UM_BAU
30

Wir widmen diese 30. Ausgabe des UMBAU dem
Gedenken unseres langjährigen ÖGFA-Vorstandsmitglieds,
der profilierten Architekturhistorikerin Iris Meder, die
am 4. November 2018 viel zu früh verstorben ist.

UMBAU 30
Architektur und Philosophie

Österreichische Gesellschaft für Architektur – ÖGFA (Hrsg.)

Birkhäuser
Basel

6
Editorial

8
Thomas Macho
Utopische Architektur

24
Ludger Schwarte
Über die Erfahrung der Architektur – Eine Auseinandersetzung mit Michel Foucault

40
Roger Scruton
Die Sprache der Architektur

64
Manfred Russo
Architektur und Rhetorik

82
Albert Kirchengast
Mies, die Sachlichkeit, der Geist
Ein Fall von Poesie

100
Andreas Vass
Stille
Über das Schweigen (in) der Architektur

122
Ulrich Huhs
Über das Verhältnis von Bild und Architektur

134
Petra Lohmann
Architektur und Wissenschaft

Anhang

147
Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren

148
Dank und Bildnachweis

149
Backlist

Editorial

Dimensionen der Architektur

In Texten über Architektur wird anhand verschiedener Ausdrücke und Begriffe beschrieben, was Bauwerke bedeuten. Gebäude drücken etwas aus, sie repräsentieren, zitieren oder spielen auf etwas an, generieren Bedeutung und werden damit zum Gegenstand philosophischer Betrachtungsweisen, die auch auf andere Wissenschaften Bezug nehmen. Sie berühren ethische Fragestellungen, aber auch die Dimension der architektonischen Erfahrung. Worauf beruht die ästhetische Erfahrung von Architektur und welche Wertmaßstäbe legen wir an sie an? Beruht sie auf gewissen Projektionen, die auf die Architektur gerichtet werden? Was kann und soll sie uns sagen, und wie? – Es waren derartige Fragen, die im Jahresprogramm 2016 der ÖGFA behandelt wurden. Ihnen widmet sich nun der UMBAU in dieser Ausgabe.

Thomas Macho eröffnet mit der Beschreibung des Wandels in der Einschätzung der Bedeutung von Utopien, der tendenziell einer Verfallsgeschichte gleicht, denn das Faszinationspotenzial von Utopien hat sich inzwischen signifikant erschöpft. Seit 1989 wirken alle säkularen Prophezeiungen eines „Himmelreichs auf Erden" unglaubwürdig, ausgenommen sind einzig wissenschaftlich technische Zukunftsvisionen. Diese technischen Utopien bilden also eine seltsame Allianz mit der Angst vor Katastrophen, die gerade durch die Verwirklichung dieser Utopien heraufbeschworen werden könnten. Auch Bürohochhäuser, smart houses können sich – wie die Science-Fiction-Literatur zeigt – in tödliche Fallen verwandeln. Eine Befreiung davon ließe sich mit Ludwig Wittgenstein denken, der Architektur als Geste sieht. Demnach sollte die Frage nicht mehr nach utopischer, sondern nach atmender, sprechender, zeigender, pneumatischer Architektur gestellt werden.

Einen völlig anderen Wandel in der Bedeutungsdimension schlägt Ludger Schwarte für die Foucault'sche Interpretation von Architektur als Medium der Macht vor, indem er gerade in dieser Architektur eine Chance auf Selbstbestimmung und Empowerment entdeckt. Bei Michel Foucault gilt Architektur als eine Machttechnologie, die die Individuen dressiert, sie als Masse produziert und durch wenige beherrschbar macht. Schwarte möchte durch Gegenbeispiele zeigen, dass wir auch eine Alternative entwickeln können, die Architektur als Freistellung begreift und nicht als Festlegung oder Zwang. Architektonische Akte legen Ressourcen der Selbstbestimmung frei.

