



Überspannt: Die Fassade der Ortsvermittlung Niederrad stellt das Konstruktive zur Schau, und das Blau hat der Architekt aus Griechenland importiert.

Abb. aus dem bespr. Band

## Im Tempel der Postmoderne

Zwischen Funktion und Fiktion: Ein Architekturführer durch Frankfurt widmet sich den achtziger Jahren und zeigt, wie sich die Stadt ästhetisch neu definiert hat.

Wie unterschiedlich man auf die achtziger Jahre blicken kann. Sie lassen sich als Aneinanderreihung von Krisen betrachten, als eine Zeit, in der Nachrüstung, Wald- und Zechensterben, Aids und Tschernobyl für Pessimismus und für ein Gefühl von Stagnation sorgten. So hat sie die Kunsthistorikerin Ursula Kleefisch-Jobst erlebt, ihr Porträt eines dunklen Jahrzehnts eröffnet den vierten Band der von Wilhelm Opatz verantworteten Reihe „Architekturführer Frankfurt“, der sich den Jahren 1980 bis 1989 widmet.

Viele, die damals Jugendliche in Westdeutschland waren, werden Kleefisch-Jobst widersprechen. Die Achtziger waren auch eine Ära der Befreiung. Das Leben war plötzlich bunter und leichter, in der Popmusik, der Literatur und der Mode. Rollenbilder verschwammen und wurden ironisiert. Es ging individualistischer, aufgeschlossener und spielerischer zu. Und das alles auf der Grundlage großen Wohlstands, der noch halbwegs gleichmäßig verteilt war.

Auch Frankfurt machte sich locker. Vermutlich hat keine andere deutsche Großstadt vom Geist der neunten Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts so stark profitiert, zumindest äußerlich. Das Finanzzentrum der Bundesrepublik wollte nicht länger kaputt und abstoßend sein. Es galt, den grauen Funktionalismus, in dem der Kompromiss zwischen zynischen Investoren

und denkfaulen Sozialreformern architektonischen Ausdruck gefunden hatte, zu überwinden. Davon, dass die Stadt in diesem Bemühen bis 1989 entscheidend vorgekommen ist, zeugt auch der neue Architekturführer auf fast jeder Seite, die der Einschätzung vom Jahrzehnt vermeintlichen gesellschaftlichen Stillstands folgt.

Diese Spannung ist Teil der raffinierten Komposition des Bandes, der gewohnt souverän gestaltet ist. Das Gerüst bilden nüchtern, beinahe bautechnisch gehaltene Beschreibungen von Einzelbauten. Eingestreut sind Essays zu Phänomenen und Personen, die in jenen Jahren den widersprüchlichen Zeitgeist und damit direkt oder vermittelt die Architektur in Frankfurt geprägt haben. So wird das legendäre „Wolkenkratzer Art Journal“ gewürdigt, das dazu beitrug, Frankfurt für die Kunstwelt interessant zu machen.

ANZEIGE

**Frankfurter Allgemeine ARCHIV**

**Buchkritik 1997 bis 2020**

**Analysen, Hymnen und Verrisse**

Neuaufgabe 2020 der F.A.Z. Buchkritik mit 56.000 Buchbesprechungen

Bestellen Sie die Daten-DVD im Buchhandel, unter [faz-rechte.de/buchkritik.htm](http://faz-rechte.de/buchkritik.htm) oder telefonisch unter (069) 75 91-22 00.

Es wird an die improvisierte Architektur des Hüttendorfs der Startbahn-West-Gegner erinnert.

