

DOZENT: PROF. DOMINIQUE SALATHE
INTEGRATION/ BEGLEITUNG: PROF. CHRISTINA SCHUMACHER
ASSISTENZ: SIMONA ZIMMERMANN & STEFAN WÜLTER

IT'S ABOUT BEING CAREFUL

TEXTSAMMLUNG
& HISTORISCHE KARTEN „AUF DEM WOLF“

DIE UNTERWÄSCHE VON MADONNA - MARTIN STEINMANN
ITALIENISCHE GEDANKEN - ALISON & PETER SMITHSON (AUSZUG)
DAS WILDE DENKEN - CLAUDE LEVI-STRAUSS (AUSZUG)
TRÄUME VON RÄUMEN - GEORGES PEREC (AUSZUG)
DER ARCHITEKT ALS BRICOLEUR - IRENEE SCALBERT

HISTORISCHE KARTEN - AUF DEM WOLF

DIE UNTERWÄSCHE VON MADONNA

MARTIN STEINMANN

Les dessous de Madonna

Du fait de montrer des matériaux qui ne sont pas destinés à l'être

Die Unterwäsche von Madonna

Vom Vorzeigen von Materialien die nicht zum Vorzeigen bestimmt sind

Nous sommes d'abord déconcertés par le nom de la femme dont les dessous seront, entre autres, l'objet des considérations qui suivent. S'agit-il d'un blasphème? Madonna: la Madone? ou simplement une femme portant ce nom peu répandu? Quoi qu'il en soit, ce nom existe: c'est celui de Madonna Ciccone, née le 16 août 1959 près de Detroit – Madonna, donc. Vous ne doutiez nullement qu'il s'agisse d'elle, car il arrive en effet qu'elle s'affiche habillée de ses seuls dessous; sa lingerie est pour elle un moyen de provoquer, et ce précisément du fait de la rupture qui se produit entre son apparence et son nom – un nom qui évoque dans notre esprit une tout autre figure¹. Or, elle a réellement été baptisée Madonna, comme sa mère. Vous le voyez, j'ai pris la peine de me documenter à son sujet, alors qu'elle n'était auparavant pour moi qu'un nom et un visage – un visage changeant.

Madonna est une femme qui sait exactement ce qu'elle fait. Sur le plan qui nous intéresse ici, je formulerais les choses de la façon suivante: elle associe des signes qui renvoient à des significations contradictoires et qui, ainsi associés, mettent en crise les codes qui transmettent ces significations; plus précisément, elle nous met en crise, nous qui nous orientons dans le «monde des choses» à l'aide de codes. «Les gens s'imaginent qu'une femme belle et provocante n'a vraisemblablement rien d'autre à offrir. Les gens ont toujours eu cette image de la femme», constate Madonna dans une interview, précisant qu'elle refuse de s'identifier à cette image: «Je

Eine erste Verunsicherung ergibt sich aus dem Namen der Frau, von deren Unterwäsche hier, neben anderem, die Rede sein wird. Ist er blasphemisch gemeint? Die Madonna? Oder eine Frau mit dem Namen Madonna, der nicht oft vorkommt? Darum die Verunsicherung: Madonna Ciccone, geboren am 16. August 1959 in der Nähe von Detroit beispielsweise, eben Madonna. – Sie haben natürlich nicht gezweifelt, dass sie gemeint ist, denn sie tritt manchmal in Unterwäsche auf, Unterwäsche ist eines ihrer Mittel zu provozieren, nicht zum wenigsten durch den Bruch, der so zwischen ihrer Erscheinung und ihrem Namen entsteht, der in unserem Kopf eine ganz andere Erscheinung evoziert.¹ Dabei ist sie wirklich auf den Namen Madonna getauft, wie ihre Mutter. – Sie sehen, ich habe einiges gelesen über diese Frau, die früher nur ein Name und ein – wechselndes – Gesicht war für mich.

Madonna ist eine Frau, die genau weiß, was sie tut. Auf der Ebene, die mich hier interessiert, würde ich es so beschreiben: sie verbindet Zeichen, die auf gegensätzliche Bedeutungen verweisen und die, auf diese Weise verbunden, die Kodes in Krise bringen, welche die Bedeutungen vermitteln; genauer gesagt bringen sie uns in Krise, die sich mittels Kodes in der «Welt der Dinge» zurechtfinden. «Die Leute haben die Vorstellung, dass eine Frau, die schön und provozierend ist, mögli-

contrôle tout ce que je fais – et je pense que cela a déconcerté les gens lorsqu'ils s'en sont aperçus. Je ne dis pas: ne prenez pas attention aux vêtements, aux dessous que je porte. Je porte des vêtements de ce genre pour en finir avec l'opinion que l'on ne peut pas être belle et forte à la fois»².

Le code des vêtements assimile les dessous, lorsqu'ils sont portés seuls, à des situations bien particulières, et, en fait, contradictoires. Nous savons que les mots ne prennent une signification précise que dans le contexte d'une phrase ou en relation avec la situation dans laquelle la phrase est prononcée. De même les dessous de Madonna ne trouvent leur signification que par la manière dont elle les porte, c'est-à-dire sans rien dessus. S'il s'agit, dans sa chambre, d'un signe d'intimité – dans un film, les dessous constitue-raient un moyen de désigner l'intimité d'une situation –, il s'agit, sur scène, d'un autre signe. Mais à quoi renvoie ce signe? Après tout, il ne s'agit pas de présenter une collection de lingerie. Or, c'est précisément dans le champ délimité par cette question qu'évolue Madonna. C'est un champ de significations ambiguës, plus précisément de significations destinées à créer l'ambiguïté, de sorte qu'aucune d'elles ne réussit à s'imposer comme la bonne. Le fait que ces significations soient contradictoires est, à cet égard, déterminant. C'est ainsi qu'elles empêchent le repli rassurant sur une signification ultime (s'il existe dans l'apparence de Madonna une signification ultime, elle consiste dans la corrosion des signes).

Or, les significations ne sont pas fixées une fois pour toutes. Si les choses acquièrent une signification particulière du fait qu'elles sont «différentes» de ce que nous connaissons – une nouvelle signification est déterminée par sa différence avec une signification plus ancienne –, cet effet s'atténue avec le temps. Nous nous habituons aux choses, leur signification se modifie du fait de l'habitude. C'est la loi des styles. Lucius Burckhardt a démontré cette loi, entre autres, à l'exemple du corset: le laçage du corps exprime la soumission de la femme à l'image que l'homme se fait d'elle. Il représente une contrainte et, en tant que tel, le corset est utilisé métaphoriquement dans nombre d'autres domaines. «Pourquoi donc les femmes se sont-elles lacées?», s'interroge Burckhardt. «Si l'on étudie la question, on remarque que quand elles ont commencé à le faire (...), à l'époque de Napoléon, il était élégant de se lacer. Cela signifie que les femmes ne se sont pas lacées contre leur volonté, (...) les femmes se sont fait lacer (...) et se sont montrées en société avec plus d'assurance»³. Plus tard, c'est justement celles qui décidèrent de ne plus se lacer qui furent les femmes fortes. «Le changement du goût réside précisément dans le fait qu'au fil du temps, nous considérons les choses d'un point de vue, puis d'un autre, et que le même phénomène prend ainsi une signification différente»⁴.

Je parle ici du vêtement, mais je n'ai pas besoin de renvoyer à Adolf Loos pour montrer que nous autres architectes avons beaucoup à apprendre de ce domaine, notamment – et pré-

cherweise nichts anderes zu bieten hat. Die Leute hatten immer schon dieses Bild der Frau», stellt Madonna in einem Gespräch fest, aber auch, dass sie diesem Bild nicht entspricht: «Ich kontrolliere alles, was ich tue und ich glaube, dass es die Leute verunsicherte, als sie es erkannten. Ich sage nicht: achtet nicht auf die Kleider, auf die Dessous, die ich trage. Ich trage diese Kleider, um mit der Meinung aufzuräumen, dass man nicht schön und stark zugleich sein kann.»²

Der Kode der Kleider ordnet Unterwäsche bestimmten Situationen zu, wenn sie ohne etwas darüber getragen wird, und zwar gegensätzlichen Situationen. Wir wissen, dass Wörter eine genauere Bedeutung erst im Zusammenhang eines Satzes erhalten oder auch im Zusammenhang der Situation, in der der Satz gesprochen wird. Das heißt für unseren Gegenstand, dass Madonnas Unterwäsche erst durch die Situation etwas bedeutet, in der sie diese trägt, wie sie es tut: ohne etwas darüber. Ist sie in ihrem Zimmer ein Zeichen für Intimität – in einem Film wäre sie ein Mittel, um die Intimität einer Situation zu bezeichnen –, so ist sie auf der Bühne ein anderes Zeichen. Nur: ein Zeichen für was? Es handelt sich ja nicht darum, eine Kollektion von Unterwäsche vorzuführen. Im Feld, das diese Frage aussiekt, bewegt sich Madonna. Es ist ein Feld von schwankenden Bedeutungen, genauer von Bedeutungen, die auf Schwanken angelegt sind, so dass sich keine Bedeutung als die richtige durchsetzen kann. Dabei ist es wesentlich, dass diese Bedeutungen gegensätzliche sind. So verhindern sie das versichernde Einrasten in eine letzte Bedeutung. (Wenn es in der Erscheinung von Madonna eine letzte Bedeutung gibt, dann besteht sie in der Korrosion der Zeichen).

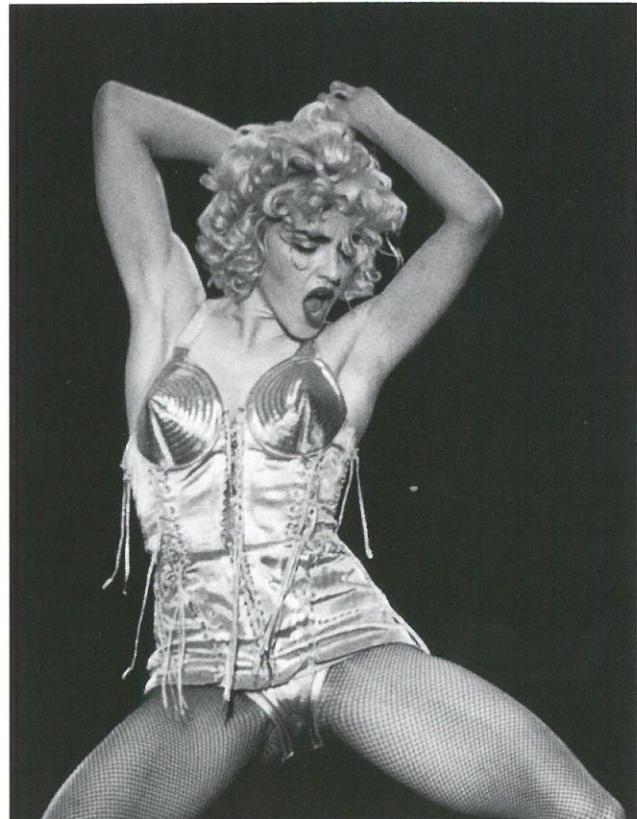
Nun ist es so, dass Bedeutungen nicht fest sind. Erlangen Dinge eine bestimmte Bedeutung durch den Umstand, dass sie «anders» sind als das, was wir kennen – eine neue Bedeutung bestimmt sich als Differenz zu einer alten –, so verbraucht sich diese Wirkung mit der Zeit. Wir gewöhnen uns an sie, ihre Bedeutung verändert sich: durch Gewöhnung. Das ist das Gesetz des Stils. Lucius Burckhardt hat dieses Gesetz, unter anderem, am Beispiel des Korsets nachgewiesen: Das Schnüren des Körpers gilt als Unterwerfung der Frau unter das Bild, das sich der Mann von ihr macht. Es gilt als Zwang und als solcher wird das Korsett als Metafer auf ganz andere Bereiche übertragen. «Warum nur haben sich Frauen geschnürt?» fragt Burckhardt. «Wenn man der Frage nachgeht, bemerkt man, dass da, wo sie sich zu schnüren begannen (...) zur Zeit Napoleons III, dass da dieses Schnüren elegant war. Das heißt, die Frauen haben sich nicht gegen ihren Willen geschnürt, (...) die Frauen haben sich schnüren lassen und sind dann in der Gesellschaft sicherer aufgetreten.»³ – Später waren gerade die Frauen stark, die sich nicht schnürten. «Der

cisément – parce que la mode – dont le changement fait partie intégrante – constitue là aussi une stratégie évidente (même si nous ne l'admettons pas volontiers; nous reviendrons sur ce point). Ce qui a cependant changé depuis les essais de Loos sur le vêtement, c'est que nous ne croyons plus que la succession des modes représente un quelconque progrès: des boutons de frac dorés aux boutons de frac noirs – vous connaissez certainement sa remarque, dans *das andere*, sur le vêtement: «Comment doit-on s'habiller? / De manière moderne. / Quand est-on habillé de manière moderne? / Lorsqu'on attire le moins l'attention»⁵. Ces affirmations étant contraires à la stratégie de la mode, je m'abs-tiendrai dorénavant de me référer à Loos. A l'époque du «tout est dit», cette stratégie consiste à utiliser d'«autres» sortes de vêtements, et à les utiliser «autrement» – à savoir en évitant de confirmer leur signification. Celui qui porte un bleu de travail n'est donc pas nécessairement un ouvrier, et celle qui se promène en soutien-gorge n'est pas forcément une putain. Ces vêtements constituent des signes - relatifs à l'ouvrier, à la putain -, mais la signification de ces signes est suspendue – ou, plus précisément, ce sont d'autres significations qui sont recherchées, et «ces nouvelles significations sont issues, comme l'écrit Burckhardt, d'une tension qui se produit par rapport aux anciennes»⁶. Ce phénomène s'applique aux arts en général, qu'il s'agisse des arts majeurs ou «mineurs», le vêtement représentant dans ce contexte un moyen de transmettre des significations.

Nous ne saissons pas tout de suite les nouveaux signes; nous ne comprenons et ne pouvons communiquer qu'avec les signes que nous connaissons. C'est donc eux que nous utiliserons, mais de manière à leur donner une autre signification; ce qui sera inévitablement le cas, puisque la signification que nous connaissons sera corrodée par le mode d'utilisation de ces signes. C'est en cela que réside la tension entre l'ancienne signification et la nouvelle, qui ne se dévoile que progressivement, à la manière d'une photographie plongée dans le révélateur.

Si vous vous demandez ce que ces réflexions ont à faire avec les matériaux, voire avec la lumière considérée comme matériau⁷, je puis vous rassurer: nous sommes sur le bon chemin, même si c'est le «chemin des écoliers», le long chemin du retour qui permet à l'enfant de faire d'importantes expériences.

Où en sommes-nous? A une «autre» utilisation du signe; une utilisation par laquelle une nouvelle signification se crée en tant que différence par rapport à l'ancienne: une utilisation «différente», c'est-à-dire visant à produire cette différence. Madonna – pour la faire une nouvelle fois entrer en scène – a fait exécuter par Jean-Paul Gaultier un soutien-gorge d'une facture telle que nos fantasmes ne puissent que nous paraître ridicules. Cette pièce de lingerie est affreuse, dans la mesure où sa couleur renvoie, dans un premier temps, au corps et, dans un deuxième temps, à elle-même: elle devient ainsi elle-même l'objet du désir. En d'autres termes, elle se transforme en fétiche (en se mettant à la place de l'objet qu'elle dé-



Madonna, *Blonde ambition tour*, 1990

Geschmackswandel besteht eben darin, dass wir etwas zeitlich von vorne sehen und dann von hinten, und dass dasselbe Phänomen zeitlich von hinten gesehen die gegenteilige Bedeutung (...) hat» als von vorne.⁴

Ich spreche hier von Kleidung, aber ich brauche nicht auf Adolf Loos zu verweisen um klarzumachen, dass wir als Architekten viel davon lernen können, auch bzw. gerade auch weil die Mode – die notwendigerweise die Veränderung einschliesst – dort eine selbstverständliche Strategie ist. (In der Architektur ist sie es auch, nur geben wir das nicht so gerne zu; davon ist noch zu sprechen.) Was sich seit den Aufsätzen von Loos, die von der Kleidung handeln, allerdings verändert hat: Wir glauben nicht mehr daran, dass die sich folgenden Moden im Sinne einer Entwicklung verlaufen: von den goldenen zu den schwarzen Knöpfen am Frack – sie kennen sicher seine Notiz in «das andere» über «Die Kleidung / wie soll man angezogen sein? / Modern./ Wann ist man modern angezogen? / Wenn man am wenigsten auffällt.»⁵ Das steht nun allerdings der Strategie der Mode entgegen. Deswegen höre ich hier auf, mich auf Loos zu berufen. In einer Zeit des «tout est dit» besteht diese Strategie darin, «andere» Arten von Kleidung zu ver-

>). Mais ce qui rend aussi ce soutien-gorge affreux, c'est matériau couleur chair, qui vise d'une part à la «naturalité» comme cela a déjà été dit, mais que son éclat fait basculer dans une artificialité telle qu'elle est perçue comme un oureux contraste... un contraste qui fait paraître notre pitoyable.

inons ici nos considérations sur les dessous de Madonna nous concentrer dorénavant sur l'architecture – plus paradoxalement sur celle qui s'est développée au cours de ces dernières années en Suisse alémanique, puisque c'est elle qui joue à l'origine de la présente réflexion sur le fait de montrer des matériaux qui ne sont pas destinés à l'être ou, plus précisément, qui n'étaient jusqu'alors pas montrés.

ons, pour aborder le sujet, des bâtiments construits par er & Diener sur l'ancien site industriel de Bâle, le Albantal. Les différentes façades des deux bâtiments sont en quelque sorte différentes langues. Tandis que la façade du plus grand de ces bâtiments, orientée sur le Rhin, est, de par sa teinte blanche et la forme de ses stores, l'architecture des années vingt, l'autre façade est faite de planches à la manière des anciens bâtiments striels qui existent encore dans le St. Albantal – à la différence cependant que les planches sont ici peintes en gris comme les annexes que l'on trouve dans les cours des maisons urbaines du 19ème siècle. Cette utilisation d'un matériau que l'on rencontre généralement dans des bâtiments situés à l'abri des regards désigne cette façade en tant que façade arrière. La raison en est contextuelle: les deux langages sont destinés à assurer l'intégration des éléments dans ce lieu complexe.

sation métaphorique du bois, que l'on observe dans de nombreux autres projets, résultait d'une analyse des fondements de la signification architecturale. L'atelier de photographie construit par Herzog & de Meuron à Weil se réfère lui aussi à un lieu complexe. Ce sont à nouveau les différents matériaux de revêtement qui, en plus de trois «canons à lumière», caractérisent les façades du volume: des panneaux de bois pour la façade avant et du carton bitumé sur la façade arrière, affiché en tant que telle du fait que ce matériau relève en effet de bâtiments dissimulés à la vue. Ainsi notre expérience est-elle, en tant que signification, sur le carton bitumé, si bien que le matériau est utilisé de manière à rappeler cette expérience. Mais, ce faisant, il change de camp: matériau pauvre au départ, il devient ici un matériau qui signifie banalité. Ce changement recouvre du reste un autre phénomène: lorsqu'un hangar est revêtu de carton bitumé, on ne peut pas dire que le matériau soit «montré». Cela supposerait une intention esthétique. Or dans un tel cas, le matériau n'est pas parce qu'il est adéquat. Mais il ne se résume pas à la qualité de posséder en effet des qualités sensibles; cependant, nous ne les percevons pas dans le cas d'un hangar. Notre perception est «automatisée», pour reprendre le terme par lequel le formalisme a désigné cette manière de voir

wenden; bzw. diese Arten «anders» zu verwenden. Dabei heißt «anders»: ohne ihre Bedeutung zu bestätigen. Wer sich mit einem Overall kleidet, ist also nicht notwendigerweise ein Arbeiter, und wer im BH auftritt nicht notwendigerweise eine Nutte. Diese Kleider sind Zeichen, beispielsweise eben für Arbeiter, die Bedeutung dieser Zeichen sind aber suspendiert, genauer: es sind andere Bedeutungen gemeint und «die neuen Bedeutungen kommen aus einer Spannung zu den alten», wie Burckhardt schreibt.⁶ Das gilt für Kunst im allgemeinen, hohe und «niedere», zu der wir Kleider zählen wollen, wo sie ein Mittel sind, Bedeutungen zu vermitteln. Neue Zeichen, solche die wir nicht kennen, verstehen wir anfänglich nicht; wir verstehen nur Zeichen, die wir kennen, nur mit diesen können wir eine Mitteilung machen: also verwenden wir solche Zeichen, aber wir verwenden sie so, dass sie etwas anderes bedeuten: notwendigerweise, denn die Bedeutung, die wir kennen, wird durch die Art, wie die Zeichen verwendet sind, korrodiert. Darin besteht eben die Spannung zwischen der alten und einer neuen Bedeutung, einer Bedeutung, die erst nach und nach sichtbar wird, wie eine Fotografie im Entwicklerbad.

Wenn sie sich fragen, was diese Gedanken mit Material und gar mit Licht als Material⁷ zu tun haben, so kann ich sie versichern: wir sind auf dem Weg, wenn er auch das ist, was man im Französischen «chemin des écoliers» nennt, der lange Weg nach Hause, auf dem man als Kind wichtige Erfahrungen macht.



Hangar / Schuppen, Aarau



Herzog & de Meuron: Atelier / Werkstatt, Weil, 1981-82

ou, justement, de ne pas voir. Dans le cas de l'atelier de Weil, nous portons toutefois sur le carton bitumé un regard neuf, dans la mesure où nous ne réduisons pas ce matériau à sa simple fonction.

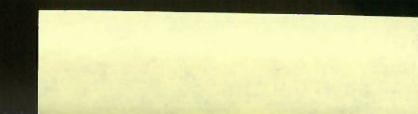
Or, voilà précisément en quoi consiste la tâche de l'art: faire en sorte que nous ne percevions pas seulement la fonction des choses (comme constitutive de leur sens), mais également leur forme. C'est exactement ce que veut dire la définition que donne Roman Jakobson de la poétique: «Comment la poétique se manifeste-t-elle? Elle se manifeste à travers le fait qu'un mot est perçu en tant que tel, et non pas comme simple substitut de la chose qu'il désigne»⁸. Nous verrons encore que l'emploi, dans l'architecture des années quatre-vingt-dix, de matériaux nouveaux, ou, plus précisément, d'autres matériaux que ceux dont on a l'habitude – la plupart existent en effet depuis longtemps – vise cet effet poétique.

Après avoir expérimenté de nouveaux matériaux – comme la tôle ondulée dans une utilisation raffinée – Diener & Diener se tournent vers les matériaux traditionnels – brique, pierre artificielle, béton. Ils élargissent cependant les qualités de ces matériaux en les modifiant au niveau de la forme ou de la couleur, par exemple en teintant le béton dans la masse, en noir, en jaune ou en rouge. A cette évolution progressive, Herzog & de Meuron opposent le procédé – avant-gardiste – de la rupture. Ce qui fait la recherche de ces architectes, c'est qu'elle porte sur les effets inhérents aux matériaux – en particulier les effets propres à caractériser un bâtiment. Aucun matériau n'occupe à cet égard de position privilégiée, à la différence de ce que

Wo sind wir? Bei der «anderen» Verwendung von Zeichen; bei einer Verwendung, bei der sich eine neue Bedeutung als Differenz zur alten bildet: eine auf diese Differenz gerichtete Verwendung. Madonna – um sie noch einmal auftreten zu lassen – hat sich von Jean-Paul Gaultier einen solchen BH schneidern lassen, dass wir uns mit unseren Fantasmen lächerlich vorkommen (müssen). Schrecklich ist dieses Stück Unterwäsche, weil es durch seine Farbe auf den ersten Blick auf den Körper verweist, auf den zweiten Blick aber auf sich selber: er selber wird so zum Gegenstand des Begehrrens, er wird zu Fetisch (indem er sich an die Stelle des be-zeichneten Gegenstandes setzt). Schrecklich ist der BH aber auch durch sein fleischfarbiges Material, das einerseits auf Natürlichkeit zielt, wie gesagt, sie aber durch den Glanz in eine Künstlichkeit umschlagen lässt, die als schmerzhafter Gegensatz erfahren wird... und als Gegensatz, an dem unser Begehrnen sich als peinlich erweist.

Beenden wir hier die Gedanken zur Unterwäsche von Madonna, um uns nun doch der Architektur zuzuwenden und im besonderen der Architektur, die sich in den vergangenen Jahren in der Deutschen Schweiz entwickelt hat. Sie bildet den Hintergrund für einen Beitrag, der von Materialien handelt, die vorgezeigt werden, obschon sie nicht dafür bestimmt sind, genauer: die bislang nicht vorgezeigt wurden in der Architektur.

Ich näherte mich diesem Thema mit Häusern von Diener & Diener im alten Industriearal von Basel, im St. Alban-



l'on observe chez Diener & Diener. «Nous nous servons de tout ce qui est disponible – de la brique et du béton, de la pierre et du bois, du métal et du verre, des mots et des images», disent Herzog & de Meuron. «Le matériau est là pour définir le bâtiment». Il ne suffit cependant pas que le matériau existe; encore faut-il lui donner une forme qui témoigne de son existence. «Nous poussons à bout le matériau que nous utilisons pour le libérer de toute autre tâche que d'exister»⁹.

Cette remarque met le doigt sur un aspect essentiel de l'évolution en cours en Suisse alémanique, même si elle ne s'applique pas avec la même radicalité à tous les architectes concernés. Il s'agit du déplacement de la recherche architecturale des choses en tant que signes aux choses en tant que formes, et de la signification des choses à une perception qui ne soit pas transmise par des conventions. (Cette distinction sera précisée plus loin; elle est fondamentale lorsque l'on cherche à comprendre le rôle que jouent les matériaux dans l'architecture contemporaine). Ce déplacement s'est produit à une époque où l'intérêt pour les signes – et pour leur théorie, la sémiologie – conduisait toujours plus avant dans un palais des glaces où les choses finissaient par s'assimiler à leur reflet.

Afin d'échapper à ce piège, la signification des choses est apparemment déplacée dans le travail qui les produit. Et dans la mesure où elles constituent malgré tout des signes, elles renvoient à un faire. Mais là aussi se pose la question de la valeur qu'il convient d'accorder à cette transposition. Hans Frei explique le fait que l'architecture des années quatre-vingts se soit consacrée au faire par un manque de valeurs collectives.

Die verschiedenen Seiten der zwei Häuser sprechen gewissermassen verschiedene Sprachen. Während die Fassade des grösseren von ihnen, die zum Rhein gerichtet ist, mit der weissen Farbe und mit der Form der Fenster an die Architektur der 20er Jahre erinnert, ist die andere Fassade mit Brettern verkleidet wie die alten, industriellen Bauten, die es im St. Albantal noch gibt, mit dem Unterschied allerdings, dass diese Bretter graugrün gestrichen sind, wie Lauben von klassizistischen Häusern, die man in Höfen, findet. Die Verwendung eines Materials, das man sonst in Höfen findet, vor den Blicken verborgen, bezeichnet diese Seite als eine hintere. Der Grund ist ein kontextueller: die verschiedenen Sprachen sollen die Häuser in diesen komplexen Ort einpassen.

Die bildliche Verwendung von Holz, die in vielen Entwürfen festzustellen ist, war die Folge von Untersuchungen über die Grundlagen der architektonischen Bedeutung. Auch das Atelier für einen Fotografen in Weil von Herzog & de Meuron bezieht sich auf einen komplexen Ort. Dabei sind es wieder die verschiedenen Materialien der Verkleidung, welche die Seiten des Körpers mit drei «canons à lumière» karakterisieren: Holztafeln auf der vorderen und Teerpappebahnen auf der hinteren Seite, die als solche erscheint, weil wir dieses Material vor allem an Bauten kennen, die den Blicken verborgen sind. So färbt unsere Erfahrung als Bedeutung auf die Teerpappe ab, das Material lässt sich andererseits so verwenden, dass es diese Erfahrung wachruft. Damit wechselt es allerdings das Lager: von einem



Gigon & Guyer: Musée Kirchner / Kirchner Museum, Davos, 1989-92



Gigon & Guyer: Musée Kirchner, détail / Kirchner Museum, Detail, Davos, 1989-92

La crise des signes s'avèrerait être une crise du collectif. Mais il écrit également que l'objectivité des signes du faire, en tant que preuve de leur valeur générale, a constitué un leurre: «comme si les mots n'acquéraient leur sens que par la mise en évidence de leur construction»¹⁰.

Il ne s'agit pas dans cette mise en évidence d'une explication de la construction. Cette dernière fournit simplement les moyens – plaques, panneaux, nattes, barres, lattes, etc. – à l'aide desquels il est possible de susciter des expériences sensibles. Ces expériences relevant de faits techniques, elles s'inscrivent dans la tradition du *Neues Bauen*; mais elles n'ont pas, comme dans les années vingt, de fonction didactique. L'enjeu n'est pas une quelconque «vérité de la construction». Burkhalter & Sumi, par exemple, différencient les parties d'un bâtiment – notamment dans leurs centres d'entretien forestiers – en les habillant de planches disposées soit verticalement, soit horizontalement. Ce qui les intéresse dans ces deux modes de construction, c'est le fait qu'ils produisent des effets différents qui permettent de distinguer les deux parties du bâtiment.

Une telle attitude n'est pas «moderne», ou disons qu'elle ne correspond pas à l'éthique du Mouvement moderne, qui se résume en un point: celui, précisément, de la «vérité de la construction». (On ne peut cependant pas affirmer non plus que ces revêtements ne disent pas la vérité: la «vérité de la construction» a changé de camp; elle concerne désormais l'enveloppé – l'habillage, pour utiliser le terme de Loos¹¹). Ainsi Christian Sumi affirme: «C'est peut-être le moment

Material, das gewöhnlich oder ärmlich ist, wird es zu einem Material, das Gewöhnlichkeit bedeutet. Bei dieser Veränderung geschieht aber noch ein zweites:

Bei einem Schopf, der mit Teerpappe verkleidet ist, kann man nicht von Vorzeichen sprechen. Das würde eine ästhetische Absicht voraussetzen. Das Material ist hier verwendet, weil es zweckmäßig ist, das ist alles, auch wenn es sich nicht darin erschöpft, zweckmäßig zu sein. Teerpappe hat auch sinnliche Eigenschaften, nur nehmen wir diese Eigenschaften an einem Schopf nicht wahr. Unsere Wahrnehmung ist «automatisiert», wie der Formalismus diese Art zu sehen oder eben nicht zu sehen genannt hat. Beim Atelier in Weil aber sehen wir die Teerpappe mit neuen Augen, weil wir sie nicht auf ihre Funktion einschränken.

Das aber ist die Aufgabe der Kunst: zu bewirken, dass wir an den Dingen nicht nur die Funktion – als ihren Sinn – wahrnehmen, sondern auch die Form. Roman Jakobsons Bestimmung von Poetik zielt auf diesen Punkt: «Wie zeigt sich die Poetik? Sie zeigt sich darin, dass ein Wort als Wort empfunden wird und nicht blosser Ersatz für die Sache, die es bezeichnet».⁸ Wir werden noch sehen, dass in der Architektur der 90er Jahre die Verwendung von neuen oder genauer von anderen Materialien als den gewohnten – es gibt sie meistens seit langem – diese Poetik zum Ziel hat.

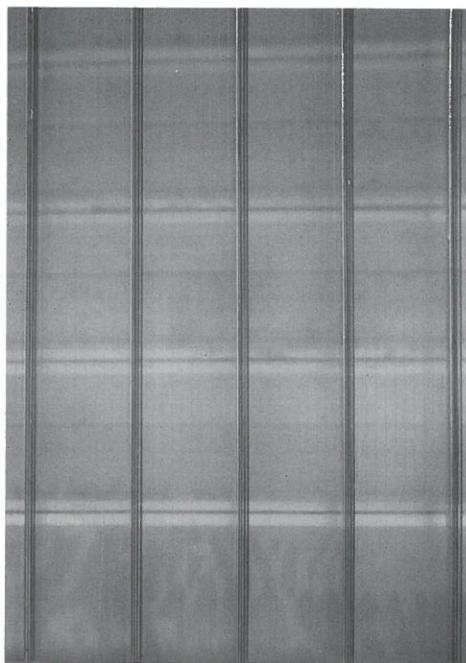
Nach einigen Experimenten mit neuen Materialien wie Wellblech, das aber verfeinert ist, wenden sich Diener & Diener den traditionellen Materialien zu: Backstein, Kunststein, Beton, sie erweitern aber die Eigenschaften dieser Materialien durch Veränderungen in der Form und der Farbe, beispielsweise indem sie Beton schwarz, gelb oder rot färben. Dieser schrittweisen Entwicklung setzen Herzog & de Meuron den – avantgardistischen – Bruch als Verfahren gegenüber. Es macht die recherche architecturale dieser Architekten aus, dass sie Suche nach den in den Materialien liegenden Wirkungen ist, und zwar nach den Wirkungen, die sich eignen, einen Bau zu karakterisieren. Dabei nimmt kein Material eine privilegierte Stellung ein, anders als bei Diener & Diener. «Wir nehmen alles, was erhältlich ist», sagen Herzog & de Meuron, «auch Wörter und Bilder; das Material ist da, um den Bau zu bestimmen.» Es genügt aber nicht, dass das Material ist; man muss ihm eine Form geben, welche das Sein anschaulich macht. «Wir treiben das Material, das wir verwenden, an einen äussersten Punkt, an dem es von allen anderen Aufgaben als zu sein befreit ist.»⁹

Diese Aussage trifft einen entscheidenden Punkt der Entwicklung in der Deutschen Schweiz, auch wenn sie für andere Architekten nicht in dieser radikalen Form gilt. Dieser Punkt bezeichnet die Verschiebung der recherche

décisif de passer du matériau à l'effet du matériau», entendant par là un effet qui serait libéré de son «corset» de significations¹². Nous y voilà revenus: le laçage! Ce qui facilite ce glissement, poursuit Sumi, ce sont les nouveaux matériaux, qui ne possèdent pas encore de signification codifiée par l'éthique dont il a déjà été question.

D'un autre côté, les «anciens» matériaux sont décodifiés par la manière dont on les utilise: à travers une «autre» manière de les utiliser, les significations que nous connaissons sont mises en crise... J'ai déjà abordé ce point en parlant des vêtements de Madonna. Il me semble s'agir là d'un intérêt largement répandu dans l'architecture suisse alémanique: découvrir dans les matériaux que nous connaissons des facettes que nous ne connaissons pas encore, précisément parce que nous connaissons ces matériaux sans en avoir conscience. Ainsi est-il possible de résumer comme suit l'une des «raisons de la forme» essentielles dans le cas de cette architecture: comprendre le monde à travers les matériaux. Annette Gigon semble confirmer cette conclusion, lorsqu'elle affirme que le moteur de son travail consiste à comprendre le monde: «Nous ne comprenons presque rien des choses qui nous entourent. Voir des choses, des matériaux, les revoir (...), les comparer, les utiliser: c'est une manière d'entrer en relation avec le monde. Ce sont les choses qui nous sont restées en mémoire de manière positive, mais également négative, qui nous mettent au défi de nous en rapprocher»¹³.

Cela signifie que nous connaissons les matériaux sur la base d'une utilisation déterminée, qui les «teinte» ulté-



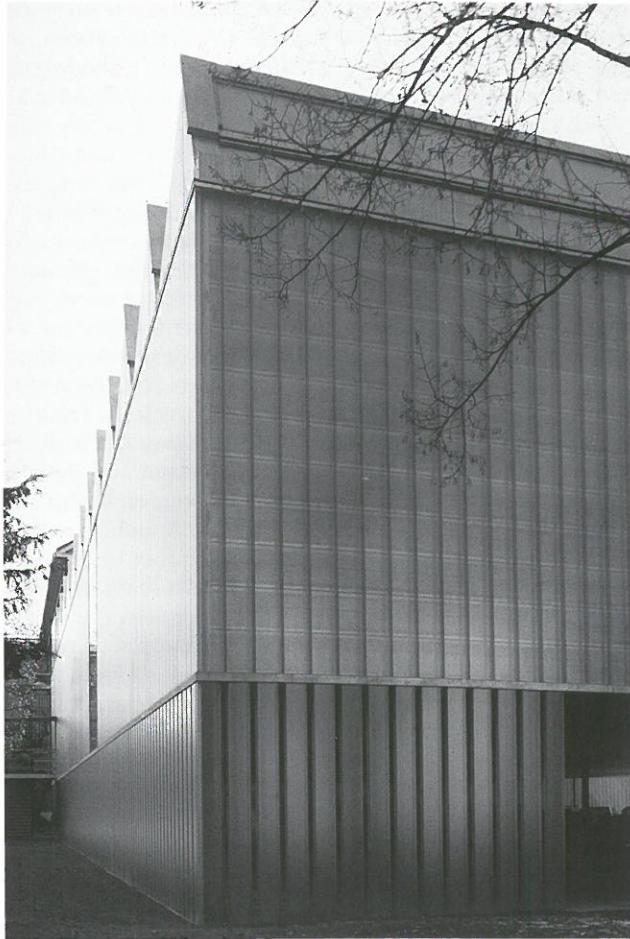
Gigon & Guyer: Musée d'art de Winterthour, extension / Kunstmuseum Winterthour, Erweiterung, 1993-95

architecturale von den Dingen als Zeichen zu den Dingen als Formen und von der Bedeutung der Dinge zu einer Wahrnehmung, die nicht von Konventionen vermittelt ist. (Diese Unterscheidung ist im folgenden auszuführen; sie ist von Bedeutung, wenn man die Rolle verstehen will, welche Materialien in der gegenwärtigen Architektur spielen.) Diese Verschiebung erfolgte, als die Beschäftigung mit den Zeichen – und mit ihrer Theorie, der Semiologie – mehr und mehr in einen Spiegelgarten führte, in dem sich die Dinge in ihren Bildern auflösten.

Um dieser Falle zu entgehen, wird die Bedeutung der Dinge scheinbar in die Arbeit verlegt, der sie sich verdanken. Soweit sie dennoch Zeichen sind, verweisen sie auf ein Machen. Aber auch in diesem Fall stellt sich die Frage nach der Verbindlichkeit. Dass sich die Architektur in den 80er Jahren dem Machen zuwendet, erklärt Hans Frei mit einem Mangel an gemeinschaftlichen Werten. Die Krise der Zeichen erweist sich so als Ausdruck einer Krise des Gemeinschaftlichen tout court. Er schreibt aber auch, dass die Sachlichkeit der Zeichen des Machens als ihre Verbindlichkeit eine Täuschung bedeute: «als würden die Wörter allein durch anschaulich gemachte Konstruktion Sinn erhalten».¹⁰

Es geht bei diesem Anschaulich-Machen nicht um ein Erklären der Konstruktion. Diese liefert einfach die Mittel – Platten, Bahnen, Matten, Stangen, Latten und so weiter –, mit denen sinnliche Erfahrungen geschaffen werden. Es sind Erfahrungen, die technisch gereift werden, darin wirkt die Moderne nach; anders als in den 20er Jahren haben diese Erfahrungen aber keine aufklärerische Funktion. Es geht nicht um eine «Wahrheit der Konstruktion». Sumi & Burkhalter beispielweise unterscheiden die Teile eines Baues – in ihren Werkhöfen –, indem sie sie mit stehenden bzw. liegenden Brettern verschalen. An den zwei Konstruktionen interessiert sie, dass diese verschiedene Wirkungen haben, die sie ausnutzen können, um eine Unterscheidung der zwei Teile zu erreichen.

