



BERGISCHE
UNIVERSITÄT
WUPPERTAL

Architekturtheoretische Perspektive auf den Begriff der *Star*-Architektur

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Ingenieurwissenschaft

im
Fachbereich Architektur und Bauingenieurwesen
der
Bergischen Universität Wuppertal

vorgelegt von
Thomas Hackenfort
aus Rosendahl-Holtwick

Wuppertal 2019

Die Dissertation kann wie folgt zitiert werden:

urn:nbn:de:hbz:468-20190214-121122-2

[<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A468-20190214-121122-2>]

Inhaltsverzeichnis

1 Thema und Annäherung	
1.1 Einleitung	4
1.2 Methodisches Konzept	29
1.3 Aufbau der Arbeit	38
2 Begriffs- und Disziplinenabgrenzungen	
2.1 Einschlägigkeit von Bezugswissenschaften und Kulturtheorien .	42
2.1.1 Pluralismus architekturbezogener Theorieangebote . . .	42
2.1.2 Cultural Studies	66
2.1.3 Kritische Theorie	77
2.1.4 Diskurstheoretische Analyseverfahren	90
2.2 Architektur und die (Terminologie der) Popkultur	112
2.2.1 Popkultur, Startum, Prominenz	112
2.2.2 Pop-Architektur	132
3 Akademisch geprägter Diskurs über Stararchitektur	
3.1 Stars der Architektur	149
3.2 Silke Ötsch: Stararchitektur und Finanzialisierung	154
3.3 Davide Ponzini, Michele Nastasi: Bedeutung des Narrativs der Stararchitektur im urbanen Kontext	158
3.4 Maria Gravari-Barbas: Markenfunktion und -zweck der Stararchitektur	167
3.5 Maria Gravari-Barbas et al.: Hintergründe und Bedingungen der Stararchitekturentstehung	177
3.5.1 Gravari-Barbas, Renard-Delautre: Weltkarte der Stararchitektur	177
3.5.2 Leslie Sklair: Global Starchitects and Iconic Architecture in the City of Capitalist Globalization	186
3.5.3 Cécile Renard-Delautre: Jean Nouvel als Stararchitekt der Schönen Künste	190
3.5.4 Caroline Lamy: Konsumorte der Stararchitektur	192

3.6	Donald McNeill: Stararchitektur im Spannungsfeld globalisierter Berufspraxis	198
3.7	Paul Knox: Stararchitektur in den <i>World Cities</i>	209
3.8	Paul Knox: Das transnational-neoliberale Stadtentwicklungsin- strument der Stararchitektur	225
3.9	Leslie Sklair: Die Stararchitektur der <i>Transnational Capitalist</i> <i>Class</i>	242
3.10	Isabella Adams: Stararchitektur-Fallstudie zur Klärung eines umstrittenen Konzepts	270
3.11	Hanno Rauterberg: Epochenwandel zur Stararchitektur	276
3.12	Vladimir Belogolovsky: Zur Geburtsstunde der Stararchitektur	283
3.13	Charles Jencks: Das Ikonische der Stararchitektur	296
3.14	Charles Jencks: Das Postmoderne-Phänomen der Stararchitektur	306
4	Gesamtbetrachtung: Blinde Flecken im Stararchitektur-Diskurs	
4.1	Ästhetische Dimensionierbarkeit der Stararchitektur	323
4.2	Positionen der Gesellschafts- und Kulturkritik	328
4.3	Globalisierung	346
4.4	Stars der Architektur: Auffälligkeiten in der akademischen Wahr- nehmung Daniel Libeskind	353
4.5	Architekturöffentlichkeit im Städtewettbewerb	361
5	Schlussbetrachtungen	
5.1	Zusammenfassung	372
5.2	Die Vermessung des Stararchitektur-Begriffs	375
6	Quellen- und Literaturverzeichnis	
6.1	Monografien und Bände	I
6.2	Aufsätze, Periodika-Artikel, Essays und Online-Publikationen .	XVII

Lebenslauf

1 Thema und Annäherung

1.1 Einleitung

One enters the investigative arena with a research question and a way of working or approaching that question. However, that is not to say that research doesn't also yield unexpected ways of thinking and recording, or epiphany moments that change the direction, focus and approach that one is taking. Good research takes risks and involves accepting challenges to one's original ideas and working practices.

Redmond und Holmes 2007, S. 13

Die vorliegende Arbeit ist der Versuch einer Auseinandersetzung mit zwei einfach zu stellenden Fragen: Erstens danach, warum es sinnvoll, lohnenswert und erkenntnistiftend sein kann, einen forschenden Blick auf »Stararchitektur« zu werfen, und wie dies zweitens systematisch, analytisch sachgerecht und methodisch begründet möglich ist. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass Stararchitektur weit mehr über den Stellenwert der Architektur ausdrückt als eine ihrer Formen, Epochen oder Richtungen zu bezeichnen; zugleich macht der Ansatz, sie aus der Architekturtheorie heraus zu untersuchen, diese zwangsläufig selbst zum epistemologischen Objekt. Beide miteinander verschränkte Thesen eröffnen die parallel geführte Marschrichtung dieser Arbeit. Den Auftakt bildet die Entfaltung des thematischen Zuschnitts, was als damit verknüpfter Problemaufriss einer üblichen Anordnung entspricht, hier aber einer umfassenderen Vertiefung bedarf, als dies etwa bei einem eher deskriptiv ab- bzw. eingrenzenden Ansatz der Fall wäre.¹

¹Beispiele für hier gemeinte Ansätze können bio- oder monografische Forschungsarbeiten sein, bei denen sich ein inhaltlicher Gesamtrahmen der Betrachtung in Teilen schon vorher abzeichnet (etwa die gesamte Lebensspanne und damit das Lebenswerk einer Architektin oder eines Architekten), aus dem dann zusätzlich ein räumlicher, zeitlicher und / oder thematischer Ausschnitt abgesteckt werden kann. Der grundlegenden Annahme dieser Arbeit nach fehlt es aber beim Ausdruck der »Stararchitektur« an genau dieser Abgrenz-

Bewusst ist hier entsprechend nicht vom gesellschaftlichen, kulturellen, ökonomischen, künstlerischen, architektonischen oder ähnlich qualifizierenden und spezifizierenden Stellenwert der vom Star-Kult berührten Architektur, nicht von ihrem »Ereignis-« oder »Konzept-«Charakter, von der »Erscheinung« oder dem »Praxisfeld« der Stararchitektur die Rede: Einerseits aus Gründen auch an diesen Zuweisungen anzulegender und im weiteren Verlauf einzulösender begrifflicher Klarheit sowie Überschneidungs- und Widerspruchsfreiheit, andererseits zur Vermeidung eines erkenntnismindernd eingengten Forschungsansatzes. Gerade in architekturbezogener Forschung und insbesondere bei Stararchitektur muss, nicht zuletzt mit Baudrillard, von der Wahrscheinlichkeit eines Unterschiedes zwischen einem Ereignis und einem Konzept ausgegangen werden: „Überall, egal, was man tut, hat man nicht die Wahl des Ereignisses, sondern nur die Wahl des Konzepts. Diese Wahl aber muss man sich bewahren“,² meint Baudrillard, und spricht dabei, über Architektur redend, bereits sehr entfernt das an, was in Debatten über sie aktuell unter den Begriffen »Event« oder »Ereignis« thematisiert wird. Baudrillards abstrakt formulierte oder als Verallgemeinerungen anklingende Überlegungen dazu, in welchem zwangsläufigen Konfliktverhältnis ein Konzept mit dessen Kontext steht, mit den Bedeutungen von Gebäuden, Theorien oder „irgend etwas andere[m]“, wirken dennoch insoweit übertragbar, dass sie wie ein Fingerzeig auf mögliche Hypothesenbildungen dieser Arbeit erscheinen. Dies gilt umso mehr für den von Baudrillard anschließend hergestellten Zusammenhang zwischen einem Konzept und „den Medien und der Information“, das von ihnen entschlüsselt und „überentschlüsselt“ wird und so einem „realen« Ereignis ein theoretisches und fiktives Nicht-Ereignis“ entgegengesetzt. Baudrillard räumt ein, diese Vorgänge in der Architektur nicht vollständig ergründet zu haben, bei Objekten jedoch einen „andersartigen Raum entstehen“ zu sehen – in Form einer Szenerie oder Inspiration, die funktionellen Zwängen zuwider läuft. Auch in diesen Überlegungen sind Begriffszusammenhänge enthalten, deren medienkritische und auch sonst argumentative oder doch zumindest geistvolle Eignung für das Thema der Stararchitektur nahe zu liegen scheint, besteht doch einer der gegen sie gerichteten Vorwürfe darin, funktionale Zwecke und Zielsetzungen architektonisch offenkundig zu missachten. Bedeutsamer ist hier jedoch zunächst, herauszuarbeiten, wie aus Begriffsinspirationen dieser Art

barkeit des inhaltlichen Gesamtrahmens – er ist also erst zu erarbeiten –, weshalb auch ein bestimmter (willkürlicher, weil nicht aus erkenntnistiftender Analyse hervorgegangener) Ausschnitt nicht bereits an dieser Stelle bestimmbar sein kann.

²Baudrillard und Fournier 1999, S. 15 f.; alle Hervorhebungen i.O.

in der Folge analytische Zusammenhänge entstehen können, die so – möglicherweise auf falscher Fährte – architekturbezogene Forschung in (vor-)bestimmte Richtungen drängen.

Zunächst ist aber weiterhin noch zwischen einem »Gegenstand« und einem »Phänomen« zu unterscheiden, mit deren auswählenden Differenzierung also von einer impliziten Vorfestlegung auf etwas Gegenständliches oder Phänomenologisches. Dabei zählen beide Ausdrücke zu den »Erfahrungsbegriffen«, was andeutet, dass Architektur sinnlich³ zu erfassen sowohl auf einer gegenständlichen wie auch einer phänomenologischen Ebene geschehen kann. Im Erfahrungsbegriff scheinen zudem Überschneidungen mit Disziplinen übergreifenden, wissenschaftshistorischen und -theoretischen Fragestellungen auf, die sodann auf tiefgreifende Umwälzungen etwa in der geisteswissenschaftlichen Methodologie verweisen. Um auch Prozesse⁴ „jenseits des Beobachtbaren“, die „Wirklichkeit hinter den Erscheinungen“,⁵ also losgelöst von ihrer sinnlichen Anschauung, wissenschaftlich aufdecken zu können, hat sich dabei ein Paradigmenwechsel (ganz im Sinne Kuhns)⁶ vollzogen, der die induktive Hypothesenbildung mit ihrer unmittelbaren Bindung an Erfahrungen bzw. Daten⁷

³Vollständiger, Gleiter folgend: sinnlich-affektiv; sensuell-sinnlich; rational-kognitiv (vgl. Gleiter 2009).

⁴Ein ebenfalls sogleich ernst zu nehmender Begriff, der darauf abhebt, dass nicht nur Artefakte, sondern auch die ihnen zugrunde liegenden, die sie hervorbringenden (sozialen, obgleich tautologisch) Praktiken in den Blick genommen werden.

⁵Carrier 2006, S. 36

⁶„Die Entscheidung, ein Paradigma abzulehnen, ist immer gleichzeitig auch die Entscheidung, ein anderes anzunehmen“. Dies geschieht jedoch kaum, wie Kuhn weithin bekannt ausführlich darlegt, spontan, umgehend, unumstritten und unter sofortiger Ablehnung überkommener Theorien, die infolge erkannter Anomalien und Falsifikationen verworfen worden wären: „Wenn eine wissenschaftliche Theorie einmal den Status eines Paradigmas erlangt hat, wird sie nur dann für ungültig erklärt, wenn ein anderer Kandidat vorhanden ist, der ihren Platz einnehmen kann“ (Kuhn 1976, S. 90). Das bedeutet, dass es zwar zu erheblichen Krisensymptomen in den zugehörigen wissenschaftlichen Debatten und Entwicklungen kommen kann, nicht aber zu theorieleeren Schwebezuständen: „Ein Paradigma ablehnen, ohne gleichzeitig ein anderes an seine Stelle zu setzen, heißt die Wissenschaft selbst ablehnen.“ (ebd., S. 92) Diesem mehr als vierzig Jahre alten Befund lassen sich – was noch näher zu zeigen sein wird – heute aktuelle, an die Architektur*theorie* gerichtete Fragestellungen abgewinnen.

⁷Hier ist sogleich wieder einzuschränken, dass die Erhebung von Daten (im Rahmen von Befragungen, Experimenten, Messungen) Messfehlern und / oder Messungenauigkeiten ausgesetzt sein kann, die zum Ergebnis Abweichungen und Streuungen haben. Zur Vermeidung willkürlicher Entscheidungen des Umgangs mit ihnen, darauf verweisen Lauth und Sareiter,

abgelöst hat zugunsten eines hypothetisch-deduktiven Ansatzes, dessen Begriffswelten abstrakterer Natur und damit geeignet sind, „eine Vielzahl *prima facie* verschiedener »Erfahrungen« miteinander zu verknüpfen.⁸

Eine wünschenswerte Offenheit bei der Annäherung an das Thema der »Stararchitektur«, die weder einzelnen noch plausiblen, eingängigen oder naheliegenden Verständniszugängen kritiklos folgt, ist, so skizziert, nicht (nur) Ergebnis eines themenspezifisch aufgebauten Begründungszusammenhangs dieser Arbeit, sondern kann auch im Einklang mit etablierten Vorstellungen über wissenschaftliche Arbeitsweisen gesehen werden.

Beispiele: Historische und persönliche Bezüge der Star-Etikettierungen

Zwei kleine, einleitende Beispiele und Exkurse mögen illustrieren, wogegen sich dieses Eintreten für eine Offenheit der Hypothesenbildung im Themenkomplex der Stararchitektur abgrenzen will. Sie verdeutlichen beide Formen von Analogieschlüssen, die zwar, für sich genommen, auf wirkmächtige Einflussfaktoren der Stararchitektur-Begriffsentwicklung aufmerksam machen können, dabei aber selbst nicht mehr als ein solcher Einflussfaktor sind – also keinen analytischen, sondern nur einen deskriptiven, charakterisierenden, verstärkenden Ansatz liefern, damit jedoch letztlich kaum mehr als eine Redundanzschleife⁹ darstellen.

wurden in der ersten Hälfte des 20. Jhds. Ideen und Konzepte einer modernen Testtheorie mit Methoden der Wahrscheinlichkeitstheorie und mathematischen Statistik entwickelt, die nun aber zur Folge haben, dass über deren Umweg die abgelehnten induktiven Methoden der Hypothesenbildung infolge ihrer Bindung an datenbezogene Aussagen wieder in die wissenschaftliche Methodologie zurückgekehrt sind (Lauth und Sareiter 2005, S. 22).