Ins Spiel kommt daher die Sprache als ein Medium, das für die Bedeutungszuweisung relevant ist. Sind es die semiotischen Theorien, welche die Zeichenhaftigkeit der Architektur beschreiben und damit den richtigen Weg weisen? Roger Scruton möchte in seinem Essay über „Die Sprache der Architektur" Möglichkeiten, aber auch Grenzen einer Analogie zwischen Sprache und Architektur darstellen. Gebäude können wie linguistische „Äußerungen" in allen Einzelheiten gesehen und verstanden werden, weil seriöse Architektur über eine Art Syntax verfügt. Die gegenseitige Abhängigkeit zwischen Teil und Ganzem und der sich daraus ergebende Sinn sind nach Scruton die einzige Eigenschaft der Architektur, die der Sprache nahekommt. Bei der Bewertung des Stils kann man sich jedoch nicht mehr auf die linguistische Analogie verlassen. Jede vom Architekten angewandte „Regel", dient dazu, sie zu verbessern oder zu missachten. Und doch erwächst aus der Synthese auf unerklärliche Weise ein Stil.

Antworten gab hier die Rhetorik, die für die Entwicklung des künstlerischen Ausdrucks als einer elementaren Bedeutungsdimension der Architektur wesentlich war. Manfred Russo zeigt, dass die Architektur von ihren Anfängen her ganz eng in Zusammenhang mit Rhetorik als einer Kunst der Überredung und Überzeugung gestanden ist. Der Künstler wollte mit seinem Werk überzeugen, das Wirkungskalkül hatte bis ins 18. Jahrhundert offenbar keinen negativen Beigeschmack, da die Kunst nicht moralisch argumentierte. Vitruv, Alberti und zahlreiche andere Architekten, sie alle verglichen sich in ihrer Vorgangsweise mit einem Redner, der nach den Regeln der Rhetorik arbeitet.

Wenn im 19. und 20. Jahrhundert das Vertrauen in die Wirkmacht und Legitimität architektonischer Rhetorik schwindet, bleibt neben der Frage nach dem Was auch die nach dem Wie architektonischer Aussagen offen. Albert Kirchengast stellt anhand einer historischen Debatte über Mies van der Rohes Haus Tugendhat einen „Fall von Poesie" vor, bei dem das Haus als Symptom fungiert, als Anlassfall einer höchst geistreichen Diskussion um die Moderne, die um 1930 einen Wendepunkt bezeichnet: Aus Sicht von Mies und seinen zeitgenössischen Interpreten soll eine „Erhöhung des sachlich Gebundenen" zu geistigen Dimensionen des „Sinns" durch „Feinfühligkeit den Ansprüchen des Lebens gegenüber" möglich werden.

Doch gerade die Kategorie des „Geistigen" wird in den politischen Exzessen des 20. Jahrhunderts brüchig. Bleibt Architektur also nur das Schweigen? Wenn Schweigen, so Andreas Vass in seinem Essay, weder als mangelndes Sprachvermögen noch als Metapher aufgefasst wird, sondern als positive Möglichkeit und inhärente Dimension des Sprechens, dann erschließen sich daraus für die Architektur essenzielle Fragestellungen: Kann Schweigen (in) der Architektur bedeuten, den Handelnden Raum zu geben, der Kommunikation einen Hintergrund, der diese erst in zivilisierter Form gewährleistet und dem Ende jeden Sprechens ein Symbol?

Im aktuellen „Bilderrauschen des Netzes", das Ulrich Huhs in seinen Auswirkungen auf die Architekturproduktion untersucht, kehrt die Rhetorik als bildgeprägte zurück. Anhand der Analyse prominenter Beispiele stellt er fest: Bilder unterliegen immanenten Bildherstellungs- und Kompositionsregeln, die nicht deckungsgleich sind mit den Bedingungen des architektonischen Raums in der physischen Realität. Abstraktes Denken, basierend auf Analyse, Empirie und Intuition, bedürfte eher der Bildlosigkeit, um zu einem befriedigenden architektonischen Entwurf mit ungewöhnlichen Ansätzen zu gelangen und um Klischee- und Scheinlösungen zu vermeiden.

Zuletzt kommt eine Philosophin, Petra Lohmann, zu Wort, die nochmals den Bogen der Wissenschaft über das beschrittene Feld spannt und damit den Rahmen der Fragestellungen wieder schließt. Architektur ist demnach eine Wissenschaft, die sich nicht nur über die metatheoretischen Voraussetzungen der eigenen Disziplin verständigt, sondern aufgrund der Teilhabe der Architektur etwa an Umwelt und Mitwelt sich der Felder des ganzen Lebens überhaupt zu vergewissern hat. Architektur ist nicht nur ein Konstituens menschlichen Daseins, sondern sie bestimmt wie kaum ein anderes Medium die menschliche Lebenswelt.

