

Im Raum der Masken

Autor(en): **Moravánszky, Ákos**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 3

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-919355>

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.

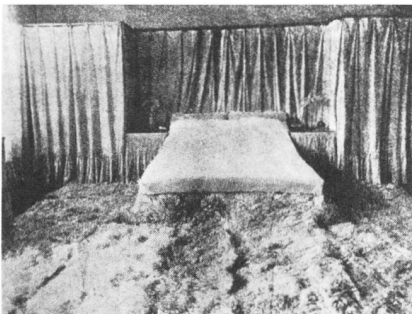
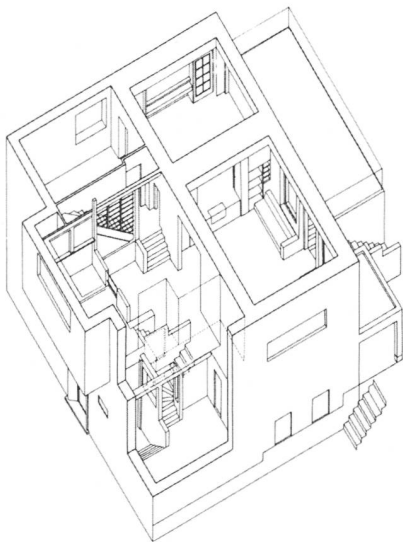
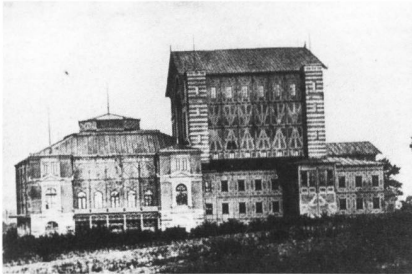
Haftungsausschluss

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.



„... das Bekleiden und Maskiren sei so alt wie die menschliche Civilisation und die Freude an beidem sei mit der Freude an demjenigen Thun, was die Menschen zu Bildnern, Malern, Architekten, Dichtern, Musikern, Dramatikern, kurz zu Künstlern machte identisch. Jedes Kunstschaffen einerseits, jeder Kunstgenuss andererseits, setzt eine gewisse Faschingslaune voraus, um mich modern auszudrücken, – der Karnevalskerzendunst ist die wahre Athmosphäre der Kunst. Vernichtung der Realität, des Stofflichen, ist nothwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbstständige Schöpfung des Menschen hervortreten will. Vergessen machen sollen wir die Mittel, die zu dem erstrebten Kunsteindruck gebraucht werden müssen und nicht mit ihnen herausplatzen und elendiglich aus der Rolle fallen...“¹

Gottfried Semper



Der Raum, den Semper beschreibt, war ursprünglich nach dem Raum des Theaters modelliert. Sein Freund Richard Wagner hatte sich das musikalische Drama als das Kunstwerk der Zukunft vorgestellt, als eine Stätte, wo das „verdichtete Bild der Erscheinungen“ zum neuen Mythos wird.² Dieser Anspruch konzentrierte sich auf den Innenraum des Theaters. In der Atmosphäre, die Semper im obigen Zitat beschrieb, sind die Welten des Scheins und der Wirklichkeit nicht zu trennen, sie durchdringen sich gegenseitig. Die Welt der *Necessitas*, der Funktionen, des Alltags kann hier vergessen werden. Wenn man jedoch den Illusionsraum verliess, erschien das Festspielhaus in Bayreuth wie eine riesige Maschine – die alltägliche Realität, die Sachzwänge der Konstruktion boten einen ernüchternden Blick. Die Handlungen auf der Bühne mussten im Rückblick fast sinnlos erscheinen, die Reflexion wurde wieder in ihre Rechte versetzt.

Inzwischen hat der ästhetische Modus der Wahrnehmung den Bühnenraum verlassen: unsere heutigen Grossstädte, auch wenn sie in ihren Funktionen zunehmend lebensunfähig werden, emulieren eine Scheinwirklichkeit, die als ästhetisch und faszinierend wahrgenommen wird. Diese Wahrnehmung ist keine kontemplative Beobachtung, keine bewusste Reflexion mehr, sondern erfolgt im Zustand der Zerstreuung. Ein Aspekt der Wirkung ist die Ausstrahlung von Vitalität, einer erotischen Energie, die bereits in der Antike zu den Komponenten des Schönen gehörte.