⁸Carrier 2006, S. 15; S. 36; Hervorhebung i.O.

⁹Angesprochen ist damit die Fundamentalkritik Behrens' an jeglicher akademischen Beschäftigung mit Pophänomenen (vgl. Behrens 2010, S. 24). Ausgehend von Diederichsens These, dass »Alles Pop«, dass alles Widerständige, Dissidente und Subversive in einen symbolischen Gestus übergegangen sei, der sich allen Phänomenen einer von der *kapitalistischen Warenproduktion* durchdrungenen Gesellschaft überstülpen lasse, sei eine Entwicklung der Popkultur hin zu ihrer Auflösung in Bedeutungslosigkeit und Beliebigkeit mit einem sich gleichzeitig universitär etablierenden Poptheorie-Diskurs zu beobachten, der Sinnerklärungen für Pop-Themen ausgerechnet zu dem Zeitpunkt anfangen zu produzieren, wo Pop in obiger Intention aus sich selbst heraus dazu gar nicht mehr fähig sei (ebd., S. 24 f.). Behrens verbindet dies einerseits mit einer Kritik am universitären Strukturwandel sowie an einem allgemeinen, ja globalen gesellschaftlichen Wissenschaftsverständnis, zu dessen heutigem, auf die Naturwissenschaften, die Geisteswissenschaften oder den Positivismus folgenden Paradigma nunmehr »Pop« geworden sei, was sich darin niederschlägt, dass alles „Normative mit dem Deskriptiven“ zusammenfalle. Andererseits gebe es aber auch überhaupt kein ausdrücklich wissenschaftliches Forschungsdefizit, denn der Eigensinn des Pop bestehe gerade darin, dass seine Phänomene von allen zu verstehen seien – der nach

Der erste Abstecher spricht anhand zweier Begriffsverwendungszusammenhänge den Umgang mit der Frage an, was Architektinnen oder Architekten zu Stars macht. Als solcher lässt sich – es erscheint zumindest hilfreich, diese Information hinzuzufügen und nicht vorauszusetzen – der 1813 in Kopenhagen geborene und 1891 in Wien verstorbene *Stararchitekt* Theophil Evard Hansen kennenlernen. So bezeichnet begeben ihm zunächst Leser der *Süddeutschen Zeitung* vom 18. September 2008. Unter der Rubrik »Reise« berichtet dort der (lt. *archINFORM*)¹⁰ Autor und Kunsthistoriker Rudolf Maria Bergmann über den »Wiener Wasserleitungswanderweg«, der u.a. an Bad Vöslau und insbesondere dem Thermalbad des Ortes vorbeiführt, das Hansen, „ein Stararchitekt des 19. Jahrhunderts“, seinerzeit mit gestaltet hatte.¹¹ Erscheint diese Star-Charakterisierung inmitten des Reiseberichts, von Bergmann dazu als Teil eines Nebensatzes verwendet, noch eher beiläufig, wird eine Ausstellung fünf Jahre später plakativer. Kuratiert von Wolfgang Förster sowie Monika Wenzl-Bachmayer und im Wiener *Wagner:Werk Museum Postsparkasse* aus Anlass des 200. Geburtsjubiläums des Architekten vom 14. Mai bis 17. August 2013 gezeigt (und von als Ausstellungskatalog bzw. Buch herausgegeben),¹² lautet ihr Titel: „Theophil Hansen 1813 - 2013. Ein Stararchitekt und seine Wohnbauten an der Wiener Ringstraße.“ Dabei ist die Bedeutung seines Wirkens sowie des erlangten persönlichen Status zweifellos erheblich, wie auch Gerfried Sperl anerkennt, allerdings sprachlich weniger zugespitzt, wenn er von der (Wieder-)Erkennbarkeit der Handschrift der »prominenten Planer der großen Wohnhäuser der Ringstraße« spricht und die damit einhergehende „präzise Umsetzung der Klassengesellschaft ihrer Zeit“ hervorhebt, implizit aber auch die zu untersuchende Frage aufwirft, ob »Prominenz« und starkultische Ansprache sich im Architekturdiskurs auf gleicher semantischer Ebene bewegen.¹³

In einer noch fernerer Vergangenheit, dabei aber kaum weniger ausdrücklich, spürt der Kunst- und Architekturhistoriker Prof. Dr. Dr. h.c. Peter Kurmann Stararchitekten nach. Im Band „Europa im späten Mittelalter: Politik, Gesell-

Behrens unnötige Versuch der Kulturtheorie, Popkulturphänomene verständlich zu machen, entspreche so dem (Selbst-)Verständnis eines Pop-Positivismus und münde folglich in einer Redundanzschleife (Behrens 2010, S. 24, S. 28).

¹⁰Hendel 2018

¹¹Bergmann 2008

¹²Wenzl-Bachmayer, Förster und Hansen 2013

¹³Sperl 1997, S. 30

schaft, Kultur“¹⁴, herausgegeben von Rainer Christoph Schwinges et al., lautet der Titel seines knapp zwanzigseitigen Beitrags: „„Stararchitekten“ des 14. und 15. Jahrhunderts im europäischen Kontext.“¹⁵ Erwähnung finden Ulrich von Ensingen, „zweifelloser der größte Stararchitekt der deutschen Spätgotik“,¹⁶ oder auch Hinrich von Brunsberg, „der in Brandenburg und in der Neumark in der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert als der große „Stararchitekt“ fungierte“.¹⁷ Der zuvor zitierte Behrens beruft sich auf einen Ausspruch des Kulturkritikers Greil Marcus, wenn er danach fragt, ob es denn tatsächlich stimme, „dass alle beim Pop mitmachen, mitmachen wollen und mitmachen können“¹⁸ – und dies geschieht offenbar nicht nur, wie gezeigt, journalistisch, sondern auch unter wissenschaftlich tätigen Kunsthistorikern. Leicht lassen sich hierin, wenn nicht bereits Belege, so doch Indizien dafür erkennen, dass über die Verschneidung von Architektur-Persönlichkeiten mit dem Star-Begriff eine Verbindungslinie zur Popkultur angelegt und beabsichtigt ist. Die Beispiele zeigen aber auch, dass selbst offenkundige Unschärfen bei der Begriffszuweisung durch die – mit kunst- und kulturhistorischer, im Falle Bergmanns auch massenmedial-journalistischer Kenntnis ausgestatteten – Autoren daran nichts ändern, im Gegenteil. Zwar sind Pop und Starkult „ein Produkt der Moderne“,¹⁹ auch lässt sich konstatieren, dass die gesellschaftliche Einordnung des Architekten im Mittelalter, nach der „Gott selbst als Architekt vorgestellt wird“,²⁰ gut belegt ist,²¹ doch

¹⁴Schwinges 2006

¹⁵Kurmann 2006, S. 539 ff.; Hervorhebung i.O.

¹⁶ebd., S. 544

¹⁷ebd., S. 547; Hervorhebung i.O.

¹⁸Behrens 2010, S. 26

¹⁹Hügel 2003, S. 443; „Obwohl es Versuche gibt, Stars als Phänomen der gesamten Menschheit zu deuten, sind sie ein Produkt der Moderne“. Vgl. auch Hecken 2009, S. 46 f. mit Bezug auf die Klassische (Bauhaus-)Moderne; als weitere historische Einordnung siehe Behrens 2010, S. 23: „Im Zuge einer umfassenden Industrialisierung der Gesellschaft wird Pop zum Lebensstil, wird wesentlicher Ausdruck einer Transformation der Moderne in die Postmoderne“.

²⁰Germann 1980, S. 30 f.

²¹De Bruyn verweist darauf, dass die „souveräne Autorenschaft“, die mit dem „Verlust der theologischen Substanz des Bauens“ einher gehe, als ein Merkmal des Klassizismus und hier besonders mit Karl Friedrich Schinkel zur Entfaltung gekommen sei. Er räumt ein, dass sie sich in früherer Zeit angekündigt habe, aber erst in der Folge eines Wandels von der Stände- zur Klassengesellschaft, durch das „Machtkalkül [...] einer einzigen sozialen Schicht, des Bürgertums“, dem die Kunst ein legitimes Mittel war, „die alten Bindungen an Kirche und Obrigkeit“ beträchtlich zu lockern, vollzogen habe (Bruyn 2008, S. 164 f.). Die sozialhistorische Grundlage des Starkults besteht damit in der kapitalistisch-liberalen

diese Dekonstruktion des Star-Begriffs zum Zweck der Überprüfung der historischen Richtigkeit und individuellen Angemessenheit seiner Anwendung oder Zuweisung, die hier zu dem Ergebnis kommen muss, dass Architekten der Gotik nicht, solche des Klassizismus allenfalls *avant la lettre* als Stars zu verstehen sind, bewegt sich selbst innerhalb eines popkulturellen Argumentationsrahmens, der Stararchitektur als Bauwerke von Stararchitekten nicht hinterfragt, sondern in letzter Konsequenz dadurch noch bestätigt, dass sie für gültig erklärt wird, sofern ausgewiesene popkulturtheoretische und -historische Einzelbedingungen, die einer Analyse zwangsläufig vorausgehen, erfüllt sind.

Exkurs: Zuweisungen der Entstehungshintergründe des Starkults

Die Prüfung des Ein- oder Zutreffens spezifisch definierter Bedingungen ist zunächst eine Selbstverständlichkeit in wissenschaftlichen Arbeiten, die innerhalb dieses Themas jedoch eine umfänglichere Dringlichkeit besitzt. Demnach sind auch hier zentral verwendete Begriffe daraufhin klärend zu untersuchen, welche aktuell gewordene Bedeutung sie besitzen, wie sie gegen andere Begriffe abzugrenzen sind und in welcher Weise sie innerhalb der Arbeit verstanden und operationalisiert werden. Aufgrund der beabsichtigten Offenheit gegenüber dem sich erst bei genauerer Betrachtung eröffnenden und konstituierenden Themenfeld der Stararchitektur zeigt sich folglich erst im Anschluss an eine umfassende Betrachtung des Stands der Debatte über sie, welche Begriffe, Konzepte und Theorieangebote tatsächlich relevant und zu berücksichtigen sind. Die zuvor beschriebenen Beispiele seien aber schon hier dafür genutzt, die obige Argumentation einzuordnen. Denn die historisch zutreffende Bezeichnung von Architektinnen und Architekten als »Stars« erscheint keineswegs eindeutig geklärt.

Heinz Steinert legt zunächst eine „recht genaue“ Datierbarkeit der Entstehung des »Künstler-Genies« nahe und bringt es in direkte Verwandtschaft mit den Stars.²² Aus dem zuvor als „Leitfigur wirkenden Künstler-Handwerker und Künstler-Gelehrten“ habe sich im Sturm und Drang des ausgehenden 18. Jahrhunderts das »Künstler-Genie« entwickelt. Dieses »Original-Genie« – ein in der Tat in diesem Zusammenhang etablierter Begriff – sei jedoch bis in unsere

Gesellschaft, „deren Mitglieder in der Zeit außerhalb der Arbeit auf individuelle Weise ein höheres Maß an materiellen und sinnlichen Ansprüchen geltend machen dürfen“ (Hecken 2009, S. 259). Die Bezeichnung von Architektinnen und Architekten vorkapitalistischer Gesellschaftsordnungen als Stars ist, formal betrachtet, so gleich doppelt ahistorisch.

²² vgl. Steinert 2002, S. 118 f.

Zeit in der Kunst präsent und dabei jemand, der „heute von PR-Profis zwecks Vermarktung seiner Produkte als „Star“ mit einem bestimmten „Image“ zu – häufig kurzem – künstlichen Leben erweckt wird“ (Hervorhebungen i.O.).

Demgegenüber verweist Wolfgang Ruppert darauf, dass umfassendere kulturgeschichtliche Zusammenhänge zu berücksichtigen sind, wenn Antworten auf die Frage nach den Gründen für den hohen Bedeutungsrang der Individualität der Künstler-Persönlichkeit gefunden werden sollen.²³ Bemerkenswert ist dabei vor allem Rupperts Einordnung der *Moderne*. Sie ist für ihn kein stilkundlicher Epochenbegriff und nur in Teilen ein philosophisches oder soziologisches (und damit: politisches, ökonomisches) Konzept, sondern schlicht selbst Ausdruck und Verwirklichung eben jenes Individualismus, der als „Teil eines Gewebes von Ideen und Werten“ der Gesellschaft beschrieben und zu deren »Hauptwert« erklärt wird. Künstler – für Ruppert zählen Architektinnen und Architekten zu den ganz ursprünglichen *Künstlergenies*²⁴ – werden als besondere Inkarnation einer so verstandenen Moderne präsentiert. Deutlich macht Ruppert dies durch die Abgrenzung von verbreiteten, offenkundig missverständlichen historischen Zuschreibungen. Hiervon ergebe sich eine daraus, dass schon im 19. Jahrhundert der Blick auf die Renaissance Fehldeutungen unterlag und zu einem verklärten Bild führte. Modelliert habe dies Jacob Burkhardt Ende des 19. Jahrhunderts, als er rückblickend auf die Renaissance die Vorstellung eines ganzheitlichen Menschen dieser Zeit präsentierte, dem erstmals Selbsterkenntnis, aber auch höchste Ausbildung die Entfaltung seiner Individualität als Künstler und Humanisten erlaubt habe. Ruppert zitiert Burkhardt mit der Aussage, dass die Probleme der Architektur im Mittelalter „relativ einfach und gleichartig waren“ und daher erst das Italien der Renaissance mit seinem Reichtum und den freien Städten fähig gewesen sei, Künstler und ihre neuen, vollendeten Werke hervorzubringen. Sie hätten Burkhardt als »modern« aufgrund ihrer Eignung zur Darstellung kultureller Ideale gegolten, die nur ausschließlich dort und dadurch möglich gewesen seien, dass ein nach Perfektion seiner Fähigkeiten strebendes, hierzu von der Natur aber auch ausgestattetes Individuum die Voraussetzungen zur Selbstverwirklichung als *uomo universale*, als *allseitiger Mensch*, vorgefunden und zu nutzen verstanden habe. Die Arbeitsteilung und Spezialisierung der Gegenwart – nach verbreitetem Verständnis Kennzeichen der Moderne – habe den Menschen den Zugang zur Entwicklungsstufe des »allseitigen Geistigen«

²³Ruppert 1998, S. 258 ff.