Das Redaktionsteam
Manfred Russo, Andreas Vass

Thomas Macho

Utopische Architektur

1. Retrotopia

Utopische Architektur, so hat es Ernst Bloch in einem einschlägigen Kapitel seines Hauptwerks über *Das Prinzip Hoffnung* behauptet, ist Architektur im Entwurf, „Wunscharchitektur", das Noch-nicht-Gebaute. „Wie schön sieht eine entworfene Treppe aus, klein eingezeichnet", beobachtet Bloch. „Immer schon wurde ein eigener Reiz der Pläne und Aufrisse bemerkt. Das meiste davon geht ins fertige Haus ein, und doch war das Geschöpf auf dem Papier, das zart ausgezogene, ein anderes." Denn das Modell, das „Haus als Kind", bezeugt „eine Schönheit, die nachher, im wirklichen Bau, nicht immer so vorkommt. Hier ist überall ein Vonvornherein, schöner scheinend als manches nachher Erwachsene und sein Zweck. Der Entwurf behält den Traum vom Haus."[1] Es wirkt nur konsequent, dass Bloch – nach diesen Bemerkungen – die Wunscharchitektur der Vergangenheit kommentiert, von den Wandmalereien in Pompeji bis zu den barocken Bühnenbauten, von den gotischen Bauhütten bis zu den Plänen der Idealstadt, von der Architektur im Märchen bis zur modernen Baukunst, in der das Mobile mit dem Festen, Dauerhaften verschmilzt. „Heute sehen die Häuser vielerorts wie reisefertig drein. Obwohl sie schmucklos sind oder eben deshalb, drückt sich in ihnen Abschied aus. Im Innern sind sie hell und kahl wie Krankenzimmer, im Äußeren wirken sie wie Schachteln auf bewegbaren Stangen, aber auch wie Schiffe. Haben flaches Deck, Bullaugen, Fallreep, Reling, leuchten weiß und südlich, haben als Schiffe Lust, zu verschwinden."[2] Und oft genug sind sie in den Bombennächten des Zweiten Weltkriegs, wie Bloch anmerkt, auch tatsächlich verschwunden.

Utopie als „Retrotopie"? Eine gute Woche nach Zygmunt Baumans Tod (am 9. Januar 2017) ist im Verlag Polity Press sein letztes Buch erschienen: *Retrotopia*. Darin diagnostiziert Bauman den Anbruch eines Zeitalters der Nostalgie, fünfhundert Jahre nach dem Erstdruck der *Utopia* von Thomas Morus im Jahr 1516. Er konstatiert: „While in the seventeenth century nostalgia was treated as an eminently curable disease, which Swiss doctors, for instance, recommended could be cured with opium, leeches and a trip to the mountains",[3] begann das 20. Jahrhundert mit futuristischen Utopien, um mit nostalgischer Sehnsucht zu enden. Diese nostalgische Sehnsucht nimmt bereits Gestalt an als geräumiges Rokokozimmer, in dem die psychedelische Reise *beyond the infinite* des Science-Fiction-Klassikers *2001: A Space Odyssey* von Stanley Kubrick ans Ziel gelangt; wenig später verwandelt sich die Szenerie bekanntlich in eine intrauterine Blase mit ungeborenem Kind, die wie eine planetarische Singularität im Weltraum schwebt. „Back to the Womb", „Zurück in den Mutterleib", so lautet der Titel des letzten Kapitels in Zygmunt Baumans *Retrotopia*.[4] Die Gebärmutter als wunsch- und traumarchitektonisches Ideal, als biologisch präformierte „gated community", als „Innenweltbildung" und „Immunitätsarchitektur" in einem neuen „Zeitalter technischer Komplexitätsentfesselung"?[5]