Diese Haltung ist nicht «modern», oder sagen wir: sie entspricht nicht der Moral der Moderne, die in einem Punkt eben als «Wahrheit der Konstruktion» zu fassen ist. Allerdings kann man auch nicht sagen, die Verkleidungen würden nicht die Wahrheit sagen; die «Wahrheit der Konstruktion» hat das Lager gewechselt und betrifft nun die Haut bzw. die Bekleidung, wie sie Loos genannt hat.¹¹ So sagt Christian Sumi: «Das ist vielleicht das entscheidende Moment: vom Material hin zur Wirkung, von Material», wobei er eine Wirkung meint, die vom ganzen «Korsett» von Bedeutungen befreit ist.¹² Da haben wir es wieder, das Schnüren! Was bei dieser Verschiebung hilft, wie er weiter sagt, sind die neuen Materialien, die noch keine, von der genannten Moral bestimmte, kodifizierte Bedeutungen haben.



Gigon & Guyer: Musée d'art de Winterthur, extension / Kunstmuseum Winterthur, Erweiterung, 1993-95

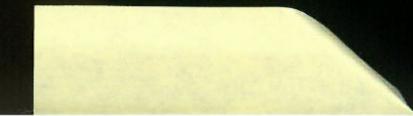
riurement de leur signification. Le Scobalit, par exemple, est ressenti comme ordinaire, indigent, banal, laid. Or, ces significations ne constituent pas des «salissures», même lorsque le matériau est utilisé avec des intentions artistiques. Elles constituent au contraire la condition fondamentale de son effet. Ainsi, le Scobalit est un tel matériau; mais une mise en œuvre appropriée révèle paradoxalement la beauté de sa banalité, une beauté qui résulte précisément de la tension entre signification et effet.

Il est impossible de ne pas penser ici aux courants artistiques qui travaillent avec la tension résultant de la pénétration de la «vie» dans l'art. Je pense notamment aux matériaux «ordinaires» à partir desquels l'art minimal a construit ses formes simples. La phrase de Frank Stella «you see what you see» semble signifier qu'il n'existe rien derrière ces formes, qu'elles ne constituent pas des signes, mais qu'elles sont des formes, et rien d'autre. Un tel degré zéro de la perception est-il possible? Peut-on regarder sans se souvenir? Peut-on voir les boîtes en tôle galvanisée de Donald Judd ou celles

Auf der anderen Seite werden die «alten» Materialien, durch die Art der Verwendung, entkodifiziert: durch eine Art, die «anders» ist, werden die Bedeutungen, die wir kennen, in Krise gebracht... Ich habe schon davon gesprochen, an Hand der Kleider von Madonna. – Das scheint mir ein verbreitetes Anliegen der Architektur in der Deutschen Schweiz zu sein: an den Materialien, die wir kennen, Seiten zu entdecken, die wir noch nicht kennen, gerade weil wir diese Materialien «ohne Bewusstsein» kennen. So lässt sich ein wesentlicher «Grund der Form» dieser Architektur zusammenfassen: durch die Materialien die Welt zu verstehen. Annette Gigon scheint diese Folgerung zu bestätigen, wenn sie sagt, der Motor ihrer Arbeit sei es, die Welt zu verstehen: «Wir verstehen fast nichts von den Dingen um uns. Dinge, Materialien zu sehen, wiederzusehen (...), zu vergleichen, zu verwenden: das ist eine Art, mit der Welt in Beziehung zu treten. Es sind Dinge, die in positiver oder auch in negativer Erinnerung geblieben sind, die die Annäherung herausfordern.»¹³

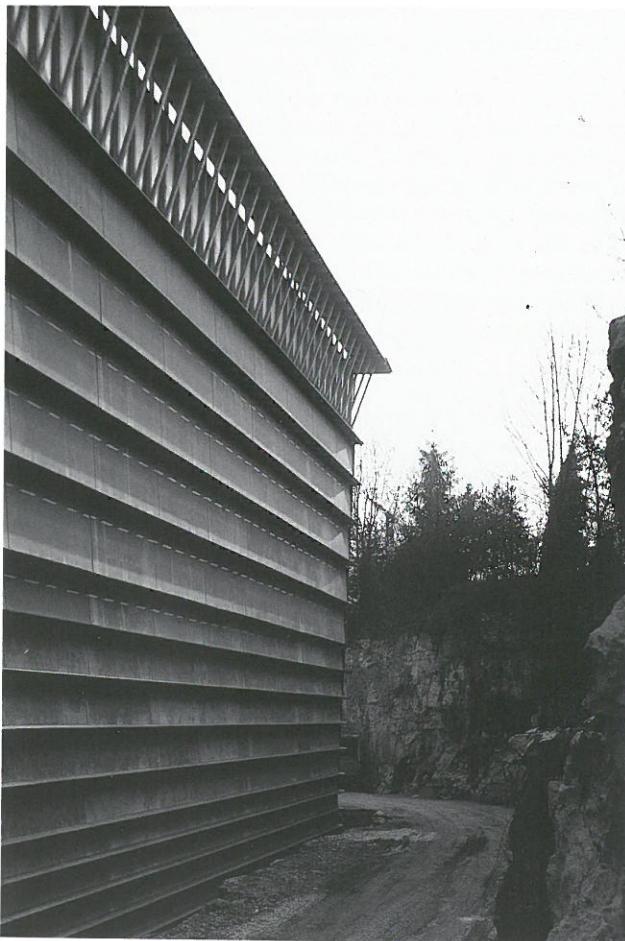
Das meint, dass wir die Materialien von bestimmten Verwendungen her kennen, die sie in der Folge als ihre Bedeutungen «färbten». Im Fall von Scobalit beispielsweise sind das Bedeutungen wie gewöhnlich, billig, schäbig, hässlich. Sie stellen nicht «Verschmutzungen» dar, auch dann nicht, wenn das Material in künstlerischer Absicht verwendet wird. Sie sind im Gegenteil die Voraussetzung für seine Wirkung. So ist Scobalit ein solches Material, durch eine entsprechende Verwendung aber zeigt sich, paradox gesagt, die Schönheit dieser Schäbigkeit; eine Schönheit, die sich gerade aus der Spannung zwischen Bedeutung und Wirkung ergibt.

Es ist nicht möglich, hier nicht an die Richtungen der Kunst zu denken, die mit der Spannung arbeiten, die sich aus dem Eindringen des «Lebens» in die Kunst ergibt. Ich denke etwa an die «gewöhnlichen» Materialien, aus denen die Minimal Art ihre einfachen Formen gebaut hat. Der Satz von Frank Stella «you see what you see» scheint zu sagen, dass es hinter diesen Formen nichts gibt, dass sie nicht Zeichen sind, sondern Formen, nichts anderes. Ist ein solcher Punkt Null der Wahrnehmung aber möglich? Ist es möglich, erinnerungslos zu sehen? Ist es möglich Donald Judds Schachteln aus galvanisiertem Blech oder Robert Morris' Schachteln aus Fiberglas oder was auch sonst zu sehen, ohne auch an die Wirklichkeit zu denken, aus der solche Materialien stammen? Ich denke, es ist nicht möglich. Die Schwierigkeit, die Erinnerung auszublenden, welche die Dinge mit ihren Bedeutungen kontaminiert, ist im Gegenteil Voraussetzung dieser Werke, indem sie ihre Wahrnehmung desautomatisiert. Denn darum geht es doch: eine Wahrnehmung der Dinge aufgrund von Gewohnheit zu verhindern. (Dass die Gewohnheit mit der Zeit doch ihr «ihr Werk tut»¹⁴, ist allerdings nicht zu vermeiden. «Dès



de Robert Morris en fibre de verre sans penser également à la réalité dont sont issus de tels matériaux? Je pense que non. La difficulté de faire abstraction des souvenirs qui contaminent les choses de leurs significations constitue au contraire la condition même de ces œuvres, par le fait qu'elles désautomatisent leur perception. Car c'est bien de cela qu'il s'agit: empêcher une perception des choses dictée par l'habitude. (Il n'est cependant pas possible d'empêcher l'habitude de faire son œuvre¹⁴ avec le temps. Dès qu'il y a société, tout usage se transforme en signe de cet usage, disait Roland Barthes. La «Fontaine» de Marcel Duchamp n'y a pas échappé non plus. Je reviendrai sur cette œuvre de 1917, qui s'avère d'une importance déterminante dans le contexte qui nous occupe).

Gigon & Guyer ont employé des matériaux ordinaires, sans nom – ou, au contraire, avec un nom qui les désigne en tant que produits –, et sans code déterminant leur signification, ou plus précisément des matériaux dotés d'une signification



Herzog & de Meuron: Entrepôt Ricola / Lagerhaus Ricola, Laufen, 1986-87

qu'il y a société, tout usage se transforme en signe de cet usage» wie Roland Barthes gesagt hat. Dem ist auch die «Fontaine» von Marcel Duchamp nicht entgangen. Ich komme auf dieses für unser Thema entscheidende Werk von 1917 zurück.

Auch Gigon & Guyer haben Materialien verwendet, die gewöhnlich sind, ohne Namen – oder im Gegenteil mit Namen, die sie als Produkte ausweisen – bzw. ohne Kode, der ihre Bedeutung bestimmt, oder genauer Materialien, die eine negative Bedeutung haben, wie das beim Profilin der Fall ist, das als Haut für ihre Erweiterung des Kunsthause von Winterthur dient. Diese Haut ruft Bilder von industriellen Hallen auf, die nichts als zweckmäßig sind, aber diese Bilder rasten nicht ein, denn so ist Profilin in diesen Hallen nicht verwendet worden: als Haut, durch die man die Kassetten aus gelochtem Blech mit der Dämmung – verschwommen – erkennt. So sehen wir dieses Material mit neuen Augen, von den Bedeutungen befreit, die wir kennen. Dabei ist es nicht das Material, das verändert wird, sondern seine Verwendung: das Aluminium der Kassetten wirft das Licht zurück, so dass das Profilin bläulich oder grünlich schimmert, während es in unserer Erinnerung matt war. In seiner «Gewöhnlichkeit» verbanden sich somit der Kontext, von dem wir dieses Material kennen, und die Wirkung, die es in diesem Kontext meistens hat; das eine bestätigte das andere in der – negativen – Wertung, die mit «Gewöhnlichkeit» in diesem Fall gemeint ist.

Die Verwendung von industriellen Materialien hat nicht den ideologischen Grund, der in Hannes Meyers Aufzählung neuer Materialien zu erkennen ist; es geht nicht um die «Künstlichkeit» von Materialien mit Eigenschaften, die sie aus der unberechenbaren «Natürlichkeit» befreien, wie es auch nicht um Materialien geht, die «Welt der Industrie» bedeuten. Die physikalischen Eigenschaften werden vorausgesetzt; sie sichern die recherche architecturale ab, die Suche aber gilt den Wirkungen, die sich diesen Materialien abgewinnen lassen, wenn man sie auf eine andere als die gewohnte Art verwendet: auf eine Art, die bewirkt, dass wir diese Materialien mit neuen Augen sehen.

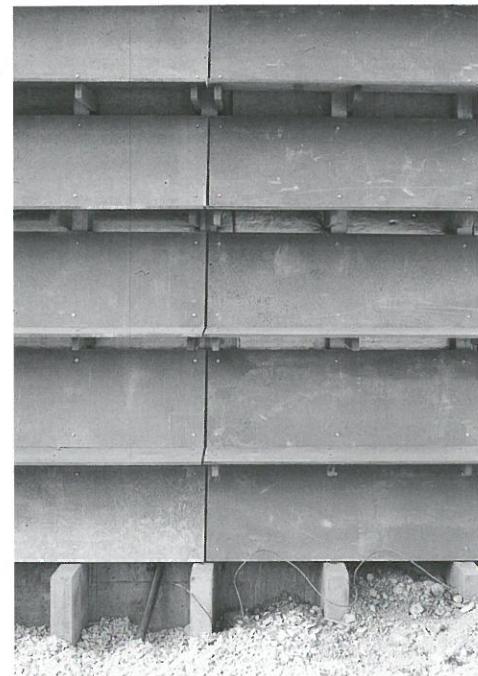
Im Zuge dieser recherche architecturale werden auch Materialien vorgezeigt, die nicht dafür bestimmt sind, vorgezeigt zu werden. Es handelt sich vor allem um Materialien, die der Dämmung dienen, wie die Kassetten im Kunsthause von Winterthur und die nun, dank der Haut aus Profilin, an der Erscheinung dieses Baues teilhaben. Gigon & Guyer haben schon im Kirchner-Museum in Davos Glas verwendet, um die Dämmung zu schützen, und zwar mattes Glas, hinter dem die Matten aus Glasfasern, welche die Dämmung bilden, schwach sichtbar sind, bis zur Kante der Wand, wo eine «Laterne» von oben Licht in die-

négative, comme le Profilit, qui sert de peau à leur extension du Kunsthaus de Winterthur. Cette peau évoque des images de halles industrielles strictement utilitaires, mais ces images ne correspondent pas à ce que nous voyons vraiment, car dans ces halles, le Profilit n'a pas été utilisé de cette manière, c'est-à-dire en tant que peau à travers laquelle l'œil distingue – de façon floue – les caissons en tôle perforée protégeant l'isolation. Nous découvrons donc ce matériau avec un regard neuf, libéré des significations que nous connaissons. Or, ce n'est pas le matériau qui est ici modifié, mais son utilisation: l'aluminium des caissons reflète la lumière, de sorte que le Profilit chatoie d'une lueur bleuâtre ou verdâtre, alors que, dans notre souvenir, il était mat. Dans sa «banalité», il associait le contexte dans lequel nous le connaissons et l'effet qu'il produisait la plupart du temps dans ce contexte; l'un confirmait l'autre dans le jugement de valeur – négatif – que recouvrait, dans ce cas, le terme de «banalité».

L'utilisation de matériaux industriels n'a pas la valeur idéologique qu'elle revêtait dans l'inventaire des nouveaux matériaux de Hannes Meyer; il ne s'agit pas de l'«artificialité» de matériaux que leurs qualités libéreraient d'une «naturalité» imprévisible, de même que les matériaux ne sont pas censés évoquer le «monde de l'industrie». Les propriétés physiques sont d'emblée admises en tant que telles; elles permettent à la recherche architecturale d'avoir lieu, mais celle-ci porte sur l'effet que l'on peut tirer de ces matériaux en les utilisant d'une manière différente de celle habituellement pratiquée: d'une manière qui nous les fasse découvrir d'un regard neuf.

Cette recherche architecturale conduit à montrer également des matériaux qui ne sont pas destinés à l'être. Il s'agit avant tout de matériaux qui servent à l'isolation, comme dans le cas des caissons du Kunsthaus de Winterthur, qui, grâce à leur peau en Profilit, contribuent dorénavant à l'aspect du bâtiment. Gigon & Guyer ont déjà utilisé le verre pour protéger l'isolation dans le cas du Musée Kirchner à Davos – plus précisément un verre mat, derrière lequel les nattes de laine de verre qui constituent l'isolation sont – faiblement – visibles jusqu'à la hauteur du «lanterneau» qui éclaire les salles. En ce sens, la peau translucide ne fait pas seulement apparaître sa propre construction, mais également la fonction du bâtiment, ou du moins la manière dont il fonctionne. (Les architectes ont eu recours à ce mode d'éclairage parce qu'à Davos les toits sont enneigés durant plusieurs mois).

Or, certains architectes ont déjà employé, par le passé, des éléments associant le verre et la fibre de verre – des éléments qui étaient eux aussi destinés à éclairer les espaces. Je pense notamment à une maison de Alfons Barth et Hans Zaugg, construite dans les années soixante à Niedergösgen. L'utilisation de ces matériaux relevait cependant là de raisons fonctionnelles: il s'agissait uniquement d'éclairer les pièces – contrairement au Musée Kirchner, ou plus pré-



Herzog & de Meuron: Entrepôt Ricola, détail / Lagerhaus Ricola, Detail, Laufen, 1986-87

se Säle führt. In diesem Sinn macht die transluzente Haut nicht nur ihre eigene Konstruktion sichtbar, sondern auch die Funktion des Baues, oder sagen wir die Art, wie er funktioniert. (Da in Davos während mehreren Monaten Schnee auf den Dächern liegt, haben die Architekten diese laternenartige Belichtung gewählt).

Nun haben schon früher Architekten mit Elementen gebaut, die Glas und Glasfasern verbinden, mit Elementen allerdings, welche die Räume in dieser Weise belichten. Ich denke etwa an ein Haus von Barth Zaugg in Niedergösgen aus den 60er Jahren. Dort ist die Verwendung dieser Materialien allerdings funktional begründet: sie dient zur Belichtung der Räume, anders als im Kirchner-Museum, genauer: anders als in den unteren 2/3 seiner Haut, wo auf die Dämmung die Wand aus Beton folgt, welche die einzelnen Räume bildet. Die Haut aus Glas hat also die Aufgabe, die zwei Teile des Schnittes, die sich in ihrer Funktion unterscheiden, zu vereinheitlichen – gerade soweit, dass der Unterschied und damit das Verfahren, diesen aufzuheben, erkennbar bleibt, entsprechend der Bestimmung von Poetik bzw. von poetischer Funktion als «l'accent mis sur le message pour son propre compte».¹⁵

Dieser Bau schreibt sich derart ein in eine allgemeine Entwicklung der Architektur zu einfachen Körpern, zu «Schachteln», deren Haut die Einfachheit unterstreicht wie andererseits die Einfachheit die Aufmerksamkeit



Herzog & de Meuron: Centre sportif / Sportzentrum, Saint-Louis, 1989-93

cisément, contrairement aux deux tiers inférieurs de sa peau, où, derrière l'isolation, se trouvent les murs en béton qui définissent les différents espaces. Dans ce cas, la peau de verre a pour tâche d'unifier les deux parties de la coupe qui se diffèrent par leur fonction, mais de manière à ce que la différence – et donc le procédé poétique utilisé pour l'abolir – demeure identifiable, conformément à la définition selon laquelle la poétique, c'est-à-dire la fonction poétique, représente «l'accent mis sur le message pour son propre compte»¹⁵.

Ce bâtiment s'inscrit ainsi dans une évolution générale de l'architecture vers des volumes simples, des «boîtes» dont la peau souligne la simplicité, tandis qu'à l'inverse, leur simplicité attire l'attention sur la manière dont la peau est réalisée: sur sa facture. Cette tendance s'explique par différentes raisons, d'ordre économique, technique, artistique. Elles conduisent à considérer la peau comme indépendante de la structure porteuse d'un bâtiment et dotée de sa propre raison d'être, par conséquent, de sa propre vérité. Si cette idée vous rappelle les «5 points pour une nouvelle architecture» de Le Corbusier, notamment la «façade libre», mais aussi – paradoxalement – le *decorated shed* de Robert Venturi, vous n'avez pas tort. Mais la question se pose ici de savoir ce qu'exprime la façade, si l'on tire les ultimes conséquences de cette liberté. La réponse est à mon avis la suivante: elle s'exprime elle-même. Elle ne renvoie à rien d'autre, ni à la construction du bâtiment, ni à sa fonction – par exemple par des fleurs à la Warhol, comme dans le cas du Best Store de Venturi et Scott Brown. Si elle renvoie à quelque chose, c'est à elle-même, à sa propre construction.

auf die Art, wie die Haut gemacht ist, lenkt: auf ihre Faktur. Es gibt viele Gründe für diese Tendenz, wirtschaftliche, technische, künstlerische Gründe. Sie führen dazu, dass die Haut als etwas verstanden wird, das unabhängig ist von der tragenden Struktur eines Baues, etwas mit eigener *raison d'être* und in der Folge auch mit eigener Wahrheit. Wenn sie dieser Gedanke an Le Corbusiers «5 points pour une nouvelle architecture» erinnert an die «freie Fassade», und – paradoxerweise – auch an Venturis «decorated shed», ist das nicht falsch. Nur fragt es sich: was drückt die Fassade aus, wenn man dieses Frei-Sein zu Ende denkt? Die Antwort ist, denke ich: sie drückt sich selber aus. Sie verweist nicht auf etwas anderes, etwa auf die Funktion des Baues, beispielsweise durch warholartige Blumen wie Venturis Best Store, oder auf die Konstruktion des Baues. Sie verweist auf sich, wenn schon, auf ihre Konstruktion.

Mit anderen Worten: die Fassade repräsentiert nicht, sie präsentiert, und zwar präsentiert sie die Materialien und die Art, wie die Materialien verwendet sind als Platten, Profile, Matten... Dabei spielt es vorderhand keine Rolle, ob es sich um natürliche oder künstliche um reiche oder «arme» Materialien handelt. Die Haut ist aus Materialien gemacht, deren – technische und ästhetische – Eigenschaften zur Schau gestellt werden, wie unter Umständen auch die Struktur der Haut, die Schichten, welche ihre Struktur bilden. Auf diesem Wege kann nun auch die Dämmung zu einem Element des Ausdrucks werden, beispielsweise im Lagerhaus, das Herzog

En d'autres termes, la façade ne représente pas, elle présente; et ce qu'elle présente, ce sont les matériaux et la manière dont les matériaux sont mis en œuvre: sous forme de plaques, de profilés, de nattes... Fondamentalement, le fait qu'il s'agisse de matériaux naturels ou artificiels, riches ou «pauvres», n'a aucune importance. La peau est faite de matériaux dont les propriétés – techniques et esthétiques – sont affichées, de même que, parfois, la structure de la peau, ou les couches qui constituent cette structure. Ainsi l'isolation peut également devenir un élément expressif, comme c'est le cas dans l'entrepôt que Herzog & de Meuron ont construit dans une carrière près de Laufen. En fait, le travail s'est limité à la conception de la peau enveloppant ce bâtiment, dont la charpente était fournie par une entreprise spécialisée. La structure de cette peau se compose de tasseaux de bois sur lesquels sont posés – horizontalement et verticalement – des panneaux de Duripanel. La construction met au jour les différentes composantes de l'enveloppe et leurs relations. Il s'agit d'une construction dans laquelle le regard peut pénétrer jusqu'à l'isolation, de la même manière que le regard peut pénétrer jusqu'aux dessous de Madonna (il faut bien que j'y revienne une dernière fois).

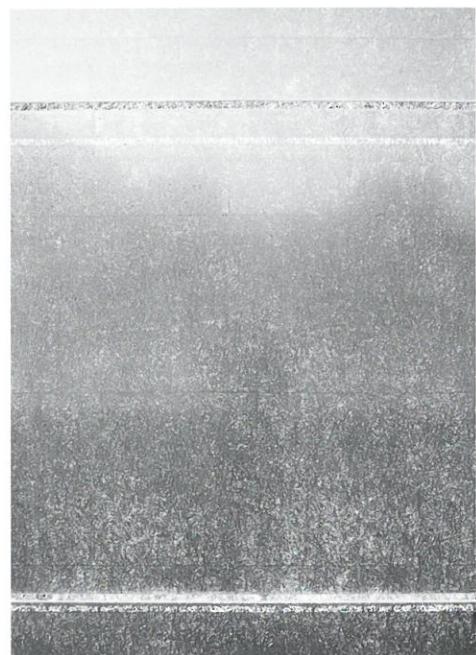
Lorsque l'architecture se limite ainsi à la peau, la «vérité de la construction» ne peut résider que dans la construction de cette peau. Il n'y a pas d'autre vérité à dévoiler. J'aime-rais néanmoins ajouter, ne serait-ce qu'entre parenthèses, que Herzog & de Meuron ne s'intéressent pas à la question didactique de savoir comment la peau est construite. Les moyens utilisés pour la construire servent bien davantage à explorer les propriétés sensibles des matériaux. La différence avec les intentions de Gigon & Guyer est ici manifeste. Tandis que ces derniers utilisent pour l'isolation des matériaux qui paraissent «beaux» – à Davos, ils associent par exemple les fibres de verre blanchâtres au verre et à l'acier pour produire un effet de ton sur ton –, Herzog & de Meuron utilisent des matériaux qui rappellent, de par leur couleur jaune, «technique», qu'ils ne sont pas destinés à être montrés.

Si la fonction du bâtiment peut encore fournir ici une explication à la mise en évidence de ce matériau jaune, ce n'est plus le cas pour l'immeuble d'habitation que les mêmes architectes ont construit à la Gartenstrasse – une rue bourgeoisie – à Bâle. Dans les réalisations qui suivent l'entrepôt, ils poursuivent en effet leur recherche architecturale – une recherche qui tente de pénétrer la peau. Dans l'immeuble d'habitation de la CNA, l'isolation apparaît derrière la peau de verre, sur laquelle est imprimé le sigle de l'assurance. Ainsi, deux motifs se superposent: les lettres sont des signes, tandis que les fibres de verre jaunâtres sont elles-mêmes; or, lorsqu'on observe la peau d'une certaine distance, les lettres deviennent également elles-mêmes, si bien que l'œil n'arrive plus à les distinguer les unes des autres: elles deviennent alors une sorte de «salissure», qui rend le verre visible.

& de Meuron in einem Steinbruch bei Laufen gebaut haben. Dabei hat sich die Aufgabe in der Tat auf das Entwerfen der Haut um das Lager beschränkt, das von einem Unternehmen für solche Systeme geliefert wurde. Die Struktur dieser Haut besteht aus Holzleisten, auf die Holzzementplatten gelegt bzw. gestellt sind. Die Konstruktion legt die Teile und ihre Beziehungen offen. Sie ist eine Konstruktion, in welche die Blicke eindringen können bis zur gelben Dämmung, so wie die Blicke in die Unterwäsche von Madonna eindringen können – ich muss ja wieder einmal auf das Thema kommen.

Wenn sich die gestaltbare Konstruktion derart auf die Haut beschränkt, kann die «Wahrheit der Konstruktion» nur in der Konstruktion dieser Haut liegen. Es gibt keine andere Wahrheit aufzudecken. Wenigstens in Klammern möchte ich aber anfügen, dass es Herzog & de Meuron kaum um eine didaktische Frage geht: wie ist die Haut ausgebildet? Die Mittel, sie auszubilden, dienen vielmehr dazu, die sinnlichen Eigenschaften dieser Materialien zu untersuchen. Dabei ist der Unterschied zu den Intentionen von Gigon & Guyer eklatant. Während diese für die Dämmung Materialien verwenden, die «schön» wirken – in Davos beispielsweise verbinden sich die weissen Glasfasern mit dem Glas und dem Stahl zu einem farblichen Ton-in-Ton –, verwenden Herzog & de Meuron Materialien, die durch ihre gelbe, «technische» Farbe daran erinnern, dass sie nicht zum Vorzeigen bestimmt sind.

Wenn der Zweck des Baues noch eine Erklärung lie-



Herzog & de Meuron: Centre sportif, détail / Sportzentrum, Detail, Saint-Louis, 1989-93

Herzog & de Meuron ont utilisé le même procédé une seconde fois, pour l'enveloppe des halles du complexe sportif Pfaffenholz à Saint-Louis, près de Bâle. Les deux halles constituent à nouveau un volume simple, réalisé en béton et habillé extérieurement de plaques d'Héraklit servant d'isolation, ainsi que de plaques de verre. Ici aussi, un motif est imprimé sur le verre, un motif que l'on comprend lorsque le regard pénètre entre les vitrages: c'est celui de la laine de bois mélangée au ciment – celui de l'Héraklit. (Ce motif me rappelle aussi mon enfance: j'ai grandi à côté d'une fabrique qui produisait de telles plaques; je connais l'odeur de la poussière de ciment, je sais comment cette poussière s'incruste dans la peau... Mais c'est là une autre histoire). Ainsi le motif de la laine de bois apparaît à deux reprises: les plaques d'Héraklit le présentent, les plaques imprimées le représentent, et entre ces deux manières d'être du motif se crée une tension qui incite à une réflexion fondamentale sur la relation entre les choses et les images dans notre société – sur le fait que les images prennent de plus en plus la place des choses et que, ce faisant, elles se réifient. Qu'est-ce que la réalité? «Il n'existe plus de réalité naturelle, que l'on puisse opposer à la réalité artificielle. Il n'existe plus non plus une seule réalité, mais plusieurs, chacune d'entre elles étant aussi réelle, naturelle et artificielle que les autres»¹⁶. C'est la raison pour laquelle le naturel que Herzog & de Meuron recherchent dans certaines de leurs œuvres est artificiel: il est mis en scène, par exemple, lorsque – dans un autre entrepôt réalisé à Mulhouse – ils font couler l'eau de pluie sur les parois latérales, de sorte que des mousses poussent sur le béton et que de la glace se forme en hiver. Ils procèdent ainsi à un pas supplémentaire dans leur exploration permanente de la réalité: de la mise en scène de matériaux «laids» ou non destinés à être montrés, ils passent à l'étagage de la «salissure» du matériau – un effet qui, de fait, se trouve esthétisé.

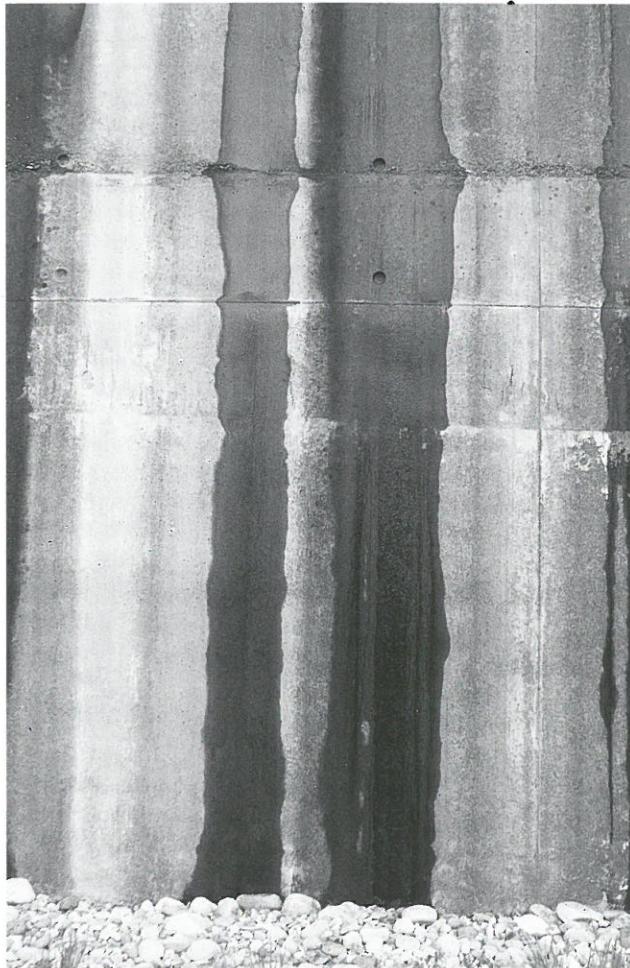
La recherche de Herzog & de Meuron est caractérisée par le fait qu'elle déplace constamment les limites de l'architecture. Elle ressemble en cela aux recherches menées dans le domaine des beaux-arts – du moins depuis la «Fontaine» de Duchamp –, tout en se distinguant fondamentalement de la recherche architecturale de Gigon & Guyer, par exemple. Ces derniers visent à révéler la beauté de matériaux qui n'étaient, jusque là, qu'utilitaires. De fait, leur recherche évolue dans le champ délimité par le Mouvement moderne: en effet, «les conséquences architecturales des techniques nouvelles» concernent également cette beauté. Aussi n'est-on pas surpris que Mike Guyer critique les vitrages sur lesquels est imprimée l'image de l'Héraklit: «Pour nous, le matériau doit avoir une certaine immédiateté, et il ne nous viendrait pas à l'esprit d'imprimer sur des plaques de verre une image dont l'objet serait visible derrière le vitrage»¹⁷. En ce qui concerne ces plaques de verre, nous pouvons constater que ce n'est pas une innovation que de montrer qu'il s'agit d'un revêtement. Il suffit de penser à Otto Wagner, à sa Postsparkasse, où les plaques de pierre sont fixées à l'aide de

fern kann für das Vorzeigen dieses gelben Materials, so ist das beim Wohnhaus nicht mehr der Fall, das die gleichen Architekten an der Gartenstrasse in Basel, einer bürgerlichen Strasse, gebaut haben. In der Tat führen sie die in die Haut eindringende recherche architecturale in den Werken, die auf das Lagerhaus folgen, weiter. Im genannten, für die SUVA gebauten Wohnhaus erscheint die Dämmung hinter der Haut aus Glas, die mit den Buchstaben der Versicherung bedruckt sind. So legen sich zwei Muster übereinander: die Buchstaben sind Zeichen, SUVA, die gelblichen Glasfasern sind sich; die Buchstaben werden aber auch sich, wenn man die Haut aus einigem Abstand betrachtet, so dass man die Buchstaben nicht mehr unterscheiden kann: sie sind dann eine Art «Ver- schmutzung», welche das Glas sichtbar macht.

Herzog & de Meuron haben das gleiche Verfahren ein zweites Mal benutzt: bei der Haut der Hallen der Sportanlage Pfaffenholz bei Basel. Die zwei Hallen bilden wieder einen einfachen Körper, der aus Beton besteht und der aussen mit Platten aus Heraklit als Dämmung und mit Glasplatten verkleidet ist. Auch hier ist das Glas bedruckt, mit einem Muster, das man versteht, wenn der Blick zwischen den Glasplatten eindringt: es ist das Muster von Holzwolle, das mit Zement vermischt ist: von Heraklit. (Es ist auch ein Muster, das meine Kindheit wachruft: ich bin neben einer Fabrik aufgewachsen, in der solche Platten hergestellt wurden, ich kenne den Geruch des Zementstaubes, ich weiss, wie sich Zementstaub in der Haut festsetzt... Aber das ist eine andere Geschichte.)

So gibt es das Muster von Holzwolle zweimal: die Platten präsentieren es, die bedruckten Scheiben repräsentieren es und zwischen diesen zwei Seinsweisen des Musters entsteht eine Spannung, die zu wesentlichen Gedanken über die Beziehung zwischen den Dingen und den Bildern in unserer Gesellschaft führen bzw. verführen kann: darüber, dass sich die Bilder mehr und mehr an die Stelle der Dinge setzen und sich dabei verdinglichen. Was ist die Wirklichkeit? «Es gibt nicht mehr eine natürliche Wirklichkeit, die man der künstlichen Wirklichkeit entgegensetzen kann. Es gibt auch nicht mehr eine Wirklichkeit, es gibt mehrere, und jede von diesen ist so real, natürlich und künstlich wie die andere.»¹⁶

Darum ist auch das Natürliche, das Herzog & de Meuron in bestimmten Werken suchen, künstlich: es ist inszeniert, beispielsweise wenn sie – in einem zweiten Lagerhaus, in Mulhouse – Regenwasser über die seitlichen Wände rinnen lassen, damit sich auf dem Beton Algen bilden, und im Winter auch Eis. Damit machen sie einen weiteren Schritt in ihrer andauernden Untersuchung der Wirklichkeit vom Vorzeigen von «hässlichen» Materialien oder doch von solchen, die – wie gesagt – nicht zum Vorzeigen bestimmt



Herzog & de Meuron: Centre de distribution Ricola, détail / Verteilzentrum Ricola, Detail, Brunstatt, 1992-1993

grands clous enfoncés dans les murs porteurs. En fait, la fonction de ces clous consistait à faire tenir ces plaques jusqu'à ce que le mortier soit sec. Aussi constituent-ils avant tout un signe: le signe du fait qu'il s'agit là d'un revêtement. Herzog & de Meuron n'utilisent pas la pierre, ni même l'image de la pierre, mais l'image d'un matériau utilisé de longue date mais peu montré en raison de sa «laideur»— un matériau utilitaire, rien de plus (pour revenir encore une fois à notre sujet de départ, aussi utilitaire que les sous-vêtements tricotés que je portais dans mon enfance).

Et là réside le scandale de cette recherche architecturale: en utilisant des matériaux qui laissent passer le regard à travers la peau – verre, Profilit, Scobalit et autres –, elle dévoile en quelque sorte la couche de graisse, la couche isolante. J'ai déjà posé la question: s'agit-il de montrer la construction? s'agit-il de la «vérité de la construction»? s'agit-il de l'attitude du Mouvement moderne, ou d'une attitude qui poursuivrait l'idéologie de la modernité dans les conditions qui sont les

sind, hin zum Vorzeigen der «Verschmutzung» von Materialien, einer Wirkung, die auf diese Weise ästhetisiert wird.

Es bezeichnet die recherche architecturale dieser Architekten, dass sie die Grenze des Architektonischen immer wieder verschiebt. Darin gleicht sie der Suche, die auch die Kunst betreibt, spätestens seit Duchamps «Fontaine» von 1917, wie sie sich andererseits von der recherche architecturale beispielsweise von Gigon & Guyer wesentlich unterscheidet: diese richtet sich darauf, die Schönheit von Materialien zu zeigen, die früher nur zweckmäßig waren. Sie bewegt sich derart innerhalb des Feldes, das die Moderne ausgesteckt hat: «les conséquences architecturales des techniques nouvelles» meinen auch diese Schönheit. Darum kann es auch nicht überraschen, wenn Mike Guyer die mit dem Bild von Heraklit bedruckten Scheiben kritisiert: «Für uns muss das Material eine gewisse Direktheit haben, deshalb würde es uns nicht einfallen, Scheiben mit einem Bild zu bedrucken, dessen Gegenstand hinter den Scheiben sichtbar wäre.»¹⁷

Angesichts der Verkleidung mit diesen Scheiben können wir feststellen, dass es keine Erfindung bedeutet zu zeigen, dass es sich um eine Verkleidung handelt. Denken wir nur an Otto Wagner, an seine Postsparkasse, wo die Steinplatten mit grossen Nägeln in der tragenden Mauer befestigt sind – bis der Mörtel trocken war. Das heisst, dass diese Nägel vor allem Zeichen sind: für das Faktum der Verkleidung. Herzog & de Meuron verwenden nicht Stein und auch nicht das Bild von Stein, sondern das Bild von einem Material, das seit langem verwendet wird, aber das wegen seiner «Hässlichkeit» nicht gezeigt wird: zweckmäßig, nicht mehr, um mich wieder einmal auf unser Thema zu besinnen: zweckmäßig wie die gestrickte Unterwäsche, die ich als Kind tragen musste.

Darin besteht der Skandal dieser recherche architecturale: indem sie Materialien verwendet, die den Blick in die Haut eindringen lassen – Glas, Profilit, Scobalit und andere – legt sie gewissermassen die Fettschicht bloss, um beim Bild der Haut zu bleiben: die Dämmschicht. Ich habe die Frage schon einmal gestellt: Handelt es sich darum, die Konstruktion zu zeigen? Handelt es sich um die «Wahrheit der Konstruktion»? Handelt es sich um die Haltung der Moderne bzw. um eine Haltung, welche die Moderne unter neuen Bedingungen fortsetzt? Handelt es sich um eine ethische Haltung, oder um eine ästhetische Haltung? Diese zwei schliessen sich allerdings nicht aus; im Kampf um die Macht werden ästhetische Gründe gerne durch stärkere, nämlich, ethische ersetzt. Das gilt gerade auch für die Moderne. Handelt es sich also um eine Haltung, die eine ästhetische Wir-

nôtres? s'agit-il d'une attitude éthique ou d'une attitude esthétique? Les deux choses, il est vrai, ne s'excluent pas forcément; dans la lutte pour le pouvoir, les raisons esthétiques sont souvent remplacées par des raisons plus solides, des raisons éthiques, et cela s'applique précisément au Mouvement moderne. S'agit-il donc d'une attitude qui vise un effet esthétique en utilisant des matériaux «pauvres» dans un nouveau contexte, qui met en crise leurs significations? J'ai déjà abordé ce problème au début de mes réflexions, lorsque je parlais de bleus de travail et autres vêtements. Dans la mesure où nous ne pouvons pas immédiatement envelopper ces matériaux dans des significations, comme dans un papier d'emballage qui les dissimulerait, nous les voyons «pour la première fois». Le père de ce procédé est naturellement Duchamp, qui exposait des objets ordinaires, banals, qu'il achetait dans les magasins, en tant que ready made – notamment la «Fontaine» déjà citée. Ce qui assurait avant tout son effet à cette œuvre, c'est l'inconvenance de l'objet utilisé, un urinoir. Contrairement au cas du goupillon, cette inconvenance empêche de passer sans autre forme de procès de la fonction de l'objet à sa forme.