²⁴ebd., S. 20 f.

dann verwehrt. Ruppert wendet dagegen ein, dass Burkhardts idealisierte Vorstellung einer Kultur der Eliten der Renaissance, die er in der Herausbildung eines autonomen Kunst- und Künstlerbewusstseins manifestiert sah, wohl nicht nur dessen eigenen Projektionswünschen entsprungen sei, sondern auch neueren Interpretationen widerspreche, nach denen der Beginn der Moderne in der Zeit des 12. oder 13. Jahrhunderts verortet werden müsse. Begründet wird dies von ihm mit der grundlegenden Anerkennung des Individuums, wie sie im Recht auf Eigentum in der Ständegesellschaft sowie in der persönlichen Zuschreibbarkeit von Schuld (und Sühne) im religiösen Ritual der Beichte zum Ausdruck gekommen sei. Von hier aus habe sich die auf Sinnsuche befindliche Künstlerpersönlichkeit nicht linear, sondern in Stufen entwickelt, dabei aber auch eine völlig neue soziale Praxis der Kunst (und ihrer Rezeption) geschaffen. Der beschriebene Aufstieg des Architekten aus dem niederen Handwerk durch die Mittel des Entwurfs, Plans, Modells und der räumlichen Anschauung im beginnenden 13. Jahrhundert kann insoweit tatsächlich als Formierung des »Original-« bzw. Künstler-Genies nachvollzogen werden.²⁵

Doch ebenso wiederauffindbar erscheint der Reflex der bürgerlichen Gesellschaft in der Kultur der Moderne und letztlich bis heute, Künstlerinnen und Künstler zur Projektionsfläche des »Konzepts entfalteter Individualität« zu machen. Ihr Habitus sei sowohl Anziehungspunkt als auch Auslöser ‚mythischer Bilder‘, die sich die Menschen von seinem Inneren machten, um die Fähigkeit der Künstlerpersönlichkeit zur Fantasieproduktion zu überhöhen und gleichzeitig in der Erwartung zu vereinnahmen, dass sie „in einem Sonderbereich des »Wahren, Schönen und Guten«“ das ‚Amt der Verwalters der Ideale der höheren Sphäre der Kunst‘ einnehme, zum „Schöpferindividuum der überindividuell aneignungsfähigen Phantasielandschaften, der bildlichen Flucht-, Traum- und Erfahrungswelten der bürgerlichen Gesellschaft“ avanciere und das Bedürfnis nach der „ästhetischen Formulierung von Gefühlen und Stimmungen, von unbewußten Wünschen und der individualisierten Gestaltung der im Bildungskanon kulturell tradierten Vorstellungsbilder“ erfülle.²⁶ Hierin ist unschwer das gleiche – soziale aufprojizierte – Vermögen des »Künstlergenies« erkennbar, das auch Steinert im Blick hat und dabei, wie gezeigt, begrifflich in die Nähe der »Stars« nach heutiger Lesart rückt.

²⁵ vgl. Ruppert 1998, S. 20 f.

²⁶ vgl. ebd., S. 277 f. Hervorhebung i.O.

Objektivierungsversuche

Es ist gewiss der Einwand möglich, es handele sich bei den Beispielen der Star-Etikettierung um eine erkennbar zeitgemäße Umschreibung für Prominenz, Berühmtheit oder für den auch seinerzeit und nach damaligen Maßstäben gegebenen, hohen Bekanntheitsgrad der genannten Persönlichkeiten der Architekturgeschichte, oder es könnten schlicht andere Motive als die historische Authentizität bei der Star-Bezeichnung ausschlaggebend gewesen sein. Argumentieren lässt sich etwa, dass ihr Zweck darin bestehen kann, Leserinnen und Lesern die Bedeutsamkeit der so benannten Architekten näher zu bringen und hierfür Bezugskategorien zu verwenden, die eine griffige Einschätzung mit Hilfe gegenwärtig verbreiteter, leicht zu verstehender Maßstäbe erleichtern helfen soll. Eine solche Kategorie ist beispielsweise der Bekanntheitsgrad, das seinerzeit erreichte Maß an Aufmerksamkeit. Eine dazu – in zweifacher Hinsicht – nicht wertende Analogie ist beispielsweise das Bestreben, historische Längenmaßeinheiten in aktuellen Darstellungen zum besseren Verständnis in heute gebräuchliche Entsprechungen umzurechnen. Doch die Analogie der Übertragung von Rechengrößen vergangener Währungen oder die kalkulatorische Inflationsbereinigung zur informativen Anpassung an heutige Werte macht umso deutlicher, dass Bekanntheitsgrade oder »Aufmerksamkeit« selbst eindeutig ökonomisch-wertende Dimensionen haben – auch in der Wissenschaft, die für Franck „ein einziger Tanz um die Aufmerksamkeit“²⁷ ist. Darin mag ein implizites Motiv der jeweiligen Autoren und Urheber der Star-Benennungen verborgen liegen, sicher kehrt hier aber Behrens' Argument der Redundanzschleife zurück, dass „jeder Versuch, Pop zu verstehen, selbst im Sinne des Pop verstehbar ist.“²⁸

Dies bedeutet in der Konsequenz, dass die Star-Etikettierung auch (mit subjektiv gebildeten, aber einer objektiven Bestimmung unter Umständen zugänglichen und auf Basis ihres dann höheren Abstraktionsgrades generalisierbaren und so schließlich allgemeiner gültig erscheinenden Kriterien) auf viele andere Architektinnen und Architekten sowie weitere Epochen übertragen werden kann. Eine so begründete Zuweisung lässt sich zudem auch argumentativ umkehren: „Das Starwesen wird sogar zum Genre der hohen Kultur“, der bildende Künstler zum Popstar.²⁹ Dessen Werk zeigt folglich „populäre Qualität“ – von Georg

²⁷Franck 2007, S. 37

²⁸Behrens 2010, S. 25

²⁹Franck 2007, S. 168

Franck ausdrücklich hervorgehoben „selbst noch der Wiener Ring“,³⁰ also das vom zuvor bereits erwähnten Theophil Hansen nach Schleifung der Stadtmauer klassizistisch – im Stile des Bürgertums³¹ – mitgestaltete und vom Parlamentsgebäude, dem Palais Epstein, dem Musikvereinsgebäude, dem Palais Ephrussi und weiteren seiner Bauten stark geprägte städtebauliche Ensemble.³² Franck spricht hier weder von Stararchitektur noch vom Stararchitekten Hansen (zuvor an anderer Stelle, in einem Interview mit Ute Woltron, jedoch allgemein über Stararchitekten und folglich in guter Kenntnis und letztlich historisierendem Verständnis des Ausdrucks),³³ auch die Architekten seiner neben dem Wiener Ring genannten Beispiele („das London Nashs, Jones’ und Wrens, Schinkels Berlin, das München Klenzes und Gärtners“) erhalten nur das zunächst eher unverfänglich erscheinende Attribut der „Klassiker“. Gleichwohl lässt Franck Unterscheidungen anklingen, die um einen Wesenskern aller Debatten um »populäre Kultur« kreisen: „Die Ensembles, die es zu Klassikern bringen, geben nicht nur den Kennern etwas, sondern sind auch ausgesprochen populär.“³⁴

Bourdieu widmet bekanntlich seine gesamte Habitustheorie eben jener Trennung in die „zwei »Kasten«,“³⁵ der Hochkultur ‚verstehenden Kenner‘ und einer ‚populärem Geschmack‘ nachhängenden Allgemeinheit. Kaum anders, dabei aber ohne die erkennbare Absicht analytischer Differenzierung, sondern in einer qualitative Unterscheidungen zuschreibenden und sie dadurch untermauernden Formulierung, konstruiert Franck (erneut sehr an Bourdieu erinnernd)³⁶ diese »zwei Kasten«, wenn er von „Hochempfindlichen und eigens Gebildeten“ auf

³⁰Franck 2008, S. 258

³¹Haiko 1998, S. 77

³²Franck 2008, S. 258 f.

³³Woltron 2006; Auf die mehrteilige Frage Woltrons, ob „sich im Phänomen der zeitgenössischen Architekturstars ebenfalls Stabilität“ abzeichne, ob „es in zwei Jahrzehnten wieder ArchitekturSuperstars geben“ werde, oder „sie, wie die Supermodels der 80er- und 90er-Jahre, Ausdruck einer bestimmten Epoche bleiben und sich in der Inflation von Sternchen verlieren“ könnten, entgegnet Franck: „Wer hätte Alvar Aalto oder Jorn Utzon je als Stararchitekten bezeichnet, obwohl sie Stars waren? Ich würde meinen, der Begriff des Stararchitekten und der Dekonstruktivismus sind ein Begriffspaar. Die Dekonstruktivisten sind die gehypten Supermodels der Architektur. Man berichtet über sie nicht nur, weil sie Architektur machen, sondern auch, weil sie so berühmt sind.“ Auffällig ist hier die Etikettierung einer spezifischen Stilepoche der Architektur und zugleich des deutlich weiter zurückreichenden Konzepts der »Berühmtheit« mit der Star-Bezeichnung.

³⁴Franck 2008, S. 258

³⁵Bourdieu, Schwibs und Russer 1987, S. 61; Hervorhebung i.O.

³⁶vgl. ebd., S. 182 ff.

der einen und Menschen, bei denen „es ihm oder ihr an Bildung fehlt“,³⁷ auf der anderen Seite spricht. Kulturelle Abstufungen dieser Art inklusive des damit verbundenen (auch akademischen) Habitus und Gestus, wie das „Herabblicken auf den Touristenrummel“, ausgelöst durch „populäre Qualitäten“, die genau das sind, „was die Menschen so anzieht“³⁸ – auch wenn Franck einräumt, dass ein solches Herabblicken „nicht so ganz gescheit ist“ – beschäftigen die Popkulturforschung ausgiebig; beispielhaft genannt seien hier: Helmstetter (vgl. Helmstetter 2007, S. 47), Makropoulos (vgl. Makropoulos 2008, S. 7), Maase (vgl. Maase 2008a, S. 46), Hügel (vgl. Hügel 2003, S. 8) und Hecken (vgl. Hecken 2009, S. 295 f.). Somit sind es nicht zuletzt touristisches Aufsehen erregende Merkmale der Bauwerke, die herangezogen werden, um der Anwendung popkultureller Deutungsmuster nicht nur vordergründig sprachlich³⁹ den Weg zu ebneten.

Analytisch mündet dies, das zeigen auch die Ausführungen und Beispiele des 3. Kapitels, in den Versuch, auf der Inhaltsseite des Begriffs – der Ebene des Bezeichneten – nach den Eigenschaften zu forschen, die, auf Basis von exemplifizierten (zu Fallbeispielen *gemachten*) Bauwerken, denen bereits zuvor (etwa mit dem Argument des touristischen Interesses als einem von vielen möglichen Popularitäts-Indikatoren) eine markante Aufmerksamkeit zuteil geworden ist, eben jene Qualitäten begründen, die sie zu Stararchitektur erklären können. Ausgehend von einem oder mehreren Sekundärindikatoren (Art und Umfang des Städtetourismus, Besucherzahlen, Anzahl der Übernachtungen) werden daran dann (plausibel erscheinende) architektonische Primärfaktoren (Form, Gestaltung, Ausführung) geknüpft. Die analytische Kette ist so zwar geschlossen, aber zugleich wird offenbar, an welchen Stellen ihr Zusammenhalt

³⁷Franck 2008, S. 258

³⁸ebd., S. 258

³⁹Ogleich sich hier direkt an Ludwig Wittgenstein und seine „Philosophischen Untersuchungen“ zu den »Sprachspielen« anknüpfen ließe, sind auch an dieser Stelle die Erörterungen Kuhns interessanter, der darüber nachdenkt, wie die Verwandtschaftsformen der sogenannten »Familienähnlichkeiten« beim Gebrauch von Namen, Bezeichnungen und Begriffen, also dem „Netz sich überdeckender und sich kreuzender Ähnlichkeiten“ (Kuhn 1976, S. 59), das erst die Bestimmung dieser Worte bewirkt, für die verschiedenen Forschungsprobleme und -verfahren der von Kuhn stets als »normal« bezeichneten wissenschaftlichen Tradition von Bedeutung sein können. Geltung des Sprachspiel-Prinzips für die Wissenschaften erkennt Kuhn darin, dass sie sich „durch Ähnlichkeiten oder Nachbildung“ auf Teile des wissenschaftlichen Korpus beziehen und dabei Einfluss auf die Bildung von Regeln und Annahmen haben.

fragwürdig ist: Neben den zuvor angedeuteten systematischen Schwachpunkten haftet der Starbegriffszuweisung immer der Popkultur-Firnis eines in ausgedehnten Gesellschaftsbereichen wirksamen Zeitgeistes,⁴⁰ darüber hinaus aber auch eine individuell-persönlich geprägte Perspektiv-Präferenz an. In anderen, auf gegenteilige Beispiele bezugnehmenden Worten: Es lässt sich ausführlich über die architekturhistorische Bedeutung der Wiener Ringstraße, sogar über das Parlament und dessen Gestaltung sprechen, ohne Theophil Hansen namentlich auch nur erwähnen, geschweige denn als Star (seiner Zeit) bezeichnen zu müssen.⁴¹ Sperl stellt seine Betrachtungen zur Entwicklung der vornehmlich österreichischen Architektur in den Kontext der jeweiligen politischen und religiösen Herrschaftsverhältnisse des 15. bis 20. Jahrhunderts. Im Vergleich zur französischen und italienischen Kunstgeschichte erkennt Sperl einen Mangel in der auf Deutschland und Österreich bezogenen, analytischen Verknüpfung der Bedeutung politischer Persönlichkeiten und Machthaber mit den Kunst-Aktivitäten der verschiedenen Zeiten und Regionen;⁴² insbesondere mit Blick auf Österreich konstatiert er eine enger mit dem Katholizismus als Protestantismus verbundene Baugeschichte und demonstriert sie anhand der Ägiden von Friedrich III, Erzherzog Johann, dem steirischen Landtagspräsidenten der 1960er und 1970er Jahre, Hanns Koren, sowie dem Wiener Bürgermeister der Zeit von 1868 bis 1878, Kajetan Felder.⁴³ In dessen „liberale Ära“ fällt, so Sperl, die konzeptionelle und ästhetische Überhöhung von Politik, deren architektonischer Ausdruck die Bebauung des vormaligen Paradeplatzes mit Rathaus, Universität und Parlament sei. Obgleich im anschließenden Abschnitt auch von den „prominenten Planern“ der großen Wohnhäuser an der Wiener Ringstraße die Rede ist, fällt der Name Theophil Hansen an keiner Stelle. Gleiches gilt für den Beitrag Peter

⁴⁰Zeit, so formuliert es Jörn Rüsen, ist ein uferloses Thema aller Wissenschaften (vgl. Rüsen 2003a, dazu auch grundlegend: Elias 1988). Hartmut Rosa konstatiert entsprechend die Überzeugung der Sozialwissenschaften, dass „alle Ereignisse, Objekte und Zustände in der sozialen Welt dynamischer oder prozessualer Natur sind“ und es daher einer ihrer Gemeinplätze sei, dass »Zeit« eine Schlüsselkategorie für jede angemessene Analyse darstellt (Rosa 2005, S. 19). Die damit verbundene räumliche Komponente hat nicht nur kulturwissenschaftliche Untersuchungen ausgelöst (vgl. Levine 1998), sondern auch die Architektur umfänglich beschäftigt (vgl. beispielhaft Virilio 1993, Piper und Schoeps 1998, Virilio 2002, Lampugnani 2002, Doßmann 2006).