Wie von selbst versteht sich, dass die Wirklichkeiten mit diesem Idealbild heftig kollidieren. Um sich einen Eindruck von solchen Kollisionen zu verschaffen, genügt es schon, einige Stadtlandschaften in populären Science-Fiction-Filmen zu betrachten, beispielsweise in Ridley Scotts *Blade Runner* (1982), in Paul Verhoevens *Total Recall* (1990), in Luc Bessons *Le Cinquième Élément* (1997) oder in Christopher Nolans *Interstellar* (2014). Die Zukunftsstädte in diesen Filmen sind apokalyptische, düstere Zonen; sie wirken wie Ansammlungen von Ruinen nach einer Naturkatastrophe oder einem Atomkrieg. Philip K. Dick, Autor von *Blade Runner* oder *Total Recall* hat sie in einem aufgezeichneten Gespräch vom 10. Januar 1982 – wenige Wochen später, am 2. März 1982, ist er gestorben, Ridley Scotts Verfilmung hat er nicht mehr gesehen – mit folgenden Sätzen beschrieben: „Also die, die Straßen in dieser Stadt, die Gebäude, sind alle bewohnte Gebäude. Es herrscht eine gewaltige Atmosphäre von Abnutzung und Verfall vor; was passiert, wenn ein Gebäude alt wird, sie reißen es nicht ab, sondern bauen einfach mehr Stockwerke darauf, so daß es immer höher wird, wie eine Ameisenkolonie. Es ist unglaublich. Es ist wie ein Bild, das ich vor Jahren hatte, ein Druck von Breughels *Turm von Babel*, der genau so aussah, als hätten Ameisen ihn erbaut.“[6] Die Geschichte des babylonischen Turmbaus erzählt von einer Niederlage, vom Scheitern, nicht zuletzt von Konflikten und Sprachverwirrung. Und dieser mythische Schatten wird auch durch den Vorschlag des Cyberpunk-Autors Neal Stephenson nicht aufgehellt, tatsächlich – in Zusammenarbeit mit dem „Center for Science and the Imagination“ der Arizona State University – einen Turm zu errichten, der bis in die Stratosphäre reicht, kurzum: ein zwanzigtausend Meter hohes Gebäude, das die Bewohner oberer Etagen dazu zwingen würde, nur im Druckanzug auf einen etwaigen Balkon zu treten.

2. Nova Insula

Zurück zu Thomas Morus und seiner Schrift *Utopia*. Das Erscheinungsjahr der Erzählung von einer „neuen Insel“ darf auf einen Geburtstag bezogen werden: den 28. Oktober 1466, an dem der uneheliche Sohn des Priesters Rotger Gerard aus Gouda und seiner Haushälterin, einer Arzttochter, in Rotterdam geboren wurde. Erasmus von Rotterdam starb am 11. oder 12. Juli 1536, also ziemlich genau ein Jahr nach der öffentlichen Enthauptung seines Freundes Thomas Morus am 6. Juli 1535. Erasmus hat Morus im Jahr 1499 bei einem ersten Besuch in England kennengelernt; zehn Jahre später (um 1509) wohnte er monatelang bei ihm: Damals war Morus gerade dreißig Jahre alt. Es folgten noch drei kürzere Begegnungen in den Jahren 1516, 1520 und 1521; dennoch blieben die beiden Männer in engem Kontakt, wie ihr umfangreicher Briefwechsel bezeugt. Die Publikation der *Utopia* hat Erasmus intensiv unterstützt; er redigierte das Manuskript, forderte seine Freunde auf, „Verse und Briefe zu verfassen, die mit der Beschreibung der Neuen Insel abgedruckt werden könnten“,[7] fügte selbst eine „Vielzahl von Marginalien“ hinzu, entwarf vermutlich den Titel vom „wahrhaft goldenen Buch“ (*libellus vere aureus*)

und veranlasste schließlich die Drucklegung in Löwen, die er akribisch überwachte. Nicht zuletzt war der flämische Humanist, Drucker und Magistratsbeamte Pieter Gillis von Antwerpen – latinisiert als Petrus Aegidius –, dem Morus seine *Utopia* widmete, ein enger Freund des Erasmus: Ein Doppelporträt des flämischen Malers und Medailleurs Quintijn Metsys (aus dem Jahr 1517), das Erasmus und Gillis zeigt, wurde Thomas Morus geschenkt. Auf dem Bild, das inzwischen geteilt wurde – das Erasmus-Porträt befindet sich im Palazzo Corsini in Rom, das Porträt von Gillis in Longford Castle bei Salisbury – zeigt Gillis mit einem Brief von Morus in der linken Hand; mit dem rechten Zeigefinger weist er auf eine Ausgabe der *Antibarbari* des Erasmus, einer ersten Sammlung antiker Weisheitssprüche.[8] Gillis spielte auch eine wichtige Rolle in der (zunächst wahren) Rahmenhandlung von *Utopia*. Morus war 1515 als Gesandter des englischen Königs nach Brügge gereist, um an Verhandlungen zur Beilegung von Handelskonflikten mit dem Herzog von Flandern, dem späteren Kaiser Karl V., teilzunehmen. In einer Verhandlungspause fuhr Morus nach Antwerpen, um seinen Freund Gillis zu treffen. Und hier beginnt die Fiktion: Gillis habe ihm bei dieser Gelegenheit den Philosophen und portugiesischen Seefahrer Petrus Hythlodaeus vorgestellt, der angeblich Amerigo Vespucci auf mehreren Seereisen begleitet hatte. Danach hätten die drei Männer ein ausführliches, an einen platonischen Dialog erinnerndes Gespräch geführt – eben über die Insel Utopia.