Und Luise King berichtet von den erfolgreichen Bemühungen Günter Bocks, mit der von ihm geleiteten Architekturklasse der Städelschule den Anschluss an internationale Entwicklungen zu schaffen. Ein Schlüsselmoment für die Frankfurter Architekturszene: Bock ergriff Partei für die angelsächsische Architekturströmung und beharrte auf der Trennung von Kunst und Ideologie. Bemerkenswert, wie deutlich er allein kapitalistischen Gesellschaften die dafür notwendigen Voraussetzungen attestierte. Bock sorgte auch dafür, dass die britische Theorie-Star Peter Cook (der in einem eigenen Beitrag unterhaltsam und unverblümt von seinen Frankfurter Erfahrungen berichtet, nicht zuletzt von den Kämpfen mit den Kunstprofessoren und einer Darmstädter Mafia) die Nachfolge als Leiter der Klasse antrat.

Das war 1984, als auch das Deutsche Architekturmuseum eröffnet wurde. Unter Gründungsdirektor Heinrich Klotz war es eine Art Tempel der Postmoderne. Diese Richtung war wie dafür gemacht, Frankfurt im Bemühen, sich neu zu erfinden, zu unterstützen. Während die Moderne dem Anspruch nach international, wahrhaftig, sozial, ideologisch, links und funktionalistisch war, verstand sich die Postmoderne als regional und kulissenhaft, als elitär und vulgär zugleich, als bürgerlich, ironisch und eklektizistisch. Die Hinwendung zur eigenen Geschichte, die Frankfurt dringend brauchte, konnte auf diese Weise mit einer gewissen Leichtigkeit vollzogen werden.

Den Höhepunkt postmoderner Architektur in Frankfurt bilden die Häuser an der Saalgasse, denen Oliver Elser einen klugen Aufsatz widmet, in dem er die politische Vieldeutigkeit ihrer Bauweise analysiert. Bunt bis zur gebauten Augenbraue trieben es auch die Architekten der Landeszentralbank. Meistens gingen die Köpfer unter den Architekten jedoch gemäßigter vor, die deutsche Ausprägung der postmodernen Architektur war ganz im Sinne von Klotz und seines Museumsarchitekten Oswald Mathias Ungers weniger vom exzessiven Gebrauch von Säulchen und Gesimsen

geprägt als vom Spiel mit geometrischen Urtypen. Es ging um „abstrakte Repräsentation“ (Ungers), die „nicht nur Funktion, sondern auch Fiktion“ (Klotz) anbot.

Diesem Gebot folgten die Pyramidendächer eines Feuerwehrgerätehauses im Stadtteil Rödelheim schon 1980. Typisch auch die Überhöhung der Konstruktion ins Dekorative nach dem Vorbild des Centre Pompidou, wie sie Peter Westrup an der Ortsvermittlung in Niederrad erprobte. Sehr anschaulich erinnert sich der Architekt daran, wie Eindrücke aus Griechenland-Urlaubs die Farbigkeit seines Entwurfs beeinflusst haben.

Hinzu kam ein neues Bewusstsein für die Bedeutung der Materialität. Als Paradebeispiel kann Christoph Mäcklers Kindergarten in Sossenheim gelten, angelegt als Reihung von Satteldach-Häuschen, ausgeführt in Ziegelstein und Sichtbeton. Sogar ein Zitat des Architekturmuseums seines Lehrers Ungers hat er untergebracht: Der Ruheraum ist als Haus im Haus konzipiert.

Wie dem theoretischen Wirken von Klotz sind auch Ungers' Bauten in dem Band nur ein paar Zeilen gewidmet, dafür erfahren die vom Zuchtmeister aus Köln entworfenen, legendär unbequemen Stühle im Auditorium des Architekturmuseums eine abgründige Würdigung. Auch sonst verweigert der Architekturführer ziemlich oft das Naheliegende – der Messturm etwa kommt nicht vor – und setzt darauf, dass sich der Leser eigenständig ein Bild vom Ganzen zusammensetzt – so wie die Fotografien immer nur Teile, aber nie die Gesamtsituation eines Gebäudes zeigen. Kurz, es ist ein Werk für Fortgeschrittene, gedacht nicht als Leitfaden für eine Entdeckungstour durch die Stadt, sondern als Zündschnur für ein inneres Assoziationsfeuerwerk.