⁴¹vgl. Sperl 1997 sowie Haiko 1998;

⁴²Sperl 1997, S. 19

⁴³ebd., S. 15 f.

Haikos im Band von Piper et al.⁴⁴ Haiko spricht unter dem Titel: *Bauen in der Versuchsstation Weltuntergang – Wiener Architektur in der Jahrhundertwende* von der das „Stadtbild Wiens prägenden Monumentalität in der Architektur“, die um 1870 an der Wiener Ringstraße entstanden sei, von „der Trias der drei bürgerlichen Monumentalbauten (Parlament, Rathaus, Universität)“, von den dortigen „öffentlichen Gebäuden, Privatpalais, Kaffeehäusern, Geschäften“, von „dem repräsentativen Prachtboulevard der kaiserlichen Haupt- und Residenzstadt“ des liberalen Wiener (Groß-)Bürgertums, er bespricht die Architektur Carl Hasenauers, Ernst von Gotthilfs, Ludwig Baumanns, Adolf Loos‘ und sogar des Hansen-Schülers Otto Wagner – all das jedoch, ohne Theophil Hansen selbst zu nennen.⁴⁵

Die Verbindungslinien zwischen der Persönlichkeit, Berühmtheit, dem Werk und Star-Zuweisungen erscheint somit in hohem Maße arbiträr oder doch stark abhängig von individuellen Anschauungen. Begründungszusammenhänge der Popularität sowie der (fach-)terminologische und analytische Wissenskanon des Starkults entstammen zudem nicht der Architektur(-geschichte), sondern der Popkultur, mit deren Mitteln dann aber gleichwohl das architektonische Werk auf seinen Stargehalt untersucht, beschrieben und gegebenenfalls bestätigt wird – ein Unterfangen, das geeignet ist zu finden, was gefunden werden soll und hier nicht nur deshalb auf grundsätzliche Bedenken stößt.

Exkurs: Analytische Annäherung mit Kuhn

Zu problematisieren ist freilich nicht das forschende Interesse an sich, festmachen lässt sich Kritik aber an den einem solchen Interesse vorausgehenden oder es sogar initiierenden Annahmen und den darauf fußenden Vorgehensweisen (oder Methodiken, bei wissenschaftlich angelegten Arbeiten), soweit es ihnen an den angemessen differenzierten Zugängen fehlt; verständlich wird dies nochmals mit etwas ausholendem Bezug auf Kuhn, aber auch auf neuere wissenschaftstheoretische Überlegungen. Die Grundsatzbetrachtungen, die hierauf gerichtet zunächst Kuhn anstellt, orientieren sich an wissenschaftshistorischen Beispielen, die er weit überwiegend den Naturwissenschaften (Astronomie, Physik, Chemie) entnimmt; ohne ihn in gleicher Weise zu vertiefen, fällt sein einordnender Blick aber durchaus auch auf die Sozialwissenschaften⁴⁶ (dagegen ein wenig ausführli-

⁴⁴Piper und Schoeps 1998

⁴⁵Haiko 1998, S. 77 ff. Hervorhebung i.O.

⁴⁶vgl. Kuhn 1976, S. 30

cher auf die (Wahrnehmungs-)Psychologie)⁴⁷, sowie später dann, mit gleichem erkenntnistheoretischen Interesse, umfassender auf die Kunst.⁴⁸ Kuhn stellt heraus, dass es eine grundsätzliche und dauerhafte Verschiedenheit zwischen „Faktum und Theorie, Entdeckung und Erfindung“⁴⁹ in den Wissenschaften nicht gibt, dass weiterhin Beobachtung und Begriffsbildung oder Tatsache und theoretische Einordnung zueinander untrennbar in Verbindung stehen.⁵⁰ Anhand der gleichen Kategorie (astronomisch-)naturwissenschaftlicher Beispiele zeigt Kuhn dann jedoch auf, dass thematische Kreuzungspunkte und Konvergenzen, gleichartig Erscheinendes oder begriffsinhaltliche Schnittmengen insbesondere in Form disziplinenübergreifender Ähnlichkeitsbeziehungen dazu führen können, dass Betätigungsfelder und Wissenszweige, die nach ihrer Gattung begrifflich klar voneinander abgrenzbar sind, analytisch wie systematisch zusammenfallen – und zwar zu Unrecht.⁵¹ Ein verbindendes und diese Problematik veranschaulichendes Element in Kunst und Wissenschaft ist demnach die idealharmonische, geometrische Figur des Kreises, dessen verbindender formalästhetischer Begriffsgehalt der Vollkommenheit auch für mittelalterliche Astronomen so maßgeblich gewesen sei, dass sie wider besseres Wissen auch dann noch an ihrer Theorie kreisrunder Planetenbahnen festhielten, als deren Ellipsenform schon erkennbar

⁴⁷vgl. Kuhn 1976, S. 75 f.; Anhand des Beispiels eines Spielkartenexperiments von Bruner/Postman aus dem Jahr 1949 versucht Kuhn zu veranschaulichen, dass auch Wissenschaftler dazu neigen, Übliches und / oder Erwartetes entgegen der faktischen Realität wahrzunehmen und erst bei überdeutlichen »Anomalien« diese auch von persönlichen Gewohnheiten losgelöst erkennen zu können. Im genannten Experiment hatten Bruner/Postman den Probanden überwiegend normale, aber auch einige in der üblichen Symbol-, Farb- und Wertkombination veränderte Karten in genau bemessener (und schrittweise verlängerter) Dauer vorgelegt, um anschließend nach dem Gesehenen zu fragen. In signifikanter Häufung wurde von den Versuchspersonen auch dann die gewöhnlich richtige Kombinationen genannt (rote Herz Vier), wenn sie ihnen als veränderte Karte (schwarze Herz Vier) vorgelegt worden war. Kuhn schlussfolgert daraus, dass auch in den „normalen Wissenschaften“ der Wahrnehmungsvorgang die Bildung und Prüfung von Hypothesen in einer Weise beeinflusst, die keine Neuheiten hervorbringt, sondern zunehmend starr Bestehendes – das Eintreffen erwarteter Ergebnisse – bestätigt. Zugute hält Kuhn diesem engen sozialpsychologischen Zusammenhang aus wissenschaftlichem Traditionsbewusstsein, Hypothesenbildungsprozessen und Erkenntnisfähigkeit, dass „die Wissenschaftler nicht zu leicht abgelenkt werden“ – und die Wissenschaft „trotzdem so erfolgreich darin“ ist, Neuheiten hervorzubringen (ebd., S. 77).

⁴⁸vgl. Kuhn 1978, S. 446 ff.

⁴⁹Kuhn 1976, S. 79

⁵⁰ebd., S. 68

⁵¹Kuhn 1978, S. 446 ff.

war. Gegen diese Ansicht erhebt Kuhn Widerspruch: Zwischen der Möglichkeit, die Planetenbahn des Mars als Ellipse im Einklang mit der Natur stehend zu erkennen, sie mathematisch zu beschreiben und der darauf folgenden, notwendigen Verwirklichung einer erneuerten astronomischen Theorie habe zeitlich keine Verzögerung bestanden. Kuhn nimmt sein Beispiel mit Spezialfallcharakter nun nicht zum Anlass, eine Ähnlichkeit von Kunst und Wissenschaft auf der Basis ästhetischer Kategorien der Symmetrie, Einfachheit oder Eleganz verallgemeinernd abzulehnen. Stattdessen betont auch er – als Beitrag zu einer damaligen Debatte über Unterscheidungsmerkmale von Wissenschaftlern und Künstlern, die Ernst Gombrich sowie der Naturwissenschaftler und Mathematiker Everett M. Hafner angestoßen hatten – Übereinstimmungen, nach denen Wissenschaften und Künste mit denselben handlungsleitenden Kategorien der (planmäßigen, organisierten, strukturierten) »Methode« und der (nicht normativ eingeordneten) »Ästhetik« operierten, allerdings in einander entgegengesetzter Systematik: „Auf dem Gebiet der Erzeugnisse wie auch dem der Tätigkeiten sind die Ziele des Künstlers die Mittel des Wissenschaftlers, und umgekehrt.“⁵² Verdeckt wird diese fundamentale Wesensunterscheidung somit vor allem durch Wahrnehmungsweisen, die mittels einer Ausschnittperspektive entkontextualisierte (Begriffs-)Parallelen illegitim zu identischen Merkmalen machen. Zu kritisieren ist also die Grundlage, auf der sich solche Theoriebildungen vollziehen.

An diesen Punkt lässt sich mit Lutz et al. und ihren Ausführungen zu „illegitimen Vergleichen“ anknüpfen.⁵³ Sie beschreiben ihren Beitrag als „Antwort auf die Provokation etablierter methodologischer Praktiken“, nehmen sich damit aber vor allem explizit und im Kontext sozialer Bedingtheit des Wissens, der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie sowie der Empirie der Problematik an,

⁵²Kuhn 1978, S. 450

⁵³Lutz, Missfelder und Renz 2006, S. 8 ff.; Einzuräumen ist, dass an dieser Stelle kaum weniger die Gefahr besteht, einen illegitimen Vergleich zwischen den bei Lutz et al. aufgegriffenen Thesen und den Überlegungen Kuhns anzustellen – mit dem Thema der wissenschaftlichen Analysierbarkeit der Stararchitektur als verbindenden dritten Gegenstand. Lutz et al. bezeichnen ihre Ausführungen selbst als „Provokation kulturwissenschaftlicher Praxis“ sowie als Chance, das Beziehungsgeflecht aneinander angrenzender Wissensgebiete (neu) zu skizzieren (ebd., S. 18). Sie stellen mithin keinen Leitfaden zur Umgehung der Problematik und ihren Konsequenzen bereit, wohl aber machen sie die Irritationen illegitimer Vergleiche zum eigenen Erkenntnisobjekt. Nach der hier vertretenen Auffassung besteht eben durch das (An-)Erkennen der Möglichkeit (oder gar Wahrscheinlichkeit) des Vergleichs von „Äpfeln mit Birnen“ die Chance, unvoreingenommene Hypothesen zur Stararchitektur herausbilden zu können.

dass „Denkfiguren, die einen langen verschlungenen Weg zurückgelegt haben“, durch den „Faktor der Ähnlichkeit“ die innersten Mechanismen der Einrichtung von Wissensordnungen und der Bildung von Theorien beeinflussen.⁵⁴ Eingeführt wird von Ihnen damit die kategoriale wie auch methodologische Grenzziehung zwischen den als wissenschaftlich und als unwissenschaftlich angesehenen Vorgehensweisen bei vergleichenden Ansätzen in den kulturwissenschaftlich arbeitenden Disziplinen; Lutz et al. unterscheiden darüber hinaus einerseits zwischen diachronen Vergleichen, die zeitlich-historische Differenzen überwinden (eigentlich: überschreiten), sowie solchen synchroner Art, in denen sie Medien- oder Diskursgrenzen transzendiert sehen.⁵⁵ Begrifflich angeschnittene Konzepte der Wissensordnungen und -formationen, ihrer (Aussage-)Strukturen sowie der Diskurstheorie erinnern nicht zufällig an Foucault. Vielmehr schließen Lutz et al. dezidiert hieran an, wenn sie fordern, dass kulturelle Artefakte, soweit sie synchron miteinander in einen Vergleich gestellt werden, auf systematische diskursive und mediale Differenzen zu befragen sind.⁵⁶ Hierzu schlagen sie einerseits vor, Wissensformationen etwa durch deren Auffächerung in einzelne Diskurse zu strukturieren sowie spezifische historische Situationen unterschiedlicher Medien zu bestimmen, sodass deren Brüche ihre jeweiligen Verhältnisse zueinander erkennen lassen. Andererseits sind bei diachronen Vergleichen, die zudem mit der Intention einer „Suche nach Wiederholungen“ durchgeführt werden – in den zuvor dargestellten Beispielen etwa auch retrospektiv, also als Suche nach prä-popkulturellen Stars der Architektur im Klassizismus oder Mittelalter und damit als eine Gegenwart, die sich in der Vergangenheit wiederholt – erneut mit Foucault epistemische Grenzen bei der Vermeidung illegitimer Vergleiche zu beachten. Foucault sieht eine dieser Grenzen im Bruch zur Moderne um 1800, Lutz et al. berufen sich auf weitere Brüche um 1900 mit der Entwicklung technischer Medien sowie 1930 (etwas überraschend mit der Entwicklung der Stereoskopie), um zu befinden, dass medienhistorische Wechsel und Ausdifferenzierungen in immer kürzeren Folgen eintreten und damit die Aufgabe umso dringlicher machen, die Relevanz der Wandlungsprozesse im Rahmen der jeweils angestellten Vergleiche herauszuarbeiten.⁵⁷ Hierzu schlagen sie weiterführende methodische Ansätze vor, die an späterer Stelle (im Kapitel 1.2) wieder aufgegriffen werden. Sie lassen sich auf die anhand der Beispiele

