Umtriebigkeit die Zeit, seine Eindrücke und Erkenntnisse schreibend zu verarbeiten. Hierbei entstehen Texte, die breite Kenntnisse vermitteln, aber, wendet Musil ein, „der Fachmann fand unweigerlich in ihnen jene kleinen Unrichtigkeiten und Missverständnisse, an denen man eine Dilettantenarbeit so genau erkennen kann (...). Nur darf man durchaus nicht glauben, dass das die Fachleute hinderte, Arnheim zu bewundern (...) er imponierte ihnen als etwas ganz Neuzeitliches, (...) und wenn sie bemerken durften, dass sie auf ihrem eigenen Gebiet doch noch etwas beträchtlich andres darstellten als er, so erwiesen sie sich dafür dankbar, indem sie ihn einen geistvollen Mann nannten, einen genialen oder ganz einfach einen universalen“.⁸

Auf die Frage, weshalb all die Experten der modernen Wissenschaften und Künste einem Dilettanten huldigten, den sie für moderner hielten als sich selbst, gibt Musil ebenfalls eine schlüssige Antwort: Arnheim schien ihnen haushoch überlegen, weil er ihre beschränkten Wissenshorizonte miteinander in Beziehung zu setzen und zu einem einheitlichen Horizont zu verschmelzen wusste. Zumindest kam es ihnen so vor, sobald er den Mund auftat. Geduldig Rede und Antwort stehend „war es ihm zur Natur geworden, einer Gesellschaft von Spezialmenschen gegenüber als Ganzes und ein Ganzer zu wirken.“⁹

6 a.a.O. S. 189

7 a.a.O. S. 188

8 a.a.O. S. 191

9 a.a.O. S. 193/194

Arnheim befriedigte zwei Grundbedürfnisse der Moderne: zum einen das nach der harmonischen Einigung sämtlicher Sphären, die in der Moderne ausdifferenziert und dichotomisiert wurden; zum andern bediente er in einer Welt, die durch Naturwissenschaft und Technik einer umfassenden Enträtselung unterworfen war, die steigende Nachfrage nach Metaphysik und Sinnggebung. Da Walter Benjamin damit Recht behielt, dass die Esoterik in der Moderne sprunghaften Zulauf erlebt,¹⁰ können wir auch sagen: Arnheim erfüllte mit seiner Person und seinen Schriften die Sehnsucht nach dem Numinosen, indem er die Art und Weise, in der er die vorherrschende Vielfalt und Heterogenität zur Einheit bestimmte, „das Geheimnis des Ganzen“ nannte.¹¹ Damit behauptete er nicht einmal etwas Falsches, weil es laut Musil in der Moderne tatsächlich ein Geheimnis ist, warum wir um das unverstandene Ganze stets mehr Aufhebens machen als um seine erforschten Teile.

Paul Arnheim ist nur insofern „neuzeitlich“ zu nennen, weil er den Sinn, den er all dem Analysieren und Sezieren unterstellt, das den ökonomischen und technischen Fortschritt antreibt, nicht aus der Religion bezieht. In seinem Habitus als Enzyklopädist, Universalist und Dilettant konserviert er dennoch eine vormoderne Form von Wissenschaftlichkeit, die kommunikativer ist als die vorherrschende und sich wie die Loossche Akkuratessa hinter einem „tadellosen Anzug aus weichem Stoff“ verbirgt. Wir merken uns: der Universalgelehrte alten Schlags kleidet sich modern; im Unterschied zu Diotimas Ehemann, dem Sektionschef Tuzzi, der ein moderner Bürokrat, aber altmodisch gekleidet ist, weshalb er sich neben Arnheim wie „ein levantinischer Taschendieb“ ausnimmt.¹²

