

Architektur von der Kunst befreien?

Autor(en): **Gregotti, Vittorio**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **80 (1993)**

Heft 4: **Funktionale Stadt? = Ville fonctionnelle? = Functional city?**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-60844>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Architektur von der Kunst befreien?

«Werk, Bauen+Wohnen» publiziert in der Rubrik Esplanade eine Serie von Artikeln in loser Folge zum Thema der Rolle des Architekten in der heutigen Planungs- und Baupraxis. Neben der Identifizierung der Vielzahl von Berufen, die sich hinter der Bezeichnung «Architekt» verbirgt, interessiert dabei die Frage, wie sich die veränderte berufliche Situation auf den Kern der architektonischen Arbeit – das Entwerfen – und auf die Stellung des Architekten im gesellschaftlichen Zusammenhang auswirkt. Innerhalb dieser allgemeinen Fragestellung wählen die einzelnen Autoren ihr Thema nach eigenem Gutdünken und äussern ihren persönlichen Standpunkt.

Vittorio Gregotti ist als Architekt in ganz Europa tätig und hat als Herausgeber der italienischen Architekturzeitschrift «Casabella» in zahlreichen Essays Theorie und Praxis heutiger Architekturtendenzen kommentiert. Der Tradition und Moral der Moderne verpflichtet, sucht er auch im folgenden Beitrag nach der gesellschaftlichen Legitimation der Architektur. In diesem Fall hinterfragt er den Anspruch und das Selbstverständnis einer zeitgenössischen Architektur, die sich als Kunstgattung definieren will.

Hat sich die überlieferte Gefährtschaft von Architektur, Malerei und Bildhauerei in letzter Zeit intensiviert? Die Antwort scheint eher widersprüchlich und ambivalent. Wer sich die Frage vor zehn Jahren stellte, wollte damit die möglichen Formen der Zusammenarbeit, der verlorenen Formen der Einheit unter den bildenden Künsten oder die Auseinandersetzungen über das Primat in der künstlerischen Praxis diskutieren.

Heute sind die Positionen defensiverer Art: Es geht in erster Linie darum, über das gemeinsame Überleben als Beruf und als Disziplin zu sprechen. Auf der einen Seite sind in der Tat die Grenzen der drei, nennen wir sie «Ex-Disziplinen» Skulptur, Malerei und Architektur von innen her zur Diskussion gestellt worden und dabei aufgebrochen; diese Infragestellung bildete den hauptsächlichen Inhalt unseres vergehenden Jahrhunderts, in dem die Künstler im wesentlichen mit dem Problem der Kunst und ihrer Stellung in der Gesellschaft beschäftigt waren. In der Zwischenzeit wurde die Skulptur von ihrem Sockel geholt, die Malerei verlor ihren Rahmen, während die Architektur ihren organisatorischen Machtanspruch auf alles ausdehnte, was der Raum belegt, und dabei ihre Koinzidenz mit dem Baudenkmal ins Ungewisse gleiten liess: gleichzeitig also Gewinn und Verlust.

Auf der anderen Seite deutete die Heftigkeit, mit der die Avantgarde entgegen jedem Tröstungsauftrag eine direkte Auseinandersetzung zwischen Kunst und Gesellschaft suchte, auf die Bedingung der Kunst im Zeitalter der Massenkultur hin, gleichzeitig aber auch auf das verbreitete Verschwinden der Kunst selber in der Ära der aufkommenden Ästhetisierung des Alltags. Kurz, die überlieferten Tätigkeiten der Kunst laufen Gefahr, wie diejenigen eines Rüstungsziselierers als antiquiert an den Rand gedrängt zu werden. In gewisser Weise ist die Welt der Postmoderne auch eine Welt der Post-Kunst.

Die Klagen über die negativen Aspekte der Massenkommunikation und der Massenkultur sind bekanntlich Gegenstand einer breiten und zuweilen auch respektheischenden Literatur, die bereits auf ein halbes Jahrhundert zurückreicht; ebenso zahlreich, wenn auch häufig weniger massgebend, sind ihre enthusiastischen Verfechter der letzten Jahre. Dass die Massenkommunikation unabhängig von ihren ihr entgegengesetzten kritischen Analysen ihren Einflussbereich und ihre grossen Möglichkeiten enorm ausgeweitet hat, steht freilich fest; ebenso jedoch auch die Tatsache, dass dies zu einer

Reihe von Verlusten und Opfern geführt hat, darunter wäre an erster Stelle gerade die schwierige Situation der Kunst zu nennen: zumindest derjenigen, die wir als solche zu denken gewohnt sind, nicht nur mit ihren kognitiven Funktionen, den Wechseln ihrer Optik und der Entdeckung von Welterfahrungen, sondern auch als neue Tatsachen, die in die Welt treten und deren Bedingung verändern.