⁵⁴Lutz, Missfelder und Renz 2006, S. 10

⁵⁵ebd., S. 10

⁵⁶ebd., S. 12

⁵⁷ebd., S. 14

aufgeworfene Frage zu beziehen, ob kulturelle Artefakte der Architektur und der Popkultur „legitim“ und „wissenschaftlich“ miteinander in vergleichenden Bezug gesetzt werden können, etwa aufgrund von Gleichsetzungen in der Kategorie »Öffentlichkeitswirksamkeit« oder anderen Begriffsüberschneidungen. In ihrer Tragweite ernst genommen,⁵⁸ erschöpft sich das Hinweispotential dieser Ansätze aber keineswegs in der Frage danach, ob Werke der Architektur mit jenen der Popkultur legitim wissenschaftlich vergleichbar sein *können*. Entlang der zweiten Ausgangsthese dieser Arbeit ist vielmehr dann zusätzlich danach zu fragen, ob der Versuch, Architektur, die andeutet, mit Popkultur in einem Zusammenhang zu stehen, wissenschaftlich (und genuin architekturtheoretisch) erfassen, analysieren und so verstehen oder erklären zu wollen, dabei nun auf einer anderen Ebene Mittel und Methoden zur Anwendung bringt, die zwar geeignet erscheinen, dabei aber aufgrund von Ähnlichkeitsgehalten oder auch nur deren Andeutung Disziplinen übergreifend Bezugswissenschaften⁵⁹ entnommen sind, deren wissenschaftliches Fundament möglicherweise weder abstrakt noch gar gezielt, sondern allenfalls über interpretatorische Umwege kommensurabel auf architektonische Forschungsfragen zugeschnitten wird (bzw.: zuschneidbar *erscheint*). Anders gesagt: Neben der Problematisierung der aus begriffsinhaltlichen Ähnlichkeitsbeziehungen entstammenden Gleichsetzungen sind ebenfalls damit (zunächst architektur- und kulturtheoriebezogen) direkt angesprochene, aber auch in weiter gefasstem Rahmen herangezogene, weil anwendbar erscheinende, *Methoden* darauf zu überprüfen, ob sie »legitim« und »wissenschaftlich« übertragbar sind – unabhängig von Überlegungen zum Erkenntnisinteresse, das in aller Regel argumentativ hergeleitet wird.

These der Konvergenz von Architekturtheorie und Populärkulturtheorie

Dies spricht thesenabhängige Auswahl- und perspektivabhängige Verfahrensentscheidungen an, die dann ihrerseits auf konvergierende Analyse- und Theorieangebote treffen. Anhand eines geschichtlichen Exkurses zur Konvergenzthese

⁵⁸Mit den von Lutz et al. bei Nietzsche aufgegriffenen (Lutz, Missfelder und Renz 2006, S. 10), leicht abgewandelten Worten: vielleicht sogar »ernster, als sich diese Ansätze selbst nehmen«.

⁵⁹Zu nennen sind Einteilungen in die Felder der Formal- oder Realwissenschaften, der Natur- oder Kulturwissenschaften, der Geistes- oder Sozialwissenschaften, deren Aufzählung sich im Verhältnis zur Architektur und ihren lebensweltlichen Anknüpfungspunkten besonders mit Blick auf spezifische, beiderseitige Ausdifferenzierungen kaum erschöpfend bewältigen lässt – obgleich dies zur Ermittlung von Art und Umfang existierender, produktiv zu machender Schnittmengen hier angezeigt ist.

Parsons', die an Simmel, Weber, Durkheim und weitere Beitragende einer „voluntaristischen Handlungstheorie“ ansetzt, verdeutlicht Kron, wie methodologisch zwei Arten von Konvergenz daraus entstehen, dass voneinander zunächst klar unterscheidbare Theorien auf sich immer weiter annähernden „ko-evolutionär entstandenen Erklärungspfaden“ schließlich ineinander übergehen.⁶⁰ Kron unterscheidet zwischen Schnittkonvergenzen, die über die Nachweisbarkeit gleicher Argumente in den verschiedenen Theorien eine gemeinsame neue Basis begründen, sowie Vereinigungskonvergenzen, die darüber hinaus „vorhandene Probleme überwinden helfen oder aber vorhandenes Wissen unter einen neuen Blickwinkel fassen und dadurch neues Wissen produzieren.“⁶¹ Er bezieht seine anschließende Prüfung der von Parsons entlehnten Konvergenzthese dann exemplarisch auf jene (in der Auswahl: fünf) »zeitgenössischen soziologischen Theorien« seiner gleichnamigen Arbeit, denen „ein integrales, das heißt hinreichend logisch-konsistentes und material angemessenes *Forschungsprogramm*“ zugrunde liegt.⁶² Über die geschilderten Zielrichtungen des Umgangs mit bestehenden oder neuen Wissensbeständen hinaus sieht Kron „die Chance, im Erkennen der gemeinsamen Stoßrichtung mittlerweile nahezu traditionale Grabenkämpfe zu überwinden und die Theoriebildung entscheidend voranzubringen“; seine Vergleichsdimensionen sind dabei sowohl formaler als auch inhaltlicher Art, wobei er auf formaler Seite danach fragt, „welche grundlegende Wirklichkeitsentität als Gegenstandsauffassung zum Ausgangspunkt genommen wird.“⁶³ Eben diese Frage ist für Stararchitektur nicht minder relevant. In gleichem Maße wird zusätzlich deutlich, dass ein auf die Begründung des Erkenntnisinteresses zugeschnittener Argumentationsrahmen geeignet sein kann, voneinander sachlich und forschungsprogrammatisch entfernte Theorien anzunähern, in Schnittmengen zu verbinden oder vollständig zu vereinigen. Stararchitektur könnte dabei den Anlass stiften, zu überprüfen, ob sie sich über den Erklärungspfad der Architekturtheorie, Poptheorie, Kulturtheorie oder weiterer Disziplinen »legitim« und »wissenschaftlich« untersuchen und dabei in einer die Wissensbestände neu fassenden Theorie abbilden lässt, oder ob Einzelnes bis hin zum gesamten Vorgang möglicherweise als ungerechtfertigte Theorieverscheidungen abzulehnen ist.

⁶⁰Kron 2010, S. 189 ff., bes. S. 195 f.

⁶¹ebd., S. 196

⁶²ebd., S. 196 ff. i.V.m. S. 11; Hervorhebung i.O.

⁶³ebd., S. 197

Sich zu überschneiden heißt gleichwohl nicht: Identisch sein,⁶⁴ und der Vergleich ist noch keine Gleichsetzung, sondern dem spezifischen Zweck gemäß der Versuch, ein fortgeschrittenes, erweitertes und eingliederndes Theorieangebot zu erreichen. Schon die Thematisierung von Ähnlichkeitsbeziehungen bewirkt allerdings, wie oben gezeigt, zumindest die starke Annäherung einander zunächst fremder Gegenstandsbereiche, zumal Vergleiche auch insofern zwiespältig erscheinen, als eben jene oben angesprochenen Annahmen der Vergleichbarkeit für ähnlich gehaltener Gegenstände entweder nicht falsifiziert oder kaum eigenständig problematisiert werden. Als weiterer Zirkelschluss der Wahrnehmung des Erwarteten und Üblichen⁶⁵ verläuft die Analyse auch bei forschungsgeleiteten Theoriebildungsprozessen stattdessen zwischen Merkmalen der Rezeption und (un-)mittelbaren Produktion kultureller Artefakte aus Pop, Architektur und Städtebau sowie von qualitativen Annahmen (Faktoren der Popularität) über quantitative Bestimmungsverfahren (in Form von Messungen, Experimenten oder der Anwendung existierender Gesetzmäßigkeiten) und von dort zurück zu qualitativen Aussagen (der Erfolgswahrscheinlichkeit auf dieser Weise ermittelter Gestaltprinzipien). Geebnet wird ein solcher Weg, wie oben dargestellt, ebenfalls über Argumente, deren Plausibilität dann auch darin besteht, einer Verknüpfung von Theorien – und Forschungsgebieten – zumindest nicht zu widersprechen.

Hierfür lassen sich weitere Beispiele anführen. Auf dem Feld der Popkultur sind etwa die künstlerischen, mitunter auch überwiegend gesellschaftlichen Hervorbringungen äußerst eng mit der Urheberschaft einer medialisierten Persönlichkeit verknüpft. Genau darin besteht ein entscheidendes Moment: Selbst sportliche Höchstleistungen verweisen, insbesondere im Wiederholungsfall, vermittels eines medial informierten Publikums auf die Person zurück, die sie erbracht hat. Gleiches gilt beispielsweise für einen außerordentlich häufig nachgefragten Popsong – er ist mit der, dem oder den InterpretInnen, schon weit seltener mit der, dem oder den in Mediendarstellungen meist kaum genannten KomponistInnen verknüpft, steht also nicht als ‚Star-Song‘ für sich selbst. Es mag einer Binsenweisheit gleichkommen, aber nicht die spezifischen Eigenschaften eines Popsongs geben Auskunft über die Starfähigkeit des Werks, sondern seine Verknüpfung mit einer Persönlichkeit. Auf die Architektur übertragen

⁶⁴Kuhn 1976, S. 79

⁶⁵vgl. ebd., S. 76

hieße das: Sie ist nicht durch die Betrachtung der Eigenschaften des Werks⁶⁶ als Stararchitektur zu identifizieren, sondern durch ihre Bindung an eine Stararchitektin oder einen Stararchitekten. Hier aber kehrt der Zirkelschluss an seinen Ausgangspunkt zurück: Wenn Stararchitektur die Architektur der Stars ist, dann scheint hierin kein analytisch gebildeter Begründungszusammenhang auf, sondern lediglich eine Tautologie, zumindest aber ein Syllogismus – die Existenz von Starqualitäten, vor allem ihre Berechtigung in der Architektur, wird mit den Argumenten der Popkulturtheorie, also mit sich selbst, untermauert.⁶⁷ Es ist die Konsequenz des Erkennens ihrer Existenz, aber auch der Ansatz dieser Arbeit, Analogie- oder Zirkelschlüssen, Redundanzschleifen oder Tautologien dieser Art nicht aufzusitzen. Zu durchdringen ist dabei, im systemtheoretischen Duktus, das Dickicht aus zahlreichen »wissenschaftlichen Unwahrscheinlichkeiten«, also besonders auf dem Gebiet architekturbezogener Forschung angebrachter Kritik an ihren Fundamenten, die selbst aus guten, weiter unten genannten Gründen zu hinterfragen sind. Dieses Dickicht hält hier kaum aufzulösende, aber auch ebenso wenig produktiv zu machende Debatten darüber bereit, ob, wie Behrens, aber auch Chlada et al. zu bedenken geben, »alles Pop« sei, oder ob die Motive vorangegangener Theoriebildungsprozesse, auf die sich aktuelle Forschungen stützen, letztlich mit einer von Suggestivkräften genährten Ideengeschichte⁶⁸ in Verbindung stehen.

Vor diesem Hintergrund kehren die Überlegungen zurück an die eingangs angesprochene Absicht, die Bedeutung der Hypothesenbildung und Annahmenerleitung im Themenkomplex der Stararchitektur zu untermauern. Idealerweise ermöglicht wird mit einem hypothetisch-deduktiven Zugang, genau darin besteht das angestrebte Ziel, die Entdeckung von Hintergründen sowie inneren und äußeren Zusammenhängen der Stararchitektur, die *nicht* gezielt, im Wissen ihrer wahrscheinlichen oder (schlechthin) sogar erwarteten Existenz ge-, als

⁶⁶Probleme der Abgrenzung ‚des Werks‘ in der Architektur gibt schon Germann zu bedenken; er setzt ‚Werk‘ und ‚Architektur‘ in eins und verweist darauf, dass beides nicht nur baulich („Ist eine Wohnsiedlung ein „Werk“?“ (Hevorhebung im Original)), sondern auch ideen- und sozialgeschichtlich in einen größeren Zusammenhang aufgeht (Germann 1980, S.8).

⁶⁷Vgl. auch Keller 2008, S. 259; Keller beschreibt es als Wesen der Popkultur, dass Urteile über sie stets Urteile über die Aktanten sind, „die Populäre Kultur in ihren Anwendungen produzieren.“ Die Geschmacksurteile gerieten dadurch in einen Zirkelschluss der Legitimation früherer und der Präformierung kommender Urteile, dass eine Unterscheidung „von Authentisch und Inauthentisch“ getroffen werde. Ideologie und Geschmack seien dabei untrennbar: „Gut ist, was gefällt, und es gefällt, was gut ist; echt ist gut, und gut ist echt.“

⁶⁸Felsch 2015, S. 19

Konsequenz ihrer Benennung gleichwohl aber *untersucht* werden. Die Bildung eines »Entdeckungszusammenhangs« ist dabei, als weitere Präzisierung, etwas anderes als ein »Rechtfertigungszusammenhang«. ⁶⁹ Ersteres „betrifft die Wege, die Wissenschaftler zur Gewinnung ihrer Vermutungen und Behauptungen nutzen, die Quellen ihrer Inspiration sowie den Anlass und die Bedingungen der Formulierung von Hypothesen.“ ⁷⁰ Der Rechtfertigungszusammenhang spricht hingegen nicht, dem Alltagssprachegebrauch und seiner impliziten Unterstellung folgend, den mitunter bemühten (und gelegentlich sogar expliziten) ⁷¹ Versuch an, Legitimation der eigenen, gewählten Position, mehr oder minder gelungen

⁶⁹Carrier 2006, S. 37

⁷⁰ebd., S. 37

⁷¹Insbesondere in der auf Popkultur bezogenen Forschungs- und Wissenschaftsliteratur lassen sich hierfür Beispiele finden. Katrin Keller etwa beschreibt auf der einen Seite die „selbstverschuldeten Rechtfertigungsnot, die sensu Richard Rorty Sozialwissenschaftler regelmäßig zu Opfern eines „Physikneids“ werden lassen“ (Keller 2008, S. 9; Hervorhebung i.O. zitiert nach Rorty). Angesprochen ist damit das in den Diskursen um die Sozial- bzw. Kommunikationswissenschaften hervortretende Problem der „Selbstreferenzaversion“, die mit Blick auf die Objektivität und Gesetzmäßigkeit der Gegenstände der Naturwissenschaften auf der Haltung basiere, dass der Wahrheitsgehalt und damit der Wert wissenschaftlicher Aussagen davon abhängt, wie weit sie von der Person des Urhebers abgekoppelt sei. Auf der anderen Seite der offenkundig gleichen Medaille stellt Keller darüber hinaus fest, dass es noch immer einen „hochkulturellen Dünkel“ gebe, der „bei Arbeiten über Comics, Rock-Musik oder eben Stars die Autoren für gewöhnlich zu mehr oder minder weitschweifigen Rechtfertigungsversuchen veranlasst.“ Sie zitiert zudem Tony Bennett mit den Worten, es gebe „countless books which seek to justify, even dignify, the study of popular culture by claiming that popular culture is just as complex, as richly rewarding, historically exciting, and so on, as ‚high culture‘.“ ⁷²

Ausgehend von dem Befund, dass etwas wie „Prominenz in wissenschaftlichen Kreisen beinahe immer eine etwas negative Konnotation“ hat (Wippersberg 2007, S. 9), „dass sich viele Disziplinen – nicht selten ohne voneinander zu wissen – mit unterschiedlichen Leitbegriffen ihrem Gegenstand nähern“ und sich diese Begriffe dann „auch in der wissenschaftlichen Rede ihren wertenden Charakter keineswegs abstreifen“, ja „fast immer ausdrücklich negativ gemeint“ sind (Hecken 2007, S. 8), wird andernorts darauf verwiesen, dass eine „Einheitlichkeit der Gegenstände“ sowie die „methodische Weise, in der sich ihnen genähert wird“, die Auseinandersetzung mit Elementen der Popkultur „[r]echtfertigt“ (Hügel 2007, S. 11). Dennoch sieht sich auch Charles Jencks vor Bedenken gestellt, ob Stararchitektur ein legitimer Gegenstand ernsthafter Forschung sein kann. Den Bedenken, dass „Starchitecture does not seem like a serious topic for a book, or does it?“ entgegnet Jencks: „[T]his contemporary phenomenon needs critical attention, and running away from the problem is not going to help architects, or society“ (Belogolovskij 2015, S. 22).