Die Scheinwelt der Masken, die Bühne im Halblicht der Kerzen ist der Raum der Verführung. Wie viele *garden follies*, *petites maisons*, Herrensitze wurden in der Architekturgeschichte mit diesem Zweck errichtet und eingerichtet, als Illusionsmaschinen, als Fallen der Verführung (die sich auch für den Verführer als Fallen erweisen)? Diese oft mit „zweifelhaftem Geschmack“ (also aufgrund *anderer* Kriterien) gestalteten Architekturen sind für Masken bestimmt, für Protagonisten die nicht in ihren alltäglichen Identitäten erkannt werden dürfen. Deshalb zeigen sie sich nicht als Individuen sondern als Typen, was auch dem mechanischen Funktionieren der Illusionsmaschine entspricht (siehe Don Juans Register seiner Liebesaffären – *in Ispagna son già mille e tre!*).

Aldo Rossi spricht in seiner leidenschaftlichen Selbstbiographie von der Bühne als Arbeitstisch des Architekten, wo die Formexperimente mit chirurgischer Präzision, aber in der magischen Atmosphäre der Kunst



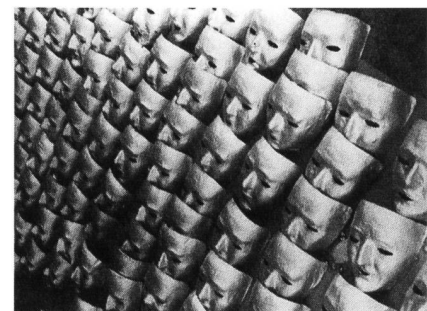
ausgeführt werden. Sehen und Technologie werden im Dienste des trügerischen Gefühls eingesetzt, als Wissenschaft der Verführung: „*The theater, in which the architecture serves as a possible background, a setting, a building that can be calculated and transformed into the measurements and concrete materials of an often elusive feeling, has been one of my passions, even if I do not always like to admit it.*“³

Die Wissenschaft und die Magie der Verführung wird von Rossi auch auf die beobachtete Welt projiziert. Seine Erlebnisse über darstellende Kunst beschreibt er als die erotische Wirkung von „stasis and naturalness“: „*The quality of suspension I experienced in them aroused in me forms of exalted coolness.*“⁴

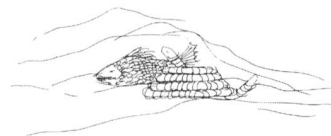
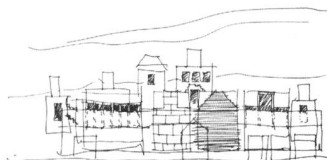
Sowohl für Semper als auch für Rossi (beide mit der Schweizer Architektur in direkter Beziehung stehende Architekten und Lehrer) geht es um die Architektur als Inszenierung des Alltags. Die Situation zur Zeit der Entstehung von Sempers „Stil“ und Rossis Selbstbiographie hundert Jahre später zeigt gewisse Ähnlichkeiten: eine Unbestimmtheit oder Verunsicherung in der Architektur, Historismus oder Postmoderne, ein Mangel an klaren Konzepten, und der Vorschlag, diese Unbestimmtheit technisch zu bewältigen. Die ausgeführten Bauten von Semper und Rossi sind auf Theorie, Interpretation, Kommentar angewiesen, sie sind von ihren Autoren theoretisch sogar bereits „verpackt“, um dadurch das Spektrum möglicher Bedeutungen zu verengen.

Semper macht mit seinem Hinweis auf die Vernichtung der Realität klar, dass die Maskierung nicht die Überdeckung der Wahrheit mit einem falschen Gesicht ist. Durch die Maske wird die Realität nicht kaschiert, sondern vernichtet. Die neue Oberfläche ersetzt die vernichtete Realität mit einer typischen, physiognomisch deutbaren, aber unpersönlichen Maske. Die alltägliche, partikuläre Wahrheit wird mit einer dichterischen, kosmischen Wahrheit vertauscht.