MATTHIAS ALEXANDER

**80 FRANKFURT 89**

„Architekturführer Frankfurt 1980–1989“

Hrsg. von Freunde Frankfurts und Wilhelm E. Opatz.

Fotografien von Georg Christian Dörz u. a.

Junius Verlag, Hamburg 2020. 208 S., Abb., geb., 44,- €.

## Was will denn der Stein?

Der Philosoph im Louvre: Erstmals edierte Texte von Günther Anders zu Kunst und Film

Günther Anders wurde berühmt durch seine Schrift zur „Antiquiertheit des Menschen“, eine umfassende Kritik der Zivilisation des Atomzeitalters, „traurige Seiten über die Verwüstung des Menschen“, wie er selbst in der Widmung des Buches an seinen Vater schreibt. Dass Anders sich auch mit ästhetischen Fragen beschäftigt hat, wurde spätestens durch die Veröffentlichung seiner musikphilosophischen Schriften vor drei Jahren in Erinnerung gerufen.

Nun folgen die Schriften zu Kunst und Film, eine Sammlung verstreuter, zum großen Teil aber auch unveröffentlichter Texte, mit denen der Philosoph unverhofft auch als Denker des Bildes erkennbar wird. In ihrem Nachwort erinnern die Herausgeber daran, dass die vergleichsweise geringe Bekanntheit der ästhetischen Schriften nicht zuletzt auf den Autor selbst zurückzuführen ist. Musik- und Kunstphilosophie seien seine eigentlichen Leidenschaften gewesen, berichtet Anders 1982 im Interview; die Dringlichkeit, sich zu den politischen Ereignissen des zwanzigsten Jahrhunderts zu äußern, habe ihn dieses Interesse aber zurückstellen lassen. Die Lektüre des Bandes zeigt, dass die ästhetische Auseinandersetzung mit Kunst und Film zur Gesamterscheinung dieses Autors unbedingt dazugehört.

Dass Anders der Documenta im Jahr 1959 nicht viel abgewinnen kann, hätte man sich denken können. Die schiere Quantität der ausgestellten Werke widerstrebt ihm, das Treiben in den Ausstellungsräumen erinnert ihn an Industrie- und Handelsmessen. Der Band versammelt aber auch Texte, die überraschende Proben seiner Beschreibungs-kunst geben.

Eine wirkliche Offenbarung sind die Louvre-Tagebücher, Vorarbeiten zu einer kunstphilosophischen Monographie, zu der es leider nie gekommen ist. Anders plante, diese Notizen aus den späten zwanziger Jahren als Tagebuch eines fiktiven, früh verstorbenen Autors auszugeben, postum veröffentlicht von einem ebenso fiktiven Herausgeber. Am Beginn des Schreibens steht die „Empörung über die Professionals“, die Kunstwerke einordnen, ohne zu denken, oder aber „bildgelöste Spekulationen“ liefern, „die dort nicht mehr zu landen vermögen, von wo aus sie gestartet waren“. Anders will den philosophischen Gehalt der Kunst nicht als intellektuelle Zutat verstanden wissen, sondern sieht ihn bereits in den Werken selbst angelegt.

So erkennt er in den Bildnissen Rembrandts als deren „Seinsbegriff“ das „Lassen“: das Nichtstun der Dargestellten, die statt zu agieren nur warten und lauschen und von ihrer Sichtbarkeit nichts wissen. Anders fasziniert die Schattenlosigkeit der Gemälde Manets, an Mantegnas Darstellung der Kreuzigung fällt ihm auf, dass der Maler Stoff wie Leder darstellt, Leder wie Holz, Holz wie Stein – „alles um einen Aggregatgrad fester als in Wirklichkeit“. Angesichts solcher Beobachtungen ist es rätselhaft, warum der Band keine Abbildungen enthält. Anders hatte die Bilder beim Schreiben vor Augen, und es gehört zu seinen Überzeugungen, dass ihre Sichtbarkeit zwar der Beschreibung bedarf, aber durch diese nicht ersetzt werden kann.