La démarche de Duchamp consiste à sortir un objet de son contexte familier – du contexte dans lequel il nous est familier – pour le transposer dans un contexte autre, un contexte étranger, de sorte que se pose, du fait de cette altérité, la question de l'essence de l'objet. Sa fonction et sa forme se séparent; nous voyons sa forme «d'un autre œil», c'est-à-dire que nous la voyons – du moins jusqu'à un certain point – libérée de sa fonction – de la raison de sa forme. On peut renvoyer ici à l'affirmation de Paul Valéry selon laquelle, dans l'usage quotidien de la langue, la signification des mots cache leur forme. Ceci est également valable pour les choses.

Or, la «Fontaine» révèle en même temps la difficulté inhérente à une telle démarche. Ce qui fait de cet objet une œuvre d'art – si l'on est disposé à la considérer comme telle –, c'est le geste, et non l'objet utilisé à cet effet: un objet produit en masse. Mais le geste ne peut être répété. Il en va de même pour un bâtiment dans lequel les matériaux sont utilisés d'une manière «autre», d'une manière qui les aliène. Si ce qui fait de tel bâtiment une œuvre d'art – ou du moins une œuvre unique – réside dans la manière d'utiliser un matériau, cette œuvre restera en quelque sorte réservée, protégée comme par un *copyright*. De là naîtront nécessairement de nouvelles «inventions», des utilisations toujours différentes des matériaux.

Ainsi se révèle être à double tranchant une recherche architecturale axée sur de nouvelles utilisations d'anciens matériaux. Si elle participe à un élargissement permanent de notre connaissance du monde des choses (que Gigon a défini comme le fondement de son attitude face aux matériaux), elle provoque en même temps une usure de cette connaissance. En ce sens, elle vit de la spirale qu'elle met elle-même

kung zum Ziel hat, indem sie «arme» Materialien in einen neuen Kontext versetzt, der ihre Bedeutungen in Krise bringt? Ich habe am Anfang meiner Gedanken, bezogen auf Overalls und andere Kleider, schon davon gesprochen. Weil wir diese Materialien nicht gleich in Bedeutungen einwickeln können, wie in ein Papier, das sie zum Verschwinden bringt, sehen wir sie wie zum ersten Mal. Der Vater dieses Verfahrens ist natürlich Marcel Duchamp, der gewöhnliche, tägliche Dinge, die er im Laden kaufte, als Ready Mades ausstellte, unter anderem die genannte «Fontaine». Was diesem Werk seine Wirkung sicherte, war die Anstössigkeit des verwendeten Gegenstandes. Anders als im Fall des Flaschentrockners verhindert diese Anstössigkeit, ohne weiteres von der Funktion zur Form des Gegenstandes überzugehen.

Duchamps Verfahren besteht darin, einen Gegenstand aus seinem vertrauten Kontext – aus dem Kontext, in dem er uns vertraut ist – in einen anderen, unvertrauten Kontext zu versetzen, so dass sich uns aus dieser Andersheit die Frage nach dem Wesen des Gegenstandes stellt. Sein Zweck und seine Form treten auseinander; wir sehen seine Form «mit anderen Augen», nämlich – wenigstens ein Stück weit – frei von seinem Zweck: dem Grund der Form. Man kann hier wieder einmal auf Paul Valérys Äußerung hinweisen, dass im gewöhnlichen Gebrauch der Sprache die Bedeutung der Wörter die Form verdeckt: sie gilt auch für die Dinge.

Die «Fontaine» macht aber auch die Schwierigkeit klar, die diesem Verfahren eigen ist. Was dieses Werk zu Kunst macht – wenn man bereit ist, es als Kunst zu sehen –, ist die Geste, nicht der Gegenstand, der für die Geste benutzt wird: ein massenhaft produzierter Gegenstand. Die Geste aber lässt sich nicht wiederholen. Das gleiche gilt aber auch für einen Bau, an dem Materialien in einer fremden Weise verwendet sind bzw. in einer Weise, der die Materialien verfremdet. Wenn das, was einen solchen Bau zu Kunst – oder wenigstens zu einem einzigen – macht, in dieser Verwendung eines Materials besteht, ist diese Verwendung gewissermassen besetzt. Das führt notwendigerweise zu immer neuen «Erfindungen», zu immer anderen Verwendungen von Materialien.

So erweist sich eine recherche architecturale, die sich auf neue Verwendungen von – alten – Materialien richtet, als zweischneidig. Einerseits hat sie Teil an der ständigen Erweiterung unserer Erkenntnisse über die Welt der Dinge wie sie Gigon als Grund ihrer Haltung zu Materialien genannt hat, andererseits betreibt sie aber auch das Verschleissen dieser Erkenntnisse. In diesem Sinn lebt sie von einer Spirale, die sie in Gang setzt: wenn die Dinge, um Aufmerksamkeit zu finden, neu sein müssen, so müssen sie im gleichen Zug andere Dinge als alt bzw. «out» erscheinen lassen. Das ist das

en mouvement: si les choses, pour retenir l'attention, doivent être nouvelles, elles doivent du même coup faire paraître les autres dépassées. C'est la loi de l'art – dans la mesure où il se conçoit en tant qu'avant-garde – mais c'est également celle de l'économie de marché. En d'autres termes: si l'essence d'un bâtiment réside dans le déplacement de la signification de ses formes ou de ses matériaux, il se trouve soumis à la consommation rapide qui caractérise tout produit, et, de ce fait, à l'esthétique de la production. (Et, à un certain niveau, un bâtiment est un produit, en particulier lorsqu'il s'agit de le vendre et de vendre son architecte, en vue de l'obtention de nouveaux mandats. Abstraction faite des autres valeurs transmises par les formes, c'est, sur le marché, la nouveauté qui compte. En ce sens, une utilisation autre, nouvelle, des matériaux, répond également à des objectifs commerciaux. Les dessous de la Madonna d'Open your heart ont provoqué une importante croissance de l'industrie du sous-vêtement aux Etats-Unis; ce qui nous ramène à notre point de départ.)

Gesetz der Kunst, soweit sie sich als Avantgarde versteht, es ist aber auch das Gesetz der Warenwirtschaft. Mit anderen Worten: Wenn das Wesen eines Baues in solche Bedeutungsverschiebungen von Formen oder Materialien verlegt wird, wird der Bau auf der anderen Seite dem schnellen Verbrauch, wie er die Ware bestimmt, unterworfen: der Warenästhetik. Und er ist, auf einer Ebene, eine Ware, nämlich wenn es darum geht den Bau bzw. seinen Architekten – im Hinblick auf einen nächsten Bau – zu verkaufen. Abgesehen von anderen Werten, welche Formen vermitteln, sind es die des Neuen, die auf dem Markt zählen. In diesem Sinn hat die andere bzw. neue Verwendung von Materialien auch den Zweck des Marketing. Madonnas Unterwäsche aus «open your heart» hat der Unterwäsche-Industrie in den USA eine gewaltige Steigerung gebracht, womit wir wieder am Punkt sind, von dem wir ausgegangen sind.

Publié dans *matières*, n° 1, Lausanne, 1997

Cet article constitue la version remaniée d'une conférence donnée le 8 mars 1996 à Bozen, dans le cadre d'une invitation de la Chambre des architectes de la province de Bozen.

- 1 Madonna «a rassemblé les moitiés séparées de la femme et a réalisé leur fusion: Marie, la sainte mère et Marie-Madeleine, la putain». (Camille Paglia, in *Madonna Megastar*, Munich, 1994, p. 11).
- 2 Debbi Voller, *Madonna*, Londres, 1988, version allemande Rastatt, 1990, p. 7.
- 3 Lucius Burckhardt, «Der gute Geschmack», in *Stilwandel*, Berlin, 1986, pp. 44-46.
- 4 Lucius Burckhardt, «Der gute Geschmack», op. cit., pp. 44-46.
- 5 Adolf Loos, «Die Kleidung», in *das andere*, 1903. Nouvelle parution dans «Trotzdem», in Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, vol. 1, Vienne, 1962, p. 237.
- 6 Lucius Burckhardt, «Der gute Geschmack», op. cit., p. 32.
- 7 La série de conférences de la Chambre des architectes de Bozen avait en réalité pour thème les matériaux.
- 8 Roman Jakobson, *Qu'est-ce la poésie ?*, 1933, repris dans *Questions de poétique*, Paris, 1973, p. 124.
- 9 Entretien avec Jacques Herzog et Pierre de Meuron, *El Croquis* («Herzog & de Meuron 1983-1993»), 1993, pp. 6-23.
- 10 Hans Frei, «Museum für sauber gelöste Details», *archithese*, n° 2, 1994, pp. 68-71.
- 11 Adolf Loos, «Das Prinzip der Bekleidung» (1898), in *Ins leere gesprochen*, nouvelle parution in Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, op. cit., pp. 105-112.
- 12 Entretien avec Christian Sumi, *Daidalos*, numéro spécial «Magie der Werkstoffe», 1995, pp. 26-34.
- 13 Entretien avec Annette Gigon et Mike Guyer, *Daidalos*, op. cit., pp. 48-55. Gigon poursuit: «L'utilisation de choses communément considérées comme négatives peut apparaître soit comme une provocation, soit comme une conciliation. Son intérêt réside dans le fait que c'est là où la matérialité de l'environnement est disparate (...) qu'il existe des possibilités accrues de créer quelque chose de nouveau».
- 14 Walter Benjamin écrivait à propos de la manière dont il percevait les choses lorsqu'il était enfant: «L'accoutumance n'a pas encore fait son œuvre», ce qui signifie que les choses ne sont pas encore devenues les signes de leur usage (Walter Benjamin, *Sens unique*, Paris, 1978, p. 202).
- 15 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 218.
- 16 Mirko Zardini, «Skin, Wall, Façade», *Lotus*, n° 82, 1994, pp. 38-51.
- 17 Entretien avec Annette Gigon et Mike Guyer, *Daidalos*, op. cit.

Veröffentlicht in *matières*, H. 1, Lausanne, 1997

Bei diesem Beitrag handelt es sich um den überarbeiteten Text eines Vortrages, den ich am 8. März 1996 in Bozen gehalten habe, auf Einladung der Architektenkammer der Provinz Bozen.

- 1 Madonna «hat die getrennten Hälften der Frau zusammengefügt und wieder miteinander verschmolzen: Maria, die heilige Mutter und Maria Magdalena die Hure.» Camilla Paglia, in: *Madonna Megastar*, München 1994, S. 11.
- 2 Debbi Voller: *Madonna*, London 1988, deutsche Ausgabe Rastatt 1990, S. 7.
- 3 Lucius Burckhardt: *Der gute Geschmack*, in: *Stilwandel*, Berlin 1986, S. 44-46.
- 4 Lucius Burckhardt, *Der gute Geschmack*, op. cit., S. 44-46.
- 5 Adolf Loos: *Die Kleidung* in: *Das andere*, 1903, wiederveröffentlicht in: *Trotzdem*, in: Adolf Loos: *Sämtliche Schriften*, Ausgabe Wien 1962, B. 1, S. 237.
- 6 Lucius Burckhardt, *Der gute Geschmack*, op. cit., S. 32.
- 7 Die Vortragsreihe der Architektenkammer Bozen hatte als Thema eigentlich das Licht.
- 8 Roman Jakobson: *Questions de poétique*, Paris 1933, S. 123.
- 9 Jacques Herzog und Pierre de Meuron im Gespräch mit *El Croquis*, Heft Herzog & de Meuron 1983-1993, Madrid 1993, S. 6-23.
- 10 Hans Frei: *Museum für sauber gelöste Details*, in: *archithese* H. 2, 1994, S. 68-71.
- 11 Adolf Loos: *Das Prinzip der Bekleidung* (1898), in: *Ins Leere gesprochen*, wiederveröffentlicht in: Adolf Loos: *Sämtliche Schriften*, B. 1, S. 105-112.
- 12 Christian Sumi im Gespräch in: *Daidalos*, Sonderheft Magie der Werkstoffe, Berlin 1995, S. 26-34 (27).
- 13 Annette Gigon und Mike Guyer im Gespräch in: *Daidalos*, Sonderheft Magie der Werkstoffe, Berlin 1995, S. 48-55 (53). Gigon fährt weiter: «Die Anwendung allgemein negativ bewerteter Dinge wirkt vielleicht provokativ, vielleicht versöhnlich. Interessant ist aber, dass es dort, wo die Materialität der Umwelt disparat ist (...), vermehrt Möglichkeiten gibt, Neues zu schaffen.»
- 14 Walter Benjamin schreibt über die Art, wie er als Kind die Dinge gesehen hat: «Noch hat die Gewohnheit ihr Werk nicht getan», das meint, noch sind die Dinge nicht zu Zeichen ihres Zweckes geworden, in: Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um 1900*, Frankfurt 1950.
- 15 Roman Jakobson: *Essais de linguistique générale*, Paris 1953, S. 218.
- 16 Mirko Zardini: Skin, Wall, Façade, in: *Lotus*, H. 82, 1994, S. 38-51.
- 17 Annette Gigon und Mike Guyer im Gespräch, in: *Daidalos*, op. cit.

ITALIENISCHE GEDANKEN

ALISON & PETER SMITHSON (AUSZUG)

Denkweise

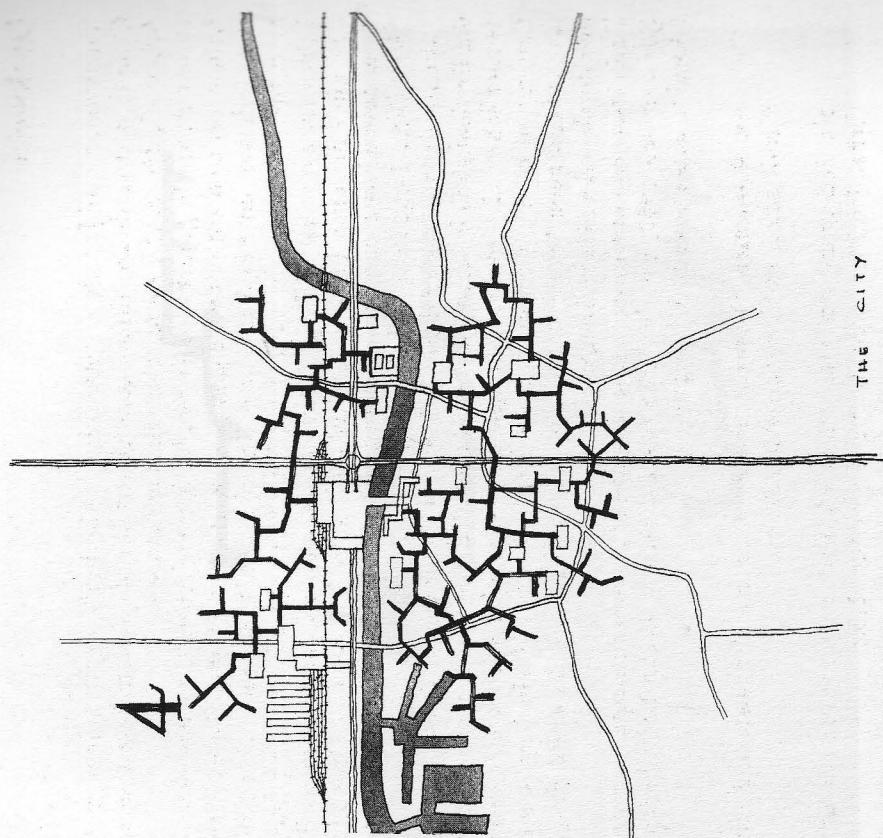
‘Denkweise’ bildet den natürlichen Abschluß der *Italienischen Gedanken*, denn dieser Abschnitt reflektiert über die Ausstellung unserer Arbeiten¹, die parallel zu den Gedanken entstanden. Unsere Arbeit folgt nicht einem geraden ideologischen Kurs; Essays und Ephemeris sind ein nowendiger, ja wesentlicher Bestandteil jedweden Verständnisses unserer Aktivitäten. Sprunge, das Wiederaufrauchen früher Ideen, ereignen sich oft zufällig. Zum Beispiel die Begrenzung eines Feldes auf einer Karte, die plötzlich ‘graphisch’ als Linie gesehen wird, eine Linie mit einer bestimmten Kraft, die zum Anfang einer Ordnung wird, anscheinend ohne eine andere Logik außerhalb ihrer Existenz als Linie. Diese Linie hatte vielleicht in unserer Arbeit eine vorhergehende Existenz, der wir uns zu dieser Zeit nicht bewußt waren. Dieses Muster der Beständigkeit ist durch das getrübt worden, was eine Eigenschaft des menschlichen Gehirns zu sein scheint. Das Gehirn scheint eine neue Einsicht zu haben; aber oft stellt diese sich als alte Einsicht heraus, die man auf eine neue Art erreicht hat, in einem völlig neuen Zusammenhang und durch andere Gedankengänge.

Zurückblickend könnte es so scheinen, daß es fast von Anfang an, sicherlich aber seit 1952, eine bewußte Beständigkeit in bezug auf folgende Charakteristika unserer Arbeit gab:

das Betrachten, Studieren und Arbeiten mit der Stadt und mit Großstädten als *Geweben* (Abb. 214);

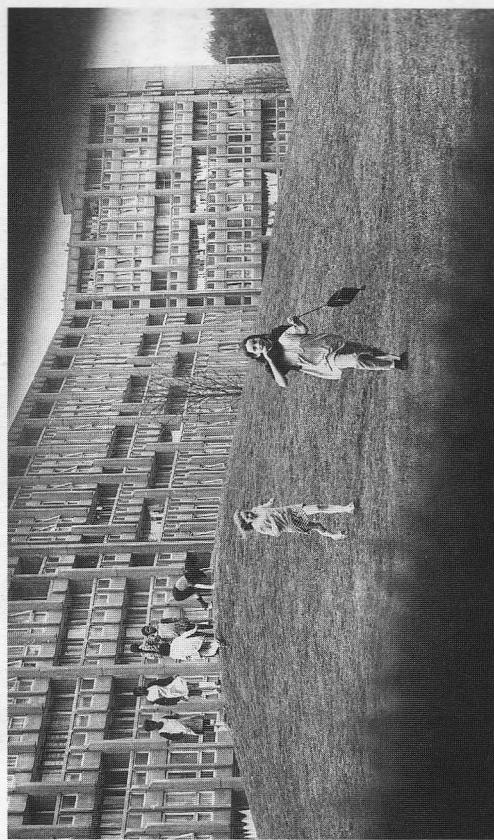
die Bedeutung der Idee der Straße und die Organisation von Gebäuden über deren interne Wege (Abb. 215);

außerdem in fast jeder Arbeit etwas – einen Hof, einen Platz, einen Weg oder einen Garten –, das durch spätere Bautätigkeit nicht ohne weiteres verändert werden kann (Abb. 216).

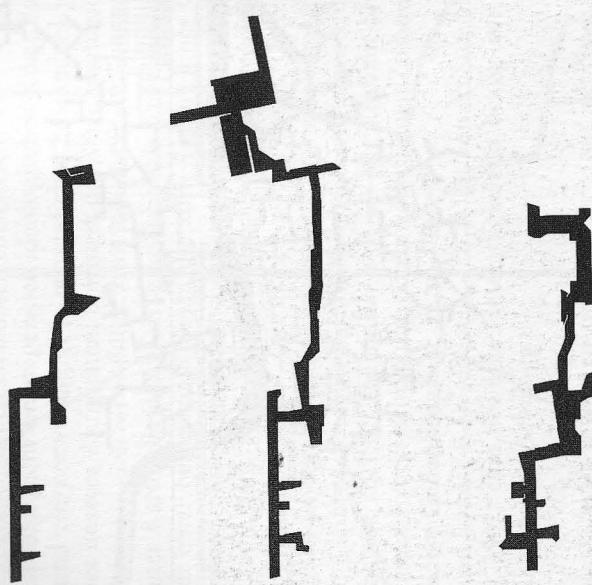


214 Die Golden-Lane-Idee, A.&P.S., 1952

¹ Die Ausstellung *Alison and Peter Smithson* begann ihre Reise in Rom im Januar 1991. Das Material dafür wurde von Augusto Mazzini und Marco Vidotto ausgesucht, geordnet, arrangiert und platziert. Wir waren die ganze Zeit passiv, gaben freien Zugang zu unseren Archiven, produzierten das gewünschte Material, egal wie obskur die Auswahl auch schien. Nur in einem Punkt versuchten wir die Ausstellung zu beeinflussen: Das Arrangement des Materials sollte räumlich sein. Ausgehend von der Auswahl des Materials und den Fragen bezüglich Datierungen und Reihenfolge, haben wir den Eindruck, daß ‘Beständigkeit von Ideen’ eines ihrer Themen ist, ein anderes scheint das Zusammenspiel zwischen ‘ephemeren’ und ‘permanenten’ Arbeiten zu sein. In unserer Architektur der Zeit seit Team X, die Augusto Mazzini und Marco Vidotto sich zu zeigen entschlossen, ist, wie wir glauben, eine kontinuierliche Verlagerung der Betonung zu erkennen. Es ist diese sich verändernde Art der unbewußten oder halbbewußten ‘Beständigkeit der Idee’, um die es der Ausstellung geht. Das in Rom ausgestellte Material, das mit der Rekonstruktion und der Wanderschaft von *Patio and Pavilion*, Teil der Ausstellung *This is Tomorrow* (1956) zusammenfiel, hat klar gemacht, daß wir einer bestimmten Geisteshaltung gefolgt sind.



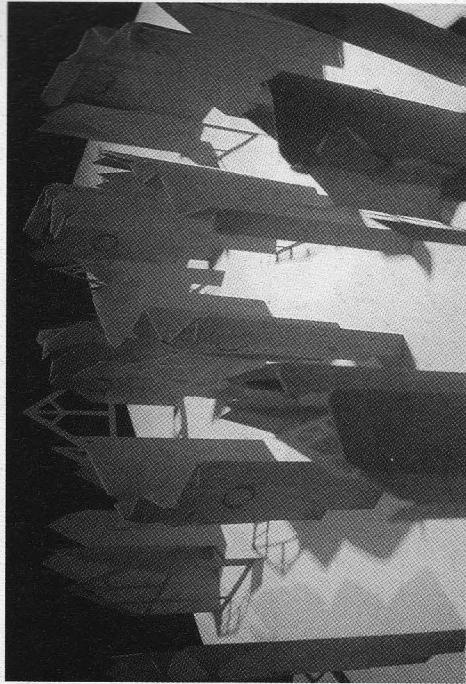
216 Robin Hood Gardens, 1966-1972, A&P.S., Innenhof



215 Universität Bath, Building 6 East, A&P.S., 1982-1988,
Wegediagramme im Gebäude

Darüber hinaus gibt es die Beständigkeit der Gewohnheit; der Gewohnheit, seine Einsichten niederzuschreiben, der Gewohnheit, gleichsam vorauszuschreiben, die theoretische Untermauerung dessen, was man als nächstes tun will, aufs Papier zu bringen. Auf eine gewisse Weise haben wir ein Studentendasein fortgesetzt: abwechselnd Essays zu schreiben und zu zeichnen, Essays, die die Folge der Einsichten sind, die während der bisherigen Bauertätigkeit gewonnen wurden, mehr, wenn es weniger zu tun gab, weniger, wenn Werkplanung und Bauüberwachung uns zu sehr belasteten. Umgekehrt betrachtet, sind wir mit einem bestimmten Typus von Architekten, mit Francesco di Giorgio Martini und vor allem mit Le Corbusier, in bezug auf die Einheit von Reflexion und Konstruktion ganz und gar der Tradition verbunden.

Es gibt auch eine untergründige Beständigkeit im Zusammenspiel mit dem 'Ephemeren' und dem 'Permanenten' (Abb. 217, 218); die graphische und die gebaute Arbeit durchdringen einander bei den 'Eingriffen' in Bad Karlshafen. Die Möbel, die dort gemacht werden, sind so nahe an der 'direkten Arbeit'², wie ein Architekt ihr jemals kommen kann. Das bedeutet, die Idee ist nur soweit auf dem Papier definiert, als ein Prototyp gemacht werden kann, der dann an einen stillen Ort gebracht und überdacht und anschließend, über Reflexionen, die den Herstellungsprozeß einschließen, überarbeitet wird. Dieser Prozeß, der es erlaubt, über die *idea so far* nachzudenken, scheint dem Arbeitsprozeß des auf den Ort reagierenden Städtebaus zu entsprechen; eines Städtebaus, bei dem das, was vorhanden ist, bei einer sich entwickelnden Arbeit immer wieder mitbeurteilt wird, jede Arbeit eine neue Beurteilung, eine neue Reaktion auf bereits Bestehendes. Der auf den Ort reagierende Städtebau beruht auf der Annahme, daß es einen wahrnehmbaren allgemeinen Leitimpuls gibt – einen Impuls von der Geländeformation oder von einem Fluß und seinen Übergängen, oder vom Fluß und seinen Brücken, vom Meer und den Maßnahmen, die uns vor ihm beschützen, vom Flughafen und seinem Lärm, der Hauptstraße und ihrem Verkehrsfluß, der Periodizität von Märkten und Festen, der Stille im Park – der Impuls, der sozusagen 'permanent' ist. Das Erkennen und Verstehen dieser 'großen Systeme' ist das grundlegende Verständnis vom Städtebau. Reaktionen auf den Ort – das 'Ephemere' – ist Architektur.



217 Weihnachtskarten 1986, A.S., der kurzlebige Holzschnitt



218 Porch in Bad Karlshafen, 1986, A.S., Ausblick zur Weser

Beim Auf-den-Ort-Reagieren ist wahrscheinlich die Beurteilung dessen, was schon da ist, überwiegend intellektuell vorbereitet bzw. analytisch klar, aber das, was man macht, ist instinkтив. Die Form der Reaktion wird nicht von der logischen Gehirnhälfte zur Verfügung gestellt; es ist eine Aktion von einem Teil des gotischen Verstandes.*

In den großartigen Jagdschlössern der französischen Könige – *Chambord* zum Beispiel – war das Gebäude nur ein Wetterschutz. Der Hof brachte alles andere mit – Truhen für Kleider, Tischwäschе, Wandteppiche, Handtücher, Tische, Schminkkoffer für die Toilette, Medizin. Über Dinge, die getragen oder berührt werden sollten, wurde anders nachgedacht. Es ist dieser Unterschied zwischen dem Nicht-Berührten und dem Berührten, dem wir in unseren letzten Arbeiten Aufmerksamkeit geschenkt haben. Wir versuchen, Oberflächen, Türrahmen, Kantschutz, Handläufe als Dinge der Körperwahrnehmung zu durchdenken (Abb. 219). Durch die Hinwendung unserer Aufmerksamkeit auf die Dinge, die berührt werden, hoffen wir, daß wir eine Architektur weiterentwickeln, deren Eigenschaften über alle Sinne wahrgenommen werden, um einen weiteren kleinen Teil des ‘gotischen’ Verständnisses wiederzufinden.

Der Ausdruck ‘(...) einen weiteren kleinen Teil des gotischen Verständnisses wiederzufinden’, wirft ein Licht auf das, was am beständigsten in unserer Arbeit gewesen ist, bei den Projekten *Golden Lane*, *Sheffield University, Patio and Pavilion*³ aus den fünfziger Jahren bis zu den Projekten der neunziger Jahre und *Wild Ways – Wilde Wege* (Abb. 220–222), die Organisation gebauter Gewebe durch die Mittel, die jenseits des Visuellen wahrgenommen werden**: :

die Wege der konglomeraten Ordnung.⁴

² Ein Ausdruck von Antony Caro

³ „Nach der Lage von 1954/1955 enthielt diese Beurteilung ein völliges Mißverständnis der brutalistischen Auffassung von Ordnung. Diese Auffassung war nicht klassizistisch, sondern topologisch. Ihre Verwirklichung auf dem Grundstück der Universität Sheffield hätte die Beurteilung des Falles nach seinem eigenen Werk (oder den dominierenden Faktoren), wie etwa der Topographie, den geforderten Räumlichkeiten und den verfügbaren Finanzmitteln erfordert, anstatt nach irgend einem vorher festgesetzten klassischen oder pittoresken Schema in der üblichen Art der Nachkriegsarchitektur.“ Reyner Banham, Brutalismus in der Architektur, Stuttgart 1966, S. 62

⁴ Die Worte *konglomerate Ordnung* stammen von Alison Smithson, Frühjahr 1984. Dieser Begriff steht im Zentrum dieser Periode, ein Begriff, der sich ausdehnt und mit den Jahren weitere Definitionen erhält.



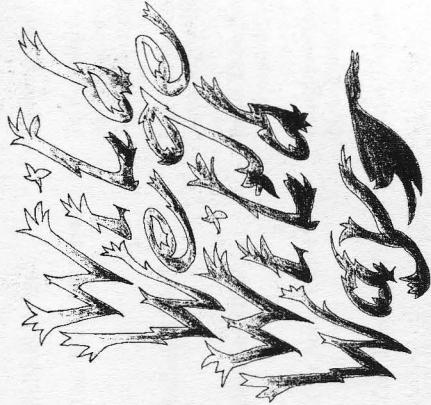
219 Universität Bath, Building 6 East, 1982–1988, A&P.S.

* Die gotische Denkweise kann nicht wiederbelebt werden: Das Hersellen einer Ordnung bedeutet etwas anderes, es hatte eine andere ‘Logik’. Wir können an bestimmten Orten/Geweben etwas von dieser Wirkungsweise – von der verloren gegangenen Sensibilität – wahrnehmen: bei den zugemauerten Ziegelklassaden der Wohnstraßen in Siena zum Beispiel. Wir können wahrnehmen, wie diese Sensibilität, nach den Erweiterungen/Beschränkungen der Renaissance, wächst. Das Volumen der Scheune des Landsitzes im Mittelalter fängt die Aktivitäten ein. Die Kapellen in den Zwischenräumen im Hospital von Santa Maria della Scala in Siena fangen die Aktivitäten ein, um den Wenigen in Stille zu dienen; wohingegen die Aufgabe der Verkünderkirche allmählich nur noch als Idee besteht und sich der Gemeinde, der sie dienen soll, entfremdet hat, sowohl sich die Kirche immer noch in den selben Mauern befindet. Wir sind auf eine Ordnungsweise vorbereitet, die gewissermaßen ‘gotisch’ ist, das heißt: nicht-komponiert, nicht-theatralisch.’

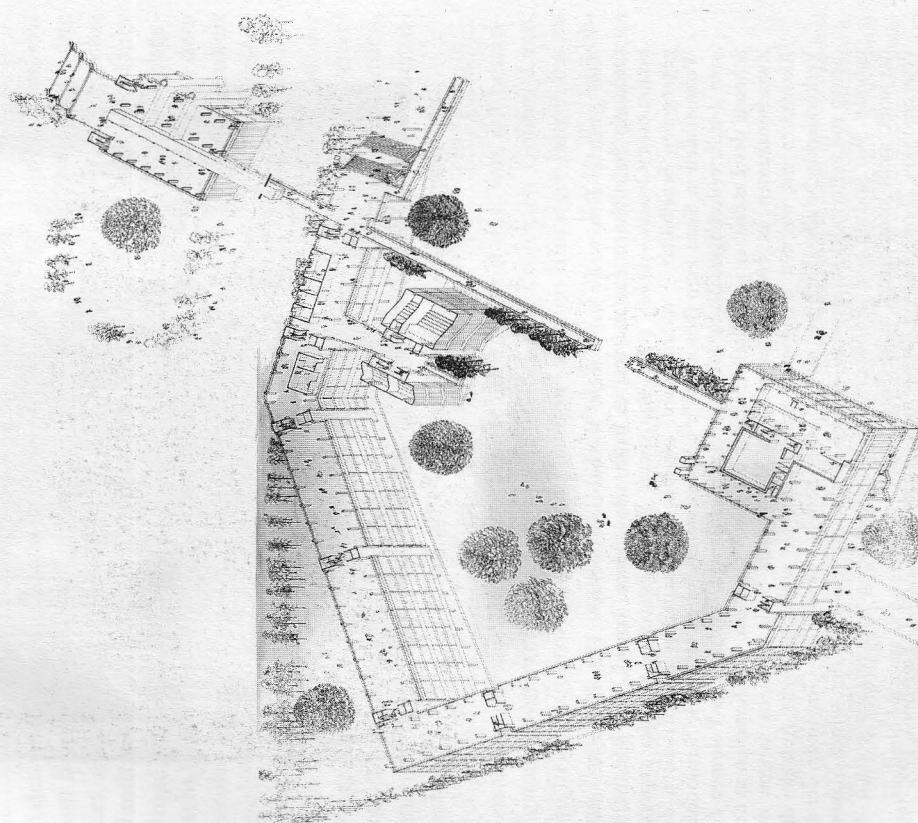
Peter Smithson, *The Recovery of Parts of the Gothic Mind*, II&UD Year-Book, 1990–1991
** Wenn wir unsere gesammelten Arbeiten *The Charged Void [Die geladene Leere]* nennen, denken wir dabei an die Fähigkeit der Architektur, den sie umgebenden Raum mit Energie aufzuladen, die sich mit anderen Energien verbinden und die Natur des zu Erwartenden beeinflussen kann. Eine Fähigkeit, die wir spüren und auf die wir hinzuwirken können, die wir aber nicht unbedingt beschreiben oder aufzeichnen können.’ Peter Smithson, *Functional to Passage*, II&UD Year-Book, 1991–1992



221 Patio and Pavilion, 1956: Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi und A.&P.S., ein Ausblick vom Weg rund um den Pavillon



222 Wild Ways, 1988, A.&P.S., ein Symbol für Wilde Wege



220 Sheffield University, A.&P.S., 1953, ein System, das durch seine Wege gordnet ist

DAS WILDE DENKEN

CLAUDE LEVI-STRAUSS (AUSZUG)

Claude Lévi-Strauss Das wilde Denken

Suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

Daß der Strukturalismus so etwas wie eine Faszination ausübt, »liegt daran, daß in unserer Gesellschaft Wissenschaft vollkommen von der Kunst getrennt wird, das heißt also von allem, was in uns noch mit Sensibilität zusammenhängt. Der Strukturalismus trennt die beiden Pole nicht voneinander; im Studium sehr konkreter Phänomene, die die Sensibilität berühren, praktiziert er das, was ich als ›Theorie des wilden Denkens‹ bezeichnet habe.«

Claude Lévi-Strauss in »Der Spiegel«

STW



gen, so habe ich mich dazu erst nach mehrmaliger Lektüre eines Werkes entschlossen, dem meine Hörer an der *Ecole des Hautes Etudes* und ich selbst im Laufe des Jahres 1960/61 zahlreiche Seminarisitzungen gewidmet haben. Trotz allen unvermeidlichen Meinungsverschiedenheiten wünschte ich, daß Sartre eine Erörterung, die das Ergebnis von so viel Bemühungen ist, als indirekten Ausdruck unserer Bewunderung und Achtung ansieht.

Zu besonderem Dank bin ich meinem Kollegen Jacques Bertin, Directeur d'études an der *Ecole Pratique des Hautes Etudes*, verpflichtet, der in seinem Laboratorium einige Diagramme hat ausführen lassen; ferner den Herren I. Chiva und J. Pouillon, deren Vorlesungsnachschriften mir manche schnell vergessene Improvisation ins Gedächtnis zurückriefen; Fräulein Nicole Belmont, die mir half, die Dokumentation zu sammeln, und die Bibliographie nebst dem Index aufstellte; schließlich meiner Frau, die mir bei den Korrekturen des Textes und der Fähnen half.

Kapitel I

Die Wissenschaft vom Konkreten

Lange Zeit liebte man es, auf jene Sprachen hinzuweisen, denen die Ausdrücke fehlen, um Begriffe wie Baum oder Tier zu bilden, obwohl sich in diesen Sprachen alle Wörter finden, die für eine detaillierte Bestandsaufnahme der Arten und Spielarten nötig sind. Wenn man diese Fälle heranzog, um die These zu untermauern, die »Primitiven« seien des abstrakten Denkens unfähig, ließ man freilich andere Beispiele beiseite, die bewiesen, daß der Reichtum an abstrakten Wörtern eine Eigenschaft nicht nur der zivilisierten Sprachen ist. So gebraucht das Chinook, eine Sprache des Nordwestens der Vereinigten Staaten, abstrakte Wörter, um zahlreiche Merkmale und Eigenheiten der Lebewesen und der Dinge zu bezeichnen: »Dieser Vorgang«, sagt Boas, »ist viel häufiger als in jeder anderen mir bekannten Sprache.« Der Satz: Der böse Mann hat das arme Kind getötet, wird im Chinook wiedergegeben durch: Die Bosheit des Mannes hat die Armut des Kindes gehört; und um zu sagen, eine Frau benützte einen zu kleinen Korb, sagt man: sie legt Wurzeln vom Fingerhut in die Kleinheit eines Muschelkorbes. (Boas 2, S. 65 f.)