Die Wortschöpfung „starchitecture“ gilt dabei im Rahmen dieser Betrachtungen, wie weiter unten ausgeführt wird, als synonyme Teil des Themenkomplexes der Stararchitektur.

thematische Relevanz, Interesse oder doch zumindest die Akzeptanz der Forschungsgemeinschaft zu finden. Er handelt sich auch nicht um ein generelles „Charakteristikum vernünftigen Denkens“, sondern ist das „Spezifikum des hypothetisch-deduktiven Ansatzes“ und stellt damit die Untermauerung und Geltung der jeweiligen Einfälle, Argumente und Behauptungen dar.⁷³ „Der Rechtfertigungszusammenhang begründet die Wissenschaftlichkeit der Wissenschaft“, fasst es Franck zusammen.⁷⁴

Folgerungen für die Architekturforschung

Diese einführenden wissenschaftstheoretisch-methodologischen Erwägungen skizzieren den seiner groben Strukturierung nach zweiten Aspekt der Arbeit, der, als kurzes Zwischenfazit, somit danach fragt, wie wissenschaftliche Erkenntnis über »Stararchitektur« aus der Architektur heraus gewonnen werden kann – und wie sie sich letztlich darstellt. Benannt ist hiermit auch eine strukturgebende Unterscheidung darin, aus welchen unterschiedlichen Blickwinkeln Stararchitektur aufgefasst und wie („worauf bezogen“ wäre stattdessen wieder nur ein Ausschnitt nach oben beschriebener Annahme) sie im jeweiligen Anschluss untersucht werden kann; die perspektivabhängige Auffassung – sprich die deduktiv gebildete Hypothese – bestimmt sodann die inhaltlichen Schwerpunkte ihrer Untersuchung.

Der Auslöser dieser Fragestellungen ist das Interesse an ihrer Beantwortung, nach den zuvor genannten Prinzipien. In einen größeren Zusammenhang gestellt, gründet es jedoch auf einer allgemeineren Problematisierung des Umgangs mit architektonischen Ausdrücken sowie, vor allem, der Potenziale, Licht in ein Dunkel des Verständnisses über Hintergründe und Zusammenhänge dieser Ausdrücke zu bringen, mithin also ihrer wissenschaftlichen Erkennbarkeit. Hiervon ausgehend ist es eine weitere grundlegende These dieser Arbeit, dass es unzwei-

⁷³Carrier 2006, S. 37 ff.

⁷⁴Franck 2007, S. 40. Ausgehend von Kuhn folgenden Stimmen der Kritik schließt Franck an diese Feststellung allerdings sogleich den Vorwurf an, dass es der Trennungs-Schnittstelle zwischen dem Entdeckungs- und Rechtfertigungszusammenhang an ‚Sauberkeit‘ und ‚Schärfe‘ fehle (ebd., S. 41). Das Ideal einer rationalen Wissenschaft sei hierdurch, aber auch infolge des Kampfes von „Praktikern der Forschung“ um Aufmerksamkeit, der mit den Mitteln des Witzes, Unterhaltungswerts, des »modischen Sitzes« und richtigen Stallgeruchs sowie allgemein guten Beziehungen zu Herausgebern und Rezensenten geführt werde – obgleich unter dem Risiko, „nicht mehr ernst genommen“ zu werden – gefährdet (ebd., S. 41, S. 44).

felhaft zahlreiche gute Gründe⁷⁵ für anlassbezogene Architektur-Forschung gibt, deren offenkundigster und zugleich allgemeingültigster noch darin besteht, dass Architektur „auf ihre Weise“ dazu befähigt sein muss,⁷⁶ Erkenntnis über das Wissen der Architektur hervorzubringen. Genau diese Fähigkeit ist allerdings zu bestimmen. Hierin besteht die zentrale Herausforderung: Wenn etwas wie »Stararchitektur«, das dem Ausdruck nach vorgibt, (eine spezifische Form der) Architektur zu sein,⁷⁷ zu einer ihrer legitimen Forschungsfragen werden kann, dann bedarf es für ihre Untersuchung eines geeigneten Wissenschaftsinstrumentariums. Eine „Architektur-Wissenschaft“ (geschweige denn Architektur-*Theorie*) ihrerseits muss fähig sein, Mittel zur systematischen Erforschung, mindestens aber Beschreibung, ihrer Sachverhalte bereitzustellen.

Eine solche Argumentation hat an diesem Punkt das Potenzial, sich im Kreis zu drehen. Den Ausweg weist der Entwurf eines methodischen Konzepts, das einerseits den Versuch unternimmt, mittels deduktiver Hypothesen aus möglichst vielen sich voneinander unterscheidenden und dabei ergänzenden Blickwinkeln auf »Stararchitektur« zu schauen und so ein Gesamtbild ihrer Erforschbarkeit⁷⁸ zu bekommen. Die Auseinandersetzung mit Stararchitektur,

⁷⁵ Ebenso wie manch fragwürdige: Einerseits dort, wo Forschung das Ergebnis einer veränderten Erwartungshaltung des akademischen Umfeldes ist, andererseits dann, wenn dies, aus allgemein wissenschaftskritischer Perspektive, beispielsweise aufgrund einer Notwendigkeit der Drittmittelinwerbung (und damit der Selbstfinanzierung »freier« Forschung und Lehre) erfolgt (vgl. Hauser 2009).

⁷⁶ vgl. ebd.

⁷⁷ Stararchitektur, Architektur von Stararchitektinnen und Stararchitekten, enthalten als Bezeichnungen mehr als nur die Behauptung einer bestimmten Auffassung oder Anschauung im Sinne einer bildlich-vereinfachten Zuschreibung. Ähnlich dem – kaum weniger umstrittenen – Begriff der »Investorenarchitektur« ist darin eine Umschreibung enthalten, die sich durch ihre unterscheidende Bezeichnung (linguistisch, differenztheoretisch, semiologisch) dialektisch zu sich selbst und der Architektur insgesamt verhält. Ausgehend von der Annahme, dass Stararchitektur zur Disziplin der Architektur zugehörig ist (als bewusste (gleichwohl überindividuelle) Bezeichnung sowie im Gegensatz etwa zu »Neusprech«-Formulierungen, Dysphemismen, sonder- oder fachsprachlichen Ausdrücken), ist sie auch – das sei hier betont, weiter unten begründet – vor der *Gesamtheit* der Architektur anzunehmen und zu untersuchen.

⁷⁸ Die Bedeutung des Ausdrucks »Erforschbarkeit« ist auch im vorliegenden Kontext ohne Weiteres aus einem Alltagssprachverständnis heraus nachvollziehbar. Dennoch kann seine Abgrenzung zu den Begriffen »Lösbarkeit«, »Berechenbarkeit«, »Unentscheidbarkeit«, »Vorstellungsvermögen« oder »Erklärung« (Dorn 2000, S. 116 ff.) weiter gehend aufschlussreich sein. Ausdrücklich vom Gebiet der Naturwissenschaften ausgehend ist es, so Dorn, ein elementares Anliegen der Mathematik, die „Existenz einer Lösung“ nachzuweisen; ein

so wird sich dabei letztlich zeigen, wirft unvermeidlich ein Schlaglicht auf das Architekturtheoriesgeschehen und das gegenwärtige Architekturverständnis.

Fazit: Relevanz des Forschungsgegenstands »Stararchitektur«

Der vor diesem wissenschaftstheoretischen Hintergrund mit Blick auf den Alltag vieler Menschen entscheidende Relevanzaspekt besteht darin, dass Stararchitektur hochpolitisch ist. Ihre Bedeutung als Gegenstand analytischer Auseinandersetzungen bezieht sie aus dem Umstand, dass mit den um sie herum gebildeten Argumenten und Begründungszusammenhängen Stadtentwicklungspolitik betrieben wird, unabhängig davon, ob es sich um institutionelle oder private Auftraggeber und Interessenvertreter handelt. Bauvorhaben, die mit dem Etikett »Stararchitektur« eine Entscheidungshilfe erfahren haben, binden nicht nur öffentliche Mittel, die folglich für andere Zwecke – unbeachtet des Arguments der Investition mit einer späteren Rendite – nicht zur Verfügung stehen, sie beeinflussen auch das Stadtbild und den Charakter öffentlicher Räume, sei es für die Bewohner eines Ortes oder eine mobile, überregional

solcher Versuch kann nun ergeben, dass ein Problem faktisch lösbar, ungelöst oder nicht lösbar ist, was strenggenommen dem Nachweis der Nicht-Existenz einer Lösung für ein bestimmtes Problem entspricht (Dorn 2000, S. 116). Erforschbar ist auch, was sich jenseits des alltäglichen Vorstellungsvermögens liegt; Dorn führt das Beispiel der Quantenmechanik an (ebd., S. 116), nennen ließe sich in diesem Zusammenhang auch die der menschlichen Vorstellung kaum zugängliche Unendlichkeit des Universums, wobei dieses Argument erst mit dem von ihm später vorgenommenen Bezug auf Husserl ganz aufgeht: „Unendlichkeit ist nun nicht die unfassbare Weite der Lebenswelt in ihrem ganzheitlichen Sein, sondern eine Umschreibung für die nicht definierbare Grenze des naturwissenschaftlich geschaffenen Wissens, dessen Entstehung und Zuwachs der von Husserl dargelegten Reduktion (Husserliana VI, 230) der Lebenswelt auf Körperlichkeit zu Grunde liegt“ (ebd., S. 118; Klammerangaben i.O.). Nicht nur in diesem Sinne ist »Erforschbarkeit« stets auch philosophisch und nie nur naturwissenschaftlich zu denken. Die Erforschung der Erforschbarkeit (mit dem Ziel des Nachweises der Unerforschbarkeit) eines wissenschaftlichen Problems beinhaltet u.U. einen unvermeidbaren Forschungsaufwand, ohne einem Verständnis des Problems näher zu kommen – Dorn nennt das Beispiel des unauflösbaren Welle-Teilchen-Dualismus des Lichts (ebd., S. 116); dabei lässt sich auch die wissenschaftlich-experimenteller Praxis innewohnende Induktion bis ins Unendliche steigern (ebd., S. 118). Eine Übertragung dieser in der naturwissenschaftlichen Wissenschaftstheorie angestellten Überlegungen auf Architektur allgemein und besonders Stararchitektur mag verwegen erscheinen, bereichernd ist an diesem Vergleich jedoch, dass sie ebenfalls als erforschbares Spannungsfeld eines gleichwohl kaum voneinander zu lösenden Pluralismus der Anschauungen verstanden werden können, dessen »Unentscheidbarkeit« zudem aus der gegenseitigen Bedingtheit der verschiedenen Auffassungen resultiert.

angesprochene Bevölkerung in ihrer Eigenschaft als Touristen, aber auch als umworbene künftige Bewohner (Fachkräfte, einkommensstarke Familien etc.).

1.2 Methodisches Konzept

Der vorhergehende Abschnitt enthielt im Problemaufriss bereits eine Auseinandersetzung mit grundlegenden methodologischen Fragestellungen, die allgemein bei architekturbezogener Forschung und speziell in der Verknüpfung von Wissensgebieten und Theorieangeboten aufkommen, die vom hybriden Begriff der Stararchitektur berührt werden. Die folgenden Ausführungen greifen diese Fragestellungen auf und unternehmen den Versuch, Ansätze für die weitergehende Vorgehensweise zu konkretisieren.

Überlegungen darüber, was wir über den Begriff der Stararchitektur und seinen Gegenstand wissen *wollen* und wissen können, bilden, wie gesehen, den Ausgangspunkt. Architektur gilt, neben Städtebau und ‚Urban Design‘, manchen zwar trotz darauf gerichteter Bestrebungen bis heute nicht als Wissenschaft,⁷⁹ was jedoch keineswegs bedeutet, dass sie wissenschaftlicher Forschung nicht zugänglich sind. Daraus folgt eine entscheidende, für den weiteren Verlauf der Auseinandersetzung bedeutsame Weichenstellung: Der gewählte Zugang ist kein journalistischer der Meinungsbildung, nur teilweise ein essayistischer des Gedankenexperiments zur Tragfähigkeit unterschiedlicher Betrachtungsmethodiken des Phänomens, sondern dem verfolgten Anspruch nach ein forschender des Interesses, Erkenntnisse über die Entstehungs- und Begründungszusammenhänge des Begriffs, seiner Verwendung und seines möglichen Gegenstands zu gewinnen.