Texte der späteren Jahre, zum Teil für den Rundfunk geschrieben, widmen sich den obdachlosen Skulpturen Rodins oder den „unausstehlich schönen Figuren“ des Wiener Salonkünstlers Hans Makart. Der genaue Blick für Nuancen zeigt sich noch einmal in den Kommentaren zu Zeichnungen aus psychiatrischen Anstalten, in denen An-

ders das „Winken und Zeichengeben“ von Ertrinkenden erkennt, kurz bevor sie in der Ferne ihres Autismus verschwinden.

Denkt man an die Kapitel zur Kritik des Fernsehens in der „Antiquiertheit des Menschen“, verwundert es nicht, dass Anders die Entwicklung der Medien schon in den dreißiger und vierziger Jahren aufmerksam verfolgt hat. Auf den amerikanischen Zeichentrickfilm, dessen Humor ihm zu wohlfeil und harmlos erscheint, antwortet er mit dem Entwurf eines eigenen filmischen Cartoons. Das frühe Kino interessiert ihn als eine Kunst, die erst noch zu sich selbst finden muss. Denn jede Kunst, schreibt Anders scharfsinnig, sei durch die ihr eigentümlichen Auslassungen definiert. Suspekt ist ihm daher jede Tendenz zum Gesamtkunstwerk, der 3D-Film etwa und sein Begehren, die Flachheit der Kinoleinwand aufzuheben – als sei Distanz zum Bild nicht Bedingung, sondern Hindernis seiner Erfahrung. Beim Besuch heutiger Ausstellungen immersiver Kunst kann man Anders' Formel für dieses Missverständnis in Erinnerung rufen: Kunstgenuss als „Genuss erlittener Freiheitsberaubung“.

**Günther Anders: „Schriften zu Kunst und Film“.**

Hrsg. von Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz. C. H. Beck Verlag, München 2020. 487 S., geb., 44,- €.

Zu den eindrücklichsten Texten des Bandes gehört das Tagebuch einer Florenzreise im Jahr 1954. Man liest diese Notizen zunächst mit Befremden: Im historischen Rückblick erscheint das Lamento über die Scharen von Touristen, die verlernt haben zu sehen und nur das Fotografierte für wirklich halten, nicht viel besser als die Erfahrungsarmut, die es beklagen will. In der Galleria dell'Accademia nimmt die Schimpflitanei eine Wendung ins Groteske, wenn Anders sich vor dem David des Michelangelo aufbaut und zu einer Schmäherei gegen den gleichgültigen Marmor ansetzt. „Glaubst du vielleicht, du blöder Stein, es sei meine Schuld, wenn ich dich immer wieder falsch anspreche?“ Wenige Seiten später aber hat man begriffen, dass Anders' Wut auf das alte Europa und seine touristischen Belagerer nur die Kehrseite seiner Heimatlosigkeit ist. Reisen könne nur, wer ein Zuhause habe.

Anders aber, der in den dreißiger Jahren von Hamburg aus ins Pariser Exil und später in das wenig geliebte Amerika floh, um schließlich in Wien zu landen, konnte das nicht von sich sagen. „Die Stadt, in die ich zurückkehre, heißt ‚Zufall‘. Und die Zimmer und Schränke, zu denen ich ‚heimkehre‘, heißen auch heute noch ‚Koffer‘.“ In Florenz kommt der Philosoph erst gar nicht dazu, etwas über die Werke zu sagen, die er dort täglich vor Augen hat, weil er so sehr mit seiner Erfahrung der Fremdheit beschäftigt ist, vor allem aber auch mit seinen Zweifeln, ob das Schreiben über Kunst überhaupt noch zeitgemäß sei.