Auf mich wirkt die Charakterisierung Paul Arnheims wie eine Metapher der Architektur. Ihr Auftritt im jungen 20. Jahrhundert geriet triumphal und war doch zum Scheitern verurteilt. Wohl gab sie sich modisch und suchte alle Bereiche des Alltags stilsicher auszuleuchten, doch nur, um ihren vormodernen universalistischen Charakter zu vertuschen. Immer mehr leiden Architektinnen und Architekten unter der Konkurrenz der Spezialisten, die das Bauen bis in seine letzten Winkel ökonomisieren, verwissenschaftlichen und verrechtlichen. Bei diesem unfairen Wettlauf bleiben sie als antiquierte Generalisten und verhöhte Dilettanten auf der Strecke, obschon die Architektur, wenn sie eine Kunst bleiben will, ihrer ästhetischen Kompetenz bedarf. Und wenn sie überdies die Komplexität unsres Daseins berücksichtigen will, dann muss sich das Planen und Bauen umso mehr auf das vernetzte Wissen der Architekten

10 „Eine ganz neue Armseligkeit ist mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik über die Menschen gekommen. Und von dieser Armseligkeit ist der beklemmende Ideenreichtum, der mit der Wiederbelebung von Astrologie und Yogaweisheit (...) Scholastik und Spiritismus unter – oder vielmehr über – die Leute kam, die Kehrseite.“ (Walter Benjamin: Erfahrung und Armut, in: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1961, S. 314)

11 a.a.O. S. 194

12 a.a.O. S. 195

stützen, das nicht wissenschaftlich im heutigen Sinne ist, dafür aber angereichert mit Kenntnissen und Erfahrungen, die unumgänglich sind, wenn ein Ganzes nicht nur imaginiert, sondern real entstehen soll.

Damit sind wir an einem wichtigen Punkt angekommen. In der Moderne mag die Rede von der verlorenen Einheit eine Sentimentalität darstellen, dennoch bleibt es dabei, dass ein Haus ein aus vielen Teilen und Aspekten gefügtes eigenwilliges und selbstgenügsames Ganzes ist. Es ist keine reibungslose Maschine, sondern ein unmodernes Relikt der Vergangenheit, auf das der „antiquierte Mensch“ ein Anrecht hat. Mit dieser Bemerkung will ich nicht Günther Anders aus dem Giftschränk der Kulturkritik kramen, ich möchte nur darauf hinaus, dass man mit dem gleichen Recht, mit dem man sagt, in Musils Roman komme kein durchweg vormoderner Mensch vor, behaupten kann, dass ja auch im realen Leben nie ein komplett moderner Mensch auftaucht. Die Interaktion mit den Maschinen macht uns zu modernen Wesen, aber unser Leben in den Häusern verwandelt uns zurück in Kelten.

Der Mensch ist weder perfekt, noch will er es sein, und Gleiches gilt für die Architektur. Schon John Ruskin wusste: Perfektion hat mit Architektur nichts zu tun, *firmitas* durchaus, aber das ist auch etwas anderes. Ich habe lange gebraucht, um zu begreifen, dass nicht Vitruv abgeschafft gehört, um die Architektur zu retten. Er sprach nicht vom „Geheimnis des Ganzen“, er kannte es, indem er die Einheit von *firmitas*, *utilitas* und *venustas* behauptete. Mit Durands Primat des Geizes erhielt sie den Todesstoß. Sparsamkeit war der neue Begriff, womit man *utilitas* übersetzte, um die aus der Wirtschaftlichkeit geborene Funktion zur Königstugend des modernen Bauens zu erklären.

Der Architekturtheoretiker Georg Germann machte Semper zusammen mit Durand für das Ende des Vitruvianismus verantwortlich, das ist aber falsch. Man merkt es seinem Text an, dass er seiner eigenen These misstraute.¹³ Für Semper war die Architektur weiterhin eine Kunst, sogar die führende, worüber sich Richard Wagner mokierte. Zugleich wusste er sich die Ambitionen seines Architektenfreundes zunutze zu machen, indem er ihn beauftragte, ihm ein Festspielhaus an der Isar zu planen, das er, Wagner, selbstverständlich dem Führungsanspruch seiner Kunst, der Musik, unterworfen hätte.