Morus und Erasmus: War *Utopia* vielleicht sogar eine Art von Gabe zum 50. Geburtstag des Rotterdamers? Diese Spekulation könnte sich auf die Vorgeschichte stützen: Als Erasmus im Jahr 1509 bei Morus wohnte, verfasste er einen seiner berühmtesten Texte: das *Lob der Torheit – moriae encomium*. Er widmete den Text seinem Gastgeber, mit einem kleinen Scherz über dessen Familiennamen, „der ebenso auf die Torheit anspielt, wie Du Dich von allem törichten Wesen gründlich unterscheidest“.[9] Natürlich nutzte Erasmus den Mantel des Narren, um gewagte Kritik zu üben; so lässt er beispielsweise die Torheit klagen: „Von hoher Warte mag wohl einer Umschau halten, so wie die Dichter es manchmal Jupiter nachrühmen. Dann sieht er das menschliche Leben in maßloses Unheil verstrickt, in großem Elend. Er sieht die Peinlichkeiten der Geburt, die Mühen der Erziehung, die vielfältigen Ungerechtigkeiten, denen die Kindheit ausgesetzt ist, den argen Schweiß der Jugend, die Beschwerlichkeit des Alters, die harte Not des Todes. Er sieht, welch endloser Zug von Krankheiten droht, wie viele Zufälle uns auflauern, wieviel Missgeschick uns zustößt und wie alles allerorten mit Galle getränkt ist. Ich will gar nicht erst erwähnen, was die Menschen einander an Übeln selbst zufügen, wie Armut, Gefängnis, Schande, Scham, Martern, Hinterhältigkeiten, Verrat, Schmähungen, Streitigkeiten und Betrügereien. […] Gegenwärtig steht es mir nicht an auszuführen, womit die Menschen das alles verdient haben und welcher zornige Gott sie zur Geburt in diesem

Utopische Architektur, so hat es Ernst Bloch in einem einschlägigen Kapitel seines Hauptwerks über *Das Prinzip Hoffnung* behauptet, ist Architektur im Entwurf, „Wunscharchitektur“, das Noch-nicht-Gebaute.

Jammertal genötigt hat.“[10] Und die Narrheit lobt die stoischen Weisen, die den Tod dem Leben vorzogen, und insbesondere den Kentauren Chiron, der freiwillig auf die Unsterblichkeit verzichtet habe. Georges Minois hat den Umschwung betont, der sich zwischen Sebastian Brants *Narrenschiff* (von 1494) und dem Traktat des Erasmus vollzogen habe. Denn für Brant sei es noch „Narrheit, den Tod zu suchen, denn der Tod findet uns allemal“; er meinte, „man müsse verrückt sein, um sich umzubringen; Erasmus, man müsse verrückt sein, um am Leben zu bleiben“.[11]