So gehört zu den vielen Erfahrungen, die man beim Lesen dieser Texte machen kann, auch diese: dass einer, der damit hadert, ob das Schreiben über Kunst im Atomzeitalter überhaupt noch vertretbar sei, zugleich Texte geschrieben hat, die zu den subtilsten Schriften über Kunst gehören, die dieses Zeitalter hervorgebracht hat. PETER GEIMER

## Wer zu klug ist, hat zum Küssen keine Zeit

Diskurs kann zum Bumerang werden: Ilja Leonard Pfeiffers Roman wandelt auf den Spuren von Thomas Manns „Zauberberg“, doch es fehlt die Trittsicherheit

Dieser Roman hat ein deutliches Feindbild: die Touristen. Nicht zufällig lebt der Ich-Erzähler eine Zeitlang in jener Stadt, in der man dem Hass auf den Massentourismus wohl am besten Futter geben kann: in Venedig. Einmal wirft er in seiner Wut sogar einen Deutschen in einen Kanal, der doch bloß die eigene Frau fotografieren wollte. Wegen der Bildgestaltung ist er ein paar Schritte zurückgetreten: weniger Ehefrau, mehr Panorama. Dabei ist er rücklings mit Herrn Pfeiffer kollidiert.

Kein Irrtum – die Hauptfigur des Romans trägt denselben Namen wie der Autor: Ilja Leonard Pfeiffer. Das bedeutet aber nicht, dass wir es mit einem autobiographischen Bekenntnis zu tun haben, sondern dass der 1968 in den Niederlanden geborene Autor metafiktionale Spiegelechteereien liebt: Der Roman „Grand Hotel Europa“ handelt von seiner eigenen Entstehung, und der fiktive Erzähler gleicht dem realen Autor offenbar bis auf wallende Haar und die Markenkrawatte.

Er präsentiert sich im Buch als Erfolgsschriftsteller (tatsächlich stand „Grand Hotel Europa“ in den Niederlanden ein

halbes Jahr an der Spitze der Bestsellerliste) und mit einer phänomenalen Geliebten an seiner Seite, der ebenso schönen wie klugen Kunsthistorikerin Clio Chiavari Cattaneo della Volta – alter markgräflischer Adel. In Venedig hat er zusammen



**Ilja Leonard Pfeiffer: „Grand Hotel Europa“.** Roman. Aus dem Niederländischen von Ira Wilhelm. Piper Verlag, München 2020. 556 S., geb., 25,- €.

mit Clio gelebt. Hat. Denn zu Beginn des Romans ist ihre exquisite Liebe bereits gescheitert; warum, erfahren wir erst ganz am Ende. Der Ich-Erzähler hat sich zurückgezogen ins Grand Hotel Europa, einen zeit- und raumenthoben Ort, um sich dort in gediegener Atmosphäre dem Schmerz hinzugeben und seine Passion noch einmal literarisch zu rekapitulieren. Sein entstehender Roman soll zudem von einem Dokumentarfilm-Projekt über die

„Schattenseiten der Reiselust“ begleitet sein. Wobei es der niederländischen Filmcrew vor allem darum geht, EU-Fördermittel abzuschöpfen. Nicht nur hier zeigt der Roman eine unterhaltsame Neigung zum Satirischen und Burlesken.

Es gibt noch weitere Handlungsstränge, etwa die gemeinsam mit Clio betriebene Suche nach einem verschollenen Caravaggio-Gemälde, die allerdings ein etwas fades Dan-Brown-Aroma hat. Überhaupt ist die oft oberflächliche und fadenscheinige Handlung nicht das, was den Reiz der Lektüre ausmacht. Dieser Reiz besteht vielmehr in der überschäumenden Lust an Rhetorik und Reflexion. Die Figuren halten sich sozusagen ständig gegenseitig Vorträge. Clio etwa erläutert ausführlich Kunstwerke, und der Ich-Erzähler bemerkt zwischenwährend: „Ich war beeindruckt. Ich wollte sie küssen, aber die Vorlesung war noch nicht zu Ende.“

Viele Themen werden auf diese Weise abgehandelt, böser Spott richtet sich auf die Globetrotter, die mit ihrem „Rucksack voll stinkender Unterwäsche“ auf unerschlossenen Wegen unterwegs sind und sich dabei noch einbilden, sie wären etwas