Es ist nicht mehr gelungen, das Material, das nicht etwa vom Transzendenten, sondern ganz einfach von der Erfahrung herrührt, in natürlicher Weise in Kunst zu verwandeln; der Grund liegt unter anderem darin, dass die neuen visuellen Aktivitäten, die einmal als solche begrüsst worden waren (Kino, Werbung, Grafik, später die aus dem Fernsehen hervorgegangenen Aktivitäten) einen enormen technischen und kreativen Raum eroberten, der organisch mit der Produktion und mit dem Markt verknüpft war. Die Kunst verschwand in gewisser Weise in ihrer eigenen Umgebung; so musste der Künstler, wollte er überleben, wichtiger werden als die Kunst selbst, und die Avantgardekunst wurde im wesentlichen und hinsichtlich ihrer eigenen Prämissen paradoxerweise künstlerische, museale Erfahrung, und zwar in Form einer zunehmenden Theatralisierung, im extremsten Versuch, eine Brücke zur Massenkommunikation zu schlagen.

Damit soll nicht gesagt sein, dass es heute keine grossen Künstler gibt: Die monumentale Figuration und die diesbezügliche Kritik können einige vorweisen; andere zeigen, wie man durch strukturelle Reduktion oder ambientale Verschiebung mit Grösse arbeiten kann. Wieder anderen gelingt es in mirakulöser Weise, über das Bild hinaus und hinter den Blick zurückzugehen: Doch all dies wird erreicht unter der Bedingung der Randsituation, durch Ausschliessen und durch den Verzicht, eine eigene Grösse aufzubauen.

Die Bedingungen der Architektur sind nicht viel anders. Auch sie muss sich, um bestehen zu können, in erster Linie ein kommunikatives Bild machen und sich demnach auf eine Reihe von lateralen Aktivitäten wie Einrichtung, Dekoration, Mode, populäres Spektakel einlassen, was Teilnahme und Konsens bringt: Ständig muss sie sich verschieben und zugleich ihre eigene kommerzielle Identität bewahren. Wie jedes gute Marktprodukt muss sie in der Leistung, und vor allem natürlich in der kommunikativen Leistung, Konstanz bewahren und innerhalb einer vorbestimmten Akzeptanz die Zeichen der Erfindung (oder besser: der *Trouvaille*) behalten; die Akzeptanz freilich ist sehr weit geworden und kennt keine ernsthaften Resistenzen mehr.

Ein scheinbarer Schutz gegen all dies besteht im Umstand, dass die Architektur eine Aktivität darstellt, die sich manchmal mit einer gewissen Resistenz des Wirklichen auseinanderzusetzen hat und dazu eine gewisse Anzahl von Materialkenntnissen und Fähigkeiten nötig sind. Was schwerer wiegt, ist der Umstand, dass die Absenz der Kunst, oder besser, ihre Verwandlung in einen verallgemeinerten Anspruch, unausweichlich das Niveau des ehrlichen Handwerks sinken lässt; dadurch erfährt sich dieses im schlechten

Gewissen des einfachen Produkts und in der fatalen Frustration des fehlenden Erfolgs, fatal für den Menschen der Moderne.

Vor allem gibt uns nichts die Sicherheit, dass das Reale, das wir mit dem Entwurf verändern wollen, nicht schon in ästhetisierter Form oder schon auf den Markt reduziert auf uns zukommt. In gewisser Weise sind die Ideale des Bauhauses heute in paradoxer Weise realisiert – abgesehen freilich von einigen Aspekten seiner Verpflichtung, sich mit der Politik und der Gesellschaft auseinanderzusetzen, und das ist gewiss nicht wenig. Ohne dass ein Verständnis gefragt wäre, findet sich die schweigende Mehrheit in der Lage, eine sehr hohe Varietät von modernen Gegenständen zu verwenden, die durch «alle» Erfahrungen der kreativen Eliten gegangen sind: Modernität wird erreicht durch massenhaften Gebrauch der positivistisch modernen Gegenstände und Räume. Das ist der Grund, weshalb kein heutiger Architekt trotz aller Anstrengungen für eine kunstreiche Originalität in der Lage ist, die Szene von dort her zu betreten, wo man ihn nicht schon erwarten würde. Keiner ist in der Lage, dauerhafte Verschiebungen zu vollziehen. Die Konstitutionsprozesse der Form durchlaufen immer gewundenere Wege. Aber sie sind immer leicht nachvollziehbar.