Im übrigen liefern Redeweise und Syntax einer jeden Sprache die Hilfsmittel, die zur Ergänzung des lückenhaften Vokabulars unerlässlich sind. Und der tendenziöse Charakter des oben angeführten Arguments wird offensichtlich, wenn man feststellt, daß die umgekehrte Situation, das heißt diejenige, wo die allgemeinen Ausdrücke gegenüber den spezifischen Bezeichnungen das Übergewicht haben, ebenfalls dazu benutzt worden ist, die intellektuelle Armut der Wilden darzutun:

Von den Pflanzen und den Tieren benennt der Indianer nur die nützlichen oder schädlichen Arten; die anderen werden unterschiedlos als Vogel, Unkraut usw. eingestuft. (Krause, S. 104)

Ein Beobachter der neueren Zeit scheint in ähnlicher Weise zu glauben, daß der Eingeborene nur nach Maßgabe seiner Bedürfnisse Dinge erfaßt und benennt:

Ich erinnere mich noch der Heiterkeit, die bei meinen Freunden der Marquesas-Inseln . . . durch das Interesse (in ihren Augen durch reine Dumm-

heit) ausgelöst wurde, das der Botaniker unserer Expedition von 1921 für die »Unkräuter« ohne Namen (»ohne Nutzen«) bezeugte, die er sammelte und von denen er wissen wollte, wie sie hießen. (Handy und Pukui, S. 119, Anm. 21)

Dennoch vergleicht Handy diese Gleichgültigkeit mit derjenigen, die der Spezialist in unserer Zivilisation für die Erscheinungen zeigt, die nicht unmittelbar zu seinem Fach gehören. Als eine eingeborene Mitarbeiterin berort, daß in Hawaii »jede botanische, zoologische oder anorganische Form, von der man weiß, daß sie benannt (und personalisiert) worden ist, ... eine brauchbare Sache« sei, versäumt sie nicht hinzuzufügen: »auf die eine oder andere Weise, und sie präzisiert, daß, wenn »eine unbegrenzte Vielfalt von Lebewesen des Meeres oder des Waldes, von Erscheinungen der Meteorologie oder des Meeres keinen Namen« trige, der Grund dafür darin liege, daß man sie nicht für »nützlich oder ... des Interesses wert« erachte – zwei nicht äquivalente Ausdrücke, da der eine im praktischen, der andere im theoretischen Bereich liegt. Die Fortsetzung des Textes bestätigt dies, indem er den zweiten Aspekt auf Kosten des ersten verstärkt: »Das Leben ist die mit exakter und präziser Bedeutung beladene Erfahrung.« (a. a. O., S. 119)

In Wahrheit wechselt der begriffliche Zuschnitt mit jeder Sprache, und der Gebrauch mehr oder weniger abstrakter Ausdrücke hängt, wie es im 18. Jahrhundert der Verfasser des Artikels »Nom« in der *Encyclopédie* sehr richtig ausdrückte, nicht von intellektuellen Fähigkeiten ab, sondern von den Interessen, die von jeder besonderen Gruppe innerhalb einer Gesellschaft unterschiedlich bezeichnet und spezifiziert werden: »Steigen Sie auf ein Observatorium: kein Stern ist dort einfach ein Stern, sondern der Stern *béta* des Steinbocks, oder der Stern *gamma* des Kentaur, oder der Stern *zeta* des Großen Bären usw.; oder treten Sie in einen Reinstall: jedes *Pferd* trägt dort seinen Eigennamen, der *Glänzende*, der *Kobold*, der *Ferrige* usw.« Doch selbst wenn man die zu Anfang des Kapitels erwähnte Bemerkung über die sogenannten primitiven Sprachen wörtlich nähme, dürfte man daraus nicht auf einen Mangel an allgemeinen Begriffen schließen; die Wörter Eiche, Buche, Birke usw. sind nicht weniger abstrakt als das Wort Baum, und wenn von zwei Sprachen die eine nur diesen letzteren Ausdruck besäß, die andere ihn jedoch nicht kannte, dafür aber Dutzende oder Hunderte von anderen, die sie auf die Arten und Spielarten anwendete, so wäre

unter diesem Gesichtspunkt die zweite und nicht die erste die begriffsreichere.

Das Wühern der Begriffe entspricht, ganz wie in den Berufssprachen, einer intensiveren Aufmerksamkeit für die Eigenheiten des Wirklichen, einem wacheren Interesse für die Unterscheidungen, die man einführen kann. Dieser Drang nach objektiver Kenntnis ist einer der am meisten vernachlässigten Aspekte des Denkens denter, die wir »Primitive« nennen. Wenn er sich auch selten auf Wirklichkeiten jener Bereiche richtet, mit denen sich die moderne Wissenschaft befaßt, schließt er dennoch vergleichbare intellektuelle Verfahren und Methoden der Beobachtung ein. In beiden Fällen ist das Universum mindestens ebensosehr Gegenstand des Denkens wie Mittel zur Befriedigung von Bedürfnissen.

Jede Zivilisation hat die Tendenz, die gegenstandsbezogene Orientierung ihres Denkens zu überschätzen, was beweist, daß sie niemals fehlt. Wenn wir irrtümlicherweise glauben, der Wilde sei ausschließlich von seinen organischen und ökonomischen Bedürfnissen beherrscht, so berücksichtigen wir dabei nicht, daß er uns den gleichen Vorwurf macht und daß ihm seine eigene Willkür ausgleicher erscheint als die unsere:

Die Nutzung der Gaben der Natur, über die die Eingeborenen verfügten, war nahezu vollständig; weit mehr als die, die in der heutigen kommerziellen Ära praktiziert wird, wo man bedenkenlos die wenigen Produkte ausbeutet, die für den Augenblick einen finanziellen Vorteil bringen, und dabei oft alles übrige mißachtet und zerstört. (Handy und Pukui, S. 213)

Zweifellos darf man die gewerbliche Landwirtschaft nicht mit dem Wissen des Botanikers verwechseln. Da aber die alte hawaiische Aristokratie das letztere nicht kennt und ausschließlich die erste berücksichtigt, begibt sie auf Kosten einer Eingeborenenkultur den gleichen Fehler – den sie allerdings zu ihrem eigenen Vorteil umkehrt – wie Malinowski, der meinte, das Interesse für die Totempfianzen und Totentiere sei den Primitiven nur durch das Knurren des Magens eingegeben.

Wenn Tessmann im Hinblick auf die Fang in Gabon darauf verweist (S. 192), »wie genau der Neger zu beobachten versteht und mit welcher Sicherheit er die geringfügigsten Unterschiede bei Arten

einer Gattung erkennt», so entspricht dem im Hinblick auf Ozeanien die Feststellung der beiden schon zitierten Autoren:

Die geschärften Fähigkeiten der Eingeborenen gestatteten es ihnen, die Gattungsmerkmale aller lebenden See- und Landtiere genau zu vermerken, desgleichen die subtilen Veränderungen von Naturscheinungen wie der Winde, des Lichts, der Wetterzeichen, des Kräuselns des Meeres, der verschiedenen Arten des Wellenschlags, der Strömungen von Wasser und Luft. (Handy und Pukui, S. 119)

Ein so einfacher Brauch wie das Kauen des Betels setzt bei den Hanunoö auf den Philippinen die Kenntnis von vier Arten der Arekanuß und acht Ersatzprodukten, von fünf Arten des Betels und fünf Ersatzprodukten voraus (Conklin I, S. 249):

Alle oder fast alle Tätigkeiten der Hanunoö verraten eine intime Vertrautheit mit der örtlichen Flora und eine genaue Kenntnis der botanischen Klassifizierungen. Entgegen der allgemeinen Auffassung, derzufolge die in einer Subsistenzwirtschaft lebenden Gesellschaften nur einen kleinen Teil der örtlichen Flora verwenden, wird diese hier zu 93 % ausgewertet.

Das gilt nicht weniger für die Fauna:

Die Hanunoö teilen die örtlichen Formen der Vogelwelt in 75 Kategorien ein ...; sie unterscheiden ungefähr 12 Schlangenarten ... 60 Fischsorten ... mehr als ein Dutzend Schalentiere des Meeres und Süßwassers, ebenso viele Spinnen- und Tausendfüßlersorten ... Die Tausende von Insektenformen werden in 108 benannte Kategorien eingeteilt, 13 davon für die Ameisen und Termiten ... Die Hanunoö können mehr als 60 Klassen Meeresmollusken und mehr als 25 Erd- und Süßwassermollusken auseinanderhalten ... „4 Typen von Bluregeln ...“ (a. a. O., S. 67-70), insgesamt also 461 erfaßte zoologische Typen.

Von einer Pygmäenbevölkerung der Philippinen sagt ein Biologe:

Ein charakteristischer Zug der Negritos, der sie von ihren christlichen Nachbarn der Ebenen unterscheidet, ist ihre unerschöpfliche Kenntnis des Pflanzen- und Tierreiches. Dieses Wissen umfaßt nicht nur die Einzelbezeichnung einer erstaunlichen Anzahl von Pflanzen, Vögeln, Säugetieren und Insekten, sondern auch die Kenntnis der Gewohnheiten und Lebensweisen jeder einzelnen Art ...

Der Negro ist in sein Milieu vollkommen eingebettet, und, was noch bedeutsamer ist, er untersucht unaufhörlich alles, was ihn umgibt. Oft sah ich, wie ein Negro, der sich über die Identität einer Pflanze im unklaren war, die Frucht kostete, die Blätter berührte, den Stengel knickte und prüfte und den Standort in Augenschein nahm. Und erst wenn er alle diese Gegebenheiten berücksichtigt hat, wird er sagen, ob er die Pflanze, von der die Rede ist, kennt oder nicht.

Nachdem der Autor gezeigt hat, daß sich die Eingeborenen auch für solche Pflanzen interessieren, die ihnen nicht unmittelbar nützlich sind, einfach weil diese eine besondere Beziehung zu Tieren und Insekten haben, fährt er fort:

Der scharfe Beobachtungssinn der Pygmäen, ihr volles Bewußtsein der Beziehungen zwischen dem pflanzlichen und dem tierischen Leben ... werden auf überzeugende Weise durch ihre Diskussion über die Lebensweise der Fleidermäuse illustriert. Der *tididin* lebt auf dem trockenen Blattrwerk der Palmen, der *dikidik* unter den Blättern des wilden Bananenbaums, der *lilit* in den Bambuswaldungen, der *kolumbóy* in den Höhlungen von Baumstämmen, der *konamabú* im Buschwald, und so fort. So kennen und unterscheiden die Pinatubo-Negritos die Lebensgewohnheiten von 15 Arten von Fleidermäusen. Und das schließt nicht aus, daß ihre Klassifizierung der Fleidermäuse, wie die der Insekten, Vögel, Säugetiere, Fische und Pflanzen, haupsächlich auf den körperlichen Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten beruht.

Fast alle Männer können mit größter Leichtigkeit die spezifischen und beschreibenden Namen von mindestens 450 Pflanzen, 75 Vögeln, fast aller Schlangen, Fische, Insekten und Säugetiere und sogar 20 Arten von Ameisen aufzählen ...*, und die boranischen Kenntnisse der *mananambal*, Zauberdoltothen beiderlei Geschlechts, die ständig die Pflanzen für ihre Heilkunst verwenden, sind geradezu verblüffend. (R. B. Fox, S. 187 f.)

Von einer zurückgebliebenen Bevölkerung der Riuikiu-Inseln wird gesagt:

Selbst ein Kind kann oft die Baumart aufgrund eines winzigen Holzteilchens bestimmen und, was noch entscheidender ist, das Geschlecht dieses Baumes aufgrund der Vorstellungen, die sich die Eingeborenen über das Geschlecht der Pflanzen machen, und dies durch Beobachtungen des Holzes und der Rinde, des Geruches, der Härte und anderer Eigenschaften gleicher Art. Dutzende und Abertausende von Fischen und Muscheln sind unter eigenen Namen bekannt, desgleichen ihre besonderen Eigenarten, ihre Lebensgewohnheiten und die sexuellen Unterschiede innerhalb eines jeden Typus ... (Smith, S. 150)

Die Coahuilla-Indianer, die mehrere Tausend zählten und eine Wüstenregion Südkaliforniens bewohnten, wo sich heute einige Familien von Weißen nur mit Mühe erhalten, konnten die natürlichen Reichtümer des Landes kaum ausschöpfen; sie leben im Überfluß. Denn in diesem dem Anschein nach armen Lande kannten sie nicht weniger als 60 nahrhafte Pflanzen und 28 weitere mit narkotischen, stimulierenden oder heilenden Eigenschaften. (Barrows) Ein ein-

* Auch 45 Arten essbarer Pilze (a. a. O., S. 231), und im Bereich der Technik 50 Typen verschiedener Pfeile (a. a. O., S. 265 ff.).

ziger Informant aus dem Stämme der Seminolen kann 250 Pflanzenarten und -abarten identifizieren. (Sturtevant) Man hat festgestellt, daß den Hopi-Indianern 350 Pflanzen bekannt sind, den Navaho mehr als 500. Das botanische Lexikon der Subanun, die in den Südphilippinen leben, überschreitet bei weitem 1000 Ausdrücke (Frake), und das der Hanunoo umfaßt an die 2000. (Vgl. unten, S. 163, 179 f.) R. Sillans, der mit einem einzigen Informanten aus dem Gabongebiet arbeitete, hat kürzlich eine ethnobotanische Aufstellung von ungefähr 8000 Ausdrücken veröffentlicht, die sich auf die Sprachen oder Dialekte von 12 oder 13 aneinandergrenzenden Stämmen verteilen. (Walker und Sillans) Die zum größten Teil noch unveröffentlichten Ergebnisse von Marcel Griaule und seinen Mitarbeitern im Sudan versprechen, ebenso eindrucksvoll zu werden.

Die äußerste Vertrautheit mit dem biologischen Milieu, die leidenschaftliche Aufmerksamkeit, die man ihm entgegenbringt, die genauen Kenntnisse, die damit verbunden sind, haben die Forscher oft verblüfft, da sich darin Verhaltensweisen und Interessen zeigen, durch die sich die Eingeborenen von ihren weißen Besuchern unterscheiden. Bei den Tewa-Indianern Neumexikos

... werden die geringsten Unterschiede vermerkt . . . sie haben Namen für alle Arten von Nadelhölzern der Gegend; nun sind aber in diesem Falle die Unterschiede wenig sichtbar, und ein ungeübter Weißer wäre außerstande, sie zu unterscheiden . . . Tatsächlich könnte man eine botanische Abhandlung durchaus in die Tewa-Sprache übersetzen. (Robbins, Harrington und Freire-Marreco, S. 9, 12)

Frau Smith Bowen hat in einem Reisebericht von ihrer Verwirrung erzählt, als sie kurz nach ihrem Eintreffen bei einem afrikanischen Stamm beginnen wollte, dessen Sprache zu lernen: ihre Informanten fanden es im Anfangsstadium des Unterrichts ganz natürlich, eine große Anzahl botanischer Proben heranzuschleppen, die sie mit Namen nannten, wenn sie ihr vorzeigten; die Forscherin aber war unfähig, sie zu identifizieren, nicht so sehr wegen ihrer exotischen Natur, als vielmehr, weil sie sich niemals für die Reichtümer und die Verschiedenartigkeit des Pflanzenreichs interessiert hatte, während die Eingeborenen eine solche Neugier für eine Selbstverständlichkeit hielten.

Diese Menschen treiben Ackerbau: für sie sind die Pflanzen ebenso wichtig und ebenso vertraut wie die menschlichen Wesen. Ich selbst habe nie auf

einem Bauernhof gelebt, und ich bin mir nicht einmal sicher, ob ich Begriffe von Dahlien oder Petunien unterscheiden kann. Pflanzen haben wie mathematische Gleichungen die verräterische Eigenart, ähnlich zu scheinen und verschieden zu sein oder verschieden zu scheinen und ähnlich zu sein. Infolgedessen gerate ich in der Botanik wie in der Mathematik stets in Verwirrung. Zum ersten Mal in meinem Leben befindet ich mich in einer Gemeinschaft, wo zehnjährige Kinder mir nicht in Mathematik überlegen sind; gleichzeitig aber bin ich an einem Ort, wo eine jede Pflanze, ob wild oder gezüchter, einen Namen und eine ganz bestimmte Verwendung hat, wo jeder Mann, jede Frau und jedes Kind Hunderte von Arten kennt. Keiner von ihnen wird jemals glauben wollen, daß ich unfähig bin, soviel davon zu wissen wie sie, selbst wenn ich es wollte. (Smith Bowen, S. 22)

Ganz anders ist die Reaktion eines Spezialisten, des Autors einer Monographie, in der fast 300 Arten oder Spielarten von Heil- oder Giftpflanzen beschrieben sind, die von verschiedenen Stämmen Nordrhodesiens verwendet werden:

Ich war immer von der Einfertigkeit überrascht, mit der die Balovale und Leute aus den Nachbargebieten bereit waren, von ihren Heilmitteln und Giften zu sprechen. Waren sie durch das Interesse geschmeichelt, das ich für ihre Verfahren zeigte? Sahen sie in unseren Unterhaltungen einen Austausch von Informationen unter Kollegen? Oder wollten sie nur ihr Wissen ausbreiten? Welchen Grund sie auch immer für ihr Verhalten hatten, sie ließen sich niemals bitten. Ich erinnere mich an einen alten Teufel aus dem Stamm der Luchazi, der ganze Arme voll trockener Blätter, Wurzeln und Stengel herbeischleppte, um mir ihre Verwendung zu erklären. Was war er: Pflanzensammler oder Zauberer? Ich konnte dieses Geheimnis nie durchdringen, aber mit Bedauern stelle ich fest: niemals werde ich über sein Wissen von der afrikanischen Psychologie und über seine Geschicklichkeit verfügen, seine gleichen zu behandeln: meine medizinischen Kenntnisse und seine Talente hätten zusammen eine sehr brauchbare Verbindung ergeben. (Gilges, S. 20)

Conklin wollte, als er einen Auszug aus seinem Reisetagebüchern zitierte, diesen engen Kontakt zwischen dem Menschen und seinem Milieu illustrieren, den der Eingeborene beständig dem Ethnologen vorführt:

Um 6.00 Uhr und bei leichtem Regen verließen Langba und ich Parina in Richtung Binili . . . In Arasaas bat mich Langba, einige Streifen Rinde des *anapla kilala*-Baums (*Albizia procera* [Roxb.] Benth.) von 10 x 50 cm abzuschälen, um uns vor Blutegeln zu schützen. Indem wir unsere Beine und Knöchel, die von den tropfenden Bäumen schon naß geworden waren, mit der Innenseite der Rinde eintrieben, erzeugten wir einen rostigen Schaum, der ein ausgezeichnetes Abschreckungsmittel war. Auf dem Pfad, nahe bei Aypud, blieb Langba plötzlich stehen bohrte flink seinen Stock

am Rande des Pfades in den Boden und grub eine kleine Pflanze mit der Wurzel aus, *tawag kigun bulatlad* (*Buchnera urticifolia* R. Br.), die ihm, wie er sagte, als Köder für eine ... Wildschweinfalle diente. Einige Augenblicke später – wir marschierten schnell – mußten wir nochmals anhalten, damit er eine kleine Orchidee ausgraben konnte (versteckt unter dem Blattwerk war sie schwer zu entdecken), die den Namen *lyamliyam* (*Epipogium roseum* [D. Don.] Lindl.) trug und mit der man Parasiteninsekten der Pflanzungen magisch bekämpfte. Als Langba in Bingli seine Tasche aus geflochtenen Palmzweigen nach *apug* (gelöschtem Kalk) und *tataku* (*Nicotiana tabacum* L.) durchsuchte, um sie den Leuten aus Bingli als Tauschgegenstand gegen andere Arten von Kautabak anzubieten, gab er sehr acht, daß er seine Pflanzentüte nicht beschädigte. Nach einer Diskussion über die Vorteile der örtlichen Abarten des Betel (*Piper betle* L.) erhielt Langba die Erlaubnis, Ableger der süßen Batate (*Ipomoea batatas* [L.] Poir.), die zu zwei verschiedenen Pflanzenformen gehören und namenslich als *kamuti inaswang* und *kamuti lupaw* unterschieden werden, abzuschneiden ... Und auf dem Beer der Stecklinge schnitten wir 25 Abteiler, die aus den (ungefähr 75 cm langen) Stielspitzen bestanden, von jeder Sorte ab,wickelten sie sorgfältig in die großen frischen Blätter des gezüchteten *saging saba* (*Musa sapientum compresa* [Blco.] Teodoro), damit sie ihre Feuchtigkeit bis zu unserer Ankunft bei Langba behielten. Unterwegs kauften wir Stengel des *tubu minama*, einer Art Zuckerrohr (*Saccharum officinarum* L.), hielten noch einmal an, um einige *bunga*, heruntergefallene Arekanüsse (*Areca catechu* L.) aufzulesen, und ein weiteres Mal, um Früchte zu sammeln und zu essen, die den wilden Kirischen ähnlich waren und auf Sträuchern des *bignay* (*Antidesma bunius* [L.] Spreng.) wuchsen. Wir erreichten den Mararin am Nachmittag, und während des ganzen Marsches hatten wir die meiste Zeit mit Diskussionen über die Veränderung der Vegetation im Laufe der letzten Jahrzehnte verbracht. (Conklin I., S. 15 ff.)

Dieses Wissen und die sprachlichen Mittel, über die es verfügt, erstrecken sich auch auf die morphologischen Eigenschaften. Die Tewassprache verwendet unterschiedliche Ausdrücke für jeden oder fast jeden Teil des Körpers der Vögel und der Säugetiere. (Henderson und Harrington, S. 9) Die morphologische Beschreibung der Baum- oder Pflanzenblätter umfaßt 40 Ausdrücke, und es gibt 15 verschiedene Ausdrücke, die den verschiedenen Teilen einer Maispflanze entsprechen.

Die Hanunoó haben für die Beschreibung der wesentlichen Teile und Besonderheiten der Pflanzen mehr als 150 Ausdrücke, die die Kategorien festlegen, aufgrund derer sie die Pflanzen identifizieren, und »sie diskutieren untereinander über Hunderte von Merkmalen, durch die sie sich unterscheiden und die oft bedeutsamen, heilenden

oder nährenden, Eigenschaften entsprechen«. (Conklin I., S. 97) Die Pinatubo, bei denen man mehr als 600 benannte Pflanzen gezählt hat, »haben nicht nur eine unerhörte Kenntnis dieser Pflanzen und ihrer Verwendungsarten; sie gebrauchen mehr als 100 Ausdrücke, um ihre Teile oder charakteristischen Aspekte zu beschreiben«. (R. B. Fox, S. 179)

Es ist klar, daß ein so systematisch entwickeltes Wissen nicht allein vom praktischen Nutzen abgeleitet werden kann. Der Ethnologe Speck, der die Indianer der nordöstlichen Vereinigten Staaten und Kanadas, die Montagnais, Naskapi, Miemac, Malecite und Penobscot am besten erforscht hat, sagt, nachdem er auf den Reichtum und die Genaugigkeit der zoologischen und botanischen Kenntnisse dieser Stämme hingewiesen hat:

Man könnte dies in bezug auf die Lebensweise des Großwildes erwarten, von dem die Nahrung und die Rohstoffe für die Erzeugnisse der Einwohnerindustrie kommen. Es ist nicht weiter erstaunlich ..., daß der Jäger des Penobscot-Stamms im Maine-Gebiet eine bessere praktische Kenntnis der Lebensweise und der Eigenschaften des kanadischen Elches besitzt als der erfahrene Zoologe. Aber wenn wir die Sorgfalt richtig einschätzen, die die Indianer darauf verwandt haben, wissenschaftliche Tatsachen, die sich auf die niederen Formen des Tierlebens beziehen, zu beobachten und zu systematisieren, dann wird man uns ein gewisses Erstaunen zuguthalten.

Die gesamte Klasse der Reptilien... bietet diesen Indianern überhaupt keinen wissenschaftlichen Nutzen; sie verzehren weder das Fleisch der Schlangen noch das der froschartigen Tiere, und sie verwenden auch kein Stück ihrer Haut, außer in sehr seltenen Fällen zur Herstellung eines Zaubermittels gegen Krankheit oder Hexerei. (Speck I., S. 273)

Und dennoch haben die Indianer des Nordostens, wie Speck gezeigt hat, eine ganze Wissenschaft von den Reptilien entwickelt, mit unterschiedlichen Ausdrücken für jede Gattung und wieder anderen Ausdrücken für die Arten und Abarten.

Die von den sibirischen Stämmen zu medizinischen Zwecken verwendeten Naturprodukte illustrieren durch ihre genaue Bezeichnung und den spezifischen Wert, den man ihnen beimäßt, die Sorgfalt, den Erfindungsreichtum, die Aufmerksamkeit für das Detail, die Benützung um Unterscheidungen, die die Beobachter und Theoretiker in den Gesellschaften dieses Typus aufgewandt haben müssen: Einnehmen von Spinnen und weißen Würmern (bei Irelmen und Jakuten, gegen Unfruchtbarkeit); Fett des schwarzen Mist-

käfers (bei Osseren, gegen Tollwut); zerdrückte Schaben, Hühnergalle (Russen aus Surgu, gegen Abszeß und Leistenbruch); mazierter rote Würmer (Jakuten, gegen Rheumatismus); Hechtgalle (Burjaten, gegen Augenleiden); Einnehmen von lebenden Schnecken und Krabben (Russen aus Sibirien, gegen Epilepsie und alle Krankheiten); Berührungen mit einem Spechtschnabel, mit Spechtblut, einführen eines Pulvers aus getrocknetem Specht durch die Nase, Aussaugen eines Eies des *Leucescha*-Vogels (Jakuten, gegen Zahnschmerzen, Skrofel, Pferdekrankheiten bzw. Tüberkulose); Rebhuhnblut, Pferdeschwartz (Oiraten, gegen Leistenbrüche und Wärzen); Taubentüte (Burjaten, gegen Husten); Pulver aus gemahlenen Füßlen des *Tillegus*-Vogels (Kasachen, gegen den Biß tollwütiger Hunde); Aufhängen einer getrockneten Fledermaus um den Hals (Russen des Altaigebirges, gegen Fieber); Eintröpfeln des Wassers vom Eiszapfen, der am Nest des *remiz*-Vogels hängt (Oiraten, gegen Augenleiden). Allein bei den Burjaten besitzt das Fleisch des Bären sieben verschiedene therapeutische Eigenschaften, das Blut fünf, das Fett neun, das Gehirn zwölf, die Galle siebzehn und das Fell zwei. Die Kalar sammeln vom Bären auch die steinigen Exkremepte nach der Überwinterung, um Verstopfungen zu kurieren. (Zeline, S. 47-59) In einer Untersuchung von Loeb findet man eine nicht weniger umfangreiche Aufstellung für einen afrikanischen Stamm.

Aus solchen Beispielen, die sich in allen Gebieten der Welt finden ließen, könnte man schließen, daß die Tier- und Pflanzenarten nicht nur bekannt sind, soweit sie nützlich sind: sie werden für nützlich oder interessant erachtet, weil sie bekannt sind.

Man wird einwenden, eine solche Wissenschaft könne in der Praxis kaum wirksam sein. Aber genau genommen zielt sie auch nicht in erster Linie auf das Praktische. Sie genügt intellektuellen Ansprüchen, vor oder anstelle der bloßen Befriedigung von Bedürfnissen.

In Wahrheit handelt es sich nicht darum, zu wissen, ob durch Beührung mit einem Spechtschnabel Zahnschmerzen geheilt werden, sondern vielmehr darum, ob es möglich ist, in irgendeiner Hinsicht Spechtschnabel und Menschenzahn »zusammenzubringen« (die therapeutische Regel, die auf dieser Übereinstimmung beruht, ist nur

eine der Anwendungsmöglichkeiten) und durch solche Gruppenbindungen von Dingen und Lebewesen den Anfang einer Ordnung im Universum zu etablieren. Wie immer eine Klassifizierung aussiehen mag, sie ist besser als keine Klassifizierung. So schreibt ein moderner Theoretiker der Taxonomie:

Die Gelehrten ertragen den Zweifel und das Scheitern, weil sie nicht anders können. Aber Unordnung ist das einzige, das sie nicht dulden können und dürfen. Das Ziel der reinen Wissenschaft besteht darin, die Reaktion dieser chaotischen Wahrnehmung, die auf einer niedrigeren und wahrscheinlich unbewußten Ebene mit dem Ursprung des Lebens selbst begonnen hat, bis zum höchsten und bewußtesten Punkt zu führen. In bestimmten Fällen könnte man sich fragen, ob der Typus von Ordnung, der erarbeitet worden ist, ein objektives Merkmal der Erscheinungen ist oder eine Konstruktion des Gelehrten. Diese Frage stellt sich unaufhörlich in der Taxonomie der Tiere ... Dennoch ist es das grundlegende Postulat der Wissenschaft, daß die Natur selbst geordnet ist ... In ihrem theoretischen Teil läßt sich die Wissenschaft auf Herstellung von Ordnung reduzieren, und wenn es wahr ist, daß die Systematik in einer solchen Herstellung von Ordnung besteht, dann können die Termini der Systematik und der theoretischen Wissenschaft als Synonyme angesehen werden. (Simpson, S. 5)

Diese Forderung nach Ordnung ist die Grundlage des Denkens, das wir das primitive nennen, aber nur insofern, als es die Grundlage jedes Denkens ist: denn unter dem Blickwinkel der gemeinsamen Eigenschaften finden wir zu den Denkformen, die uns sehr fremd sind, leichter Zugang.

»Alles Gehilgte hat seinen Ort«, sagte ein Eingeborenendenker. (Flecher 2, S. 34) Man könnte sogar sagen, daß erst dadurch etwas gehiligt ist, daß es seinen Ort hat, da, wenn man das Heilige unterdrückte, und sei es nur in Gedanken, die Ordnung des Universums zerstört würde; es trägt also dazu bei, diese Ordnung aufrechtzuhalten, indem es den Ort einnimmt, der ihm zukommt. Die Feinheiten des Rituals, die überflüssig erscheinen mögen, wenn man sie oberflächlich und von außen betrachtet, erklären sich aus der Sorge um das, was man eine »Mikro-Augleichung« nennen könnte: kein Wesen, ob als Objekt oder Aspekt, auszulassen, sondern ihm einen Platz innerhalb einer Klasse zuzuweisen. In dieser Hinsicht ist die Zeremonie des Hako der Pawnee-Indianer nur deshalb besonders aufschlußreich, weil sie genau analysiert worden ist. Die Anrufungsformel, die den Übergang über einen Wasserlauf begleitet, gliedert sich in mehrere Teile, die jeweils dem Moment entsprechen, in dem

die Reisenden die Füße ins Wasser setzen, in dem sie losgehen, in dem das Wasser ihre Füße vollständig bedeckt; bei der Anrufung des Windes werden die Augenblicke unterschieden, in denen man die Frische nur an den feuchten Körperteilen empfindet, dann hier und dort, und schließlich auf der ganzen Haut: »erst dann können wir in Sicherheit weitergehen«. (a. a. O., S. 77 f.) Wie es der Informant präzisiert: »Wir müssen jeder Sache, der wir begegnen, eine bestimmte Beschwörungsformel zukommen lassen, denn Tirawa, der oberste Geist, wohnt in allen Dingen, und alles, was wir unterwegs treffen, kann uns helfen... Uns wurde gelehrt, allem, was wir sehen, Aufmerksamkeit zu schenken.« (a. a. O., S. 73, 81)

Diese Sorge um eine erschöpfende Beobachtung und eine systematische Bestandsaufnahme der Bezüge und Verbindungen kann zuweilen zu guten wissenschaftlichen Ergebnissen führen: das ist der Fall bei den Schwarzfuß-Indianern, die die Ankunft des Frühlings nach dem Entwicklungsstand des Fötus des Wissent diagnostizieren, den sie aus dem Bauch der auf der Jagd getöteten weiblichen Tiere herausgenommen hatten. Diese erfolgreichen Diagnosen sind jedoch von den vielen anderen Bezeugen gleicher Art, die die Wissenschaft für illusorisch erklärt, nicht zu trennen. Aber unterscheidet sich nicht das magische Denken, diese »gigantische Variation über das Thema des Kausalitätsprinzips«, wie Hubert und Mauss sagten (2, S. 61), von der Wissenschaft weniger durch die Unkenntnis oder die Geringgeschätzung des Determinismus als vielmehr durch einen weit gebreiteren und anspruchsvolleren Anspruch auf Determinismus, welchen die Wissenschaft höchstens unverhütlig und übereilt nennen kann?

Als System einer Naturphilosophie gesehen, enthält sie (*witchcraft*) eine Theorie der Ursachen: das Unglück entsteht aus der Zauberei, die mit den Naturkräften zusammenarbeitet. Daß ein Mann von einem Büffel auf die Hörner genommen wird, daß ein Dachspeicher, dessen Unterbau die Termiten zerfressen haben, ihm auf den Kopf fällt, oder daß er eine Gehirnhautentzündung bekommt, werden die Azande damit erklären, daß der Büffel, der Speicher oder die Krankheit Ursachen sind, die sich mit der Zauberei verbünden, um den Mann zu töten. Für den Büffel, den Speicher und die Krankheit ist die Zauberei nicht verantwortlich zu machen, denn sie existieren an sich; verantwortlich ist sie aber für den besonderen Umstand, der jene in zerstörerische Beziehung zu einem Individuum bringt. Der Speicher wäre auf alle Fälle zusammen gestürzt, aber wegen der Zauberei ist er in einem bestimmten Augenblick eingefallen, als ein bestimmtes Individuum sich unter ihm ausruhte. Unter all diesen Ursachen läßt allein die Zauberei eine korrigierende Einmischung zu, da nur sie

von einer Person ausgeht. Gegen den Büffel und den Speicher kann man nichts tun. Obwohl sie gleichfalls als Ursachen anerkannt werden, sind sie auf der Ebene der sozialen Beziehungen nicht bedeutsam. (Evans-Pritchard I, S. 418 f.)

Zwischen Magie und Wissenschaft besteht unter diesem Gesichtspunkt der wesentliche Unterschied darin, daß die eine einen globalen und integralen Determinismus voraussetzt, während die andere so vorgeht, daß sie Stufen unterscheidet, von denen nur einige gewisse Formen des Determinismus zu lassen, die auf anderen Stufen nicht anwendbar sind. Aber könnte man nicht noch weiter gehen und die Strenge und Präzision, die das magische Denken und die rituellen Praktiken aufweisen, als den Ausdruck einer unbewußten Ahnung von der *Wahrheit des Determinismus* betrachten, der die Seinsweise der wissenschaftlichen Phänomene wäre, derart, daß der Determinismus im Ganzen *verneint* und *manipuliert* würde, noch bevor man ihn *erkennt* und *respektiert*? Die Riten und die magischen Glaubensinhalte erscheinen dann als Ausdrucksformen eines Glaubens an eine künftige Wissenschaft.

Aber das ist nicht alles. Diese Vorgänge können nicht nur ihrem Wesen nach zuweilen von Erfolg gekrönt sein, sie können auch in doppelter Weise vorgehen; nämlich auf die Wissenschaft selbst und auf Methoden oder Ergebnisse, die die Wissenschaft erst in einem fortgeschrittenen Stadium ihrer Entwicklung assimilieren kann, falls es wahr ist, daß der Mensch zunächst das Schwierigste in Angriff nimmt: die Systematisierung auf der Ebene der sinnlich wahrnehmbaren Gegebenheiten, denen die Wissenschaft lange Zeit den Rücken gekehrt hat und die sie erst langsam wieder in ihr Gesichtsfeld zurückholte. In der Geschichte des wissenschaftlichen Denkens ist diese Wirkung der Antizipation mehrfach in Erscheinung getreten; wie Simpson (S. 84 f.) es anhand eines Beispiels gezeigt hat, daß er der Biologie des 19. Jahrhunderts entnahm, ergibt sie sich daraus, daß – da die wissenschaftliche Erklärung immer mit der Entdeckung eines »Arrangements« zusammengeht – jeder Versuch dieser Art, selbst wenn er von nicht-wissenschaftlichen Prinzipien inspiriert wird, auf wirkliche Arrangements stoßen kann. Das ist sogar voraussehbar, wenn man zugibt, daß der Definition nach die Zahl der Strukturen begrenzt ist: das »Strukturierten« besäß also eine innere Wirksamkeit, welches auch die Prinzipien und die Methoden sein mögen, von denen es sich leiten läßt.

Die moderne Chemie führt die Vielfalt der Gerüche und Düfte auf fünf verschiedenen kombinierte Elemente zurück: Kohlenstoff, Wasserstoff, Sauerstoff, Schwefel und Stickstoff. Indem sie Tabellen über das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein aufstellt, Gewicht und Verteilung bestimmt, gelingt es ihr, Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten zwischen den Eigenschaften Rechnung zu tragen, die sie früher als »sekundär« aus ihrem Gebiet verbannt hätte. Aber diese Annäherungen und Unterscheidungen sind für das ästhetische Gefühl nicht überraschend: sie bereichern und erhellen es vielmehr, indem sie Assoziationen begründen, die es schon ahnte und durch die man besser begreift, warum und unter welchen Bedingungen eine intensive Schulung der Intuition es allein schon ermöglicht hätte, sie zu entdecken; so kann der Tabakrauch für eine Logik der Sinneswahrnehmung die Überschneidung zweier Gruppen sein: zu der einen Gruppe gehört sowohl das gegrillte Fleisch als auch die braune Kruste des Brotes (die wie der Tabakrauch Stoffverbindungen sind); zur anderen gehören Käse, Bier und Honig, weil sie alle Diazetyl enthalten. Die wilde Kirsche, der Zimt, die Vanille und der Sherry bilden eine Gruppe, nicht nur für die Wahrnehmung, sondern auch für das Erkennen, weil sie alle Aldehyd enthalten, während die Verwandtschaft der Gerüche des kanadischen Tees (»wintergreen«), des Lavendels und der Banane sich durch das Vorhandensein ätherischer Öle erklären lässt. Die bloße Intuition würde es nahelegen, die Zwiebel, den Knoblauch, den Kohl, die Rübe, das Radisches und die Senf pflanze in eine Gruppe zu bringen, obwohl die Botanik die Liliengewächse von den Kreuzblütern trennt. In dem die Chemie die Sinneswahrnehmung als Zeugen anerkennt, beweist sie, daß diese einander fremden Familien auf einer anderen Ebene zusammengehören: sie enthalten Schwefel. Diese Gruppierung hätte ein primitiver Philosoph oder ein Dichter vornehmen und sich dabei von Betrachtungen leiten lassen können, die der Chemie, aber auch jeder anderen Form der Wissenschaft fremd sind: in der ethnographischen Literatur findet sich eine Menge solcher Gruppierungen, deren empirischer und ästhetischer Wert nicht weniger beachtlich ist. Nun ist dies nicht allein die Folge einer Assoziierungswut, der zuweilen nur durch das Spiel des Zufalls Erfolg beschieden ist. Simpson hat, mit mehr Intuition als in der soeben zitierten Stelle, bei der er eine solche Interpretation vorbringt, gezeigt, daß die Forderung nach Organisation ein der Kunst und der

Wissenschaft gemeinsames Bedürfnis ist und daß infolgedessen »die Klassifikationslehre, die eine Herstellung von Ordnung par excellence ist, einen bedeutenden ästhetischen Wert besitzt«. (a. a. O., S. 4) Daher wird man sich weniger wundern, daß der ästhetische Sinn allein von sich aus einen Weg zur Klassifikationslehre öffnen, ja selbst einige ihrer Resultate vorwegnehmen kann.

Wir greifen dennoch nicht auf die landläufige (und innerhalb des engen Rahmens, in der sie verwandt wird, durchaus zulässige) These zurück, derzufolge die Magie eine schüchterne und stammelnde Form der Wissenschaft ist: denn man würde sich jeder Möglichkeit beraubten, das magische Denken zu verstehen, wenn man es als ein Moment oder als eine Etappe der technischen und wissenschaftlichen Entwicklung begreifen wollte. Es ist eher ein Schatten, der den Körper ankündigt, und in gewissem Sinn ebenso vollständig wie er, in all seiner Stofflosigkeit ebenso fertig und kohärent wie der feste Körper, dem er lediglich vorausgeht. Das magische Denken ist nicht ein erster Versuch, ein Anfang, eine Skizze, der Teil eines noch nicht verwirklichten Ganzen; es bildet ein genau artikuliertes System und ist in dieser Hinsicht unabhängig von dem anderen System, das die Wissenschaft später begründen wird, abgesehen von der formalen Analogie, die sie beide einander näherbringt und die aus dem ersten einer Art metaphorischen Ausdrucks der letzteren macht. Anstatt also Magie und Wissenschaft als Gegensätze zu behandeln, wäre es besser, sie parallel zu setzen, als zwei Arten der Erkenntnis, die zwar hinsichtlich ihrer theoretischen und praktischen Ergebnisse ungleich sind (denn unter diesem Gesichtspunkt hat die Wissenschaft ohne Zweifel mehr Erfolg als die Magie, obwohl die Magie insofern ein Keim der Wissenschaft ist, als auch sie zuweilen Erfolg hat), nicht aber bezüglich der Art der geistigen Prozesse, die die Voraussetzung beider sind und sich weniger der Natur nach unterscheiden als aufgrund der Erscheinungstypen, auf die sie sich beziehen. Wo die magische Erkenntnis und die wissenschaftliche Erkenntnis in Erscheinung getreten sind, entspringen diese Beziehungen in der Tat objektiven Bedingungen. Die Geschichte der wissenschaftlichen Erkenntnis ist zu kurz, als daß wir über sie gut informiert sein könnten; aber daß der Ursprung der modernen Wissenschaft nur einige Jahrhunderte zurückliegt, wirft ein Problem auf, über das

die Ethnologen nicht hinlänglich nachgedacht haben; der Name *neolithisches Paradox* wäre ihm vollkommen angemessen.