Besseres als die Pauschalreisenden, die sich wenigstens dort aufhalten, wo Touristen hingehören. Es ist eine düstere Aussicht, die der Roman, ungeachtet seines heiteren Grundtons, an die Wand malt. Das überalterte Europa verliere alles, was einmal seine Bedeutung ausmachte: Jugend, Erfindergeist, ökonomische Potenz, Schlüsselindustrien, militärische Macht sowie die Kraft und das Charisma, der Welt seine Deutungsmuster aufzulegen. Kurz: „Europa hat der Welt nur noch seine Vergangenheit zu bieten.“

An einer Stelle vergleicht Pfeiffer seinen Roman mit Thomas Manns „Zauberberg“, und einige niederländische Kritiker sind ihm in dieser Einschätzung gefolgt. Natürlich spielt der „Zauberberg“ in einer anderen Liga; richtig ist aber, dass beide Werke Diskursromane sind, in denen die Handlung zugunsten von Gesprächen und Debatten reduziert ist. Und der Einwand, den manche Kritiker seinerzeit gegen den „Zauberberg“ erhoben haben, dass die Figuren bloß „wandelnde Allegorien“ seien – auf „Hotel Europa“, dessen titelgebender Schauplatz bereits im allegorischen Irgendwo angesiedelt ist, trifft er wirklich zu.

Abdul zum Beispiel, der Piccolo des kürzlich von einem chinesischen Multimillionär übernommenen Hotels, ist eine Allegorie der Flüchtlingskrise. In den Feuilletons waren seit 2015 viele Artikel zu lesen, die uns erklärten, dass die große europäische Literatur voller mythischer Fluchtgeschichten sei – mit dem Subtext, dass man nicht einerseits diese Werke hochschätzen und sich andererseits ablehnend gegenüber Flüchtlingen als den heutigen realen Protagonisten solcher Dramen verhalten könne. Pfeiffer gewinnt aus dieser Moral die Bauleitung für seine Figur. Abdul erzählt seine Fluchtgeschichte bereits selbst mit vielen Anleihen aus klassischen Texten wie der „Aeneis“. Die Polizei ist über solche „Intertextualität“ keineswegs erfreut und zieht den Schriftsteller als Gutachter zu Rate.

Die vogelscheuchenhafte französische Dichterin Albane wiederum ist eine Comedy-Allegorie des männerhassenden Feminismus. Sie wohnt ebenfalls im Hotel und wirft dem Erzähler regelmäßig „gebaltetes sexistisches Machogehabe“ vor. So baut Pfeiffer zugleich der Gender-Kritik an den vielen schwülen Sex-Szenen sei-

nes Romans vor. Dass dem Erzähler junge, attraktive Frauenkörper gefallen, liegt in der Natur der Sache, doch deren Beschreibungen lassen eher an die Schwitzigkeit erotischer Stapelware als an den „Zauberberg“ denken. Die Sache wird nicht besser dadurch, dass sie dem Erzähler selbst auffällt: „Ich fühlte mich wie eine ungläubwürdige Figur in einem äußerst mittelmäßigen Roman.“

„Die Welt von gestern“ lautet ein berühmter Titel von Stefan Zweig. Er kommt einem bei der Lektüre von „Grand Hotel Europa“ auch unweigerlich in den Sinn. Das Lamento über die Touristeninvasion liest man nun parallel zu den Panikmeldungen der Hoteliers und Gastronomen, die vor einer riesigen Pleitewelle stehen, weil die Touristen ausbleiben. Die Corona-Bremssung hat dieses Buch, das so aktuell wie möglich sein wollte, im Handumdrehen zum historischen Roman gemacht. Jetzt, wo die Flugzeuge am Boden bleiben und die schwimmenden Kreuzfahrtschiffe vor Anker liegen, ist es eine anregende Besinnungslektüre für die touristische Zwangspause. WOLFGANG SCHNEIDER