Beiden stand die Idee des Gesamtkunstwerks vor Augen. Aber Semper stellte sie sich natürlich in räumlicher und Wagner in zeitlicher Perspektive vor. Dennoch wussten sie um die gemeinsamen pythagoreischen Gene ihrer Disziplinen. Ich

¹³ An entscheidender Stelle spricht Germann nicht vom Ende des Vitruvianismus, sondern von seiner Aktualisierung durch Semper, dessen „Neuerung besteht darin, den von Vitruv an einem einzigen Beispiel geschilderten Wechsel (vom Holz- zum Steinbau, GdB) zu einer allgemeinen ‚Stoffwechseltheorie‘ auszubauen, welche Textilien, Keramik, Baustoffe und Metalle umfasst.“ (Georg Germann: Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, Darmstadt 1980, S. 253)

behaupte, Wagner scheiterte, obschon er der Erfolgreichere und sicher auch der bedeutendere Künstler von beiden war. Aber Semper war der wertvollere Mensch. Sein Werk und sein nicht eben einfacher Charakter profitierten davon, dass Architektur von Hause aus eine enzyklopädische Wissenschaft und ein Gesamtkunstwerk darstellt, während die Musik in Theorie und Praxis viele Formen anzunehmen weiß, ohne ihrem Wesen zu widersprechen.

Aber auch sie kann natürlich ein Gesamtkunstwerk sein, wie schon die barocke Oper beweist. In Wagners Musikdrama fehlt hingegen etwas, das meiner Ansicht nach zum Wesen eines Gesamtkunstwerks gehört. Es kombiniert ja nicht nur mehrere Gattungen miteinander und verschmelzt sie unter der Leitung einer übergeordneten Disziplin zu einem Ganzen, sondern sorgt außerdem dafür, dass auf der Ebene der ästhetischen Produktion die Einheit dreier Sphären demonstriert wird, die mit dem Sport die Hauptbetätigungsfelder der Kultur bilden.

Ihr Auseinandertreten kann bereits in der Antike beobachtet werden, doch bildeten sie zunächst eine Einheit, die die alten Griechen τέχνη nannten. Die Vorstellung liegt nahe, dass in einer Welt, in der das vom Menschen geschaffene Artefakt ohne Unterschied als Produkt von Wissen, Geschmack und Geschicklichkeit angesehen wurde, die Erfahrung der Ganzheit noch kein Geheimnis war. Sie war keine dem Alltag entzogene, sondern eine gewöhnliche Erfahrung, die sich bei jedem Gegenstand und jeder Verrichtung einstellen konnte. Erst mit der Spaltung der Sphären ging sie verloren. Allein in der Architektur erstritt sich die alte τέχνη ein Bleiberecht, das so lange besteht, so lange sich Architektur und Kunst gegenseitig am Leben erhalten.

Natürlich wollte auch Wagner gravierende Bruchstellen der Moderne mit dem Musikdrama heilen, die Wiederherstellung der alten τέχνη aber war ihm kein Anliegen. Weder kümmerte ihn groß, was die mittelalterlichen Universitäten *ars musica* nannten: der vormoderne Wissenschaftscharakter der Musik, noch das Handwerkliche, das er in den Meistersingern von Nürnberg verspottete (trotz der prominenten Zeile „ehrt Eure deutschen Meister! Dann bannt ihr gute Geister“). Wie die Konstruktion seiner Kompositionen so verleugnete er die Technik insgesamt und deckte den Orchestergraben zu, um die laute Konzertmaschine zu dämpfen und dem Gesang volle Geltung zu verschaffen,¹⁴ der sich zwar ebenfalls einer Technik verdankt, die aber unsichtbar bleibt und ein Geschenk der Natur zu sein scheint.

Semper ging es nicht um Verschleierung, sondern um Bekleidung. Das ist etwas anderes. Architektonische Maskeraden stellten für ihn ästhetische und technische

¹⁴ Wagner nannte den Orchestergraben einen „mystischen Abgrund“. Das von ihm verdeckte Orchester sollte die „widerwärtige Störung durch die stets sich aufdrängende Sichtbarkeit des technischen Apparates“ verhindern (vgl. Richard Wagner: Bayreuth. Das Bühnenfestspielhaus, in: ders., Gesammelte Schriften und Dichtungen. 4. Auflage. Röder, Leipzig 1907, Bd. 9, S. 336).