Im Neolithikum setzt sich die Beherrschung der wesentlichen Fertigkeiten der Zivilisation durch: Töpferei, Weberei, Landwirtschaft und Tierzucht. Niemand würde heute mehr daran denken, diese ungeheuren Eroberungen durch die bloße Häufung einer Reihe von Einzelerfindungen zu erklären, die entweder zufällig gemacht wurden oder durch das passiv registrierte Schauspiel bestimmter Naturerscheinungen ans Licht kamen.*

Jede dieser Techniken setzt Jahrhunderte aktiver und methodischer Beobachtungen voraus, kühne und kontrollierte Hypothesen, die entweder verworfen oder mittels unermüdlicher wiederholter Experimente verifiziert werden. Ein Biologe, der bemerkte, in welch kurzer Zeit sich aus der Neuen Welt stammende Pflanzen auf den Philippinen akklimatisierten und von den Eingeborenen übernommen und benannt wurden, die in sehr vielen Fällen sogar ihre Verwendung als Heilmittel, die in Mexiko üblich war, wiederentdeckt zu haben schienen, interpretiert dieses Phänomen auf folgende Weise:

Die Pflanzen, deren Blätter oder Stengel einen bitteren Geschmack haben, werden auf den Philippinen allgemein gegen Magenschmerzen verwendet. Jede eingeführte Pflanze, die das gleiche Merkmal zeigt, wird sehr schnell ausprobiert. Weil die meisten Einwohner der Philippinen beständig Experimente an Pflanzen machen, lernen sie aufgrund der Kategorien ihrer eigenen Kultur schnell die Verwendungsmöglichkeiten der eingeführten Pflanzen kennen. (R. B. Fox, S. 212 f.)

Um eine wild wachsende Pflanze in eine Kulturpflanze zu verarbeiten, ein wildes Tier in ein Haustier; um bei beiden Eigenschaften zu entwickeln, die sie für die Ernährung oder für praktische Verwendung brauchbar machen, Eigenarten, die ursprünglich vollständig fehlten oder kaum vermehrt werden konnten; um aus einem lockeren Ton, der bröckelig war und leicht in Staub zerfiel oder Risse bekam, eine feste und wasserdichte Töpferware herzustellen (aber unter der Bedingung, daß man zuvor aus einer Vielzahl organischer

* Man hat zu erfahren versucht, was eintreten würde, wenn Kupfererz zufällig in einen Brennofen geriete: zahllose und verschiedenartige Experimente haben bewiesen, daß sich überhaupt nichts ereignen würde. Das einfachste Verfahren zur Gewinnung von geschmolzenem Metall, zu dem man gelangt ist, besteht darin, zu Pulver gemahlenen Kupferspat intensiv in einer Tonschale zu erhitzen, die selbst mit einem umgedrehten Topf zugedeckt ist. Schon dieses Ergebnis allein sperrt den Zufall sozusagen in den Ofen irgendeines Töpfers, der sich auf Glasuren versteht. (Coghlan)

und anorganischer Grundstoffe den zur Entfettung geeigneten herausgefunden hatte, das passendste Brennmaterial, die Temperatur und die Brennzeit und den Grad wirksamer Oxydation); um die oft langwierigen und komplizierten Techniken zu erarbeiten, die es ermöglichen, ohne fruchtbaren Boden oder ohne Wasser Kulturen anzulegen und Körner oder giftige Wurzeln in Nahrungsmittel zu verwandeln oder dieses Gift für die Jagd, den Krieg oder das Ritual nutzbar zu machen – für all dies bedurfte es zweifellos einer wirklich wissenschaftlichen Geisteshaltung, einer unentwegten und stets wachen Neugier, eines Hungers nach Erkenntnis aus Freude an der Erkenntnis, denn nur ein kleiner Bruchteil der Beobachtungen und Experimente (bei denen man voraussetzen muß, daß sie zunächst und vor allem durch die Freude am Wissen inspiriert waren) konnten zu praktischen und unmittelbar verwendbaren Ergebnissen führen. Dabei lassen wir noch die Metallverarbeitung (Bronze und Eisen) und die Verarbeitung der Edelmetalle beiseite, sogar die einfache Arbeit, Kupfer zu hämmern, die der Metallverarbeitung um mehrere Jahrtausende vorausging, was alles eine sehr fortgeschrittenen technische Kenntnis erfordert.

Der Mensch des Neolithikums oder der Urgeschichte ist also der Erbe einer langen wissenschaftlichen Tradition; doch wenn der Geist, der ihn wie alle seine Vorgänger inspirierte, der gleiche gewesen wäre wie der der Moderne, wie könnten wir dann verstehen, daß er *stehengeblieben* ist und daß mehrere Jahrtausende der Sagentraum wie eine Wand zwischen der neolithischen Revolution und der heutigen Wissenschaft stehen? Das Paradox läßt nur eine Lösung zu: daß es nämlich zwei verschiedene Arten wissenschaftlichen Denkens gibt, die beide Funktion nicht etwa ungleicher Stadien der Entwicklung des menschlichen Geistes, sondern zweier strategischer Ebenen sind, auf denen die Natur mittels wissenschaftlicher Erkenntnis angegangen werden kann, wobei die eine, grob gesagt, der Sphäre der Wahrnehmung und der Einbildungskraft angepaßt, die andere von ihr losgelöst wäre; wie wenn die norwendigen Beziehungen, die den Gegenstand jeder Wissenschaft bilden – sei sie nun neolithisch oder modern –, auf zwei verschiedenen Wegen erreicht werden könnten: einem, der der sinnlichen Intuition nahekommt, und einem, der ihr fern liegt.

27

26

Jede Art der Klassifizierung ist dem Chaos überlegen; und selbst eine Klassifizierung auf der Ebene der sinnlich wahrnehmbaren

Eigenschaften ist eine Etappe auf dem Wege zu einer rationalen Ordnung. Wenn man vorhat, eine Menge von verschiedenen Früchten in relativ schwere und relativ leichte Körper einzuteilen, ist es zulässig, zunächst einmal die Birnen von den Äpfeln zu trennen, obwohl die Form, die Farbe und der Geschmack keine Beziehung zu Gewicht und Volumen haben; und zwar deshalb, weil auf diese Weise die größeren Äpfel von den weniger großen leichter zu unterscheiden sind, als wenn die Äpfel mit Früchten anderen Aussehens durcheinanderliegen. Man sieht schon an diesem Beispiel, daß selbst auf dem Niveau der ästhetischen Wahrnehmung die Klassifizierung ihre Bedeutung hat.

Andererseits, und obwohl es zwischen den sinnlichen Qualitäten und den Eigenschaften keinen notwendigen Zusammenhang gibt, besteht in einer großen Anzahl von Fällen mindestens eine tatsächliche Beziehung, und die Verallgemeinerung dieser Beziehung, selbst wenn sie für die Vernunft unbegründet ist, kann sehr lange Zeit ein theoretisch und praktisch lohnendes Verfahren darstellen. Nicht alle Gifträte sind bitter oder brennend, und das Gegenteil ist ebenso wenig wahr; dennoch ist die Natur so eingerichtet, daß es für das Denken und Handeln rentabler ist, so vorzugehen, als ob eine Aquivalenz, die das ästhetische Gefühl befriedigt, auch einer objektiven Wirklichkeit entspräche. Es ist wahrscheinlich (kommt uns hier aber nicht zu, nach den Gründen dafür zu suchen), daß die Arten, die hinsichtlich Form, Farbe oder Geruch einige auffällige Merkmale tragen, dem Beobachter das eröffnen, was man ein »Recht zur Folgerung« nennen könnte: das Recht nämlich, zu postulieren, daß diese sichtbaren Merkmale auf besondere, doch verborgene Eigenchaften hinweisen. Zuzugeben, daß die Beziehung zwischen beiden selbst sinnlich wahrnehmbar ist (daß ein Korn in der Form eines Zahnes gegen Schlangenbisse schützt, daß ein gelber Saft ein Spezifikum gegen Gallenstörungen ist usw.), ist vorläufig besser, als jedem Zusammenhang gegenüber gleichgültig zu sein; denn die Klassifizierung wahrt, selbst wenn sie ungleichmäßig und willkürlich ist, den Reichtum und die Verschiedenartigkeit dessen, was sie erfaßt. Indem sie bestimmt, daß allem Rechnung zu tragen sei, erleichtert sie die Ausbildung eines »Gedächtnisses«.

Es ist nun aber eine Tatsache, daß Methoden dieser Art geeignet waren, zu bestimmten Resultaten zu führen, die unerträglich wären, damit der Mensch die Natur von einer anderen Seite her angreifen

konnte. Anstatt das Werk einer »fabelbildenden Funktion« zu sein, die der Wirklichkeit den Rücken zuwendet – wie so oft behauptet wurde –, liegt der Hauptwert der Mythen und Riten darin, Beobachtungs- und Denkweisen, wenn auch nur als Restbestände, bis heute zu erhalten, die einer bestimmten Art von Entdeckungen angekommen waren (und es ohne Zweifel bleiben werden): jenen Entdeckungen, die die Natur zuließ, unter der Voraussetzung der Organisation und der spekulativen Ausbeutung der sinnlich wahrnehmbaren Welt in Begriffen des sinnlich Wahrnehmbaren. Diese Wissenschaft vom Konkreten mußte ihrem Wesen nach auf andere Ergebnisse begrenzt sein als die, die den exakten Naturwissenschaften vorbehalten blieben; aber sie war nicht weniger wissenschaftlich, und ihre Ergebnisse waren nicht weniger wirklich. Zehntausend Jahre vor den anderen erworben und gesichert, sind sie noch immer die Grundlage unserer Zivilisation.

Im übrigen hält sich bei uns eine Form der Tätigkeit, die es uns auf technischem Gebiet sehr wohl ermöglicht, das zu begreifen, was auf dem Gebiet der Spekulation einmal eine Wissenschaft sein konnte, die wir lieber eine »erste« als eine primitive nennen wollen: die Tätigkeit nämlich, die allgemein mit dem Ausdruck *bricolage* (Basteln) bezeichnet wird. In seinem ursprünglichen Sinn läßt sich das Verbum *bricoler* auf Billard und Ballspiel, auf Jagd und Reiten anwenden, aber immer, um eine nicht vorgezeichnete Bewegung zu betonen: die des Balles, der zurückspringt, des Hundes, der Umwege macht, des Pferdes, das von der geraden Bahn abweicht, um einem Hindernis aus dem Weg zu gehen. Heutzutage ist der Bastler jener Mensch, der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind. Die Eigenart des mythischen Denkens besteht nun aber darin, sich mit Hilfe von Mitteln auszudrücken, deren Zusammensetzung merkwürdig ist und die, obwohl vielmöglich, begrenzt bleiben; dennoch muß es sich ihrer bedienen, an welches Problem es auch immer herangeht, denn es hat nichts anderes zur Hand. Es erscheint somit als eine Art intellektueller Basteln, was die Beziehungen, die man zwischen mythischem Denken und Bastelei beobachten kann, verständlich macht.

Ganz wie die Bastelei auf technischem, kann das mythische Denken

auf intellektuellem Gebiet glänzende und unvorhergesehene Ergebnisse zeitigen. Umgekehrt hat man oft den mythischen Charakter der Bastelai bemerkt: sei es nun auf dem Gebiet der sogenannten »rohen« oder »naiven« Kunst, sei es in der phantastischen Architektur der Villa des Briefträgers Cheval, der Dekors von George Méliès, oder auch der von Charles Dickens in seinem Roman »Great Expectations« unsterblich gemachten, doch zweifellos durch Beobachtung inspirierten Architektur des Vorstadtschlosses von Mr. Wemmick mit seiner Miniatur-Zugbrücke, seiner Kanone, die neun Uhr ankündigt, und seinem Salar- und Gurkenbeet, dank dessen die Vertheidiger eine Belagerung aushalten könnten, wenn es nötig wäre ...

Der Vergleich ist es wert, vertieft zu werden, denn er schafft einen besseren Zugang zu den wirklichen Beziehungen zwischen den beiden Arten wissenschaftlicher Erkenntnis, die wir unterschieden haben. Der Bastler ist in der Lage, eine große Anzahl verschiedenartiger Arbeiten auszuführen; doch im Unterschied zum Ingenieur macht er seine Arbeiten nicht davon abhängig, ob ihm die Rohstoffe oder Werkzeuge erreichbar sind, die je nach Projekt geplant und beschafft werden müßten: die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen, d. h. mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang zu dem augenblicklichen Projekt steht, wie überhaupt zu keinem besonderen Projekt, sondern das zufällige Ergebnis aller sich bietenden Gelegenheiten ist, den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern oder ihn mit den Überbleibseln von früheren Konstruktionen oder Destruktionen zu versorgen. Die Mittel des Bastlers sind also nicht im Hinblick auf ein Projekt bestimmbar (was übrigens, wie beim Ingenieur, ebenso viele Werkzeugeinheiten wie Arten von Projekten voraussetzen würde, zumindest theoretisch); sie lassen sich nur durch ihren Werkzeugcharakter bestimmen – anders ausgedrückt und um in der Sprache des Bastlers zu sprechen: weil die Elemente nach dem Prinzip »das kann man immer noch brauchen« gesammelt und aufgehoben werden. Solche Elemente sind also nur zur Hälfte zweckbestimmt: zwar genügend, daß der Bastler nicht die Ausrüstung und das Wissen aller Berufszweige nötig hat; jedoch nicht so sehr, daß jedes Element an einen genauen und fest umrissenen Gebrauch gebunden wäre.

Jedes Element stellt eine Gesamtheit von konkreten und zugleich möglichen Beziehungen dar; sie sind Werkzeuge, aber verwendbar für beliebige Arbeiten innerhalb eines Typus.

Auf die gleiche Weise liegen die Elemente der mythischen Reflexion immer auf halbem Wege zwischen sinnlich wahrnehmbaren Eindrücken und Begriffen. Es wäre unmöglich, die ersten aus der konkreten Situation, in der sie erschienen sind, herauszulösen, während der Rückgriff auf die letzteren es erfordern würde, daß das Denken wenigstens vorübergehend seine Absichten außer acht lassen könnte. Es besteht aber ein Zwischenglied zwischen dem Bild und dem Begriff: das Zeichen; denn man kann es immer in der Weise, die Sasure für diese besondere Kategorie der sprachlichen Zeichen eingesetzt hat, definieren: als ein Band zwischen einem Bild und einem Begriff, die in der so hergestellten Vereinigung die Rolle des Signifikanten bzw. des Signifikats spielen.

Das Zeichen ist, ganz wie das Bild, etwas Konkretes, aber es ähnelt dem Begriff durch seine Fähigkeit des Verweisens: beide beziehen sich nicht ausschließlich auf sich selbst, sie können für anderes stehen. Doch besitzt der Begriff in dieser Hinsicht eine unbegrenzte Fähigkeit, während die des Zeichens begrenzt ist. Die Verschiedenheit und die Ähnlichkeit sind deutlich an dem Beispiel des Bastlers zu erkennen. Sehen wir ihm beim Arbeiten zu: Von seinem Vorhaben angespont, ist sein erster praktischer Schritt dennoch retrospektiv: er muß auf eine bereits konstituierte Gesamtheit von Werkzeugen und Materialien zurückgreifen; eine Bestandsaufnahme machen oder eine schon vorhandene umarbeiten; schließlich und vor allem muß er mit dieser Gesamtheit in eine Art Dialog treten, um die möglichen Antworten zu ermitteln, die sie auf das gestellte Problem zu geben vermag. Alle diese heterogenen Gegenstände, die seinen Schatz* bilden, befragt er, um herauszubekommen, was jeder von ihnen »bedeutet« könnte. So trägt er dazu bei, ein Ganzes zu bestimmen, das es zu verwirklichen gilt, das sich aber am Ende von der Gesamtheit seiner Werkzeuge nur durch die innere Disposition der Teile unterscheiden wird. Ein Eichenblock kann als Stütze dienen, der Unzulänglichkeit einer Fichtenbohle abzuholen; oder auch als Sockel, was die Möglichkeit böte, die Maserung und die Politur des alten Holzes zur Geltung zu bringen. Im einen Fall wäre seine Form

* »Idéenschatz«, wie Hubert und Mauss (2, S. 136) in bezug auf die Magie auszeichnet

ausschlaggebend, im anderen sein Aussehen. Aber diese Möglichkeiten bleiben immer durch die besondere Geschichte jedes Stückes begrenzt und durch das, was an Vorbestimmtem in ihm steckt, das auf den ursprünglichen Gebrauch zurückverweist, für den es geplant war, oder auch durch die Anpassungen, die es im Verlauf vielfältiger Verwendungen durchgemacht hat. Wie die konstitutiven Einheiten des Mythos, dessen Kombinationsmöglichkeiten durch die Tatsache begrenzt sind, daß sie einer Sprache entnommen sind, in der sie schon einen Sinn besitzen, der die Manövriertsfreiheit einschränkt, sind auch die Elemente, die der Bastler sammelt und verwendet, bereits »von vornherein eingeschränkt«. (Lévi-Strauss S., S. 35) Andererseits hängt die Entscheidung von der Möglichkeit ab, ein anderes Element in die frei gewordene Funktion einzusetzen, so daß jede Wahl eine vollständige Neuorganisierung der Struktur nach sich zieht, die weder der andeutungswise vorgestellten noch irgendeiner anderen, die ihr hätte vorgezogen werden können, jemals entsprechen wird.

Natürlich stellt sich auch der Ingenieur Fragen, da sich für ihn aus der Begrenztheit seiner Mittel, seines Könnens und seiner Kenntnisse ein »unbequemer Gesprächspartner« ergibt und weil er sich in dieser negativen Form an einem Widerstand stößt, den er unbedingt überwinden muß. Man könnte versucht sein zu sagen, der Ingenieur befrage das Universum, während der Bastler sich an eine Sammlung von Überbleibseln menschlicher Produkte richte, d. h. an eine Untergruppe der Kultur. Die Informationstheorie zeigt übrigens, wie es möglich und oft nützlich ist, das Vorgehen des Physikers auf eine Art Dialog mit der Natur zurückzuführen, was die Unterscheidung, die wir zu treffen versuchen, weniger scharf machen würde. Dennoch wird jederzeit ein Unterschied bestehen bleiben, selbst wenn man berücksichtigt, daß der Gelehrte sich niemals mit der reinen Natur unterhält, sondern mit einem bestimmten Zustand der Beziehung zwischen der Natur und der Kultur, der definierbar ist nach der Geschichtsperiode, in der er lebt, der Zivilisation, der er angehört, und den materiellen Mitteln, über die er verfügt. Angesichts einer gegebenen Aufgabe kann er ebensowenig wie der Bastler alles Beliebige tun; auch er muß beginnen mit einer Bestandsaufnahme einer vorher determinierten Gesamtheit von theoretischen und praktischen Kenntnissen und technischen Mitteln, die die möglichen Lösungen einschränken.

Der Unterschied ist also nicht so absolut, wie man ihn sich vorstellen versucht wäre; er bleibt jedoch in dem Maße wirklich, wie der Ingenieur in bezug auf jene *Zwänge*, die einen Zivilisationszustand zum Ausdruck bringen, immer einen Durchgang zu öffnen versuchen wird, um sich *darüber* zu stellen, während der Bastler freiwillig oder gezwungen *darunter* bleibt; mit anderen Worten, der erstere arbeitet mit Hilfe von Begriffen, der letztere mit Hilfe von Zeichen. Auf der Achse, auf der sich Natur und Kultur gegenüberstehen, sind die Gesamtheiten, denen sie sich bedienen, merklich verschoben. Tatsächlich beruht zumindest eine der Arten, wie sich das Zeichen dem Begriff entgegenstellt, darauf, daß der Begriff in bezug auf die Wirklichkeit vollständig transparent sein will, während das Zeichen zuläßt und sogar fordert, daß diese Wirklichkeit in einem bestimmten Maße durch den Menschen geprägt ist. Dies sagt der treffende, aber schwer übersetzbare Ausdruck von Peirce:

»It addresses somebody.«

Man könnte also sagen, der Gelehrte und der Bastler lauerten beide auf Botschaften, für den Bastler aber handle es sich um Botschaften, die in gewisser Weise vorübermittelt sind und die er nur sammelt; etwa wie jene Kaufmannsregeln, die aufgrund eines Extraks der vergangenen Berufserfahrung die Möglichkeit bieten, auf ökonomische Weise allen neuen Situationen zu begegnen (unter der Bedingung allerdings, daß sie von derselben Art sind wie die alten); während der Mann der Wissenschaft, sei er nun Ingenieur oder Physiker, immer auf die *andere Botschaft* spekuliere, die einem Gesprächspartner entrisse werden könnte, trotz seiner Weigerung, sich zu Fragen zu äußern, deren Antworten nicht schon erprobt worden sind. Der Begriff erscheint somit als dasjenige, das die *Eröffnung* des Ganzen, mit dem man arbeitet, bewerkstelligt, und die Bezeichnung als dasjenige, das seine *Reorganisation* bewerkstelligt: die Bezeichnung erweitert das Ganze nicht, noch erneuert sie es; sie beschränkt sich darauf, seine verschiedenen Umwandlungen zu erhalten.

Das Bild kann nicht Idee sein, aber es kann die Rolle des Zeichens spielen oder, genauer gesagt, sich mit der Idee in einem Zeichen vermählen und, wenn die Idee noch nicht da ist, deren zukünftigen Platz freihalten und ihre Konturen negativ hervortreten lassen. Das Bild ist starr, auf eindeutige Weise an den es begleitenden Bewußtseinsakt gebunden; aber das Zeichen und das bezeichnend gewor-

dene Bild sind, wenn sie noch ohne Inhalt sind, d. h. ohne gleichzeitige und theoretisch unbegrenzte Beziehungen zu anderen Wesen desselben Typus – was das Privileg des Begriffs ist –, schon *ver-tauschbar*, d. h. geeignet, sukzessive Beziehungen zu anderen Wesen, wenn auch in beschränkter Zahl, zu unterhalten, unter der Bedingung, wie wir gesehen haben, daß sie immer ein System bilden, indem eine ein Element berührende Veränderung automatisch alle anderen angeht: auf dieser Ebene existieren die Ausdehnung und der Inhalt der Logik nicht als zwei unterschiedene und sich ergänzende Aspekte, sondern als solidarische Wirklichkeit. Man begreift daher, daß das mythische Denken, obwohl es in den Bildern gefangen ist, bereits verallgemeinernd, also wissenschaftlich sein kann: was sie im instrumentalen Ganzen oder in der Einordnung auf einen Zweck hin darstellen, verändert wird und die immer, bis auf die innere Disposition, das gleiche Objekt bilden: »Man könnte meinen, die mythologischen Welten seien dazu bestimmt, eingerissen zu werden, kaum daß sie sich gebildet haben, damit neue Welten aus ihren Fragmenten entstehen.« (Boas I, S. 18) Diese tiefgründige Bemerkung übersieht indessen, daß in dieser unaufhörlichen Rekonstruktion mit Hilfe der gleichen Materialien immer vergangene Zwecke berufen sind, die Rolle von Mitteln zu spielen: die Signifikate werden zu Signifikanten und umgekehrt.

Diese Formel, die der Basteler als Definition dienen könnte, erklärt, daß für die mythische Reflexion die Gesamtheit der verfügbaren Mittel gleichfalls implizit aufgenommen oder geplant werden muß, damit sich ein Ergebnis definieren läßt, das immer ein Kompromiß zwischen der Struktur des instrumentalen Ganzen und der des Projektes sein wird. Wenn dieses Projekt einmal verwirklicht ist, wird es also unvermeidlich gegenüber der ursprünglichen Absicht verschenken, ein Effekt, den die Surrealisten zutreffend »objektiven Zufall« genannt haben. Man kann aber noch weiter gehen: das Poetische der Basteler kommt auch und besonders daher, daß sie sich nicht darauf beschränkt, etwas zu vollenden oder auszuführen; sie spricht nicht nur mit den Dingen, wie wir schon gezeigt haben, sondern auch *mittels* der Dinge: indem sie durch die Auswahl, die sie zwischen begrenzten Möglichkeiten trifft, über den Charakter und

das Leben ihres Urhebers Aussagen macht. Der Basteler legt, ohne sein Projekt jemals auszufüllen, immer etwas von sich hinein.

Auch unter diesem Gesichtspunkt erscheint die mythische Reflexion als eine intellektuelle Form der Basteleri. Die Wissenschaft baut sich ganz und gar auf der Unterscheidung zwischen Zufälligem und Notwendigem auf, die gleichzeitig die zwischen Ereignis und Struktur ist. Die Qualitäten, die sie bei ihrer Entstehung für sich in Anspruch nahm, waren genau diejenigen, die, da sie nicht der gelebten Erfahrung angehörten, außerhalb der Ereignisse und ihnen gemeinsam fremd blieben: das ist der Sinn des Begriffs der Ersten Qualitäten. Die Eigenart des mythischen Denkens besteht, wie die der Basteler auf praktischen Gebiet, darin, strukturierte Gesamtheiten zu erarbeiten, nicht unmittelbar mit Hilfe anderer strukturierter Gesamtheiten*, sondern durch Verwendung der Überreste von Ereignissen: »odds and ends«, würde das Englische sagen, Abfälle und Bruchstücke, fossile Zeugen der Geschichte eines Individuums oder einer Gesellschaft. In gewissem Sinn ist also das Verhältnis zwischen Diachronie und Synchronie umgekehrt: das mythische Denken, dieser Basteler, erarbeitet Strukturen, indem es Ereignisse oder vielmehr Überreste von Ereignissen ordnet **, während die Wissenschaft, »unterwegs« allein deshalb, weil sie sich stets begründet, sich in Form von Ereignissen ihre Mittel und Ergebnisse schafft, dank den Strukturen, die sie unermüdlich herstellt und die ihre Hypothesen und ihre Theorien bilden. Aber täuschen wir uns nicht: es handelt sich nicht um zwei Stadien oder um zwei Phasen der Entwicklung des Wissens, denn beide Wege sind gleichermaßen gültig. Schon streben Physik und Chemie danach, wieder qualitativ zu werden, d. h. auch den sekundären Qualitäten Rechnung zu tragen, die, wenn sie erklärt sein werden, wiederum Mittel der Erklärung werden; und vielleicht tritt die Biologie in Erwartung dieser Vollendung auf der Stelle, um dann ihrerseits das Leben erklären zu können. Und das mythische Denken ist nicht nur der Gefangene von Ereignissen und Erfahrungen, die es unablässig ordnet und neuordnet, um in ihnen einen Sinn zu entdecken; es ist auch befriedend: durch

* Das mythische Denken errichtet strukturierte Gesamtheiten mittels einer strukturierten Gesamtheit, nämlich der Sprache; aber es bemächtigt sich nicht der Struktur der Sprache; es errichtet seine ideologischen Gebäude aus dem Schutt eines vergangenen gesellschaftlichen Diskurses.

** Das Basteln arbeitet mit »zweiten Qualitäten«; cf. englisch »second hand«, aus zweiter Hand, »Gelegenheits«.

den Protest, den es gegen den Un-Sinn erhebt, mit dem die Wissenschaft zunächst resignierend einen Kompromiß schloß.

Die vorangegangenen Betrachtungen haben das Problem der Kunst mehrfach gestreift, und vielleicht sollte man kurz zeigen, wie sich in dieser Perspektive die Kunst auf halbem Wege zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und mythischem oder magischem Denken einfügt; denn jeder weiß, daß der Künstler zugleich etwas vom Gelehrten und etwas vom Bastler hat: mit handwerklichen Mitteln fertigt er einen materiellen Gegenstand, der gleichzeitig Gegenstand der Erkenntnis ist. Wir haben den Gelehrten und den Bastler durch die Funktionen unterschieden, die sie in der Ordnung der Mittel und Zwecke dem Ereignis und der Struktur zuweisen: der eine schafft Ereignisse (die Welt ändern) mittels Strukturen, der andere Strukturen mittels Ereignissen (eine in dieser scharfen Form ungenaue Formel, die aber unsere Analyse zu nuancieren erlaubt). Beobachten wir nun das Frauenporträt von Clouet und fragen wir nach den Ursachen des tiefen ästhetischen Eindrucks, der, anscheinend unerklärlicherweise, durch die täuschend genaue Wiedergabe einer Halskrause aus Spritzen hervorgerufen wird.

Nicht zufällig wählen wir Clouet als Beispiel; denn man weiß, daß er zu verkleinern liebt: seine Bilder sind also, wie die japanischen Gärten, die Kleinwagen, die Schiffe in Flaschen, das, was man in der Sprache des Bastlers »verkleinerte Modelle« nennt. Es stellt sich nun die Frage, ob das verkleinerte Modell – wie es auch der Geselle als Meisterstück zu liefern hat – nicht immer und überall der Typus des Kunstwerks überhaupt ist. Denn es scheint, daß jedes verkleinerte Modell eine ästhetische Berufung hat – denn woher, wenn nicht aus seinen Dimensionen, nähme es diese dauernde Kraft? – und weitaus die meisten Kunsterwerke sind verkleinerte Modelle. Man könnte meinen, diese Eigenart entspringe zunächst einer Sorge um die Wirtschaftlichkeit im Hinblick auf Materialien und Mittel, und zur Stützung dieser Interpretation Werke heranziehen, die, obwohl monumental, zweifellos Kunsterwerke sind. Zudem müssen wir uns über die Definition verstündigen: die Malereien der Sixtinischen Kapelle sind trotz ihren imposanten Ausmaßen ein verkleinertes Modell, denn ihr Thema ist das Ende der Zeiten. Das gleiche gilt für den kosmischen Symbolismus der religiösen Bauwerke. An-

dererseits kann man sich fragen, ob die ästhetische Wirkung, sagen wir die einer überlebensgroßen Reiterstatue, daher kommt, daß sie einem Menschen auf die Dimensionen eines Felsens vergroßert, oder vielmehr daher, daß sie das, was von fern wie ein Felsen wirkt, auf die Proportionen eines Menschen bringt. Schließlich setzt selbst eine Darstellung in »Lebensgröße« das verkleinerte Modell voraus, da die grafische oder plastische Übertragung immer den Verzicht auf bestimmte Dimensionen des Objekts einschließt: in der Malerei Verzicht auf das Volumen; Verzicht auf Farben, Gerüche und fühlbare Eindrücke auch in der Skulptur; und in beiden Fällen Verzicht auf die zeitliche Dimension, da das Ganze des dargestellten Werkes in einem einzigen Augenblick festgehalten wird.

Welche Kraft verbindet sich also mit der Verkleinerung, mag sie nun den Maßstab oder die Eigenschaften betreffen? Sie resultiert, so scheint es, aus einer Art Umkehrung des Erkenntnisprozesses: wenn wir das wirkliche Objekt in seiner Totalität erkennen wollen, neigen wir immer dazu, von seinen Teilen auszugehen. Der Widerstand, den es uns entgegenstellt, wird überwunden, indem wir die Totalität teilen. Die Verkleinerung kehrt diese Situation um: in der Verkleinerung erscheint die Totalität des Objekts weniger furcht-erregend; aufgrund der Tatsache, daß sie quantitativ vermindert ist, erscheint sie uns qualitativ vereinfacht. Genauer gesagt, diese quantitative Umsetzung stregert und vervielfältigt unsere Macht über das Abbild des Gegenstandes; durch das Abbild kann die Sache erfäßt, in der Hand gewogen, mit einem einzigen Blick festgehalten werden. Die Puppe ist für das Kind kein Gegner oder Rivale mehr, nicht einmal ein Gesprächspartner; in ihr und durch sie wird die Person zum Sujet. Im Gegensatz zu dem, was sich ereignet, wenn wir eine Sache oder ein Wesen in seiner wirklichen Größe zu erkennen suchen, geht im verkleinerten Modell die Erkenntnis des *Ganzem der Teile* voraus. Und selbst wenn das eine Illusion ist, liegt der Sinn dieses Vorganges darin, diese Illusion zu schaffen oder aufrechtzuerhalten, die sowohl dem Verstand wie den Sinnen ein Vergnügen bietet, das schon auf dieser Basis allein ästhetisch genannt werden kann.

Bis jetzt haben wir nur Überlegungen hinsichtlich des Maßstabes angestellt, die, wie wir gesehen haben, eine dialektische Beziehung zwischen Größe – d. h. Quantität – und Qualität einschließen. Aber das verkleinerte Modell besitzt noch eine zusätzliche Eigenschaft: es

ist konstruiert, »man made« und, was wichtiger ist, »Handarbeit«. Es ist also nicht eine bloße Projektion, eine passive Entsprechung des Objektes; es konstituiert eine wirkliche Erfahrung über das Objekt. In dem Maß aber, wie das Modell künstlich gefertigt ist, wird es möglich zu begreifen, wie es gemacht ist, und dieses Begreifen der Herstellungsart fügt seinem Sein eine weitere Dimension hinzu; wie wir anlässlich der Bastrelei gesehen haben – doch das Beispiel der »Manier« des Malers zeigt, daß das gleiche auch für die Kunst gilt –, läßt zudem das Problem immer mehrere Lösungen zu. Da die Wahl einer Lösung eine Veränderung des Resultats mit sich bringt, zu dem eine andere Lösung geführt hätte, ist also das Gesamtbild dieser Permutationen virtuell gegeben, im gleichen Moment wie die besondere Lösung, die sich dem Blick des Besuchers darbietet, welcher auf diese Weise – ohne es zu wissen – zum Handelnden wird. Allein durch die Betrachtung gelangt der Zuschauer, wenn man so sagen darf, in den Besitz anderer möglicher Modalitäten des gleichen Werkes, als deren Schöpfer er sich mit größerem Recht fühlt denn der Schöpfer selbst, der sie dadurch, daß er sie von seiner Schöpfung ausschloß, preisgegeben hat; und jede dieser Modalitäten bildet eine zusätzliche Perspektive, in der das verwirklichte Werk gesehen werden kann. Anders ausgedrückt, die innere Kraft des verkleinerten Modells besteht darin, daß sie den Verzicht auf sinnliche Dimensionen durch den Gewinn intellektueller Dimensionen ausgleicht. Kehren wir nun zu der Spitzenkrause im Bild von Clouet zurück. Alles, was wir soeben sagten, läßt sich auf sie anwenden; denn um sie in Form einer Projektion von Merkmalen abzubilden, deren räumliche Dimensionen kleiner sind und weniger zahlreich als die des Objekts, mußte man umgekehrt symmetrisch zum Verfahren der Wissenschaft vorgehen, die nicht nur ein neues Spitzennuster anstelle eines schon bekannten produziert hätte – wie es ihre Funktion ist, anstatt sie nur zu reproduzieren –, sondern auch eine wirkliche Spitze anstelle einer vorstellten. Die Wissenschaft hätte in der Tat maßstabgerecht gearbeitet, jedoch mit Hilfe der Erfindung des Webstuhls, während die Kunst im verkleinerten Maßstab arbeitet, um ein Abbild des Gegenstandes herzustellen. Der erste Weg gehört zur Metonymie, er ersetzt ein Wesen durch ein anderes Wesen, eine Wirkung durch ihre Ursache, während der zweite Schritt metaphorisch ist.

Doch das ist nicht alles. Denn wenn es stimmt, daß sich die Priori-

tärsbeziehung zwischen Struktur und Ereignis in der Wissenschaft auf umgekehrte symmetrische Weise wie in der Bastrelei manifestiert, ist es klar, daß auch unter diesem Gesichtspunkt die Kunst eine Zwischenstellung einnimmt. Selbst wenn, wie wir gezeigt haben, die Darstellung einer Spitzenkrause im verkleinerten Modell eine innere Kenntnis ihrer Morphologie und ihrer Herstellungstechnik einschließt (hätte es sich um eine menschliche oder tierische Darstellung gehandelt, hätten wir gesagt, der Anatomie und der Posen), läßt sie sich nicht auf ein Diagramm oder eine technische Zeichnung zurückführen: sie verwirklicht die Synthese dieser inneren Eigenschaften und derjenigen, die sich aus einem räumlichen und zeitlichen Rahmen ergeben. Das Endergebnis ist die Spitzenkrause, wie sie an sich ist, aber auch so, daß im selben Moment ihre Erscheinung durch die Perspektive bestimmt wird, in der sie sich zeigt, indem sie gewisse Teile hervorhebt, andere dagegen, deren Existenz dennoch weiterhin auf das Übrige Einfluß hat, verbirgt: durch den Kontrast zwischen ihrem Weiß und den Farben der anderen Teile der Kleidung, durch den Widerschein des perlmuttglanzenden Halses, den sie umschließt, und den des Himmels eines bestimmten Tages und Augenblicks, wie auch durch ihre Bedeutung als banaler Schmuck oder Prunk, der, neu oder gebraucht, frisch gebügelt oder zerkrümelt, von einer Frau aus dem Volke oder von einer Königin getragen wird, deren Physiognomie ihren Rang in einem Milieu, einer Gesellschaft, einer Religion oder einer geschichtlichen Periode bestätigt, entkräfftet, oder näher bezeichnet ... So besteht das Genie des Malers, immer auf halbem Weg zwischen Schema und Anekdote, darin, daß es innere und äußere Kenntnis, ein Sein und ein Werden vereinigt; daß der Maler mit seinem Pinsel einen Gegenstand schafft, der nicht als Gegenstand existiert und den er dennoch auf seiner Leinwand zu schaffen versteht: eine genau ausgewogene Synthese zwischen einem oder mehreren natürlichen und sozialen Ereignissen. Der ästhetische Eindruck entsteht durch diese Vereinigung im Innern eines Werkes, das vom Menschen geschaffen ist und somit virtuell auch vom Beschauer, der durch das Kunstwerk hindurch, zwischen Strukturordnung und Ereignisordnung, dessen Möglichkeit entdeckt.

Diese Analyse erfordert noch einige Bemerkungen. Zunächst erlaubt sie, besser zu begreifen, warum uns die Mythen gleichzeitig als Systeme abstrakter Beziehungen und als Gegenstände ästhetischer Be-

trachtung erscheinen: der schöpferische Akt, der den Mythos erzeugt, ist in der Tat umgekehrt symmetrisch zu dem, den man am Ursprung des KunstsWerks feststellt. Im letzteren Fall geht man von einer Gesamtheit aus, die aus einem oder mehreren Objekten und einem oder mehreren Ereignissen besteht und die der ästhetischen Schöpfung durch das Sichtbarmachen einer gemeinsamen Struktur den Charakter einer Totalität verleiht. Der Mythos geht derselben Weg in umgekehrter Richtung: er verwendet eine Struktur, um ein absolutes Objekt hervorzubringen, das den Aspekt einer Gesamtheit von Ereignissen bietet (denn jeder Mythos erzählt eine Geschichte). Die Kunst geht also von einem Ganzen aus (Objekt + Ereignis) und hin zu der *Entdeckung* seiner Struktur; der Mythos geht von einer Struktur aus, mittels derer er die *Konstruktion* eines Ganzes unternimmt (Objekt + Ereignis).