Auch in *Utopia* wird das vielgestaltige Elend der Menschen beklagt; und auch auf der neuen Insel bildet der freiwillige Tod einen möglichen Ausweg.[12] Weitere Parallelen zwischen dem *Lob der Torheit* und *Utopia* lassen sich aufzeigen; vor allem gilt auch für Morus, dass er einen Mann erzählen lässt, dessen Name Hythlodaeus, wörtlich übersetzt, so etwas wie „Possenreißer“ oder Narr bedeutet. Gelegentlich wurde in der Morus-Forschung darüber spekuliert, ob *Utopia* als Satire gemeint war;[13] doch könnte darauf hingewiesen werden, dass die Strategie gewagter Kritik schon seit der Antike gern dem Narren in den Mund gelegt wurde. In seinem bekannten Brief an Ulrich von Hutten (vom 23. Juli 1519), in dem Erasmus die Persönlichkeit des Thomas Morus schildert, betont der Humanist: „Ist man mit ihm zusammen, so unterliegt man sofort seiner seltenen Umgänglichkeit und seinem Charme: da hellt sich auch das finsterste Gesicht wieder auf, und die ekelhafteste Situation verliert ihre Schrecken. Von Jugend auf hatte er am Spaßmachen eine solche Freude, daß man sagen könnte, es sei sein Lebenselement. […] An einem gepfefferten Wort hatte er immer Vergnügen, auch wenn es ihm selbst galt – derart sagt ihm treffender und geistreicher Witz zu. So machte er in jungen Jahren auch Epigramme und fand namentlich an Lucian Gefallen; er veranlaßte mich sogar, das *Lob der Torheit* zu schreiben, das heißt, dasselbe zu tun, wie wenn ein Kamel tanzt. Es gibt aber überhaupt nichts im Menschenleben, dem er nicht eine vergnügliche Seite abzugewinnen sucht, selbst wo es ernsthaft zugeht.“[14]

Utopia war 1516 keine Zukunftsvision, sondern eher ein Vexierbild. Darauf verwies sogar der Name der *Nova Insula*: *Utopia* referiert eigentlich auf *oú-topos*, „Nicht-Ort“, kann aber auch in korrekter englischer Aussprache als *Eutopia*, „guter Ort“ (*eú-topos*), verstanden werden. Diese Doppeldeutigkeit artikuliert auch ein sechszeiliges Gedicht, das zu den Briefen und Marginalien gehört, die dem eigentlichen Text vorangestellt wurden; als Autor figurierte der imaginäre „Hofdichter Anemolius“, ein „Neffe des Hythlodaeus von Schwesterseite“: „Utopia nannte man mich in der Antike, weil ich selten besucht ward, / Jetzt wetteifere ich mit Platons Staat und / Obsiege vielleicht (denn was er nur mit Worten / Darstellte, das habe ich mit wirklichen Menschen, / Mit Wohlstand und der besten Verfassung getan) / Glückliches Land, Eutopia, verdiente ich zu heißen.“[15] Die raffinierte Konstruktion des Romans erlaubte es Morus, eine Art von Balance zwischen christlicher Religion, Loyalität zum König und humanistischer Zeitkritik zu wahren. Der Hinweis auf einen

„Wettstreit“ mit Platons *Politeia* könnte darüber hinaus auch die Vermutung des US-Historikers Jack Hexter unterstützen, dass die *Utopia* einem intellektuellen Spiel entsprungen sei, das Morus mit Gillis in Antwerpen gespielt hatte; dieses Spiel sei noch in der Renaissance sehr beliebt gewesen. Eröffnet wurde es stets mit einer Frage: „Wer ist der/die/das beste …? Die beste Erziehung für einen Prinzen? Der beste Familienvater? Der beste Höfling? Die beste Ordnung eines politischen Gemeinwesens?“[16]