Das Interesse für die alltägliche Realität ist ein unfreies, ausserkünstlerisch bedingtes Interesse aus Not, Mitgefühl oder Lust. Die Befriedigung dieses Interesses bleibt immer partikulär, ohne poetische Qualität. Wenn das Ereignis zum Thema eines Theaterstücks wird, muss seine Partikularität, seine „Realität“ zerstört werden. Semper zitiert den Spruch „Was



- 1 Jean-Charles de la Fosse, *Masquerade* (1789); in Eve Blau, Edward Kaufman, Hrsg., *Architecture and its Image* (Montreal 1989), S. 125.
- 2 Otto Brueckwald, *Festspielhaus Bayreuth* (1873); in *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (Ausstellungskatalog Zürich 1893), S. 169.
- 3 Adolf Loos, *Haus Moller*, Wien (1927-28); in *Adolf Loos als Konstrukteur* (Ausstellungskatalog Wien 1989), S. 82.
- 4 Adolf Loos, *Schlafzimmer von Lina Loos* (1903); in *Elsie Altmann-Loos, Mein Leben mit Adolf Loos* (Wien, München 1984), Abb. 4
- 5 T. Lux Feininger, *Das Bauhaus als Bühne*; in *Experiment Bauhaus*, 1995, S. 192.
- 6 T. Lux Feininger, *Masken für das „Metallische Fest“ des Bauhauses, 1929*; in *Bauhaus Photography* (Cambridge, Mass. 1985), S. 55.

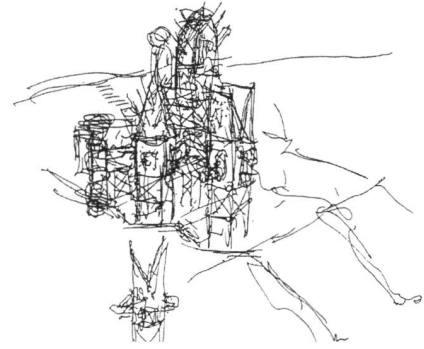


war ihnen *Hekuba*?" um zu zeigen, dass wir uns zum Thema indifferent verhalten müssen; wir sollten auf jeden Fall keine Vorurteile haben, keine Partei ergreifen. Genau deshalb, da wir für die historische Person Hekuba keine persönlichen Gefühle haben, uns nur der Typus interessiert, kann uns ihr tragisches Schicksal erschüttern und belehren. Es ist der teilnahmslose, „chirurgische“ Blick (siehe Rossis „anatomisches Theater“ in der Selbstbiographie), der erst die Formen von „exalted coolness“ hervorrufen kann.

Die Rolle der Fantasie ist prä eminent in Sempers Text. Sein Prinzip der Bekleidung ist ein erotisches Prinzip, das das Wesen der Architektur aus dem Schmuck und der Verzierung des Körpers ableitet. Sempers Hauptwerk, „*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*“ ist um die Dualismen Not und Naht, Verlangen und Erfüllung herum organisiert; und aus der anfangs zitierten Passage geht klar hervor, dass das Medium der Kunst die Sinnlichkeit ist, die etwas verschämte Bezeichnung für Erotik. Der Diskurs über den menschliche Körper als Grundlage der Architektur geht bis Alberti und weiter zurück, damit wird Natur zur Quelle der Wahrheit in der Baukunst erhoben. Selten jedoch spricht ein Architekturtheoretiker über die menschlichen Affekte und Emotionen mit solcher Eindeutigkeit wie Semper.

Durch die Vernichtung der Realität will Semper an die Stelle von Zwang und Not eine freie Beziehung setzen. Die materielle, empirische Realität des Stoffes – wobei Stoff nicht nur Holz oder Stein, sondern auch ein Sujet, ein Thema, ein historisches oder religiöses Ereignis sein kann – wird vernichtet, bedeutungslos gemacht, zugleich aber „potenziert“. Potenzierung bedeutet für Semper, dass die Realität, der besonders das Merkmal des Transitorischen, des Zweckbedingten, des Lebensnahen ist, zu einem aus der Vergänglichkeit geretteten Gegenstand, zum Monument wird. Dieses Monument – ein Theaterstück, ein Denkmal, ein Bauwerk – stellt die „zerstörte“ Realität symbolisch dar und bewahrt auf diese Weise doch ein Verhältnis zu ihr.