Wenn diese erste Bemerkung uns dazu anregt, unsere Interpretation zu verallgemeinern, führt die zweite eher dahin, sie einzuschränken. Stimmt es, daß jedes Kunstwerk in einer Integration von Struktur und Ereignis besteht? Man kann dergleichen, so scheint es, nicht von jener Tlingit-Keule aus Zedernholz sagen, die dazu dient, den Fisch zu erschlagen, und die ich auf einem Regal meiner Bibliothek betrachte, während ich diese Zeilen schreibe. Der Künstler, der sie in der Form eines Seeungeheuers geschnitten hat, wollte, daß der Körper des Werkzeugs dem Körper des Tieres, der Griff seinem Schwanz entspricht und daß die anatomischen Proportionen, die dem Fabelwesen gegeben wurden, so beschaffen sind, daß das Objekt das grausame Tier *sein* kann, das ein wehrloses Opfer tötet, gleichzeitig aber auch eine wohl ausgewogene Waffe zum Fischen, die ein Mann leicht handhaben kann und mit der er gute Ergebnisse erzielt. Alles an diesem Werkzeug, das zugleich ein wunderbares Kunstwerk ist, scheint also strukturell zu sein: sowohl sein mythischer Symbolismus wie seine praktische Funktion. Genauer gesagt: das Objekt, seine Funktion und sein Symbol scheinen aufeinander bezogen zu sein und ein geschlossenes System zu bilden, in das das Ereignis keinen Eingang finden kann. Die Position, die Gestalt und der Ausdruck des Ungeheuers sind in nichts den historischen Umständen verpflichtet, unter denen es der Künstler »in Fleisch und Blut« hat sehen, träumen oder konzipieren können. Man könnte eher meinen, sein unwandelbares Wesen sei endgültig in einem hölzernen Material festgehalten, dessen feine Maserung alle

seine Aspekte zum Ausdruck zu bringen vermag, und durch eine Verwendung fixiert, zu der es durch seine empirische Form vorherbestimmt scheint. Alles was hier von einem besonderen Objekt gesagt wurde, gilt auch für andere Erzeugnisse der primitiven Kunst: für eine afrikanische Statue, eine melanesische Maske ... Sollten wir also nur eine zeitlich und örtlich gebundene Form der ästhetischen Schöpfung definiert haben, als wir glaubten, nicht nur ihre wesentlichen Merkmale, sondern auch diejenigen zu erfassen, durch die sich ihre intelligible Beziehung zu anderen Schöpfungsarten herstellt?

Durch eine Erweiterung der Interpretation glauben wir, diese Schwierigkeit überwinden zu können. Was wir anlässlich eines Bildes von Clouet vorübergehend als ein Ereignis oder eine Gesamtheit von Ereignissen definiert hatten, erscheint uns nun unter einem allgemeineren Blickwinkel: das Ereignis ist nur ein Modus der Zufälligkeit, dessen (als notwendig wahrgenommene) Einbeziehung in eine Struktur den ästhetischen Eindruck hervorruft, welchen Typus von Kunst man auch immer betrachten mag. Je nach Stil, Ort und Epoche bekundet sich diese Zufälligkeit unter drei verschiedenen Aspekten oder in drei verschiedenen Momenten der künstlerischen Schöpfung (die sich im übrigen überlagern können): sie liegt auf der Ebene des Anlasses, der Ausführung oder der Bestimmung. Nur im ersten Fall hat die Zufälligkeit Ereignischarakter, d. h. sie ist eine Zufälligkeit, die außerhalb des schöpferischen Aktes liegt und ihm vorausgeht. Sie wird dem Künstler von außen gegeben: eine Handlung, ein Ausdruck, eine Beleuchtung, eine Situation, deren sinnlich und verstandesmäßig wahrnehmbaren Bezug zur Struktur des Objektes, das diese Modalitäten beeinflussen, er erfaßt und seinem Werk einverlebt. Aber es kann auch sein, daß die Zufälligkeit sich von innen her im Laufe der Ausführung manifestiert: in der Größe oder der Form des Holzstückes, über das der Bildner verfügt; im Verlauf der Fasern, der Qualität der Maserung, in der Unvollkommenheit der Werkzeuge, deren er sich bedient; in den Widerständen, die das Material oder das Projekt seiner Arbeit auf dem Weg zur Vollendung entgegenstellt; in den unvorhergeschennten Zwischenfällen, die im Laufe der Arbeit auftauchen. Schließlich kann die Zufälligkeit zwar wie im ersten Fall von außen kommen, aber nach (und nicht vor) dem Schöpfungssakt: das geschieht immer dann, wenn das Werk für eine bestimmte Verwendung gedacht ist, da der Künstler

sein Werk dann aufgrund der Modalitäten und der möglichen Phasen von dessen zukünftigem Gebrauch schafft (indem er sich also bewußt oder unbewußt in die Lage des Benutzers versetzt). Dementsprechend wird der Prozeß der künstlerischen Schöpfung, in dem unveränderlichen Rahmen einer Gegenüberstellung von Struktur und Zufall, darin bestehen, den Dialog entweder mit dem *Modell*, mit dem *Material* oder mit dem *Benutzer* zu suchen, je nachdem, wessen Mitteilung der Künstler bei der Arbeit berücksichtigt. Im großen und ganzen entspricht jeder mögliche Fall einem leicht zu bezeichnenden Kunstytypus: der erste den bildenden Künsten des Abendlandes; der zweite den sogenannten primitiven Künsten oder denen einer Hochkultur; der dritte den angewandten Künsten. Nähme man aber diese Zuordnungen wörtlich, so würde man übermäßig vereinfachen. Jede Kunstrform enthält alle drei Aspekte und unterscheidet sich von den anderen nur durch das Verhältnis ihrer Dosierung. Es ist zum Beispiel ganz sicher, daß selber der akademischste Maler auf Probleme der Ausführung stößt und daß alle sogenannten primitiven Künste in doppelter Weise den Charakter des Angewandten haben: zunächst weil viele ihrer Erzeugnisse Gebrauchsgegenstände sind; und dann weil selbst diejenigen ihrer Schöpfungen, die am weitesten von praktischen Interessen entfernt sind, eine genaue Bestimmung haben. Man weiß schließlich, daß selbst bei uns Werkzeuge Gegenstand einer nicht auf den Nutzen bezogenen Betrachtung sein können.

Trotz dieser Einschränkungen läßt sich leicht feststellen, daß die drei Aspekte funktional verbunden sind und daß das Vorherrschen eines den Platz der anderen einschränkt oder ganz für sich beansprucht. Die sogenannte akademische Malerei ist oder glaubt sich wenigstens frei, im Hinblick sowohl auf die Ausführung wie auf die Bestimmung. In ihren besten Beispielen beweist sie eine vollkommene Herrschaft über die technischen Schwierigkeiten (von denen man im übrigen sagen kann, daß sie seit van der Weyden endgültig überwunden sind, denn die Probleme, die sich die Maler nach ihm gestellt haben, sind kaum mehr als physikalische Spielereien). Alles vollzieht sich letztlich so, als ob der Maler mit seiner Leinwand, seinen Farben und seinem Pinsel genau das tun könnte, was ihm Spaß macht. Andererseits hat der Maler die Neigung, aus seinem Werk ein Objekt zu machen, das von jedem Zufall unabhängig ist und einen Wert an und für sich hat; dies impliziert die Formel »kleines

Bild«, Befreit vom Zufall in bezug auf die Ausführung wie auf die Bestimmung, kann die akademische Malerei diesen vollständig auf die Gelegenheit beschränken; und wenn unsere Interpretation stimmt, steht es ihr nicht einmal frei, sich davon zu lösen. Sie läßt sich also als »Genre-Malerei« definieren, unter der Bedingung allerdings, daß man den Sinn dieses Ausdrucks beträchtlich erweitert. Denn in der sehr allgemeinen Perspektive, die wir uns hier zu eigen machen, gehört auch das Bemühen des Porträtmalers – und wäre es Rembrandt –, auf seiner Leinwand den entblößtesten Ausdruck bis hin zu den geheimen Gedanken seines Modells zu erfassen, demselben Genre an wie die Bemühung eines Detailli, dessen Kompositionen Stunde und Anordnung der Schlacht, Zahl und Sitz der Knöpfe, an denen sich die Uniformen jeder Waffengattung erkennen lassen, genauestens beachten. Falls man uns ein respektloses Wort gestattet: »Gelegenheit macht Diebe«, im einen wie im anderen Fall. Bei den angewandten Künsten kehren sich die jeweiligen Proportionen der drei Aspekte um; den Vorrang haben hier Bestimmung und Ausführung, deren Zufälligkeiten in den Beispielen, die wir für die »reinsten« halten, ungefähr ausgeglichen sind, womit sie zugleich die Gelegenheit ausschließen, wie es sich an der Tatsache erkennen läßt, daß eine Schale, ein Becher, ein Korb oder ein Stoff uns als vollkommen erscheinen, wenn ihr praktischer Wert sich als zeitlos erweist: das heißt, wenn sie ihre Funktion für Menschen verschiedener Epochen und Zivilisationen voll erfüllen. Sind die Ausführungschwierigkeiten gemeistert (wie es der Fall ist, wenn die Ausführung Maschinen anvertraut wird), so kann die Bestimmung immer genauer und spezieller werden, und die angewandte Kunst verwandelt sich in industrielle Kunst; im umgekehrten Fall nennen wir sie bärbarlich oder rustikal. Die primitive Kunst schließlich steht der gelehrt oder akademischen Kunst diametral gegenüber: diese letztere verinnerlicht die Ausführung (deren sie Herr ist oder zu sein glaubt) sowie die Bestimmung (da »l'art pour l'art« ihren Zweck in sich selber hat). Andererseits aber ist sie gezwungen, den Anlaß (den sie sich vom Modell vorgeben läßt) zu veräußerlichen, der somit ein Teil des Signifikats wird. Die primitive Kunst dagegen verinnerlicht den Anlaß (da die übernatürlichen Wesen, die sie darstellen liebt, eine von den Umständen unabhängige und zeitlose Wirklichkeit haben) und veräußerlicht Ausführung und Bestimmung, die somit ein Teil des Signifikanten werden.

Wir finden hier also den Dialog mit dem Material und den Mitteln der Ausführung, durch den wir die Bastelei definiert haben, auf einer anderen Ebene wieder. Für die Kunsthilosophie ist das wesentliche Problem die Frage, ob der Künstler ihnen den Rang des Gesprächspartners zuerkennt oder nicht. Zweifellos erkennt man ihnen diesen Rang immer zu, aber in der allzu akademischen Kunst wird er auf ein Minimum beschränkt, in der rohen oder naiven Kunst, die an Bastelei grenzt, auf ein Maximum ausgedehnt, in beiden Fällen zum Nachteil der Struktur. Dennoch würde keine Kunstform ihren Namen verdienen, wenn sie sich ganz und gar von den äußeren Zufällen gefangennehmen ließe, sei es von dem des Anlasses oder dem der Bestimmung; denn dann würde das Werk auf den Rang des Abbildes (als Ergänzung zum Modell) oder des Instruments (als Ergänzung zum bearbeiteten Material) absinken. Selbst die akademische Kunst bewegt uns nur unter der Bedingung, daß sie dieser Ausbreitung des Zufalls zugunsten des Vorwurfs rechtzeitig Einhalt gebietet und ihn dem Werk einverlebt, wodurch sie diesem die Würde eines absoluten Objekts verleiht. Wenn die archaischen Künste, die primitiven Künste und die »primitiven« Perioden der akademischen Künste die einzigen sind, die nicht veralten, so verdanken sie dies nur dem Umstand, daß sie das Zufällige in den Dienst der Ausführung stellen, also dem Gebrauch (den sie zu integrieren suchen) des Rohmaterials als des empirischen Stoffes einer Bedeutung.⁶

Wir müssen zum Schluß noch hinzufügen, daß das Gleichgewicht zwischen Struktur und Ereignis, zwischen Norwendigkeit und Zufälligkeit, zwischen Interiorität und Exteriorität ein prekäres Gleichgewicht ist, beständig bedroht durch die Zugkräfte, die in der einen oder anderen Richtung wirken, je nach den Schwankungen der

⁶ Wenn man diese Analyse weiter verfolgt, könnte man die gegenstandslose Malerei durch zwei Eigenschaften definieren. Die eine, die sie mit der Kunst des »kleinen Bildes« gemeinsam hat, besteht in der totalen Ablehnung des Zufalls der Bestimmung: das Bild wird nicht für einen besonderen Gebrauch gemalt. Die andere Eigenschaft, die typisch ist für die gegenstandslose Malerei, besteht in einer methodischen Ausbohrung des Zufalls der Ausführung, den man zum Vorwurf oder äußersten Anlaß des Bildes machen möchte. Die gegenstandslose Malerei ersetzt das »Sujet« durch die »Manier«; sie möchte eine konkrete Darstellung der formalen Bedingung einer jeden Malerei geben. Das führt paradoxweise dazu, daß die gegenstandslose Malerei nicht, wie sie glaubt, Werke schafft, die ebenso wirklich – wenn nicht wirklicher – sind als die Objekte der physischen Welt, sondern realistische Nachahmungen nicht existierender Modelle. Sie ist eine Schule der akademischen Malerei, in der jeder Künstler sich bemüht, die Manier darzustellen, mit der er Bilder malen würden, wenn er zufälligerweise welche malte.

Mode, des Stils und der allgemeinen sozialen Bedingungen. Unter diesem Gesichtspunkt erscheinen der Impressionismus und der Kubismus weniger als zwei aufeinanderfolgende Etappen in der Entwicklung der Malerei denn als zwei verwandte Versuche, die, obwohl nicht im gleichen Zeitpunkt entstanden, doch unter einer Decke steckten, um durch einander ergänzende Deformationen eine Ausdrucksart fortzuführen, deren Existenz (heute sieht man das besser) schwer bedroht war. Die dazwischenliegende Welle der »Collagen«, die in dem Augenblick entstand, als das Handwerk im Sterben lag, könnte man ihrerseits als eine Übertragung der Bastelei in das Gebiet der kontemplativen Ziele auffassen. Schließlich kann sich der Akzent auf dem Ereignis-Aspekt auch verschieben und auf Kosten der Struktur (wohlverstanden: der Struktur auf gleicher Ebene, denn es ist nicht ausgeschlossen, daß sich der strukturelle Aspekt anderswo und auf einer neuen Ebene wiederherstellt) entweder die soziale Temporalität (wie am Ende des 18. Jahrhunderts bei Greuze oder beim sozialistischen Realismus) oder die natürliche und sogar die meteorologische Temporalität (wie im Impressionismus) stärker hervorheben.

Wenn das mythische Denken auf spekulativem Gebiet nicht ohne Analogien zur Bastelei auf praktischem Gebiet ist und wenn die künstlerische Schöpfung in der Mitte zwischen diesen beiden Formen der Tätigkeit einerseits und der Wissenschaft andererseits liegt, so bestehen zwischen Spiel und Ritus Beziehungen der gleichen Art. Jedes Spiel ist durch die Gesamtheit seiner Regeln bestimmt, die eine praktisch unbegrenzte Zahl von Partien ermöglichen; aber der Ritus, der auch ein »Spiel« ist, ähnelt vielmehr einer bevorzugten, aus allen möglichen herausgehobenen Partie, denn nur diese ergibt eine bestimmte Art von Gleichgewicht zwischen den beiden Partnern. Die Übertragung ist leicht nachzuprüfen am Beispiel der Gahuku-Gama von Neuguinea, die Fußballspielen gelernt haben, die aber mehrere Tage hintereinander so viele Partien spielen, wie nötig sind, damit sich die von jedem Lager verlorenen und gewonnenen genau ausgleichen (Read, S. 429), was bedeutet, daß ein Spiel als Ritus behandelt wird.

Dasselbe läßt sich von den bei den Fox-Indianern anlässlich der Adoptionszeremonien gespielten Spielen sagen, deren Ziel es war,

einen toten Verwandten durch einen Lebenden zu ersetzen und so die endgültige Abreise der Seele des Verstorbenen zu ermöglichen (vgl. unten, S. 232 Anm.). Die Beerdigungsriten der Fox-Indianer scheinen in der Tat vornehmlich von der Sorge eingegeben, sich der Toten zu entledigen und zu verhindern, daß diese sich an den Lebenden für die Erbitterung und den Schmerz darüber, nicht mehr unter ihnen zu weinen, rächen. Die Eingeborenenphilosophie ergreift also entschlossen die Partei der Lebenden: »Der Tod ist hart; härter noch ist der Kummer.«

Der Ursprung des Todes wird darauf zurückgeführt, daß übernatürliche Mächte den jüngsten der beiden mythischen Brüder, die bei allen Algonkin die Rolle von Kulturheroen spielen, vernichtet hatten. Aber die Vernichtung war noch nicht endgültig: sie wurde erst durch den Älteren, als er das Ersuchen des Gespenstes, das seinen Platz unter den Lebenden wieder einnehmen wollte, abschlug, wie sehr er auch darunter litt. Nach diesem Vorbild müssen sich die Menschen gegenüber den Toten standhaft zeigen: die Lebenden machen den Toten begreiflich, daß sie nichts verloren haben, denn sie werden regelmäßig Opfergaben von Tabak und Nahrungsmitteln erhalten; dagegen wird von ihnen erwartet, daß sie den Lebenden als Ausgleich für diesen Tod, dessen Wirklichkeit sie ihnen ins Gedächtnis rufen, und als Ausgleich für den Kummer, den sie ihnen durch ihr Hinscheiden verursachen, ein langes Leben, Kleider und Essen garantieren: »Von nun an bringen die Toten den Überfluß«, kommentiert der eingeborene Informant, »sie (die Indianer) müssen sie zu diesem Zweck betrören (coax them).« (Michelson I, S. 369, 407)

Die Adoptionsriten, die unerlässlich sind, um die Seele des Toten zu verlassen, das Jenseits endgültig aufzusuchen und seine Rolle als Schutzgeist auf sich zu nehmen, werden normalerweise umrahmt von sportlichen Veranstaltungen, Geschicklichkeits- und Glücksspielen zwischen den beiden Lagern, die sich nach einer *ad hoc* vorgenommenen Teilung gebildet haben: Tokan auf der einen Seite, Kicko auf der anderen; und es wird ausdrücklich und sehr oft gesagt, daß das Spiel die Lebenden und die Toten einander gegenüberstelle, als ob die Lebenden dem Verstorbenen, bevor sie sich seiner endgültig entledigen, den Trost einer letzten Partie böten. Doch aus dieser prinzipiellen Asymmetrie zwischen den beiden Lagern ergibt sich automatisch, daß der Ausgang von vornherein feststeht:

Wenn sie Ball spielen, geschieht folgendes: war der Verstorbene, für den der Adoptionsritus gefeiert wird, ein Tokana, so gewinnen die Tokanagi das Spiel. Die Kicko-Frau können nicht gewinnen. Wird dagegen das Fest für eine Kicko-Frau gefeiert, so gewinnen die Kickoagi, und die Tokanagi können nicht gewinnen. (Michelson I, S. 385)

Und wie ist es nun in der Wirklichkeit? In dem großen biologischen und sozialen Spiel, das ständig zwischen den Lebenden und den Toten abläuft, sind natürlich die ersteren die einzigen Gewinner. Aber – und die ganze nordamerikanische Mythologie wird das bestätigen – in symbolischer Form (die zahllose Mythen als reale darstellen) heißt im Spiel gewinnen den Gegner »töten«. Indem man immer den Sieg des Lagers der Toten vorschreibt, gibt man diesen also die Illusion, daß sie die wahren Lebenden sind und daß ihre Gegner tot sind, da sie sie »töten«. Unter dem Vorwand, mit den Toten zu spielen, spielt man sie aus und bindet sie. Die formale Struktur dessen, was zunächst als ein sportlicher Wettkampf erscheinen könnte, ähnelt in allen Punkten der eines reinen Rituals wie des Mitawit oder des Midewiwini bei eben den Algonkin-Stämmen, wo die Neophyten sich symbolisch von den Toten töten lassen, deren Rolle die Initiierten spielen, um ein zusätzliches wirkliches Leben um den Preis eines Scheintodes zu gewinnen. In beiden Fällen wird der Tod usurpiert, doch nur um überlistet zu werden.

Das Spiel wirkt also *trennend*: es endet mit der Herstellung eines differentiellen Abstandes zwischen den einzelnen Spielern oder Lagern, die am Anfang durch nichts unterschieden waren. Dennoch werden sie sich am Ende des Spiels in Gewinner und Verlierer scheiden. Auf umgekehrte symmetrische Weise ist das Ritual *verbindend*, denn es schafft eine Verbindung (man könnte hier sagen, eine Kommission) oder jedenfalls eine organische Beziehung zwischen zwei Gruppen (sie fallen letztlich mit der Person des Priesters einerseits, dem Kollektiv der Gläubigen andererseits zusammen), die anfangs getrennt waren. Beim Spiel ist die Symmetrie also prästabiliert; und sie ist struktural, da sie sich aus dem Prinzip ableitet, daß die Regeln für beide Lager die gleichen sind. Die Asymmetrie dagegen wird erzeugt; sie entsteht unvermeidlich aus der Kontingenz der Ereignisse, ob diese nun der Absicht, dem Zufall oder dem Talent unterliegen. Beim Ritual ist es genau umgekehrt: man setzt eine im voraus entworfene und postulierte Asymmetrie zwischen profan und sakral, Gläubigen und Priestern, Toten und Lebenden, Initi-

ierten und Nicht-Initiierten usw., und das »Spiel« besteht darin, alle Teilnehmer auf die Gewinnerseite zu bringen, und zwar mit Hilfe von Ereignissen, deren Natur und Anordnung einen wahrhaft strukturalen Charakter tragen. Wie die Wissenschaft (obwohl sie sich hier noch auf der spekulativen oder auf der praktischen Ebene befindet) bringt das Spiel, von einer Struktur ausgehend, Ereignisse hervor: es ist also begreiflich, daß in unseren Industriegesellschaften die Wettspiele gedeihen; während die Riten und die Mythen, nach Art der Bastelei (die diese Industriegesellschaften nicht mehr dulden, es sei denn als Hobby oder als Zeitvertrieb), ereignisflaue Gemeinschaften auseinandernehmen und wieder zusammensetzen (und zwar auf psychischer, geschichtlich-gesellschaftlicher oder technischer Ebene) und sich ihrer als unzertöbarer Bausteine für strukturelle Arrangements bedienen, die abwechselnd für Zwecke und für Mittel stehen.

Kapitel II

Die Logik der totemistischen Klassifikationen

Es steckt zweifellos etwas Paradoxes in der Vorstellung einer Logik, deren Begriffe in Abfällen und Bruchstücken, Spuren psychologischer oder historischer Vorgänge bestehen, die als solche jeder Notwendigkeit erlangeln. Wer Logik sagt, sagt Herstellung notwendiger Beziehungen; wie aber sollten sich solche Beziehungen zwischen Begriffen herstellen, die nichts zur Erfüllung dieser Funktion prädestiniert? Sätze können sich erst dann streng ineinanderfügen, wenn ihre Begriffe vorher unzweideutig definiert worden sind. Haben wir uns nicht auf den vorangegangenen Seiten die unmögliche Aufgabe gestellt, die Bedingungen einer Notwendigkeit *a posteriori* aufzudecken?

Zunächst einmal zeigen die Abfälle und Bruchstücke jenes Merkmal nur im Hinblick auf die Geschichte, die sie hervorgebracht hat, und nicht unter dem Gesichtspunkt der Logik, wozu sie dienen. Nur in Bezug auf den Inhalt kann man sie heteroklit nennen; denn was die Form betrifft, existiert zwischen ihnen eine Analogie, die am Beispiel der Bastelei definiert werden konnte: diese Analogie besteht darin, daß ihre Form selbst von einem bestimmten Quantum Inhalt, das für alle ungefähr gleich ist, durchdrungen ist. Die signifikanten Bilder des Mythos sind, wie die Materialien des Bastlers, Elemente, die sich nach zwei Kriterien definieren lassen: *sie haben gedient*, als Wörter einer geformten Rede, die von der mythischen Reflexion »demonstriert« wird, so wie ein Bastler einen alten Wecker demonstriert; und *sie können noch dienen*, zum gleichen Gebrauch oder zu einem anderen Gebrauch, sofern man sie ihrer ersten Funktion entkleidet.

Ferner entstammen weder die Bilder des Mythos noch die Materialien des Bastlers dem bloßen Werden. Die Strenges, die ihnen zu fehlen scheint, wenn wir sie im Augenblick ihrer neuen Verwendung betrachten, haben sie einstens besessen, als sie zu anderen zusammenhängenden Gesamtheiten gehörten; und sie besitzen sie auch noch immer in dem Maße, wie sie nicht Rohstoffe sind, sondern schon verarbeitete Produkte: Bestandteile der Sprache oder, im Falle der Bastelei, Bestandteile eines technologischen Systems, also be-

TRÄUME VON RÄUMEN

GEORGES PEREC (AUSZUG)

Georges Perec: „Träume von Räumen“ („Espèces d'espaces“), 1974

Vorwort

Das Thema dieses Buches ist nicht eigentlich die Leere, sondern vielmehr das, was drum herum oder darin ist (...)

Der Raum. Nicht sosehr die unterschiedlichen Räume (...), auch nicht die fast schon domestizierten interplanetaren, interstellaren oder intergalaktischen Räume, sondern viel näher liegende Räume, im Prinzip jedenfalls: die Städte zum Beispiel oder das flache Land oder die Schächte der Untergrundbahn oder eine öffentliche Parkanlage.

Wir leben im Raum, in diesen Räumen, in diesen Städten, auf diesem flachen Land, in diesen Schächten, in diesen Parkanlagen. Das kommt uns selbstverständlich vor. (...)

Doch es ist nicht selbstverständlich (...) Nichts hindert uns zum Beispiel daran, Dinge auszudenken, die weder Städte noch Dörfer (noch Vororte) wären (...) Sicher ist jedenfalls, daß es in einer Zeit, die wahrscheinlich viel zu weit zurückliegt (...) nichts von alledem gab: weder Schächte noch Parkanlagen noch Städte noch flaches Land. Das Problem besteht nicht so sehr darin, herauszufinden, wie wir dahin gelangt sind, sondern einfach anzuerkennen, dass wir dahin gelangt sind (...): es gibt keinen Raum, keinen schönen Raum ringsum (...) es gibt eine ganze Menge kleiner Raumzipfel, und einer dieser Raumzipfel ist ein Untergrundbahnschacht, und ein anderer ist eine Parkanlage; ein anderer (hier kommt man sofort in weitaus unterschiedlichere Räume), von ursprünglich bescheidener Größe, hat kolossale Ausmaße angenommen und ist zu Paris geworden, während ein benachbarter Raum, der zu Anfang nicht weniger Talent besaß, sich damit begnügt hat, Pontoise zu bleiben. Und um wieder einen anderen, sehr viel größer und ungefähr sechseckig, ist eine dicke gestrichelte Linie gezogen worden (zahllose Ereignisse, darunter einige besonders schwerwiegende, hatten keinen anderen Grund als den Verlauf eben dieser gestrichelten Linie), und es ist beschlossen worden, dass alles, was sich innerhalb der gestrichelten Linie befand, violett koloriert werden und Frankreich heißen sollte (...)

Kurzum, die Räume haben sich vermehrt, geteilt und aufgelockert. Es gibt heute Räume in allen Größen und von allen Sorten, für jeden Gebrauch und für alle Funktionen.

Leben heißt, von einem Raum zum anderen gehen und dabei so weit wie möglich zu versuchen, sich nicht zu stoßen.

Die Straße - Praktische Übungen

Von Zeit zu Zeit eine Straße beobachten, vielleicht mit etwas systematischer Aufmerksamkeit.

Sich dieser Beschäftigung hingeben. Sich Zeit lassen.

Den Ort aufschreiben: die Terrasse einer Kneipe in der Nähe der Kreuzung Bac-Saint-Germain

die Zeit aufschreiben: sieben Uhr abends

das Datum aufschreiben: 15. Mai 1973

- das Wetter aufschreiben: schön
Aufschreiben, was man sieht. Was sich an Erwähnenswertem ereignet. Vermag man zu sehen, was erwähnenswert ist? Gibt es etwas, das uns auffällt?
Nichts fällt uns auf. Wir vermögen nichts zu sehen.
Man muss behutsamer vorgehen, fast naiv. Sich zwingen, das zu beschreiben, was ohne Bedeutung ist, was das Selbstverständlichste, das Allgemeinste, das Glanzloseste. (...)
Sich dazu zwingen, oberflächlicher zu sehen.
Einen Rhythmus feststellen: das Vorbeifahren der Autos (...)
Lesen, was es auf der Straße an Geschriebenem gibt: Litfaßsäulen, Zeitungskioske,
10 Plakate, Verkehrsschilder, Graffiti, zu Boden geworfene Prospekte, Ladenschilder. (...)
Ein Stück Stadt entziffern, daraus Gewißheiten ableiten: der Eigentumswahn zum Beispiel. (...)
Ein Stück der Stadt entziffern. Ihre Verkehrswege: warum fahren die Autobusse von diesem Ort zu jenem Ort? Wer wählt Strecken aus und auf Grund welcher Voraussetzungen? (...)
Die Leute auf der Straße: Woher kommen sie? Wohin gehen sie? Wer sind sie?
Eilige Leute. Langsame Leute. Stürmer. Vorsichtige Leute, die ihren Regenmantel mitgenommen haben. Hunde: es sind die einzigen sichtbaren Tiere. Man sieht keine Vögel – dabei weiß man, daß Vögel da sind – man hört sie auch nicht. (...)
20 Im Grunde ereignet sich nichts.
Versuche, die Leute einzuordnen: jene, die aus dem Viertel sind, und jene, die nicht aus dem Viertel sind (...) Welches sind die Sehenswürdigkeiten des Viertels? (...)
Bemerken, daß die Bäume weit weg sind. (...)
Weitermachen.
Bis der Ort unwahrscheinlich wird
bis man für einen sehr kurzen Augenblick den Eindruck hat, in einer fremden Stadt zu sein oder besser noch, bis man nicht mehr versteht, was vorgeht (...), bis der ganze Ort fremd wird, bis man nicht mehr weiß, dass das eine Stadt, eine Straße, Wohnhäuser, Bürgersteige heißt (...)
30 Oder auch: sich bemühen, sich so genau wie möglich unter dem Straßennetz das Gewirr der Kanalisationen, den Weg der Metrolinien, das unsichtbare und unterirdische Gewirr der Leitungen (Strom, Gas, Telefonleitungen, Wasserleitungen, Rohrpostnetz) vorzustellen, ohne die kein Leben an der Oberfläche möglich wäre.
Darunter, direkt darunter, das Eozän wiedererstehen lassen: den französischen Quarz, den Mergel und den Kies, den Gips, den lakustrischen Kalk (...) den weichen Lehm, die Kreide. (...)

Grenzen

- 40 (... Eine Grenze zu überschreiten ist immer ein wenig aufregend: eine imaginäre Linie, verkörpert durch eine Holzschanke (...) genügt, um alles zu verändern (...)
Die Grenzen sind Linien. Millionen Menschen sind wegen dieser Linien gestorben. Tausende von Menschen sind gestorben, weil es ihnen nicht gelungen ist, sie zu überschreiten: das Überleben ging damals über das schlichte Überschreiten eines

Flusses, eines kleinen Hügels, eines ruhigen Waldes: auf der anderen Seite war die Schweiz, das neutrale Land, die freie Zone ...

(„Die große Illusion“: man schoß nicht auf ausgebrochene Gefangene, sobald sie die Grenze überschritten hatten ...)

Die Welt

Die Welt ist groß. Flugzeuge durchziehen sie in alle Richtungen, zu allen Zeiten.

- 10 Reisen. Man könnte sich zwingen, einem gegebenen Längengrad zu folgen (...) oder die Vereinigten Staaten von Amerika unter Respektierung der alphabetischen Reihenfolge zu durchwandern (...)
- Verwunderung und Enttäuschung auf Reisen. Illusion, die Entfernung besiegt, die Zeit ausgelöscht zu haben. Weit fort sein.
- Etwas in natura sehen, das lange Zeit ein Bild in einem alten Wörterbuch gewesen ist: ein Geysir, ein Wasserfall, die Bucht von Neapel (...)
- Sehen, was zu sehen man sich immer erträumt hat. Aber was hat man sich erträumt? Die großen Pyramiden? Das Porträt des Melanchthon von Cranach? Das Grab von Marx? (...)
- 20 Oder besser noch das entdecken, was man nie gesehen hat, was man nicht erwartete, was man sich nicht vorgestellt hat. Aber wie soll man Beispiele anführen? Es ist nicht das, was im Verlaufe der Zeit gewesen ist, überprüft im Angebot der Überraschungen oder der Wunder dieser Welt; es ist weder das Grandiose noch das Beeindruckende; es ist nicht einmal unbedingt das Fremde, im Gegenteil, es dürfte eher das wiedergefundene Vertraute sein, der brüderliche Raum ...
- Was kann man von der Welt kennen? Welche Menge Raum kann unser Blick von unserer Geburt bis zu unserem Tod abzutasten hoffen? Wie viele Quadratzentimeter Erde werden unsere Sohlen berührt haben?
- Durch die Welt eilen, sie in alle Richtungen durchqueren, das heißt immer nur, einige
- 30 Ar, einige Morgen von ihr zu kennen (...) unwahrscheinliches Suchen (...) von dem uns einige Einzelheiten im Gedächtnis haften werden (...) jenseits der allzu lange erwarteten und allzu spät entdeckten Panoramen und der Anhäufung von Steinen und der Anhäufung von Kunstwerken werden es vielleicht drei über eine weiße Landstraße laufende Kinder sein oder ein kleines Haus am Ausgang von Avignon mit einer früher grün gestrichenen hölzernen Lattentür, die Schattenrisse der Bäume auf der Höhe eines Hügels in der Umgebung von Saarbrücken , vier heitere Dicke auf der Terrasse einer Kneipe in den Vororten von Neapel (...) ein winziger Staudamm, der quer durch einen schottischen See ging, eine Autostraße in Serpentinen bei Corvol-l'Orgueilleux ... Und mit ihnen unerbittlich, unmittelbar und erlebbar, das Gefühl der Konkretheit der Welt: etwas Klares, etwas, das näher bei uns ist: die Welt, nicht mehr als eine immer wieder neu zurückzulegende Strecke, nicht als ein endloser Lauf, eine unaufhörliche Herausforderung, nicht als der einzige Vorwand für eine trostlose Anhäufung, auch nicht als Illusion einer Eroberung, sondern als Wiederbegegnung mit dem Sinn, die Wahrnehmung einer Handschrift der Erde, einer *Geographie*, von der wir vergessen haben, daß wir ihre Schöpfer sind.

Der Raum

Wir bedienen uns unserer Augen, um zu sehen. Unser Sehfeld enthüllt uns einen begrenzten Raum (...)

Unser Blick überfliegt den Raum und gibt uns eine Illusion des Reliefs und der Distanz. So setzen wir den Raum zusammen: mit einem Oben und einem Unten, einer Linken und einer Rechten, einem Vorn und einem Hinten, einem Nah und einem Fern.

Wenn nichts unseren Blick aufhält, trägt unser Blick sehr weit. Denn wenn er auf nichts 10 stößt, sieht er nichts, er sieht nur das, worauf er stößt: der Raum, das ist das, was den Blick aufhält, das, worauf die Augen treffen: das Hindernis (...) der Raum, das ist, wenn es einen Winkel bildet, wenn es aufhört, wenn man sich umdrehen muß, damit es wieder weitergeht. (...)

Maße

Wie vermutlich jedermann fühle ich mich angezogen von den Nullpunkten: jenen Bezugssachsen und -punkten, von denen aus Positionen und Entfernungen irgendeines Gegenstandes im Universum bestimmt werden können:

- 20
- der Äquator
 - der Nullmeridian
 - der Meeresspiegel

oder auch jener Kreis über dem Kirchplatz von Notre Dame (...) von dem aus in Frankreich alle Straßenentfernungen gemessen werden. (...)

Hier selbst wäre es mir in diesem Augenblick nicht völlig unmöglich, meine Position in Graden, Minuten, Sekunden, Zehntel- und Hundertstelsekunden zu bestimmen: irgendwo um den 49. Längengrad, irgendwo um $2^{\circ} 10' 14''$ 4 im Osten des Nullmeridians (oder nur einige Bruchteile von Sekunden im Westen des Pariser Meridians) und einige Dutzend Meter über dem Meeresspiegel. (...)

30 Der Raum scheint entweder gezähmter oder harmloser zu sein als die Zeit: man begegnet überall Leuten, die Uhren haben, und sehr selten Leuten, die Kompassen haben. Man muß immer die Zeit wissen (und wer kann sie noch nach dem Stand der Sonne errechnen?), doch man fragt sich nie, wo man ist. Man glaubt es zu wissen: man ist zu Hause, man ist in seinem Büro, man ist in der Metro, man ist auf der Straße. (...) Dabei müßte man sich von Zeit zu Zeit fragen, wo man ist: eine Zwischenbilanz ziehen (...) vor allem über den topographischen Stand, und nicht nur im Hinblick auf einen Ort oder einen Menschen, an den man denkt oder an den man auf diese Weise zu denken beginnt (...) sich in einem bestimmten Augenblick des Tages die Frage stellen, welche Positionen einige Ihrer Freunde in Bezug auf die andern und in Bezug auf Sie einnehmen: die Niveauunterschiede [derer, die wie Sie im ersten Stock wohnen, derer die im fünften Stock wohnen (...)] nachprüfen, die Orientierungen, sich ein Bild machen von ihren Ortsveränderungen im Raum. (...)