Die spielerische Spur zu *Utopia* sollte freilich nicht vergessen lassen, dass die Zukunftsentwürfe des 16. und 17. Jahrhunderts nicht auf die Zeit gerichtet waren, sondern auf den Raum, auf die Erscheinungsformen der *scala naturae*. Vor 82 Jahren hielt der gebürtige Berliner Arthur Oncken Lovejoy die „William James Lectures“ an der Harvard University; das aus diesen Vorlesungen hervorgegangene Buch – *The Great Chain of Being* (1936) – gilt bis heute als grundlegendes Werk der Ideengeschichte. Lovejoy untersuchte darin die historischen Wandlungen der im Neoplatonismus ausgebildeten Vorstellung von einer subtil und kontinuierlich graduierten Hierarchie der Schöpfung, eben einer „großen Kette der Wesen“.[17] Maßgeblich für diese Vorstellung war einerseits, was Lovejoy als „jenseitiges Denken“ bezeichnete: nämlich die Idee, dass alles Seiende auf ein überzeitliches Absolutes zurückgeführt werden kann (nach Belieben auf Gott oder das Gute schlechthin), andererseits die Behauptung, alles Mögliche sei geschaffen worden und eben darum auch wirklich. Entscheidend transformiert oder gar gesprengt wurde die „Chain of Being“ erst im 19. Jahrhundert – und zwar durch das „Eindringen der Zeit“[18] in die Wissenschaften. Noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts galt selbst für Wissenschaften wie die Archäologie oder die Paläontologie ein Schöpfungsdatum, das bloß mehrere Jahrtausende in die Vergangenheit zurückreichen sollte. Zu dieser Zeit sei erschaffen worden, was seither als statische und ewige Ordnung der Dinge betrachtet werden müsse; und nach der formalen Logik des ontologischen Gottesbeweises durfte weder das Dasein denkmöglicher Meerjungfrauen bestritten noch die dauerhafte Fortdauer offenkundig nur als Fossilien auffindbarer Organismen in Frage gestellt werden.[19] Nur allmählich und zunächst ohne tiefgreifende Wirkung konnte der Gedanke artikuliert werden, dass manche Möglichkeiten einmal wirklich waren (aber wie zahlreiche Schalentiere inzwischen ausgestorben sind) und dass andere Möglichkeiten erst in der Zukunft Wirklichkeit erlangen werden. Das traditionelle Wissenssystem wurde nur langsam und mit Zögern revidiert: als Projektion eines räumlich gedachten Zusammenhangs – in der *ars memoriae* als imaginäre Architektur verkörpert – in einen zeitlichen Ablauf.

Was bisher ins Nebeneinander einer göttlichen Simultanschöpfung gestellt worden war, sollte nun im Nacheinander chronologischer Sequenzen und Fortschrittsmodelle interpretiert werden.

Insofern ist wenig verwunderlich, dass die Architektur der Utopien – von der „neuen Insel" des Thomas Morus bis zur *Città del Sole* des italienischen Philosophen Tommaso Campanella – eher konservativ ausfiel. So schreibt Morus über die fiktive Stadt Amaurotum auf Utopia, sie liege „an einer sanften Berglehne und ist von Gestalt beinahe viereckig. Ihre Breite beginnt etwas unterhalb des Gipfels des Hügels und erstreckt sich zweitausend Schritt am Flusse Anydrus hin; den Fluß entlang beträgt die Länge etwas mehr. […] Die Stadt ist mit dem gegenüberliegenden Ufer durch eine herrlich gewölbte Brücke von Steinwerk, nicht etwa bloß von hölzernen Pfeilern oder Pflöcken verbunden in jenem Stadtteile, der am weitesten vom Meere entfernt ist, damit die Schiffe dort ganz ungehindert vorüberfahren können. […] Eine hohe und breite Mauer mit zahlreichen Türmen, Basteien und Bollwerken umgibt die Stadt; trockene, aber tiefe und breite Gräben, mit Zäunen von Dorngestrüpp unwegsam gemacht, ziehen sich von drei Seiten um die Stadtmauern, auf der vierten versieht der Fluß die Stelle des Grabens. Die Straßen sind nicht allein zum Fahren, sondern auch die Winde abzuhalten geeignet; die Gebäude sind schmuck und bilden mit der Vorderfront eine zusammenhängende Reihe in einer Straßenbreite von fünfzehn Fuß. An der Hinterseite der Häuser liegen große Gärten, die ganze Länge der Straße entlang, an die wieder die Rückseite anderer Straßen stößt. Kein Haus, das nicht, wie vorneheraus die Straßentür, so nach hinten ein Pförtchen in den Garten hätte. Diese Türen sind zweiflügelig, mit einem leichten Druck der Hand zu öffnen, und gehen dann auch von selber wieder zu und lassen jedermann ein, denn Privateigentum gibt es ja nicht. Denn selbst die Häuser vertauschen sie alle zehn Jahre durchs Los. Diese Gärten halten sie hoch. Darin haben sie Weinberge, Früchte, Kräuter, Blumen, von solcher Pracht und Pflege, daß ich nirgends mehr Üppigkeit und Zier gesehen habe. Ihr Eifer in dieser Art Gärtnerei entspringt nicht nur bloß dem Vergnügen, sondern auch einem Wettstreite der Straßen untereinander in Bezug auf die Pflege der einzelnen Gärten und sicherlich ist in der ganzen Stadt nichts Nützlicheres und Angenehmeres für die Bürger zu finden."[20]