Herausforderungen dar. Gerade weil er die Baukunst in einer berühmten Fußnote als karnevalesk entzauberte, verwandelte sie sich unter seiner Hand zum würdigen Schauspiel, während Wagner das Gegenteil bewirkte, als er der Oper den Faschingszauber mit dem „Bühnenweihfestspiel“ auszutreiben suchte. Nietzsche sah es so. Er nannte den Parsifal einen „Operetten-Stoff *par excellence*“ und stellte die Frage, ob er überhaupt ernst gemeint war? „Dass man über ihn gelacht hat, möchte ich am wenigsten bestreiten, Gottfried Keller auch nicht...“¹⁵

Als haptische Kunst ist die Architektur davor gefeit, ihre handwerkliche Basis zu leugnen, darum verlegte Semper den Ursprung der Architektur in die Hände: die gestikulierenden, webenden und flechtenden Hände, die erst den menschlichen Körper bemalen, dann das Nomadenzelt besticken und schließlich die monumentale Baukunst ornamentieren. Die kunstfertige Hand und das im Kopf gespeicherte Wissen über die richtigen Proportionen gestatten es der Architektur, die ungeteilte τέχνη in die Moderne hinüberzuretten. Diese wiederum stellt sicher, dass mit ihr so viel Konvention überlebt, wie nötig ist, um die Ganzheit eines Hauses ohne Geheimniskrämerei zu gewährleisten.

Es behauptete nun niemand, mit dieser Aussage seien die Legitimität des architektonischen Experiments und der Avantgarden bestritten. In meinem Buch über die enzyklopädische Architektur hatte ich betont, dass die historischen Avantgarden keineswegs eine „moderne Architektur“ intendierten, sondern die Reformulierung der Architektur als vormoderne Kunst und Wissenschaft.¹⁶ Ich bleibe dabei, füge aber hinzu, dass die Architektur nicht nur eine Enzyklopädie ist, sondern dass wir uns die in ihr vereinte Wissenschaft und Kunst noch mit der Technik verbunden vorstellen müssen. Hieraus folgt, dass ich mir in Zukunft die Frage stellen muss, ob mit den Reformulierungen des enzyklopädischen Charakters der Architektur auch die Aktualisierung ihres handwerklichen Wesens einhergegangen ist? Derzeit weiß ich noch keine Antwort darauf.

Versteht man die Architektur als vormoderne τέχνη und eine sich ihrer Modernisierung widersetzen Wissenschaft, die das Lebensganze im Auge behalten möchte, wird man sich sagen lassen müssen, dass eine solche Disziplin an unseren Universitäten nichts verloren hat. Sie steht ja auch längst schon auf verlorenem Posten. Heutige Hochschulrektoren, Bildungspolitikern und Bauministerien wissen nicht mehr, wofür ein scheinbar toter, aber unsezierbarer

15 Weiter heißt es: „Man möchte nämlich wünschen, dass der Wagnersche Parsifal heiter gemeint sei, gleichsam als Schlussstück und Satyrdruma, mit dem der Tragiker Wagner (...) von der Tragödie habe Abschied nehmen wollen, nämlich mit einem Exzess höchster und mutwilligster Parodie auf das Tragische selbst.“ (Friedrich Nietzsche: Nietzsche contra Wagner, in: ders., Richard Wagner in Bayreuth u. a., Stuttgart 1973, S. 141)

16 Gerd de Bruyn: *Die enzyklopädische Architektur*, S. 66 ff.

Kadaver wie die Architektur gut sein könnte.¹⁷ Sie verstehen nur, dass sie sich in den auf Drittmittelforschung und Exzellenz schielenden Lehrbetrieb kaum integrieren lässt. Genau dieser Umstand sollte uns deutlich machen, dass die Architektur unersetzbar ist. Nicht obwohl, sondern gerade weil sie im modernen Sinn weder Wissenschaft noch Kunst ist. Weil sie ein unzeitgemäßes Phänomen ist, das sich seiner ingenieurtechnischen und soziologischen Dressur widersetzt. Hierbei macht sie ihr epistemologischer Eigensinn genauso kostbar wie die wenigen Baukunstwerke, die ambitionierte Architektinnen und Architekten einem pseudohaften Nachhaltigkeitsgeschwätz und den ökonomischen Diktaten abtrotzen.

¹⁷ Das stimmt nicht mehr: seit die Architekturfakultäten damit begonnen zu haben 1:1 Projekte zu realisieren und auf dem Campus zu platzieren, gelten sie als Flaggschiffe der Technischen Universitäten.