40

Das Unbewohnbare

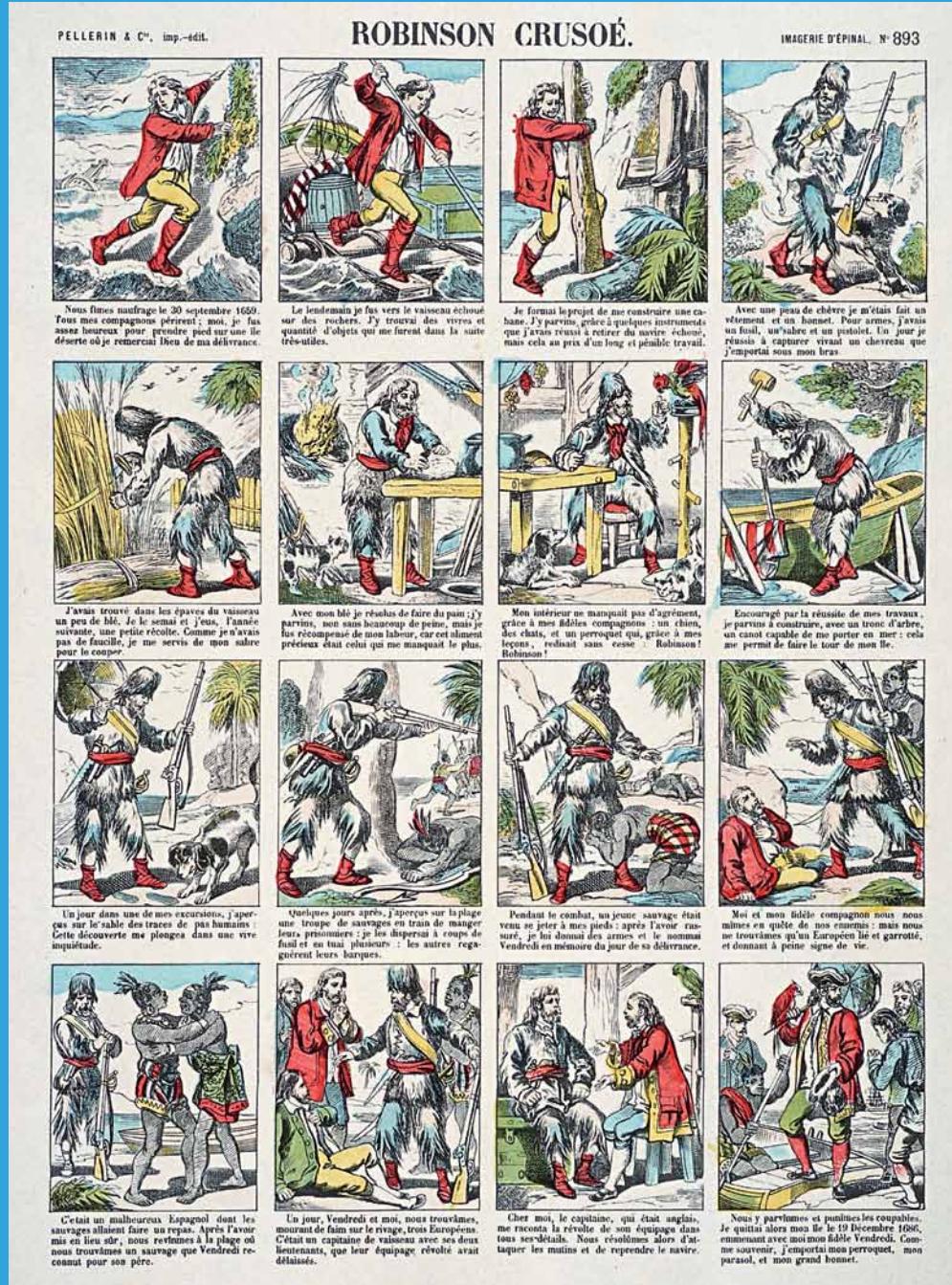
- Das Unbewohnbare: der Schuttabladeplatz Meer, die mit Stacheldrahtverhauen überzogenen Küsten, die gepellte Erde, die Massengräbererde, die Leichenhaufen, die verschlammten Flüsse, die übelriechenden Städte
- Das Unbewohnbare: die Architektur der Verachtung und des Scheins, die mittelmäßige Gloriele der Wohntürme und der Buildings, die tausende von übereinandergetürmten Käfigen, der klägliche Bluff der Firmensitze
- Das Unbewohnbare: das Kümmerliche, das Unerträgliche, das Kleine, das Engstirnige,
10 das Beschränkte, das knapp Kalkulierte
- Das Unbewohnbare: das Eingepferchte, das Verbotene, das in den Käfig Gesperrte, das Verriegelte, die mit Glasscherben gespickte Mauer, die Gucklöcher in den Türen, die Abschirmvorrichtungen
- Das Unbewohnbare: die Barackenstädte, die Stadtbaracken.
- Das Feindliche, das Grauen, das Anonyme, das Häßliche, die Metrogänge, die Brausebäder, die Schuppen, die Parkhäuser, die Briefverteilanlagen, die Schalter, die Hotelzimmer
- Die Fabriken, die Kasernen, die Gefängnisse, die Anstalten, die Altersheime, die Gymnasien, die Schwurgerichte, die Schulhöfe
- 20 Der knausrige Raum des Privateigentums, die ausgebauten Speicher, die herrlichen Junggesellenbuden, die schmucken Studios in ihrem Nest aus Grün, die eleganten Absteigen, die dreifachen Empfänge, die riesigen Wohnräume unter freiem Himmel mit unverbaubarer Aussicht, Doppelbelichtung, Balken, Charakter, luxuriös von Innenarchitekten eingerichtet, Balkon, Telefon, Sonne, freie Plätze, ein richtiger Kamin, Loggia, Spüle mit zwei Becken (Inox), Ruhe, kleiner Garten zur alleinigen Benutzung, einmalige Gelegenheit
- Man wird gebeten, nach zehn Uhr abends seinen Namen zu sagen
- 30 (Georges Perec: Träume von Räumen. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Berlin 2013, S. 11-13, 84-90, 125f., 133-136, 139, 141-143, 152-154)

DER ARCHITEKT ALS BRICOLEUR

IRENEE SCALBERT

The Architect as Bricoleur

Der Architekt als Bricoleur



Facing up to the existential confusion in architecture, Irénée Scalbert revisits the notion of the architect-bricoleur. In the 1970s, inspired by Claude Lévi-Strauss, critics including Charles Jencks and Colin Rowe imagined the architect sifting through the debris of culture. In our own time, buoyed by the rise of ecology, the architect is more Robinson Crusoe than scholar, salvaging what he can from the shipwreck of culture and making the most of nature. He works as if for himself and with the means that are at hand. The architect-bricoleur, Scalbert argues, shall be neither modern, working for the amelioration of the greater number, nor postmodern, seeking to create a sensation. He shall be, after Bruno Latour, premodern, making the best of both new and old techniques and embracing circumstance and accident in his craft.

Irénée Scalbert nimmt die existenzielle Verwirrung in der Architektur zum Anlass, um sich näher mit der Idee des Architekt-Bricoleurs zu befassen. In den 1970er Jahren entwarfen Kritiker wie Charles Jencks und Colin Rowe unter dem Einfluss von Claude Lévi-Strauss das Bild eines Architekten, der den Schutt der Kultur durchkämmt. Heutzutage, im ökologischen Zeitalter, ist der Architekt mehr Robinson Crusoe denn Gelehrter, der aus dem Wrack der Kultur rettet, was er kann, und sich das, was die Natur bietet, zunutze macht. Der Architekt-Bricoleur, so Scalbert, wird weder modern sein, indem er sich für die Verbesserung des Gemeinwohls einsetzt, noch postmodern, indem er versucht, Sensationelles zu schaffen. Er wird, im Sinne Bruno Latours, vormodern sein, indem er neue wie alte Techniken kreativ nutzt und Umstände und Zufall in seine Arbeit mit einbezieht.

Cover

Aus einer anonymen illustrierten Ausgabe von *Robinson Crusoe*. Herausgegeben von Pellerin & Cie, letztes Viertel des 19. Jahrhunderts. Musée de l'image, Epinal.

Cover

From an illustrated edition of *Robinson Crusoe*, author unknown. Published by Pellerin & Cie, last quarter of the nineteenth century. Musée de l'image, Epinal.

Modernism was founded upon common sense and convenience. Form followed function, and not much else, it was felt, needed to be said. But remove the universal of function, as happened in the 1970s, remove the certainties of common sense and convenience, and form knew not which way to turn. Suddenly it was free. Wordplay on the familiar dictum was common. Literally, form could (and still can) follow anything. This narrative, or rather the absence of narrative, has dominated the academic discourse during the last half-century, leading architects now to the excitement of discovery, now to existential confusion.¹

Consider OMA's 1989 competition entry for the French National Library. It stands and falls at the high watermark of postmodernism. With engaging candour, OMA's Rem Koolhaas confided to his diary, published in *S,M,L,XL*, a desire to become free from "the sad mode of simulating invention," from "the apparent obligation ... to fabricate differences."² Two weeks later came a thrilling *eureka* in the form of a first sketch elevation, "astonishingly absurd, astonishingly beautiful."³ In effect, the postmodern conundrum was to be solved with the cancellation of the remaining term of the modernist dictum: form. Architecture became "an absence of building." Drawing from the French postmodern theorist Gilles Lipovetsky and his 1983 book *L'Ere du Vide* (the third chapter is called "Narcisse ou la stratégie du vide"), Koolhaas described his approach to the library design as a "strategy of the void." No function, no form, and above all no following. Exit modernism.

We have long been accustomed to the vicissitudes associated with form, to the contortions bringing about its improbable disappearance (Koolhaas and the French National Library), and to the acrobatics celebrating its triumph (the Guggenheim in Bilbao). Triggered by the collapse of modernism, assisted by the wanderings of postmodernism, every aspect of architecture was reduced to form (and for a few like Koolhaas, to nonform). Even detailing, usually associated with solidity and

keeping water away, has become a means to texture and ornament. It is from this position that the architect must now contemplate his vocation. Enter the bricoleur.

Being at once designer, builder, and user, the bricoleur is central to the process of making things. The distinction between conception, construction, and living is not one that in his terms is particularly significant. Nor is bricolage, Do It Yourself (DIY) in English, a marginal occupation: it represents a considerable part of the building economy. The vast number of publications on the subject testifies to this, and ranges from electronics and plumbing to decoration, and even *papier-mâché*. They describe various sleights of hand, every possible way of doing things. Bricolage is shrewd and cunning.

On the other hand, the academic literature on bricolage is negligible. To this day, the seminal text remains the few pages written by Claude Lévi-Strauss at the beginning of his 1962 book, *La pensée sauvage*.⁴ Lévi-Strauss describes not the thought of primitive people but the primitive foundation of thought, the process that explains the transition from nature to civilization. The "savage mind," he writes, "is neither the mind of savages nor that of primitive or archaic humanity, but rather mind in its untamed state..."⁵ This point must be emphasized. Bricolage, the means by which the untamed mind puts order into things, is not peculiar to tribes in the Amazon basin and elsewhere but is available to all.

Lévi-Strauss calls bricolage the "science of the concrete." He offers only few examples of this science: the *Palais Idéal* of the Facteur Cheval, already well-known to Jean Dubuffet and the protagonists of *art brut*, the sets constructed by Georges Méliès in his film studio in Montreuil, and

1 For an early example of this ambivalence, see Summerson 1963.

2 Koolhaas/Mau 1995: 616.

3 Koolhaas/Mau 1995: 646.

4 Published in English in 1966 as *The Savage Mind*.

5 Lévi-Strauss 1966 [1962]: 289.

Moderne Architektur wurde auf gesundem Menschenverstand und Alltagstauglichkeit gegründet. Form folgte Funktion, und viel mehr, so meinte man, gab es darüber nicht zu sagen. Aber ließ man das Universelle der Funktion weg, wie es in den 1970er Jahren geschah, oder die Gewissheiten des gesunden Menschenverstandes und der Alltags-tauglichkeit, dann wusste die Form sogleich nicht mehr wohin. Plötzlich war sie frei. Wortspiele über das vertraute Diktum machten die Runde. Form konnte (und kann es immer noch) buchstäblich allem folgen. Dieses Narrativ, oder vielmehr das Fehlen dieses Narrativs, hat während des letzten halben Jahrhunderts den akademischen Diskurs¹ beherrscht und hat Architekten mal zu erregender Entdeckung, mal zu existenzieller Verwirrung geführt.

Man denke an OMAs Wettbewerbsbeitrag von 1989 für die Französische Nationalbibliothek. Er steht und fällt an der Hochwassermarke der Postmoderne. Mit entwaffnender Ehrlichkeit vertraute OMAs Rem Kohlhaas seinem in S,M,L,XL veröffentlichten Tagebuch den Wunsch an, sich von dem „traurigen Modus“ frei zu machen, „Erfindung zu simulieren“, von der „scheinbaren Verpflichtung ... Unterschiede zu fabrizieren“.² Zwei Wochen später kam ein aufregendes *Heureka* in Form einer ersten Skizze der Ansicht, „erstaunlich absurd, erstaunlich schön“.³ Schließlich wurde das postmoderne Dilemma dadurch gelöst, dass der noch verbleibende Begriff im Diktum der Moderne getilgt wurde: Form. Architektur wurde zu einer „Abwesenheit des Gebäudes“. Indem er sich auf den französischen postmodernen Theoretiker Gilles Lipovetsky und sein Buch *L'Ère du vide* von 1983 stützte (das dritte Kapitel heißt „Narcisse ou la stratégie du vide“), beschrieb Kohlhaas seinen Ansatz für den Bibliotheksentwurf als eine „Strategie des leeren Raumes“. Keine Funktion, keine Form, und vor allem kein Folgen. Abgang: die Moderne.

Wir sind seit Langem an die Wechselhaftigkeiten gewöhnt, die mit Form in Verbindung

gebracht werden, an die Verrenkungen, die zu ihrem unwahrscheinlichen Verschwinden führen (Kohlhaas und die Französische Nationalbibliothek) und an die Akrobatik, mit der ihr Triumph gefeiert wird (das Guggenheim in Bilbao). Ausgelöst von dem Kollaps der Moderne, gefördert von den Irrwegen der Postmoderne, wurde jeder Aspekt der Architektur auf Form reduziert (und für einige wenige wie Kohlhaas auf Nicht-Form). Selbst Detaillierung, meist mit Solidität und dem Abhalten von Wasser assoziiert, ist ein Mittel für Textur und Ornamentik geworden. Aus dieser Position heraus muss der Architekt heute Beruf und Berufung betrachten. Auftritt: der Bricoleur.

Entwerfer, Erbauer und Benutzer in einem, nimmt der Bricoleur im Prozess des Herstellens von Dingen eine zentrale Rolle ein. Seiner Vorstellung zufolge ist die Unterscheidung zwischen Konzeption, Konstruktion und Leben keine sonderlich bedeutsame. Bricolage (deutsch: Bastelei, Heimwerkerei) ist auch keineswegs eine marginale Beschäftigung: Sie macht einen beträchtlichen Teil der Bauwirtschaft aus. Die große Zahl der Veröffentlichungen auf diesem Gebiet belegt dies und reicht von Elektronik und Klempnern zu Dekoration und sogar *papier-mâché*. Es werden die raffinier-testen Fachtricks beschrieben, alle denkbaren Methoden, etwas zu machen. Bricolage ist gewitzt und geschickt.

Die akademische Literatur über Bricolage ist hingegen spärlich. Bis heute besteht der bahnbrechende Text nach wie vor aus den paar Seiten, die Claude Lévi-Strauss zu Beginn seines Buches *La pensée sauvage* von 1962⁴ verfasst hat. Lévi-Strauss beschreibt nicht das Denken primitiver Völker, sondern die primitive Grundlage des Denkens, den Prozess, der den Übergang von Natur zu Zivilisation

1 Für ein frühes Beispiel dieser Ambivalenz siehe Summerson 1963.

2 Koolhaas/Mau 1995: 616 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

3 Koolhaas/Mau 1995: 646 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

4 1968 unter dem Titel *Das wilde Denken* ins Deutsche übersetzt.

the suburban castle of Mr. Wemmick in Charles Dickens's *Great Expectations*. The fundamental characteristic of bricolage is that its inventory is made of all kinds of different things and that, even when this inventory is large, it remains limited. The bricoleur uses what is at hand because that is all that he has. His materials bear no relation to his task because they are themselves the result of previous constructions. Lévi-Strauss refers to these materials as being "pre-constrained."

Before embarking on a project, the bricoleur interrogates the materials in his treasury. He tries to discover new significations and new possibilities. What were ends in previous projects become means in the next. The bricoleur rebuilds his set of tools and materials by using the debris of previous events, the odds and ends left behind by other ventures. But the set always remains the same. Inevitably, the result will be a compromise between the project that he first had in mind and the means available to him.

This text by Lévi-Strauss became well-known among architecture critics in the late 1960s and early 1970s. It is not difficult to see why. Lévi-Strauss contrasts the bricoleur with the engineer. Unlike the bricoleur, the engineer—so Lévi-Strauss claimed—subordinates materials to his project. There will be as many sets of materials and tools as there are engineering projects. Unlike the bricoleur who recycles the leftovers of older projects, the engineer (and a majority of modern architects after him) imagines his project in the context of universal laws. He imposes his concepts on reality. The bricoleur on the other hand looks for signs and images in the reality that is around him.

In the 1970s, architects were looking for a way out of modernism. For half a century, their predecessors had been obsessed with the figure of the engineer. Hence it is not difficult to understand why the text by Lévi-Strauss proved so enticing. Bricolage seemed to offer an alternative vision to that of modernism. It was the perfect riposte to the doctrine of functionalism, to the excesses of rationality and to the worship of science. Bricolage signified improvisation, freedom, and populism. It was a means to individual creativity and to art.

Already in 1956, Alison and Peter Smithson, together with their artist friends Eduardo Paolozzi and Nigel Henderson, had constructed "Patio and Pavilion." Here the simple shed and the debris

of everyday life expressed basic necessities of habitation. By the 1970s, these debris from life came to mean far more than the waste of individual lives: they designated the whole of human history, the totality of culture. Sifting through the debris of centuries, architects found their new materials. Hence Colin Rowe and Fred Koetter's fascination with Rome in their 1978 book *Collage City*. With its mish-mash of obelisks, columns and statues, with its collision of palaces, piazze, and villas, with its collection of formal compositions and *ad-hoc* stuff in between, Rome represented, in their eyes, the bricolage mentality at its most lavish.

Six years before *Collage City*, Charles Jencks and Nathan Silver published *Adhocism*. In this book, bricolage was offered as a more direct way of making architecture, as a means to a "democratic style" by which anyone could be the author of their own environment. Already it was manifest in the DIY industry, in the constructions of Hippie communities and in the recycling of waste. "Instead of a city of 10,000 architects," Jencks argued, "we need a city of 10 million architects."⁶ On the aesthetic plane, what appealed to the authors is the ingenuity by which everything can always be turned into something else. Thus in the films of Buster Keaton, Jencks observed, an umbrella served as a parachute, a door knob was used to pull out a tooth, and Keaton himself performed as a canon ball. For the adhocist, bricolage was the springboard of the creative process, being instrumental for instance in the invention of the bicycle, of the automobile, and of the space program.

Jencks and Silver associated bricolage with the student movement in the 1960s. In the event their political vision was abandoned. Freedom of choice for people was downgraded to freedom of design for the architect. Hence the legacy of bricolage became the new eclecticism outlined in Jencks's 1977 *The Language of Post-Modern Architecture*, the studied inconsistency in forms, and the "difficult whole" theorized by Robert Venturi in *Complexity and Contradiction in Architecture* in 1966. The treasury of the postmodern bricoleur runs the entire gamut of history. Its limits were those of human imagination and memory. Though he was never formally a postmodernist, Robert Harbison, in his wonderful work of 1977, *Eccentric*

erklärt. „Dieses ‚wilde Denken‘...[ist] für uns nicht das Denken der Wilden, noch das einer primitiven oder archaischen Menschheit..., sondern das Denken im wilden Zustand...“⁵ Dieser Punkt muss betont werden. Bricolage, die Mittel, mit denen das ungezähmte Denken Ordnung unter den Dingen schafft, ist nicht ein Merkmal, das irgendwelchen Stämmen im Amazonasbecken oder anderswo eigen ist, sondern sie ist allen zugänglich.

Lévi-Strauss nennt Bricolage die „Wissenschaft des Konkreten“. Er führt nur einige wenige Beispiele für diese Wissenschaft an: den *Palais Idéal* des Facteur Cheval, Jean Dubuffet und den Protagonisten der *Art brut* bereits wohlbekannt, die Dekors, die Georges Méliès in seinem Filmstudio in Montreuil errichtet hatte, und das Vorortsschloss des Mr. Wemmick in Charles Dickens’ *Great Expectations*. Die grundlegende Eigenschaft der Bricolage ist, dass ihr Inventar sich aus allen möglichen unterschiedlichen Dingen zusammensetzt und dass dieses Inventar, selbst wenn es groß ist, eingeschränkt bleibt. Der Bricoleur verwendet das, was er zur Hand hat, weil das alles ist, was er hat. Seine Materialien haben keinen Bezug zu einer Aufgabe, weil sie selber das Ergebnis vorheriger Konstruktionen sind. Lévi-Strauss bezeichnet diese Materialien als „von vornherein eingeschränkt“.⁶

Bevor er sich auf ein Projekt einlässt, befragt der Bricoleur die Materialien in seiner Schatzkammer. Er versucht, neue Bedeutungen und neue Möglichkeiten zu entdecken. Was in vorangegangenen Projekten Ziel war, wird zum Mittel im nächsten. Der Bricoleur baut seine stets begrenzte Auswahl an Werkzeugen und Materialien immer wieder auf, indem er die Überreste früherer Ereignisse verwendet, das Sammelsurium, das von anderen Unternehmungen übriggeblieben ist. Doch die Ausrüstung bleibt immer dieselbe. Das Ergebnis wird zwangsläufig ein Kompromiss sein zwischen dem Projekt, das er ursprünglich im Kopf gehabt hat, und den Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen.

Dieser Text von Lévi-Strauss machte Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre die Runde unter Architekturkritikern. Der Grund liegt auf der Hand. Lévi-Strauss stellt den Bricoleur dem Ingenieur gegenüber. Im Gegensatz zum Bricoleur unterwirft der Ingenieur – so Lévi-Strauss – die Materialien seinem Projekt. Es wird ebenso wie

Materialien- und Werkzeugsätze geben, wie es Bauprojekte gibt. Anders als der Bricoleur, der die Reste aus älteren Projekten recycelt, stellt sich der Ingenieur (und die Mehrheit der modernen Architekten nach ihm) sein Projekt im Kontext universeller Gesetze vor. Er zwängt der Wirklichkeit seine Konzepte auf. Der Bricoleur hingegen sucht nach Zeichen und Bildern in der Wirklichkeit, die ihn umgibt.

In den 1970er Jahren waren Architekten auf der Suche nach einem Ausweg aus der Moderne. Ein halbes Jahrhundert lang waren ihre Vorgänger von der Gestalt des Ingenieurs besessen. Leicht begreiflich also, warum der Text von Lévi-Strauss sich als so verführerisch erwies. Bricolage schien eine alternative Vision zur Moderne zu bieten. Sie war die perfekte Antwort auf die Doktrin des Funktionalismus, auf die Exzesse der Rationalität und auf die Anbetung der Wissenschaft. Bricolage stand für Improvisation, Freiheit und Populismus. Sie war ein Mittel zu individueller Kreativität und Kunst.

Bereits 1956 hatten die Architekten Alison und Peter Smithson zusammen mit ihren Künstlerfreunden Eduardo Paolozzi und Nigel Henderson *Patio and Pavilion* gebaut. Der schlichte Schuppen und die Überbleibsel des Alltags drückten Grundbedürfnisse des Wohnens aus. In den 1970er Jahren bedeuteten diese Überbleibsel des Lebens bereits viel mehr als der von einem einzelnen Leben hinterlassene Abfall: Sie bezeichneten die Gesamtheit der Menschheitsgeschichte, die Totalität der Kultur. Indem sie den Schutt von Jahrhunderten durchstöberten, fanden Architekten ihre neuen Materialien. Das erklärt, warum Colin Rowe und Fred Koetter 1978 in ihrem Buch *Collage City*⁷ von Rom so fasziniert waren, einer Stadt, die in ihren Augen die Bricolage-Mentalität in ihrer üppigsten Ausformung verkörperte, mit ihrem Mischmasch von Obelisken, Säulen und Statuen, mit ihrer Kollision von Palästen, *piazze* und Villen, mit ihrer Kollektion formaler Kompositionen, durchsetzt mit *Ad hoc*-Schöpfungen.

Sechs Jahre vor *Collage City*, hatten Charles Jencks und Nathan Silver *Adhocism* veröffentlicht. In diesem Buch wurde Bricolage als eine direktere Art, Architektur zu machen, präsentiert, als ein

5 Lévi-Strauss 1968 [1962]: 253.

6 Lévi-Strauss 1968 [1962]: 32.

7 1984 unter demselben Titel ins Deutsche übersetzt.

Spaces, gives the best testimony to the postmodern project. It encompasses the full range of human creation, the entire spectrum of human culture, and by means of a book it brings aspects of the world “indoors” and makes them available to our powers of reinvention. The postmodernist may find occasional delight in nature, but, like Joris-Karl Huysmans whose 1884 book *A Rebours* (aptly rendered in English as *Against Nature*) was widely circulated among architects a century later, he seeks to experience and transform the world from the comfort of his drawing room.

That was in the 1970s. What about our own time? The bricoleur today is not, as he was for Jencks, a consumer adapting the products of industry to his own project. Nor is he an antiquarian rummaging, like Rowe, through the debris of the past. The closest affinities of the bricoleur in our own time are with Robinson Crusoe. In 1967, French writer Michel Tournier gave Robinson the figure of a demiurge in his version of the story, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.⁷ He imagined him at a workbench covered with all kinds of objects. Robinson is an organizer, “one who does battle with a world in disorder which he seeks to master by whatever means come to hand.”⁸ Shipwrecked on what became his island, he brings to shore biscuits, a hammer, a plane, planks torn from the ship’s decks. He also brings things of no immediate use: clothes, table service and silver, maps, a chest of coins. These objects are stored in a grotto that becomes Robinson’s treasury. When he starts work on a new boat, his only tools are an axe and a pocketknife. Unlike in Daniel Defoe’s original, early eighteenth-century version, Tournier gives him no nails.

To the materials rescued from the wreck, Robinson adds the resources of the island. A tree trunk is made into the keelson of his boat. The bark of a holly is boiled into a sludge and smeared over its hull. Robinson himself is part of this arsenal, his body bearing the marks of construction in so many cuts, burns, scars, and bruises. With the passing of time, his identity becomes indistinguishable from that of the island. “Henceforth,” Tournier writes, “there is a fluttering ‘I’ which comes to rest now on the man and now on the island, making of me one and the other by turns.”⁹ Robinson abolishes the divide between nature (incarnated in the savage figure of Friday) and culture

(represented by the shipwreck and its crew)—the same “Great Divide” discussed by anthropologist Bruno Latour in his brilliant 1991 pamphlet, *Nous n’avons jamais été modernes*.¹⁰ Robinson and the island, humans and nature are at one in the naïve, unreflective condition that is the ordinary mode of our existence.

Yet Robinson remains human. Only from his own industry can he expect that which nature provides freely to animals: his dress, his weapons, his sustenance. Like every other man, he must replace what is given by what is created. In short, Tournier’s classic book can be regarded as an allegory of bricolage. In Robinson’s island, we find the essence of Levi-Strauss’s closed instrumental set, a place that is finite in extent and clearly circumscribed. In Robinson himself, we find the essence of the bricoleur, making do with what is at hand. To be born is to be shipwrecked in nature, and our happiness, our existence even, depends upon the wisdom of our ecology.

And yet bricolage is more than a means to survival. Robinson’s island is more than an allegorical miniature of Gaia threatened by climate change and rising sea levels (though it may still come to that). The island that Defoe called the “Island of Despair” Tournier renames “Speranza Island.” Yet for Tournier (as no doubt it would for Latour), the island signifies far more than what its name designates, hope. It presents Robinson with the means to reassess the rationality presiding over modern civilization. It presents him with the opportunity to repair the rift between object and subject. Having forsaken the possibility of escape presented by a visiting ship, it comes to signify a new contract between self and nature. Hence Robinson’s ecstasy when, hearing the breeze in the foliage, he feels within himself that “the leaf is the lung of the tree which is itself a lung, and the wind is its breathing.”¹¹

For Rowe and Koetter, and for Jencks and Silver, the bricoleur belonged to a vision not of nature but of society and culture. They argued for a society that was liberal and pluralist, one that could accommodate a multitude of individual projects. For Rowe in particular, the most eloquent

7 Published in 1969 in English as *Friday or the Other Island*.

8 Tournier 1969 [1967]: 7.

9 Tournier 1969 [1967]: 80.

10 Published in English in 1993 as *We Have Never Been Modern*.

11 Tournier 1969 [1967]: 185

Weg zu einem „demokratischen Stil“, in dem jeder Autor seiner eigenen Umwelt sein kann. Das äußerte sich bereits in der Heimwerkerbranche, in den Bauten von Hippie-Gemeinschaften und im Recyceln von Abfall. „An Stelle einer Stadt mit 10 000 Architekten“, meinte Jencks, „brauchen wir eine Stadt mit 10 Millionen Architekten.“⁸ Auf der ästhetischen Ebene waren die Autoren vor allem von dem Einfallsreichtum angesprochen, durch den alles auch in etwas anderes umgewandelt werden kann. So diente in den Filmen von Buster Keaton, wie Jencks bemerkte, ein Regenschirm auch als Fallschirm, eine Türklinke wurde dazu verwendet, einen Zahn zu ziehen, und Keaton selber trat als Kanonenkugel auf. Für den Adhocist war Bricolage das Sprungbrett des kreativen Prozesses, spielte sie doch eine entscheidende Rolle bei der Erfindung des Fahrrads, des Automobils und des Weltraumprogramms.

Jencks und Silver assoziierten Bricolage mit der Studentenbewegung der 1960er Jahre. Letztendlich wurde diese politische Vision jedoch aufgegeben. Wahlfreiheit für das Volk wurde heruntergestuft zu Gestaltungsfreiheit für den Architekten. So wurde aus dem Vermächtnis der Bricolage der neue Eklektizismus, der in Jencks' *The Language of Post-Modern Architecture* von 1977⁹ umrissen wurde, die absichtliche Inkonsistenz in Formen, und das „schwierige Ganze“, das Robert Venturi 1966 in *Complexity and Contradiction in Architecture*¹⁰ als Theorie entwarf. Die Schatzkammer des postmodernen Bricoleur umfasst die gesamte Vielfalt der Geschichte. Ihre Grenzen waren die der menschlichen Vorstellungskraft und Erinnerung. Obwohl er offiziell nie ein Postmodernist war, veranschaulicht Robert Harbison mit seinem Buch *Eccentric Spaces* aus dem Jahr 1977 das postmoderne Projekt auf geradezu idealtypische Weise. Es umfasst die gesamte Bandbreite menschlichen Schaffens, das gesamte Spektrum menschlicher Kultur und mittels eines Buches bringt es sie „herein“ und macht sie unseren Fähigkeiten der Wiedererfindung zugänglich. Der Postmodernist mag gelegentlich Gefallen an der Natur finden, doch, wie Joris-Karl Huysmans, dessen Buch *A Rebours* von 1884, im Englischen treffend als *Against Nature* übersetzt,¹¹ ein Jahrhundert später unter Architekten viel gelesen wurde, trachtet er danach, die Welt aus der Behaglichkeit seines Wohnzimmers heraus zu erleben und umzuwandeln.

Das war in den 1970er Jahren. Und heute? Der Bricoleur ist nicht, wie er es für Jencks war, ein Konsument, der die Produkte der Industrie seinem eigenen Projekt anpasst. Noch ist er ein Antiquar, der wie Rowe den Schutt der Vergangenheit durchstöbert. Nein, es ist Robinson Crusoe, dem der Bricoleur heute am nächsten steht. Michel Tournier, der französische Schriftsteller, verlieh Robinson 1967 in seiner Version der Geschichte, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, die Gestalt eines Demiurgen. Er stellte ihn sich an einer Werkbank vor, die mit bunt zusammengewürfelten Dingen bedeckt war. Robinson ist ein Organisator. „Er kämpft gegen ein Universum an, das sich in Unordnung befindet, welche er mit behelfsmäßigen Mitteln zu meistern trachtet.“¹² Nachdem er vor der Insel, die seine werden würde, Schiffbruch erlitten hat, bringt er Kekse an Land, einen Hammer, einen Hobel, Planken, die vom Deck des Schiffes herausgerissen wurden. Er bringt auch Dinge mit, die ohne unmittelbaren Nutzen sind: Kleidungsstücke, Tafelservice und Silber, Karten, eine Truhe mit Münzen. Diese Gegenstände werden in einer Grotte aufbewahrt, die zu Robinsons Schatzkammer wird. Als er die Arbeit an einem neuen Boot beginnt, sind seine einzigen Werkzeuge eine Axt und ein Taschenmesser. Die Nägel, die ihm in Daniel Defoes Original aus dem frühen 18. Jahrhundert noch zur Verfügung standen, wurden ihm in Tourniers Roman verwehrt.

Den Materialien, die aus dem Wrack geborgen werden, fügt Robinson die Ressourcen der Insel hinzu. Aus einem Baumstamm entsteht der Kiel seines Bootes. Die Rinde einer Stechpalme wird zu einem Brei gekocht und über den Bootskörper geschmiert. Robinson selber ist Teil des Arsenals, trägt sein Körper doch die Zeichen des Bauens in all den Schnitten, Brandwunden, Narben und Prellungen. Im Verlauf der Zeit ist seine Identität nicht mehr von der der Insel zu unterscheiden. „Es gibt von jetzt an“, schreibt Tournier,

8 Jencks/Silver 1972: 64 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

9 1978 unter dem Titel *Die Sprache der postmodernen Architektur* ins Deutsche übersetzt.

10 Ebenfalls 1978 unter dem Titel *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* ins Deutsche übersetzt.

11 Das Buch wurde seit 1897 fünfmal ins Deutsche übertragen. Die neueste Übersetzung erschien 2008 unter dem Titel *Gegen den Strich* bei Artemis & Winkler.

12 Tournier 1968 [1967]: 5.

expression of bricolage was a city, like Rome, that was demonstrably built upon and with the debris of events. Buildings drew directly from their context and, in turn, they provided the context for subsequent constructions. Hence contextualism, an idea that dominated urban design for thirty years, was indebted to the concept of bricolage and Lévi-Strauss's "science of the concrete."

Robinson, too, salvages human culture: everything in fact that could be brought to shore from the shipwreck of his old civilization. But unlike postmodernists, he does not privilege culture over nature. Unlike what postmodernists call "context," unlike what green activists call "environment," Robinson's island includes all creation: natural forces that have been humanized, and humans like himself who became natural forces. Robinson is no different in this from the drivers in big cities and motorways described by Lévi-Strauss in *La pensée sauvage*. "It is neither men nor natural laws," he writes, "that are brought face to face. Rather it is systems of natural forces humanized by drivers' intentions, and men transformed into natural forces by the physical energy of which they are the channel."¹² Robinson the bricoleur merely happens to be the messenger between nature and culture, the mediator between his own modern past and the premodern past that is represented in the person of Friday.

Bricolage cannot have a form because, to the bricoleur, it is a life process. Nor can bricolage have a philosophy, insofar as it does not lend itself to concepts and theories. Instead, bricolage values flair, wisdom and forethought, resourcefulness, deception and vigilance, opportunism, skills, and experience. Bricolage is a form of cunning akin to the Ancient Greek *metis* associated with that other great castaway, Odysseus.¹⁴ The bricoleur is always waist-deep in practical situations, nowhere more comfortable than between the sensible and the intelligible, between the earthly and the aerial.

Where does this leave architecture? Jencks and Silver put forward Bruce Goff as the leading architectural bricoleur. They acknowledged Gaudí (greatly admired by Goff), and they mentioned kitsch. For Rowe and Koetter, bricolage was an attitude of mind that found expression in collage and Le Corbusier was the exemplar of the architect-bricoleur. They saw bricolage in the use

of industrial glazing in the ceiling of the Ozenfant studio, in the *objets trouvés* of the Beistegui penthouse, in the fake mountains on the roof of the Unité d'habitation, and in the commercial graphics of the Nestlé pavilion. But does this really qualify as bricolage? Rowe and Koetter's most interesting contribution was to invent a myth of origin, the foxiness of Le Corbusier being traced back to a single event: the invention by Picasso and Braque of *papiers collés*, specifically, Picasso's *Still Life with Chair Caning* of 1912.

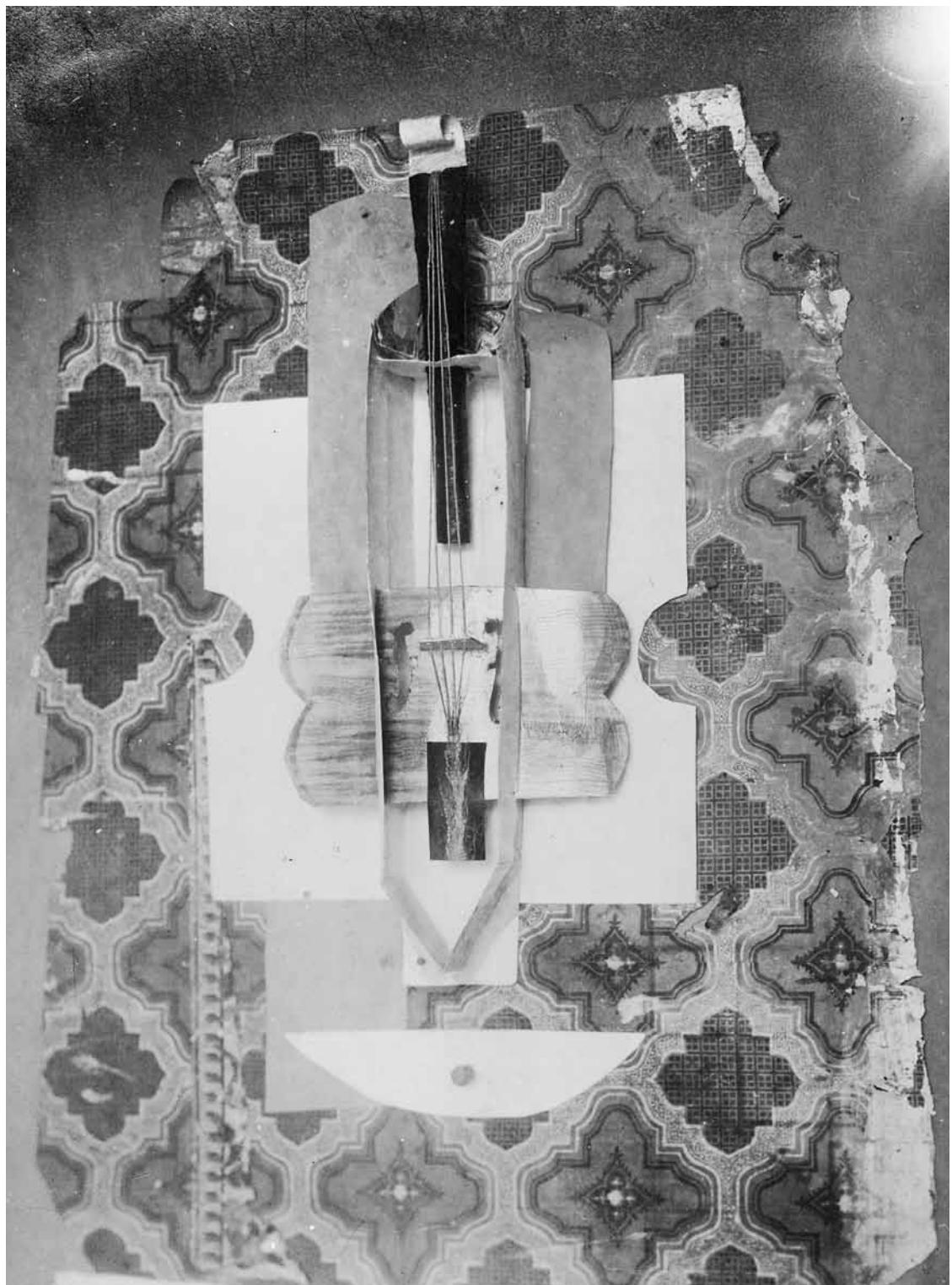
Picasso has been described as a modern-day Proteus, and no one has been a better artist-bricoleur. By his own admission, he was a painter without style: "I shift about too much," he said, "I move too often. You see me here, and yet I've already changed, I'm already elsewhere."¹⁴ He prided himself on the irrepressible inventiveness that spontaneously led him to improvise. The *papiers collés* use ready-made materials with a simple additive method (hence the name "synthetic Cubism") and basic tools like pins and glue. When the right wallpaper could not be found in the shops, Picasso tore pieces off the walls. Provenance did not matter. In *Bowl with fruit, violin and wineglass* of 1913, materials and methods were all mixed up: the handmade and the mass-produced, the colored and the tonal, the patterned and the plain, the painted, the drawn, the printed, and the cut. Picasso's treasury included wallpaper, Ripolin paint, stencils, and the decorator's comb. The *peintre-décorateur* was Picasso's alter ego and this proved immensely liberating, for him as well as for art.