Auch hier soll das nicht heissen, dass es keine guten und noblen Architekten gibt; viel mehr als von ihren Verdiensten hängt ihre öffentliche Bedeutung jedoch davon ab, wie es ihnen gelungen ist, die kritische Schwelle der Massenkommunikation zu überschreiten. Oder anders gesagt: Zumindest bei den bekannteren lässt sich fast immer eine gewisse Disproportion zwischen der Basis (beruhend auf der Solidität der Arbeit) und ihrer Grösse (des Ansehens) feststellen.

Aber natürlich liegt das wahre Problem der Kunst nicht im Beklagen der Bedingungen, sondern darin, was aufgrund der Bedingungen – oder gegen sie – zu tun ist.

Etwas mit dem zu machen, was zur Verfügung steht, ist für jede Krisenzeit typisch, auch wenn man damit vermutlich nicht den Anspruch erheben darf, mit dieser Art von Kunst den Bedingungen zu entgehen, sondern nur, die Kunst zumindest dafür zu verwenden, zu verstehen, wo man steht, um von aussen den Topf zu betrachten, in dem die Suppe kocht. Aber wenn wie heute alles zugleich und mit derselben Wertigkeit zur Verfügung steht, erhält der Gedanke Gewicht, dass die Suche nach etwas Einfachem, Dauerhaftem und unabdingbar Elementarem eine der wenigen Möglichkeiten darstellt, um auf den Punkt zu kommen. Die Versuchung mag darin liegen, nach dem Moment der Trennung der Umleitung, oder, grundsätzlicher, nach dem Ort des Neubeginns zu suchen. Da es jedoch unmöglich ist, die Bedingungen der erwähnten parakreativen Überbelegung zu ignorieren, besteht der vermutlich effizienteste Weg in der versteckten Einschliessung und in der scheinbaren Reduktion. Es heisst Akkumulationen, Unsicherheiten, Bedeutungsambivalenzen in ein provisorisches Gleichgewicht zu verdichten. Die

Beschreibung der Fakten wird damit verkürzt und evident, und zwar in einer Art von neuer Objektivität (ohne Zynismus?), die die Bildung einer kritischen Distanz aus tendenziell ebenso objektiven Motiven impliziert.

Bis zu welchem Punkt dies auch eine Möglichkeit sein kann, dem Problem der Überbelegung der parakreativen Aktivitäten zu entgehen, und wieweit er einen Versuch darstellt, in nicht nostalgischer Weise Grundlagen zu suchen – dies alles ist jedenfalls noch wenig klar.

Der «Neubeginn» und schliesslich sogar die freiwillige Regression ist auf der anderen Seite die Erfahrung, auf der sich die Moderne im engen Sinne aufbaut – im Versuch, eine Akkumulation von raffinierter Fertigkeit auf der Seite zu lassen (und auch schmerzlich darauf zu verzichten). Aber natürlich hatte die Moderne, zumindest die architektonische, noch etwas anderes und etwas mehr zu bieten: ein Projekt der Rationalität und der Technik auf die Befreiung hin zu funktionalisieren und alle Ressourcen, die diese Perspektive und die daraus folgende Infragestellung jeder bestehenden Raumkomposition innerhalb der Regeln der Kunst selbst freisetzte.

In diesem Zusammenhang wäre die Vorstellung von einem linearen Übergang «vom Maschinenzeitalter zur elektronischen Ära» nicht nur eine zu einfache Gleichung; sie trüge auch den tiefen Veränderungen nicht Rechnung, die der Begriff der Befreiung als Ziel eingegangen ist.

Natürlich gibt es Leute, die dafürhalten, die Kunst habe damit nichts zu tun; sie stelle im Gegenteil Befreiung von jeder Frage der sozialen Befreiung dar.

Befreiung der Kunst also, aber wovon denn letztlich, als von der Kunst selbst?

Vittorio Gregotti