Für Georg Simmel haben die Maske und der Schmuck die Aufgabe, die Zwangsmechanismen der kapitalistischen Wirtschaft zu unterbrechen. Inmitten der gleichmässig matten und grauen Tönung der Alltagswelt zieht der Schmuck oder die Maske als etwas Geheimnisvolles die

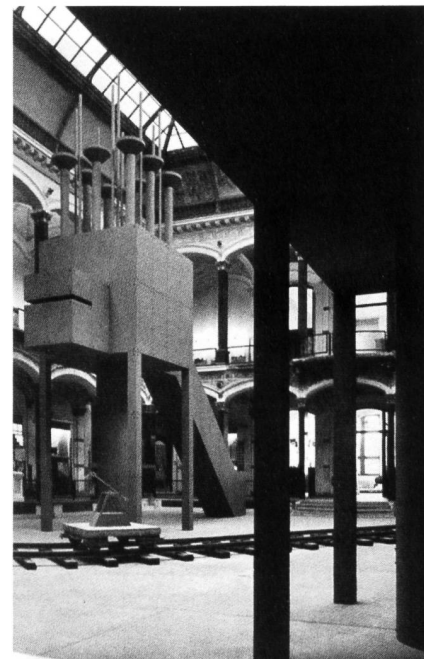


Aufmerksamkeit auf sich. Der Schmuck, das Ornament ist „das schlechthin Egoistische“, wodurch der Besitzer selbst die Erfreulichkeit seiner Ornamente „im Augenblicke des Sich-Spiegelns genießen kann“.⁵ Das masslos Überflüssige, die Bekleidung, die Maskierung durchbricht, wenn auch nur temporär, unsere totale Unterwerfung durch die Konditionen der modernen Geldwirtschaft. Inmitten der unpersönlichen Alltagsbeziehungen entsteht trotzdem ein Eindruck von Persönlichkeit, indem das Ornament gleichsam zum Medium ihrer Ausstrahlung wird.

Obwohl die Person durch den Schmuck als Persönlichkeit erscheint, muss das Ornament selbst unpersönlich sein, eine von ihrem Träger unabhängige Maske – darin sind sich Simmel und Semper einig. Semper bemerkt weiter in der bereits zitierten Fussnote zum Stil: „Maskenlaune athmet in Shakespeares Dramen; Maskenlaune und Kerzenduft, Karnivalsstimmung, (die wahrlich nicht immer lustig ist,) tritt uns in Mozarts Don Juan entgegen; denn auch die Musik bedarf dieses Wirklichkeit vernichtenden Mittels, auch dem Musiker ist Hekuba nichts, – oder sollte sie es sein.“⁶

In der ersten Theaterversion der Don Juan-Geschichte, in Tirso de Molinas *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* beginnt das Stück mit einer verdunkelten Bühne, nur die Stimmen der Verführung sind zu hören. Es ist die Anonymität, die Unpersönlichkeit der Leidenschaft, die Masken oder Dunkelheit braucht. Die Scheinwelt der Masken ist eine Gegenwelt, die im Klarsten im Raum der Musik begreifbar (in der Terminologie der Gegenwelt „unbegreifbar“) wird. Musik ist nicht augenzentrisch, nicht grammatologisch, sondern atmosphärisch. Kein Wunder dass für Kierkegaard das Hauptbeispiel für das „ästhetischen Stadium“ Mozarts Oper Don Juan war – die absolute Welt der Aisthesis, der sinnlichen Verführung jenseits der Wörter. Die Macht von Don Juan ist für die begriffliche Reflexion nicht zugänglich, sie beruht auf derselben Ausstrahlung, die Simmel als die „Radioaktivität“ des Schmuckes beschreibt, dem Glanz des Metalls und der Juwelen.

Semper legt bei der Entwicklung des Prinzips grosses Gewicht auf den Vergleich mit dem Maskieren des Menschen im Fasching. Dabei macht nämlich der Mensch sich selbst zum Kunstwerk, er evoziert in sich und direkt durch seine Erscheinung, wird zum Monument und erlöst sich von



7 Frank Gehry, Screen Actors Guild, Studio City (1981); in Frank Gehry, *Buildings and Projects* (New York 1985), S. 204.