Die ausführliche Betrachtung der bei der Analyse des Begriffs der Stararchitektur infrage kommenden Bezugswissenschaften und Theorieangebote sowie zu Eckpunkte setzenden Vorschlägen für das wissenschaftliche Arbeiten über architekturimmanente Fragestellungen legt, so die hier vertretene Überzeugung, einen methodischen Rahmen nahe, der die dort entfaltete Dimension des Themas von innen wie von außen betrachtet. Das Ziel besteht darin, die Verständnis-, Erklärungs- und Deutungsangebote von Stararchitektur von ihrem architekturtheoretischen Kern wie von ihren Rändern aus zu erkennen, also von dort, wo Übergänge zu Wissensformationen aufscheinen, die einerseits dieselbe als *Stararchitektur* vereinnahmte Architektur eigenständig charakterisieren, die andererseits aber vor allem auch die dargestellten Entstehungs- und Begleit-

⁷⁹Bideau 2011, S.13

bedingungen, die für Stararchitektur verantwortlich gemacht werden, nicht in gleicher Weise deterministisch auslegen. Dies bedeutet methodisch, dass bei der Analyse der einschlägigen Literatur zur Erforschbarkeit von Stararchitektur nicht allein etwa die jeweils postulierten Erkenntnisse herausgearbeitet und hier wiedergegeben werden, sondern auch ihr Zustandekommen in Form der jeweils in Betracht gezogenen Begründungen und Vorbefunde (einen inhaltlichen Ausblick darauf gibt bereits dieser Abschnitt).

Einschlägig erscheinen somit zunächst die Architekturtheorie (als Wissensgebiet) sowie die Cultural Studies, die Kritische Theorie, die Architektursoziologie, die Diskurstheorie sowie weitere, in einer Übersicht diskutierte Wissensgebiete. Wie zu sehen sein wird, verbirgt sich in einigen von ihnen der Anspruch, als »Globaltheorien« der menschlichen Kultur zu gelten, doch auch unter dem Aspekt ihrer definierten Gegenstände erscheinen sie geeignet, Stararchitektur analytisch in den Blick nehmen zu können. In der Absicht, möglichst überschneidungs- und widerspruchsfreie Erkenntnisse darüber zu gewinnen, worin das Wissen über Stararchitektur besteht, wird indes das Ziel verfolgt, präzise danach zu schauen, ob die dort angebotenen Modelle der Analyse und Erklärung übertrag- und anwendbar sind, oder ob sie begründet zurückgewiesen werden müssen.

Deutlich wird, so viel sei vorweggenommen, dass in diskursanalytischen Ansätzen die vergleichsweise größte methodologische Offenheit und Anpassbarkeit besteht, um den Begriff der Stararchitektur in seiner thematischen Breite anzunehmen, zugleich aber auch unter dem Aspekt einer spezifischen Forschungsfrage untersuchen zu können. Hinsichtlich der gestellten Frage, was wir über Stararchitektur wissen können, worauf dieses Wissen aber auch basiert, gerät in der Konsequenz eine Form der Auseinandersetzung damit in den Fokus, die dem Anspruch nach ein solches Wissen über sie systematisch vermitteln will – im engeren Sinne also monografisch angelegte, wissenschaftliche Studien, die sowohl stararchitekturbezogene Erkenntnisse als auch Ausführungen zu den Wegen ihres Zustandekommens enthalten. Dabei handelt es sich, auch dies sei hier bereits angedeutet, um eine sehr überschaubare Menge einschlägiger Beiträge eines vor allem in der angloamerikanischen Wissenschaftsgemeinde in auffällig engem Kreis geschlossenen Verweiszirkels.

Methodologische Problemdefinition

Auf die Schwierigkeit, eine einzelne Analysemethodik zu bestimmen, die es erlaubt, abstraktionsfähige Erkenntnisgewinne hervorzubringen, haben bereits die einleitenden Beispiele verwiesen, hierauf deuten aber auch in den gerade

genannten Beiträgen bestehende, substantielle Divergenzen darüber, welche historischen Schlüsselmomente (Ursprünge) zur Genese oder Verbreitung von Stararchitektur geführt haben, welchen – insbesondere ökonomisch wirksamen – Einfluss sie auf Stadtentwicklungsprozesse hat und wie die Beständigkeit dieser Ausprägung der Gegenwartsarchitektur einzuschätzen ist. All dies sind Fragen, die aus einer spezifischen Forschungsperspektive beantwortet werden können, etwa nach Maßgabe der Geschichtsforschung in Form einer tiefgehenden Quellenuntersuchung, bei der dann jedoch die zuvor beschriebenen kulturwissenschaftlichen Definitions- und Zuweisungsprobleme entstehen können; umso dringlicher erscheint das Ansinnen, eine möglichst verbindende Perspektive zu finden.

Dies unterstreicht auch der methodologisch bedeutsame Vorabbezug, dass Widersprüchlichkeiten sowie Infragestellungen einzelner Merkmale (Misserfolge, Vergleichbarkeit mit Hollywood-Stars, unterschiedliche architektonische Typologien) der teils facettenreich und dabei autorenübergreifend gleichwohl weitgehend deckungsgleich dargestellten Zusammenhänge des architektonischen Starkults (Globalisierung, kapitalistische Verwertungsmuster, Bilbao-Effekt, ikonische Architektur, Wettbewerbe und Auszeichnungen) in den untersuchten Arbeiten nie zur Ablehnung des Gesamtphänomens führen. Auf der anderen Seite ist trotz des – bis auf wenige Ausnahmen (siehe Kap. 3.11; Hanno Rauterberg ist gleichwohl promovierter Kunsthistoriker) – akademischen Entstehungshintergrunds der untersuchten Arbeiten meist nur implizit, also ohne klare wissenschaftliche Positionierung und Ausweisung, auch wenn dies vereinzelt in Aussicht gestellt wird, erkennbar, nach welcher Methodik Stararchitektur untersucht wurde. Wenige einflussreich gewordene Arbeiten, wie etwa die von Charles Jencks («The Iconic Building», Kap. 3.13), bilden auf der Verständniseite häufig die Ausgangsbasis, von der aus sodann ein spezifischer Zweck (Tourismus, abgeleitet auch Auflagenstärke) bzw. eine Auswirkung (Veränderung des Berufsbildes) der Stararchitektur beschrieben wird. Zusammengenommen entsteht jedoch der Eindruck, dass trotz der augenfälligen Ungereimtheit, Stararchitektur als das Ergebnis einer Entwicklung zu deuten, zu deren Anlass sie den gleichen Darstellungen nach eigentlich zweckgerichtet hervorgebracht und eingesetzt worden sein soll (während sie zugleich als auf Mustern und Prinzipien beruhend beschrieben wird, die der Architekturpraxis seit langem innewohnen), sie dennoch als spezifisches, fest etabliertes architektonisches Zeitalter, Konzept oder System erklärt wird, das letztlich alternativlos keinem anderen Verständniszugang offen steht.

Die, mit anderen Worten, bei näherer Untersuchung zunehmend größer werdende Paradoxie besteht darin, dass aufmerksamkeitsstiftende, berühmte und populäre Bauwerke (sodann als Stararchitektur bezeichnet) ihre Schöpfer zu Stars der Architektur mach(t)en (Gehry, Bilbao; Utzon, Sydney, vgl. Knox, Kap. 3.7), in den Städten jedoch andererseits das Ziel verfolgt wird, Stars zu engagieren, um für Zwecke der Stadtentwicklung Stararchitektur zu erhalten. Nach einer solchen (Verwertungs-)Logik können keine (neuen) Architekturstars entstehen, da es den Stadtverantwortlichen nur möglich ist, mit Gewissheit Stararchitektur mit den obigen Effekten zu erhalten, wenn sie anerkannte, ausgewiesene Stars engagieren. Andernfalls wäre das Ziel nur aus Zufall erreicht und Stararchitektur insoweit nicht zweckgerichtet eingesetzt. Die Entwicklung von Architektinnen und Architekten zu Stars müsste dann jedoch außerhalb dieses Stadtentwicklungs-Zusammenhangs stehen, weil sie ohne den vorhandenen Status erst nachträglich durch die Realisierung bestimmter Bauwerke erfolgt sein kann, oder aber aus gänzlich anderen, architekturfremden Gründen zu Stars wurden. Das wiederum würde bedeuten, dass Städte zwar die Architektur eines Stars als Mittel für ihre Zwecke einsetzen können, aber nur dann Stararchitektur bekommen, wenn sie eine Kopie der Bauwerke in Auftrag geben, die sich aufgrund ihrer o.g. Kriterien des Publikumserfolgs als solche erwiesen haben – Kopie, darauf kommt es hier an, bedeutet dann, dass bestimmte Eigenschaften absichts- und planvoll wiederholt werden, die es zur Stararchitektur machten. Eine solche Architektur müsste folglich abschließend und eindeutig beschrieben werden können, um so geordnet den gewollten Zweck zu erfüllen – im Falle des Scheiterns wäre es dieser Logik nach dann nicht möglich, den Status der Stararchitektur zu behaupten.

Zweifel an einer solchen »teleologischen Kausalität« sind jedoch angebracht, und das keineswegs aus Gründen der (ggf. ideologisch motivierten) Kritik, sondern schlicht aus Anlass »guter wissenschaftlicher Praxis« – für die in der Architekturtheorie gleichwohl keine Blaupause existiert, die Bezüge müssen dort vielmehr stets neu angelegt werden. Eine direkte Folge davon ist hier der Verzicht darauf, eigene Primärdaten über Stars der Architektur zu erheben. Unbeachtet begründeter Skepsis, dass es gelingen kann, als »Stars« ermittelte Persönlichkeiten des Architekturgeschehens im Rahmen einer Forschungsarbeit dieser Art etwa zu Gesprächen und darin zu offenen Aussagen über die Entstehung, Legitimation und Implikation dieser Zuschreibung zu bewegen, gerät jede Auswahl unvermeidlich selbst zu einer solchen Zuschreibung, besonders dann, wenn sie keiner ernsthaften Überprüfung folgt, aus welchen Gründen

diese Personen ggf. auch *nicht* als Stars und ihre Werke (dementsprechend) als *keine* spezifisch andere Architektur aufgefasst werden könnten. Ohnehin ist es, neben der Unerlässlichkeit einer in enger Abhängigkeit von der zentralen Forschungsfrage getroffenen Auswahl dieser Kategorie angehörender Architektinnen und Architekten, ebenso wenig entbehrlich, die Verwertbarkeit der in Interviews gewonnenen qualitativen Daten dadurch zu gewährleisten, dass die Erhebungssituation dem spezifischen Erkenntnisinteresse Rechnung trägt.

Exkurs: Qualitative Sozialforschung mit empirischen Daten aus Interviews

Cornelia Helfferich macht beispielsweise darauf aufmerksam, dass zwar die wissenschaftstheoretischen und methodologischen Grundlagen der Datengewinnung durch Interviews weithin zufriedenstellend bereitstehen, praktische Aspekte der Frage danach, mit welcher Vorgehensweise in der jeweils hochkomplexen Kommunikationssituation die Ziele des Forschungsanliegens erfolgversprechend erreicht werden können, hingegen lange Zeit weniger entwickelt waren. Die Notwendigkeit, situativ spontane Entscheidungen zur Interviewsteuerung treffen zu müssen, die zudem der Hauptbedingung folgen, dem Erkenntnisinteresse zu dienen (nicht zuletzt vor dem Hintergrund des Bewusstseins über den möglicherweise entstandenen Aufwand für das Zustandekommen eines Gesprächs) erhöht dabei die Wahrscheinlichkeit von Interviewfehlern, insbesondere dann, wenn es nicht gelingt, unbewusste und unkontrollierte Interventionen zu unterlassen.⁸⁰ Komplexitätsvergrößernd wirkt dabei der Umstand, dass eine Interviewsituation zwischen Forschenden einerseits und Architektinnen und Architekten andererseits im Spannungsfeld von Selbstthematisierung und Fremdwahrnehmung stets auch das Reden über die (Berufs-, Alltags- oder Konsum-)Praktiken nichtanwesender Dritter ist, in diesem Fall der medialen Architekturkritik bzw. des Architektur-Publikums. Diesen thematisch vorhandenen Alltagsorientierungen durch das Vertrauen auf alltagsweltliche Kommunikationsregeln und -praktiken zu begegnen, hält Helfferich jedoch für hochproblematisch: Im Interview unter der Maßgabe qualitativer Sozialforschung verhalten sich die Gesprächspartner üblicherweise beiderseits strategisch, lassen ihren Deutungshorizont und ihr Bezugssystem beiseite, greifen nicht auf gemeinsame Vorerfahrungen oder Kontextinformationen zurück und setzen nicht voraus, dass »die Wahrheit« mitgeteilt wird.⁸¹

⁸⁰Helfferich 2011, S. 9, S. 12

⁸¹ebd., S. 47 f.

Die Relevanz wird dort offenbar, wo kontroverse Deutungen über die Berechtigung der Star-Zuschreibung existieren. Während Forschenden widersprüchliche, irritierende oder uneindeutige Aussagen einer späteren Inhaltsanalyse als Datenmaterial zur Verfügung stehen können und somit nicht unbedingt einer sofortigen Aufklärung bedürfen,⁸² kann, wie im unten ausführlich diskutierten Falle Rauterbergs, ein journalistisches Interesse darin bestehen, im Dienste der Leser die Interviewpartner zur persönlichen Äußerung bislang verdeckt gebliebener, wahrheitsgetreuer Informationen zu bewegen oder, wie im offensichtlichen Fall des ebenfalls im weiteren Verlauf dargestellten Gesprächs zwischen Belogolovsky und Jencks (vgl. 3.12), der Intention folgen, eine vorgegebene Deutung zu übernehmen – ein Muster, das auch bei den Interviews auffällt, die Jencks mit Gehry und Foster führt;⁸³ Jencks stellt dort mehrere Suggestivfragen oder gibt apodiktische Deutungen vor.