But Rowe's foundation myth is not enough. Picasso the bricoleur is like a castaway without an island. Something is missing: nature. Another artist, Giuseppe Penone, helps complete the picture. If Picasso is like Robinson making do with what is left of his boat, Penone, who having started work in the late 1960s belongs in our own time, is like Robinson making the best of what the island offers. For Penone, all things preserve the memory of nature. When he carves a timber beam he retraces the entire process of the tree's growth as if in fast motion, but in reverse. Every object that is made in wood was once a tree. Thus it is possible

12 Lévi-Strauss 1966 [1962]: 294. Lévi-Strauss's comment can also be found in Latour 1991: 74.

13 For a discussion of *metis*, see Detienne/Vernant 1978.

14 Cowling 2002: 15.



Pablo Picasso, Construction with violin in the studio on boulevard Raspail, Paris, 1912. bpk / RMN / Paris, Musée Picasso / Pablo Picasso.

Pablo Picasso, Konstruktion mit Geige im Atelier boulevard Raspail, Paris, 1912. bpk / RMN / Paris, Musée Picasso / Pablo Picasso.



Giuseppe Penone, *12 Meter Tree* [Albero di 12 metri], 1970.
Collection Moderna Museet,
Stockholm / Foto Peter Nemetschek.

Giuseppe Penone, *12 Meter Baum* [Albero di 12 metri], 1970.
Collection Moderna Museet,
Stockholm / Photo Peter Nemetschek.

„ein fliegendes ‚Ich‘, das sich bald auf dem Menschen niederläßt, bald auf der Insel, und das aus mir abwechselnd den einen oder die andere macht.“¹³ Robinson überwindet die Kluft zwischen Natur (verkörpert in der wilden Gestalt von Freitag) und Kultur (repräsentiert von dem Wrack und seiner Besatzung) – dieselbe „große Kluft“, die von Bruno Latour 1991 in seinem brillanten Pamphlet *Nous n'avons jamais été modernes*¹⁴ diskutiert wurde. Robinson und die Insel, Menschen und Natur sind eins in dem naiven, unreflektierten Zustand, der den gewöhnlichen Modus unserer Existenz ausmacht.

Und doch bleibt Robinson Mensch. Nur von seinem eigenen Fleiß kann er das erwarten, was die Natur den Tieren großzügig schenkt: seine Kleidung, seine Waffen, seine Nahrung. Wie jeder andere Mensch muss er das, was gegeben wird, ersetzen durch das, was geschaffen wird. Kurzum, Tourniers Klassiker kann als eine Allegorie der Bricolage betrachtet werden. In Robinsons Insel finden wir die Essenz von Lévi-Strauss' begrenzter Gesamtheit von Werkzeugen, einen Ort, der in der Ausdehnung endlich und klar eingegrenzt ist. In Robinson selber finden wir die Quintessenz des Bricoleurs, der sich mit dem begnügt, was zur Hand ist. Geboren werden heißt in der Natur Schiffbruch erleiden, und unser Glück, sogar unsere Existenz, hängt von der Weisheit unserer Ökologie ab.

Doch ist Bricolage mehr als nur ein Mittel zum Überleben. Robinsons Insel ist mehr als eine allegorische Miniatur von Gaia, die vom Klimawandel und steigenden Meeresspiegeln bedroht wird (obwohl es dazu noch kommen kann). Die Insel, die Defoe die „Insel der Verzweiflung“ nannte, benennt Tournier in „Speranza“ um. Doch für Tournier (wie das zweifellos auch für Latour der Fall wäre) bedeutet die Insel viel mehr als das, was ihr Name – Hoffnung – bezeichnet. Sie verschafft Robinson die Mittel, die Rationalität, die über der modernen Zivilisation waltet, neu zu bewerten. Sie bietet ihm die Gelegenheit, die Kluft zwischen Objekt und Subjekt zu beseitigen. Nachdem er auf die Möglichkeit zur Flucht verzichtet hat, die ihm ein zu Besuch kommendes Schiff bot, bedeutet sie einen neuen Vertrag zwischen dem Selbst und der Natur. Daher Robinsons Ekstase, als er, den Wind im Laub hörend, bei sich denkt: „Das Blatt, Lunge des Baums, der Baum selbst eine Lunge, also der Wind sein Atem...“¹⁵

Für Rowe und Koetter, und für Jencks und Silver, gehörte der Bricoleur nicht in eine Vision der Natur, sondern der Gesellschaft und Kultur. Sie befürworteten eine Gesellschaft, die liberal und pluralistisch ist, eine, die eine Vielfalt individueller Projekte aufnehmen kann. Vor allem für Rowe war der eloquenteste Ausdruck der Bricolage eine Stadt, wie Rom, die erwiesenermaßen auf und mit den Überbleibseln von Ereignissen gebaut wurde. Gebäude gründeten sich direkt in ihrem Kontext und lieferten ihrerseits wieder den Kontext für spätere Bauten. Daher war der Kontextualismus – eine Vorstellung, die den Städtebau dreißig Jahre lang beherrschte – dem Konzept von Bricolage und Lévi-Strauss' „Wissenschaft des Konkreten“ derart verpflichtet.

Auch Robinson rettet menschliche Kultur, und zwar alles, was sich von dem Schiffbruch seiner alten Zivilisation an Land bringen ließ. Doch anders als die Postmodernisten zieht er die Kultur nicht der Natur vor. Anders als das, was Postmodernisten „Kontext“ nennen, anders als das, was grüne Aktivisten „Umwelt“ nennen, umfasst Robinsons Insel die gesamte Schöpfung: Naturkräfte, die vermenschtlicht worden sind, und Menschen wie er selber, die Naturkräfte geworden sind. Darin unterscheidet sich Robinson nicht von den Fahrern in großen Städten und auf Autobahnen, die Lévi-Strauss in *La pensée sauvage* beschrieb, nämlich „insoffern er nicht Menschen und Naturgesetze einander genau gegenüberstellt, sondern Systeme von Naturkräften, die durch die Absicht der Fahrer humanisiert sind, und Menschen, die durch die physikalische Energie, zu deren Mittler sie sich machen, in Naturkräfte verwandelt sind.“¹⁶ Robinson der Bricoleur ist zufällig nur der Bote zwischen Natur und Kultur, der Vermittler zwischen seiner eigenen modernen Vergangenheit und der vormodernen Vergangenheit, die in der Person von Freitag verkörpert ist.

Bricolage kann keine Form haben, weil sie für den Bricoleur ein Lebensprozess ist. Ebensowenig kann es eine Philosophie der Bricolage geben, da sie

13 Tournier 1968 [1967]: 72.

14 1995 unter dem Titel *Wir sind nie modern gewesen* ins Deutsche übersetzt.

15 Tournier 1968 [1967]: 164.

16 Lévi-Strauss 1968 [1962]: 257. Lévi-Strauss' Kommentar findet sich auch in Latour 1991.

to imagine forests, alleys, woods, gardens, parks, and orchards lying dormant inside doors, tables, floors, planks, and boats. Working with a chisel, Penone retraces the intimate history of wood, which the sun, the rain, the frost, as well as insects and other animals have inscribed in it. So did Robinson Crusoe when, with an axe and a pocket-knife, he carved a boat in a tree. If a timber beam conceals the form of a tree, a tree conceals the form of a boat.

For some time already, bricolage has been accepted in the arts. The same cannot be said of architecture. Which architect has attempted to embrace the freedom of the *artiste-décorateur*? Which architect has tapped into the aesthetic possibilities of DIY, of repairs, maintenance, and decoration? Perhaps Gerrit Rietveld did at the 1924 Schröder House, where he was, one feels, ceaselessly adding to, tampering with, and transforming partitions and furnishings in ways that were meticulous but seldom appeared definitive. Certainly Frank Gehry did, most obviously in his own house converted in 1977–78 and refurbished and extended from 1991 to 1994, described in the architect's *Complete Works* as a residential "remodel," as "sketches in wood."¹⁵ Parts of the house were designed prior to construction, others during, and the house, we are told, was used as a full-scale model.

However, to confine bricolage in architecture to works made by the architect's own hands, for the architect's own use or that of people close to him or her, is unnecessarily limiting. Colin Rowe described James Stirling as a "magpie architect-bricoleur"¹⁶ and it is not difficult to see, in the mix-and-match of tower and lecture halls in the 1964 Leicester Engineering Building, what Rowe had in mind. Yet the thought of Stirling holding a hammer or a power drill is a distinctly uncomfortable one. His natural media, we feel, are the stubby pencil and the miniature sketch.

To a degree all constructions, all knowledge involves bricolage. Even the most abstract science must sometimes appeal to the science of the concrete. Witness the rough models that often accompany major discoveries, for instance Watson and Crick's model of the double helix structure of DNA of 1953, with its props, clamps, soldering, and scribbles. Witness, too, the intervention of coincidence in science, for instance in the accidental

discovery of penicillin in 1928, arguably the same "objective coincidence" theorized the same year by French surrealist writer André Breton in *Nadja*, and later recognized by Lévi-Strauss as an important aspect of bricolage.

Bricolage is not an alternative to architecture. It is present in all designs. It is manifest for instance in a child's construction included by Richard Wentworth, an artist-bricoleur, in the 1998 exhibition "Thinking Aloud." The construction represents a small house made with pins crudely soldered together end to end. Like architecture models, it involves no detailing. In effect, its design works like a magnet. It brings things together by a process of spontaneous attraction, according to the same objective coincidence discussed by Breton and adopted by Lévi-Strauss. Aesthetic judgement is clearly part of it, and of all bricolage. The house of pins could have been made differently, with more precision, with anodized or stainless steel pins carefully aligned one with the other, and with no excess of solder. Yet it would still have been bricolage. This spontaneous attraction that is the *modus operandi* of bricolage is unpredictable. Sometimes tidy, sometimes untidy (when we are inclined to repress it), it invites much that is best in our creative capacity and it makes no presumption on the form of the outcome.

Arguably, a Gothic cathedral is a product of the science of the concrete, a conception by untamed minds. Its builders have been known to proceed without knowledge of the final result. Thus in Milan the foundations of the cathedral were laid and columns were raised to the height of about a meter. Then came a pause of several years during which a succession of masons were consulted about how best to vault the edifice. Contrary to Viollet-le-Duc and the rationalist tradition, there is no necessary, logical connection between the foundations and the superstructure, between the inside and the outside of a cathedral. The exterior of a cathedral is not the necessary and sufficient condition to the existence of its interior.

In a wonderful insight, John Ruskin wrote in 1881 in *The Bible of Amiens* that "the outside of a French cathedral, except for its sculpture, is always to be thought of as the wrong side of the

¹⁵ dal Co/Forster 1998: 151.

¹⁶ Rowe 1984: 16.

keine Konzepte und Theorien hervorbringt. Statt dessen legt Bricolage Wert auf Flair, Weisheit und Voraussicht, Findigkeit, Täuschung und Aufmerksamkeit, Opportunismus, Fähigkeiten und Erfahrung. Bricolage ist eine Form der Gewitztheit ähnlich der *metis* der alten Griechen, die jenem anderen großen Schiffbrüchigen, Odysseus, nachgesagt wird.¹⁷ Der Bricoleur steckt immer hüfttief in der Praxis, nirgends fühlt er sich wohler als zwischen dem Vernünftigen und dem Verständlichen, mit beiden Beinen auf der Erde und dem Kopf in der Luft.

Wo bleibt da die Architektur? Jencks und Silver nannten Bruce Goff als den führenden Bricoleur der Architektur. Sie rechneten Gaudí dazu (von Goff sehr verehrt) und sie erwähnten Kitsch. Für Rowe und Koetter war Bricolage eine Geistesaltung, die in der Collage Ausdruck fand, und Le Corbusier war für sie das Vorbild des Architekten-Bricoleur. Sie erkannten Bricolage in der Verwendung von Industrieverglasung in der Decke des Atelier Ozenfant, in den *objets trouvés* des Beistegui-Penthouse, in der künstlichen Berglandschaft auf dem Dach der Unité d'habitation und in der Reklamegrafik des Nestlé Pavillons. Doch kann man diese Arbeiten wirklich als Bricolage bezeichnen? Rowes und Koetters interessanter Beitrag war, einen Entstehungsmythos zu erfinden, indem sie die Gewitztheit von Le Corbusier auf ein einziges Ereignis zurückführen: Picassos und Braques Erfindung der *papiers collés*, insbesondere Picassos *Stillleben mit Rohrstuhl* von 1912.

Picasso ist als neuzeitlicher Proteus bezeichnet worden, und niemand war ein besserer Künstler-Bricoleur. Nach eigenem Eingeständnis war er ein Maler ohne Stil. „Ich verlagere mich zu oft“, sagte er, „ich bewege mich zu oft. Man sieht mich hier, und doch habe ich mich schon verändert, ich bin schon wieder woanders.“¹⁸ Er rühmte sich eines ununterdrückbaren Erfindungsreichtums, der ihn spontan zum Improvisieren veranlasste. Die *papiers collés* verwenden *readymade*-Materialien mit einer simplen additiven Methode (daher der Name „synthetischer Kubismus“), und sie sind mit primitiven Werkzeugen wie Reißzwecken und Leim hergestellt. Wenn sich in den Läden keine geeignete Tapete finden ließ, riss Picasso einfach Stücke von der Wand. Herkunft spielte keine Rolle. In *Obstschale, Geige und Glas* von 1913 gab es eine bunte Mischung von Materialien und Metho-

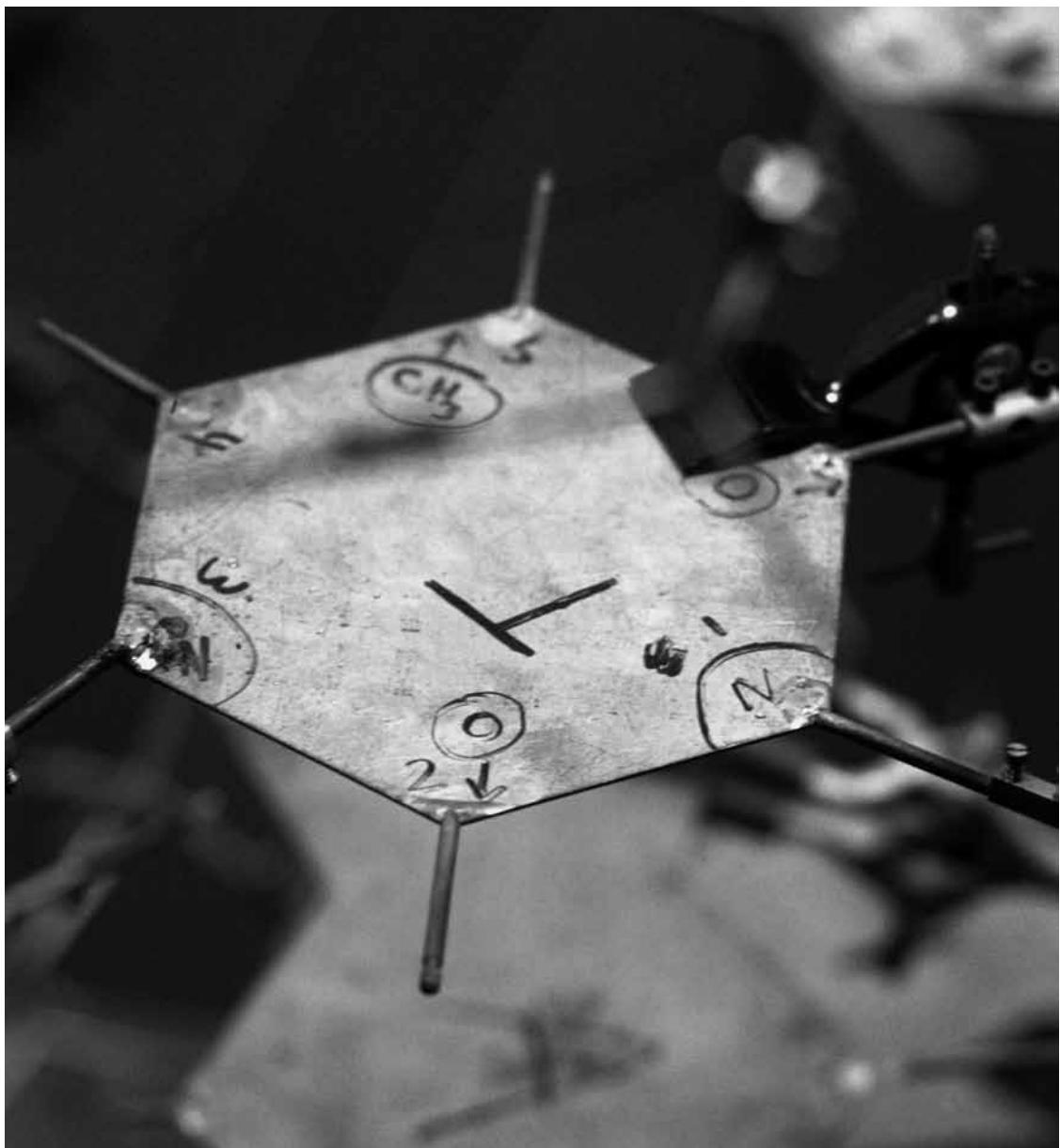
den: das Handgemachte und das Massenprodukt, das Buntfarbige und das Getönte, das Gemusterte und das Einfache, das Gemalte, das Gezeichnete, das Gedruckte und das Ausgeschnittene. Picassos Schatzkammer enthielt Tapete, Ripolinfarbe, Schablonen und den Kamm des Dekorateurs. Der *peintre-décorateur* war Picassos Alter Ego, und das erwies sich als ungeheuer befriedend, sowohl für ihn als für die Kunst.

Doch Rowes und Koetters Entstehungsmythos genügt nicht. Picasso der Bricoleur ist wie ein Schiffbrüchiger ohne Insel. Etwas fehlt: Die Natur. Ein anderer Künstler, Giuseppe Penone, der seine Arbeit in den 1960er Jahren begann und zu unserer Zeit gehört, hilft, das Bild zu vervollständigen. Wenn Picasso wie Robinson ist, der das Beste aus dem macht, was von dem Schiff übrig geblieben ist, so ist Penone wie Robinson, der das Beste aus dem macht, was die Insel zu bieten hat. Für Penone enthalten alle Dinge die Erinnerung an die Natur. Wenn er zum Beispiel einen Baumstamm schnitzt, spürt er dem gesamten Wachstumsprozess des Baumes nach wie im Zeitraffer, nur umgekehrt. Jeder Gegenstand, der aus Holz gemacht ist, war einmal ein Baum. Daher ist es möglich, sich vorzustellen, dass Wälder, Alleen, Gärten, Parks, und Obstgärten in Türen, Tischen, Böden, Brettern und Booten schlummern. Wenn er mit einem Beitel arbeitet, spürt Penone die intime Geschichte des Holzes nach, die Sonne, Regen, Frost, Insekten und andere Tiere darin hineingeschrieben haben. Das tat auch Robinson Crusoe, als er mit Axt und Taschenmesser ein Boot in einen Baum schnitzte. Wenn ein Holzbalken die Form eines Baumes in sich birgt, so birgt ein Baum die Form eines Bootes in sich.

In der Kunst ist Bricolage schon seit geraumer Zeit akzeptiert. Dasselbe lässt sich von der Architektur nicht sagen. Welcher Architekt hat versucht, die Freiheit des *artiste-décorateur* für sich zu beanspruchen? Welcher Architekt hat schon die ästhetischen Möglichkeiten des Heimwerkens, der Instandsetzung und -haltung und des Renovierens angezapft? Vielleicht hat Gerrit Rietveld das 1924 beim Haus Schröder getan, wo er, so meint man, Einteilungen und Einrichtungen unaufhörlich

17 Für eine Diskussion von *metis* siehe Detienne/Venant 1978.

18 Cowling 2002: 15 [Dt. Übers.: Matthias Müller].



Detailansicht von Crick und
Watsons DNA-Modell von 1953.
Science Museum London/SSPL.

Close-up view of Crick and
Watson's DNA Model from 1953.
Science Museum London/SSPL.

ergänzt, manipuliert und auf Arten und Weisen verwandelt hat, die sorgfältig waren, doch selten definitiv wirkten. Frank Gehry hat es sicherlich getan, am augenfälligsten in seinem eigenen Haus, 1977 bis 1978 umgenutzt und 1991 bis 1994 erneuert und erweitert, das in den *Complete Works* des Architekten als ein „Umbau“ eines Wohnhauses, als „Skizzen in Holz“¹⁹ bezeichnet wird. Teile des Hauses wurden vor dem Bau entworfen, andere während des Baus, und das Haus wurde, so erfahren wir, als ein 1:1-Modell benutzt.

Doch Bricolage in der Architektur auf Arbeiten zu reduzieren, die von eigener Hand des Architekten erzeugt wurden, für den Eigengebrauch des Architekten oder der ihm nahestehenden Personen, ist unnötigerweise einschränkend. Colin Rowe beschrieb James Stirling als einen „Elster-Architekt-Bricoleur“²⁰ und was er meinte, lässt sich unschwer erkennen, wenn man an die Kombination von Turm und Vorlesungssälen des Engineering Building der Universität Leicester von 1964 denkt. Doch die Vorstellung von Stirling mit Hammer oder Elektrobohrer ist ein definitiv beunruhigender Gedanke. Seine natürlichen Medien, so haben wir den Eindruck, sind der stummelige Bleistift und die Miniaturskizze.

Bis zu einem gewissen Grad findet sich Bricolage in allen Konstruktionen, in jedem Wissen. Selbst die abstrakteste Wissenschaft muss manchmal auf die Wissenschaft des Konkreten zurückgreifen. Man denke nur an die groben Modelle, die oft mit größeren Entdeckungen einhergehen, zum Beispiel Watsons und Cricks Drahtmodell der Doppel-Helix-Struktur der DNA von 1953, mit seinen Stützen, Klemmen, Lötungen und Gekritzeln. Man denke auch an die Intervention des Zufalls in der Wissenschaft, zum Beispiel in der ungeplanten Entdeckung von Penicillin 1928 (wohl doch derselbe „objektive Zufall“, über den der französische surrealistische Schriftsteller André Breton im gleichen Jahr in *Nadja* theoretisierte und der später von Lévi-Strauss als ein wichtiger Aspekt von Bricolage angesehen wurde).

Bricolage ist keine Alternative zur Architektur. Sie ist in allen Entwürfen, in jeder Gestaltung vorhanden. Sie zeigt sich zum Beispiel in der von einem Kind hergestellten Konstruktion, die von Richard Wentworth, einem Künstler-Bricoleur, in der Ausstellung „Thinking Aloud“ von 1998 einbezogen wurde. Die Konstruktion stellt ein kleines Haus dar, hergestellt aus Stecknadeln, die

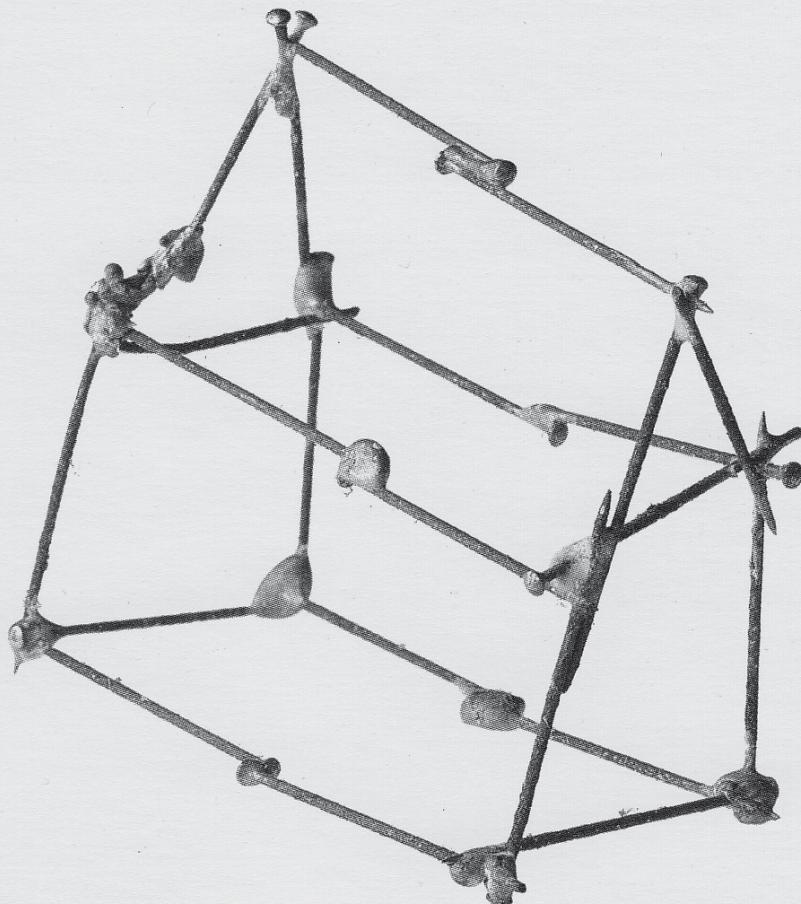
grob aneinander gelötet sind. Wie bei Architekturmodellen fehlt jegliche Detailausführung. Tatsächlich funktioniert die Konstruktion wie ein Magnet. Sie bringt durch einen Prozess spontaner Anziehung Dinge zusammen, entsprechend demselben objektiven Zufall, der von Breton thematisiert und von Lévi-Strauss übernommen wurde. Das ästhetische Geschmacksurteil gehört eindeutig dazu, wie zu jeder Bricolage. Das Stecknadelhaus hätte auch auf andere Weise hergestellt werden können, mit mehr Präzision, mit beschichteten oder Edelstahl-Stecknadeln, alle sorgfältig aneinander ausgerichtet und ohne Lötüberschuss. Doch hätte das nichts an der Tatsache geändert, dass es Bricolage ist. Diese spontane Anziehung, der *modus operandi* der Bricolage, ist unberechenbar. Manchmal ordentlich, manchmal unordentlich (wenn wir dazu neigen, sie zu unterdrücken), spricht sie viele der besten Seiten unseres schöpferischen Vermögens an, und sie nimmt nichts von der Form des Ergebnisses vorweg.

Es steht außer Zweifel, dass eine gotische Kathedrale ein Produkt der Wissenschaft des Konkreten ist, eine Vorstellung des undomestizierten Denkens. Es ist bekannt, dass ihre Erbauer ans Werk gingen, ohne zu wissen, wie das Endergebnis aussehen würde. So wurden in Mailand die Fundamente der Kathedrale gelegt und die Säulen zu einer Höhe von etwa einem Meter hochgezogen. Es folgte eine mehrjährige Pause, während derer eine Reihe von Baumeistern darüber zurate gezogen wurden, wie das Gebäude wohl am besten zu überwölben sei. Im Gegensatz zu der von Viollet-le-Duc und der rationalistischen Tradition vertretenen Ansicht besteht zwischen Fundamenten und Oberbau, zwischen dem Inneren und dem Äußeren einer Kathedrale keine zwingende logische Verbindung. Das Äußere einer Kathedrale ist nicht die notwendige und hinreichende Bedingung für die Existenz ihres Inneren.

In *The Bible of Amiens* machte John Ruskin 1881 die wunderbar einsichtsvolle Feststellung: „Die Außenseite einer Kathedrale ist abgesehen von ihren Skulpturen immer als die linke Seite des Materials zu verstehen, an der man sieht, wie die Fäden verlaufen, die das Innere oder das

19 dal Co/Forster 1998: 151 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

20 Rowe 1984: 16 [Dt. Übers.: Matthias Müller].



Löt-Experiment eines Kindes.
Joe Wentworth, Alter: 8 Jahre.
Ausgestellt in der Ausstellung
„Thinking Aloud“, Hayward
Gallery, London, 1998. Courtesy
Richard Wentworth.

Child's soldering experiment.
Joe Wentworth, age 8. Exhibited
in the 1998 exhibition "Thinking
Aloud," Hayward Gallery, London.
Courtesy Richard Wentworth.

rechtsseitige Muster erzeugen.“²¹ So würden das Strebewerk, das Maßwerk und die Fialen, die gewöhnlich das Profil von Kathedralen bestimmen, die losen Enden im Gewebe darstellen, die linke Seite des Stoffes, die sich für Bricolage am besten eignete. Mag sein, dass der gotische Baumeister nicht gerade, wie der Bricoleur, das verwendete, was eben zur Hand war, aber allzu weit in der Ferne suchte er nicht (man denke an Abt Sugers bekannte Suche nach Dachbalken in einem Wald nahe seiner Abtei in Saint-Denis). Doch gerade weil ihnen eine systematische Methode fehlte, gerade in ihrem *Sich-Behelfen*, in ihrer *Verwegenheit* muss man die Baumeister der Kathedralen als Bricoleurs in großem Stil bezeichnen. Gotische Steinmetze, darin dürften sich alle, einschließlich Latour, einig sein, sind nie modern gewesen.

Manche werden wissen wollen, wie Bricolage in der Architektur heute aussehen könnte. Sie werden sich die Formulierung einer anderen Ästhetik vorstellen, die aus dem Provisorischen und dem Improvisierten eine Tugend macht und in der Hütte Schönheit findet. *Adhocism* war ein Schritt in diese Richtung. Das war sicherlich auch der Eklektizismus, der die Postmoderne definierte. Andere werden es vorziehen, die essenzielle Freiheit des Bricoleur zu betonen. Für sie wird Bricolage in erste Linie ein politisches Projekt sein, eines, das die Ermächtigung der Basis befürwortet. Ein Projekt, in dem sich beispielsweise die Biopolitik wiederfindet, die von Antonio Negri und Michael Hardt als Theorie beschrieben wurde, aber auch die von Ulrich Beck dargestellte Individualisierung oder die „neue Verfassung“, die von Latour angekündigt wurde. Das Projekt wird sich, mittels Jencks, auf den libertären Geist der Studentenbewegung der 1960er Jahre besinnen, und, mittels Rowe, auf den Liberalismus von Isaiah Berlin.

Mit Sicherheit kann und wird Bricolage, da sie ihrem Wesen nach vielseitig ist, all das einbeziehen. Doch ich stelle mir Bricolage lieber als Geistesverfassung und Gestaltungsform vor, die sich an der immer stärker in unser Bewusstsein gerückten Ökologie orientieren. Schon seit einigen Jahren wird mehr und mehr deutlich, dass wir

alle auf der Insel, die wir Erde nennen, gestrandet sind. In jedem von uns steckt ein Robinson Crusoe. In jedem Architekten steckt ein Anthropologe und ein Ökologe, ein Fachmann, der sich gleichermaßen für Menschen und für ihren Lebensraum interessiert. Jegliche Bricolage geht mit der Erkenntnis einher, dass die Ressourcen begrenzt sind. Doch brauchen wir deshalb nicht zu einfacheren, primitiveren Lebensarten zurückzukehren. Wir brauchen der Benutzung von Hammer und Nagel nicht abzuschwören, müssen kein Dasein mit Axt und Taschenmesser fristen. Im Gegenteil, einem aktuellen Artikel in *The Economist* zufolge befinden wir uns auf der Schwelle zu einer neuen industriellen Revolution mit dem Aufkommen von 3D-Druckverfahren.²²

Wir werden uns Dinge vorstellen, dann werden wir sie ausdrucken. Was für fabelhafte Aussichten für die Bricolage! Schluss mit Details, Schnitzmessern und Schweiß. Das hätte Robinson mit Sicherheit gefallen. Unsere Skizzen werden Denken wie auch Bauen umfassen. Nicht mehr auf Papier beschränkt, werden sie aus Tinte, aus Holz, aus Beton erzeugt, aus welchem Material auch immer, was zufällig in Reichweite liegt. Sollte Latour recht haben, so wird Architektur weder modern noch postmodern, sondern vormodern sein. Wir werden das, was vor uns liegt, ergänzen, umfunktionieren, umwandeln. Umstände und Zufall werden zu integralen Bestandteilen unserer Gestaltungen. Endlich werden wir mit dem provisorischen Wesen der Architektur unseren Frieden schließen.

Diesem Artikel liegt eine Vorlesung zugrunde, die im März 2011 an der ETH Zürich gehalten wurde.

21 Ruskin 1881, Teil I: 13 [Dt. Übers.: Matthias Müller].

22 „Print me a Stradivarius: How a new manufacturing technology will change the world.“ In: *The Economist*, 10. Februar 2011.

stuff, in which you find how the threads go that produce the inside or right side pattern.”¹⁷ Thus the flying buttresses, the tracery, and the pinnacles that commonly dominate the profile of cathedrals would constitute the loose ends in the weave, the *wrong* side of the fabric that lent itself most readily to bricolage. The Gothic builder may not have used, like the bricoleur, what was immediately at hand but he seldom strayed far (witness Abbot Suger’s well-known search for roofing timbers in a forest local to his abbey in St. Denis). However, it is in the lack of systematic method, in the *making do*—better, in the *derring-do*—that the builders of cathedrals can be said to be bricoleurs on a grand scale. Gothic masons, all including Latour would agree, have never been modern.

Some will want to know what architectural bricolage might look like today. They will imagine the formulation of another aesthetics, making a virtue out of the provisional and the improvized and finding beauty in the shack. Adhocism was a step in this direction. So was, arguably, the eclecticism that defined postmodernism. Others will prefer to emphasize the essential freedom of the bricoleur. For them, bricolage will be first and foremost a political project, one that advocates the empowerment of the grassroots. It will be informed, for instance, by the biopolitics theorized by Antonio Negri and Michael Hardt, the individualization described by Ulrich Beck, or the novel constitution prefigured by Latour. And it will remember, via Jencks, the libertarian spirit of the student movement of the 1960s and, via Rowe, the liberalism of Isaiah Berlin.

For sure, bricolage, being essentially versatile, can and will embrace all this. Yet I prefer to envisage bricolage as a state of mind and a mode of design that embraces the rise of ecology. For some years already, it has become easier to see that we are all shipwrecked on the island that we call Earth. In each of us, there is a Robinson Crusoe. In each architect there is an anthropologist and an ecologist, a professional interested equally in humans and in their habitat. In all bricolage, there is a recognition that resources are limited. But we need not return to simpler, more primitive ways. We need not renounce the use of hammer and nails and eke out an existence with an axe and a pocketknife. To the contrary, according to a recent article in *The Economist*, we would be on

the threshold of a new industrial revolution with the advent of 3D printing.¹⁸

We shall imagine things, then we shall print them. What fabulous prospects for bricolage! No details, no carving knife, no sweat. For sure, Robinson would have liked that. Our sketches will encompass thought as well as building. No longer confined to paper, they shall be made in ink, in wood, in concrete, in whatever material happens to lay within our reach. Neither modern nor postmodern, Latour willing, architecture will be premodern. We shall add to, tamper with and transform what lies before us. Circumstance and accident will be integral to our designs. At last we shall come to terms with the provisional nature of architecture.

This article is based on a lecture given at ETH Zurich in March 2011.

17 Ruskin 1881, Part I: 13.

18 “Print me a Stradivarius: How a new manufacturing technology will change the world.” *The Economist*, 10 February 2011.

Irénée Scalbert lebt und arbeitet als Architekturkritiker in London. Er veröffentlicht Artikel und Essays zu einer großen Bandbreite historischer und zeitgenössischer Themen und ist Autor von *A Right to Difference: The Architecture of Jean Renaudie* (2004). Scalbert hat viele Jahre an der Architectural Association gelehrt und ist zur Zeit Visiting Professor am SAUL in Irland sowie Visiting Design Critic an der Harvard Graduate School of Design. Neben seiner Lehrtätigkeit ist er ein gefragter Gastredner. Scalbert ist Mitglied des Beirats von *Candide*.

Irénée Scalbert is an architecture critic based in London. He has contributed articles and essays to architectural magazines on a wide range of historical and contemporary issues. He is the author of *A Right to Difference: The Architecture of Jean Renaudie* (2004). Scalbert has taught at the Architectural Association for many years; is currently a Visiting Professor at SAUL in Ireland and a Visiting Design Critic at Harvard's Graduate School of Design. In addition to his teaching, he is a regular guest lecturer. Scalbert is a member of *Candide*'s Board of Advisors.

Deutsche Übersetzung:
Matthias Müller.

References/Literatur

- 88
- Cowling, Elizabeth. 2002. *Picasso: Style and Meaning*. New York: Phaidon.
dal Co, Francesco/Kurt W. Forster. 1998. *Frank O. Gehry: The Complete Works*. New York: Monacelli Press.
Detienne, Marcel/Jean-Pierre Vernant. 1974. *Ruses de l'intelligence: la métis des Grecs*. Paris: Flammarion.
ENGLISH: 1978. *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*. Janet Lloyd, trans. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press.
Grenier, Catherine. 2004. *Giuseppe Penone* [Exhibition Catalog]. Paris: Centre Pompidou.
Jencks, Charles/Nathan Silver. 1972. *Adhocism: The Case for Improvisation*. New York: Doubleday.
Koolhaas, Rem/Bruce Mau. 1995. *Small, medium, large, extra-large: Office for Metropolitan Architecture*. Jennifer Siegler, ed. New York: Monacelli Press.
Latour, Bruno. 1991. *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*. Paris: Éditions de la Découverte.
ENGLISH: 1993. *We Have Never Been Modern*. Catherine Porter, trans. Cambridge, MA: Harvard University Press.
DEUTSCH: 1995. *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Gustav Rossler, Übers. Berlin: Akademie-Verlag.
Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Pion.
ENGLISH: 1966. *The Savage Mind*. George Weidenfeld, trans. Chicago, IL: University of Chicago Press.
DEUTSCH: 1968. *Das wilde Denken*. Hans Naumann, Übers. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Penone, Giuseppe. 2000. *Respirer l'ombre*. Mireille Coste, trad. Paris: École nationale des beaux-arts.
Rowe, Colin. 1984. "James Stirling: A Highly Personal and Disjointed Memoir" [Introduction]. In: Peter Arnell/Ted Bickford, eds. *James Stirling: Buildings and Projects*. New York: Rizzoli.
Rowe, Colin/Fred Koetter. 1978. *Collage City*. Cambridge, MA and London: MIT Press.
DEUTSCH: 1984. *Collage City*. Bernard Hoesli et al., Übers. Basel et al.: Birkhäuser.
Ruskin, John. 1881. *Our Fathers Have Told Us. Bible of Amiens*. Orpington, Kent: G. Allen.
Summerson, John. 1949. "The Mischiefous Analogy." [Written 1941.] In: *Heavenly Mansions*. London: Cresset Press.
Tournier, Michel. 1967. *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard.
DEUTSCH: 1968. *Freitag oder Im Schoß des Pazifik*. Herta Osten, Übers. Hamburg: Hoffmann und Campe.
ENGLISH: 1969. *Friday; or, The Other Island*. Norman Denny, trans. London: Collins.
Wentworth, Richard. 1998. *Thinking Aloud* [Exhibition Catalog]. London: Hayward Gallery.