Morus zitiert aus den Annalen der Inselbewohner, „daß die Häuser im Anfang niedrig, wie Baracken und Schäferhütten, waren, aus beliebigem Holze errichtet, die Wände mit Lehm verschmiert, die Dächer spitz zulaufend und mit Stroh gedeckt. Heutzutage ist jedes Haus elegant mit drei Stockwerken gebaut,

die Außenseite der Mauer entweder von Kieselstein, Zement oder gebrannten Steinen, auf der Innenseite mit Bruchstein ausgekleidet. Die Dächer sind flach und werden mit einer Kalkmasse belegt, der das Feuer nichts anhaben kann und die gegen die Unbilden des Wetters sich widerstandsfähiger als Blei erweist. Den Wind halten sie durch Glas ab (dessen Gebrauch ihnen ganz geläufig ist). Doch gibt es auch Fenster von sehr dünner, mit klarem Öl oder Bernstein getränkter Leinwand, was den doppelten Vorteil hat, daß mehr Licht und weniger Wind durchgelassen wird."[21] Kurz gesagt: Utopia ist eine Festung. Darin gleicht sie – bei allen Differenzen in der Liberalität – der Sonnenstadt Tommaso Campanellas (von 1623), deren Mauerringe die alte „Kette der Wesen" mit platonischem Rigorismus repräsentieren. Da werden Mauern mit Gemälden geschildert, mit Sternen, mathematischen Zeichen, Landkarten, Gesetzen, verschiedenen Alphabeten, Mineralien, Metallen, mit sämtlichen Meeren, Flüssen, Heilmitteln, Wettererscheinungen, Pflanzen und Bäumen, Tiergattungen von den Fischen bis zu den Vögeln, Reptilien und Landtieren, mit Werkzeugen zur Ausübung der mechanischen Künste, schließlich mit den Porträts herausragender Männer, Gesetzgeber, Feldherren, Künstler oder Religionsstifter. Campanellas Stadt mit ihren Mauerringen ist eine Kunst- und Wunderkammer, ein Museum, eine Art von „Zeitkapsel", ein „Retroland" zu Beginn des 17. Jahrhunderts.[22] Hat denn das Zeitalter der Nostalgie, das Zygmunt Bauman beobachtet, bereits mit der Gegenreformation begonnen?

3. Breite Gegenwart

Seit 1516 sind zahlreiche Utopien konzipiert worden: soziale, pädagogische, politische, technische und architektonische Utopien. Dennoch haben sich ihre Faszinationspotenziale inzwischen signifikant erschöpft. Gern und häufig wird Helmut Schmidts Antwort auf eine Interviewfrage nach seinen Zukunftsvisionen zitiert: „Wer Visionen hat, sollte zum Arzt gehen." Politik sei heute gut beraten, „auf Sicht" zu operieren; utopisches Denken gilt spätestens seit 1989 als latent verdächtig oder gar totalitär. Vielleicht lassen sich verschiedene Epochen auch durch ihre spezifischen Utopien charakterisieren. So scheinen die religiösen Utopien zum Mittelalter zu gehören, die Staats- und Sozialutopien zum 16. und 17. Jahrhundert, die Erziehungsutopien zur Aufklärung. Spätestens im 19. Jahrhundert setzten sich technische und architektonische Utopien durch, die auch gegenwärtig dominieren. Diese Dominanz entsprang zunächst wohl der Faszination von Science-Fiction und der Beschleunigung technologischer Umwälzungen, danach jedoch dem Bedeutungsverlust konkurrierender Gestalten des Utopischen. An einer „Erziehbarkeit des Menschengeschlechts" wurde schon während der Weltkriege entschieden gezweifelt; dreißig Jahre nach Ernst Blochs *Prinzip Hoffnung* hatten aber auch die Staats- und Sozialutopien ihren ehemaligen Glanz eingebüßt. Seit 1989 wirken alle säkularen Prophezeiungen eines „Himmelreichs auf Erden" seltsam unglaubwürdig, ausgenommen einzig

„Die Stadt ist mit dem gegenüberliegenden Ufer durch eine herrlich gewölbte Brücke von Steinwerk, nicht etwa bloß von hölzernen Pfeilern oder Pflöcken verbunden in jenem Stadtteile, der am weitesten vom Meere entfernt ist, damit die Schiffe dort ganz ungehindert vorüberfahren können.“

Thomas Morus