8 Frank Gehry, Folly: Paramount Theatre Shell, Oakland (1981); in Frank Gehry, *Buildings and Projects* (New York 1985), S. 213.

9 Frank Gehry, Folly: The Prison (1983); in Frank Gehry, *Buildings and Projects* (New York 1985), S. 268.

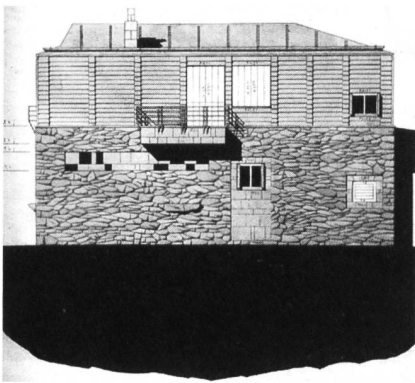
10 Aldo Rossi, Zeichung aus der Serie „I Cavalli“ (1983); in *Architettura Padane* (Modena 1984), S. 51.

11 Aldo Rossi, Teatro Carlo Felice, Genova (1983); in Aldo Rossi, *Architecture 1981-1991* (New York 1991), S. 46.

12 John Hejduk, Lake Baikal; in Kim Shkapich, Hrsg., *Vladivostok: A Work by John Hejduk* (New York 1989), S. 235.

13 John Hejduk, Eros; in Kim Shkapich, Hrsg., *Vladivostok: A Work by John Hejduk* (New York 1989), S. 238.

14 John Hejduk, Berlin Masque; in Kim Shkapich, Hrsg., *Vladivostok: A Work by John Hejduk* (New York 1989), S. 102.



15 Istvan Janáky, Haus Ragályi, Budapest (1995); in *Magyar Építőművészet*, 2/1996, S. 52.

1 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, Bd. I. (1860, Nachdruck Mittenwald 1977), S. 231 Anm.

2 Richard Wagner, „Oper und Drama“ (1850/51), in ders., *Dichtungen und Schriften*, Bd. VII. (Frankfurt a.M. 1983), S. 151.

3 Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography* (Cambridge, Mass. 1981), S. 33.

4 Ebenda, S. 5.

5 Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (2. Aufl. München und Leipzig 1922), S. 278f.

6 Semper, *op.cit.* S. 232.

der Augenblicklichkeit der empirischen, materiellen Realität. In diesem Status kann er von einem architektonischen Monument, von der Stadt integriert werden.

Die Masken bewahren zugleich Distanz. Das gehört zum Trick der Verführung: die Formen versprechen etwas, aber verhindern die unmittelbare Erfüllung. In Sempers Bauten wird der Besucher in Raumfolgen geführt, die mit allen Mitteln der Architektur und der bildenden Kunst inszeniert sind. Illusionistische Wirkungen, dramatische Raumerweiterungen, Durchblicke und Lichtwirkungen gehören zu der psychologischen Vermittlung einer quasi-sakralen Wirkung. Die Raumin szenierung verspricht und hält zurück, die Welt ihrer Räume und Oberflächen ist ein Verwirrspiel, in welchem auch mit den von Semper sorgfältig analysierten Bedeutungsschichten der Stoffe und Ornamente gespielt wird.

Im Kontrast zum statischen Charakter des traditionellen (oder zumindest klassischen) Begriffs des Ästhetischen wird hier das Ästhetische als Versprechen eingesetzt. Verführung und Versprechen – sie waren gemeinsame Aspekte des Semperschen Raums der Masken mit dem gestreiften Haus, das Loos für Josephine Baker entwarf (auch ein *petite maison* mit Fenstern am Schwimmbecken, um den schwimmenden Körper der Tänzerin beobachten zu können). Die Bedeutung der Formen jedoch war für Semper oder Loos noch entzifferbar, verständlich aus ihrem historischen Ursprung. Anders liegt die Sache im Falle von Gehrys Fish-folly oder der metropolitanen *mise-en-délire* von Koolhaas – sie vermitteln die elusive Welt der undefinierbarkeit, wo Bedeutungen so wenig fassbar und elusiv sind wie das Symbol (und der Körper) „Fisch“ selbst. Sie präsentieren sich als Räume der reinen Verführung – das Versprechen, das für Semper noch so wichtig war, ist inzwischen ungläubhaft geworden.