Zusammengenommen stellen die Überlegungen Helfferichs heraus, dass auch bei der Durchführung eigener Interviews spezifische methodische Bedingungen gelten, die deren wissenschaftliche Erkenntnisqualität und Verwertbarkeit ermöglichen und sicherstellen sollen; darüber hinaus erhalten sie aber Gewicht bei der Frage danach, wie weit die im Rahmen dieser Arbeit herangezogenen, fremdgeführten Interviews diesen Maßstäben genügen, vor allem aber, ob und wie weit sie sich nach Berücksichtigung aller zugrunde zu legenden Einschränkungen als einschlägig analysierbares Datenmaterial eignen. Qualitative Forschung, so zählt Helfferich auf, rekonstruiert *Sinn*, subjektive Sichtweisen, Alltagstheorien, Wirklichkeitskonstruktion, »narrative Identitäten« u.ä.m., ihr Auftrag ist *Verstehen*.⁸⁴ Wo jedoch schon Ponzini et al. anzweifeln, dass Stararchitektur-Narrative einheitlich verstanden werden und daher – von ihnen – einer (Er-)Klärung bedürfen (vgl. 3.3), zugleich aber auch in den unten analysierten Interviewreihen Intentionen eine Rolle spielen, die zwar semantisch über den Themenkreis, nicht aber in analytischem Bezug auf das Forschungsanliegen mit dieser Arbeit verknüpft sind, wird die Schwierigkeit erkennbar, die nur mittelbar zur Verfügung stehenden Äußerungen der befragten Architektinnen und Architekten hier als Rohdatenmaterial anzunehmen.

Auffällig ist nicht nur, dass, wie auch Rauterberg anmerkt, in der Architektur im Gegensatz zu den von der Popkulturforschung ausführlich beschriebenen

⁸² vgl. Helfferich 2011, S. 10, S. 96

⁸³ vgl. Jencks 2005, S. 9 ff. (Gehry) u. S. 187 ff. (Foster)

⁸⁴ Helfferich 2011, S. 21

Feldern die Werke der für Stars gehaltenen Architektinnen und Architekten als qualitativ und ontologisch *eigenständige* kulturelle Artefakte ihres Feldes aufgefasst werden (eine These, für die es in der Tat eine Form von Belegen gibt),⁸⁵ sondern darüber hinaus auch, dass die so titulierten Personen es im Falle der expliziten Konfrontation mit dieser Bezeichnung häufig ablehnen, in den Rang von Stars gehoben zu werden. Zwar weist auch Jencks darauf hin, dass die Zugehörigkeit zu dieser Kategorie durchaus Unannehmlichkeiten bereithalten kann, doch deutet die erkennbare Ablehnung nicht darauf hin, im Zusammenhang etwa mit einem Verlust an Privatsphäre zu stehen, sondern im (möglicherweise vorurteilsbehafteten) Konflikt mit dem Berufsethos.⁸⁶

Notwendigkeit des spezifischen methodischen Zuschnitts

Insoweit deutet sich an, dass der Star-Status in der Architektur einer weitgehend anderen Auffassung folgt als das Konzept der Prominenz, die für sich genommen in ihrer graduellen Abstufung innerhalb der Berufsgruppe kaum ernsthaft bestritten werden kann. Der Umstand, dass Stars prominent sind, prominente Architektinnen und Architekten aber mitunter öffentlich geäußert nicht als Stars gelten wollen, zeigt, wie notwendig es ist, analytische Abgrenzungen vorzunehmen, um zu prüfen, ob die Star-Zuschreibung als möglicherweise gegenstandslos verworfen werden kann (oder doch bestätigt werden muss). Aus den gleichen Gründen erscheint die Analyse von Biografien, die auf dem Gebiet der Architektur auch als Werkschauen in Fachmagazinen zu finden sind, ebenso wenig hilfreich.⁸⁷

Kurzum: Besonders dort, wo angenommen wird, dass Stararchitektur etwa einen *Systemcharakter* aufweist (vgl. z.B. McNeill, Kap. 3.6), muss sie in Form, Ausprägung und Abgrenzung analytisch eindeutig abgrenzbar sein. Wie so viele von außen auf die Architekturtheorie einwirkende Strömungen hat auch

⁸⁵McNeill 2009, S. 62; ausführlich dargestellt im Kapitel 3.6

⁸⁶vgl. ebd., S. 62; McNeill spricht dort davon, dass manche Bauwerke gegenüber einem breiteren Publikum größere Berühmtheit erlangten als ihre Schöpfer, was sich allerdings erst viele Jahre später feststellen lasse – „[s]o the term 'starchitect' often carries a negative connotation, implying an attempt to make an immediate, populist impact.“

⁸⁷Ohne Kenntnis der von Gravari-Barbas (vgl. Kap. 3.4) erwähnten Forbes-Liste der zehn einflussreichsten Gegenwarts-Architektinnen und -Architekten kann die quantitative Auswertung von Biografien und Werkschauen allerdings durchaus aufschlussreich sein, welches Ausmaß ihr Einfluss als ermitteltes Ergebnis eines bibliometrischen Vergleichs (Impact Factor) annimmt. Auch dort sind qualitative Bewertungen allerdings der Gegenstand einer notwendig anders angelegten Methodik und dabei ungleich komplexer.

die hier anklingende Systemtheorie Niklas Luhmanns darin ebenfalls Spuren hinterlassen, zumal der Versuch unternommen worden ist, sie explizit mit Bezug auf die Architekturtheorie zu entfalten (vgl. Baecker 1990, S. 68) oder sie gleich ganz als autonomes System im Sinne der Systemtheorie zu etablieren, in das die Gegenwartsarchitektur vollständig aufgeht (vgl. Schumacher 2011, S. xi). Zusätzliche Komplexität erhalten die Bemühungen um die Klärung der Frage, ob und wie weit das Theorieangebot der Systemtheorie die Analyse einer dann zum System der Architektur gezählten Stararchitektur stützen kann, dadurch, dass auch die Popkulturforschung in den letzten Jahren weitergehende Versuche unternommen hat, Luhmanns Systemtheorie für »das Populäre« fruchtbar zu machen (vgl. Huck und Zorn 2007, S. 15 ff.). Somit erscheint es auch auf dieser analytischen Ebene notwendig, zunächst eine begründete Entscheidung zu treffen, ob Stararchitektur in der Folge aus der Perspektive einer systemtheorieinformaten Popkulturforschung oder des Systems der Architektur(theorie) untersucht wird – sofern der System-Annahme überhaupt gefolgt werden kann. Es zeigt sich aber, dass nicht darüber hinwegzusehen ist, welche Vielfalt der Bezüge sich hinter dem Begriff der Stararchitektur verbirgt, speziell dann, wenn er unter eben diesem Gesichtspunkt erforscht werden soll.

Es muss dabei auch, anders gesagt, architekturtheoretisch entschieden werden können, dass ein Bauwerk oder eine Person neben den analytisch notwendigen auch die hinreichenden Bedingungen erfüllt, um als Star der Architektur und nichts anderes bezeichnet, oder, falls dies nicht möglich ist, in ein gänzlich anderes Konzept gebettet zu werden. Aus diesem Grund wird die Bestimmung möglicher Randbereiche, Bezüge und Schnittmengen – die sich die Methode praktisch rückwärts informierend aus der Analyse der Arbeiten im Hauptkapitel ergibt – sowie der Grenzlinien, Gegenpositionen und Verschiedenheiten zur zentralen Anforderung an die Methodik. Bereits einleitend wurde deutlich, wie sehr die Grenzen verschwimmen: Starzuschreibungen können erkennbar losgelöst von ihrem Zeitkontext erfolgen, darüber hinaus unbeachtet des Werks einerseits oder der Person andererseits. Auf diese Zwischenebene der kulturellen Mechanismen der nicht notwendigerweise allein architekturbezogenen Praxis richtet sich der verfolgte forschende, analytische Blick.

Hieraus erwächst die Notwendigkeit einer spezifischen Selbstaussweisung des Ansatzes, nach dem dies geschehen soll und kann. Eine »Wissenschaft der Architektur« (bzw., synonym, Architekturwissenschaft), geschweige denn der Stararchitektur, ist dabei als gefestigter, programmatischer Korpus weder erkennbar noch im Rahmen dieser Arbeit auf den Weg zu bringen. Gleichwohl

gibt es ernstzunehmende Rufe danach, die wissenschaftliche Forschung der Architektur (neu) zu begründen. Sie entstammen unweigerlich der Konstatierung vorhandener Defizite, was es so unumgänglich wie nutzbringend macht, die zugehörigen Befunde nachzuzeichnen.

Wissenschaft(lichkeit) der Architektur

Allgemeine Überlegungen zur »Wissenschaft der (Star-)Architektur« setzen sich vor diesem Hintergrund etwa damit auseinander, welche erprobten methodischen Ansätze bei architekturrelevanten Fragestellungen anwendbar gemacht werden können. Eine solche Vorgehensweise zur »Destillation« einer Architekturwissenschaft oder architekturwissenschaftlichen Forschungsmethodologie ließe sich ihrerseits als »Best practice«-Methode bezeichnen. So legt beispielsweise der zwischen Stararchitektur und neoliberalen wirtschaftlichen Handeln geknüpfte Begründungszusammenhang (vgl. Knox, Kap. 3.8) nahe, dass eine diskursanalytische Studie, wie sie Anna Matissek unter dem Titel *Die neoliberale Stadt* vorgelegt hat, Modellcharakter besitzen kann. Unter Rückgriff auf die Diskurstheorie, mit dem empirischen Gegenstand des Stadtmarketings sowie mit einem eigens entwickelten methodischen Vorgehen untersucht sie, wie am Beispiel des Images von Städten gesamtgesellschaftliche diskursive Prozesse lokale Praktiken beeinflussen – eine der Debatte um Stararchitektur sehr ähnliche Fragestellung.⁸⁸ Nach diesem Ansatz müsste eine große Zahl architekturwissenschaftlicher Studien hinsichtlich ihres Forschungsgegenstands, der gewählten oder entwickelten Methodik und ihres Erkenntnisgewinns untersucht, bewertet und systematisiert werden. Eine solche Systematisierung ist zweifelsohne kein leichtes, aber umso lohnenswerteres Unterfangen, ist vor allem jedoch eine empfindliche Forschungslücke – anders ist es nicht zu verstehen, dass auch aktuell die Entwicklung einer eigenständigen Architekturforschung gefordert wird.

Für eine in diesem Sinn anzustrebende Vernetzung von Wissensforschung und Architekturtheorie tritt Günter Abel ein. Die von ihm vorgetragene Differenzierung der architekturbezogenen Wissensformen, die letztlich auch auf die Forderung nach der Überwindung der Dichotomie von Theoretizismus und Praktizismus hinausläuft, erscheint darin wegweisend, eine Wissenschaftlichkeit

⁸⁸Matissek 2008, Klappentext, S. 9, S. 28; »Die« (eine) Diskurstheorie gibt es dabei, so Matissek, nicht. Die von ihr konstatierte Notwendigkeit, nicht zuletzt deshalb eine eigene Methodik zu entwickeln, deutet auch hier an, dass gerade ein eng gesetzter bezugswissenschaftlicher Rahmen nur begrenzt auf Vorbilder zurückgreifen kann und somit darauf angewiesen ist, eigene Ansätze zu entwickeln.

der Architektur zu begründen bzw. eine „Systematische Wissensforschung“ der Architektur und Architekturtheorie erst zu ermöglichen.⁸⁹ Sein fundiert dargelegtes Konzept eröffnet entsprechend die methodischen Abgrenzungen und Konkretisierungen im Abschnitt 2.1.

1.3 Aufbau der Arbeit

Aussagen zur grob schematischen Gliederung der Arbeit wurden bereits einleitend getroffen und erläutert. Die aus dem Verzeichnis des Inhalts ersichtliche Grundstruktur dieser Arbeit bedarf jedoch zusätzlicher Erläuterungen zu den Hintergründen.

Schon ersichtlich wurde in den Vorkapiteln die stufenweise, sich dabei wechselseitig bedingende aber auch (insoweit: rekursiv) informierende Abfolge der Gedankengänge und Erörterungen. Ausdruck dieses gestuften Aufbaus sind vereinzelte, als Exkurse ausgewiesene Abschnitte, in denen historische, zu weiteren Disziplinen benachbarte oder in spezifischer Vertiefung aufgegriffene Aspekte diskutiert werden. Dies geschieht zusätzlich, dabei aber untergeordnet gewichtet, in den Anmerkungen. Erfüllt wird auf diese Weise auch die Funktion, thematische Grenzen und Übergangszonen auszuweisen.

Wie in den vorigen Abschnitten gleichsam implizit deutlich wurde, enthalten die Anmerkungen die üblichen und zu erwarteten Literaturhinweise sowie ergänzende Erörterungen. Zugleich aber stellen sie eine zusätzliche Reflexionsebene her, auf der auch weitergehende Betrachtungen, die als Exkurse der jeweils diskutierten Einzelthemen verstanden werden können, stattfinden. Sie folgen der Absicht, zugehörige, aber historisch gewordene Debatten, bereichernde Impulse sach- und fachgebietsfremd erscheinender Disziplinen, hilfreiche Anregungen anderer Wissensgebiete und Kulturzusammenhänge sowie erkenntnistiftende und dabei die fließenden Grenzen des Themengebiets illustrierende Diskurse offenzulegen. Darüber hinaus wird der Raum der Anmerkungen für teils notwendige kritische Erörterungen der untersuchten Texte nutzbar gemacht. Sie stellen dabei einen eigenständigen Zweig dar, in dem forschende Einordnungen von Aussagen vorgenommen werden, die für die Auseinandersetzung mit Stararchitektur von zentraler Bedeutung sind.

In den einzelnen Abschnitten werden mehrfach ganze Wissensgebiete thematisiert, die zum Teil den Anspruch vertreten, die Architektur insgesamt umfassen

⁸⁹ vgl. Abel 2014

zu können. Ihre Identifizierung ist zum einen die Folge der eingangs formulierten Absicht, in Form einer »Weitwinkelperspektive« auf die möglichen, vom Begriff der Stararchitektur nebst Ablegern und deren insgesamt stattfindenden Verwendung berührten Kulturbereiche schauen zu können, um auf diesem Weg einen strukturellen Überblick der Verflechtungen zu gewinnen. Auf der anderen Seite stehen mit ihrer Identifikation sodann Wissensgebiete in Verbindung, mit deren Hilfe die je spezifischen kulturellen Ausprägungen untersucht werden können. Der Versuch, diese wechselseitigen Verschränkungen aufzudecken, ist unzweifelhaft ein komplexes Unterfangen, zumal in größerer Zahl Wissensgebiete angesprochen sind, die nach heutigem Stand höchst traditionsreich, aufgefüllt und ausdifferenziert sind. Diese Vielfalt aufzugreifen, nachzuzeichnen und hinsichtlich des Stararchitektur-Begriffs eigenständig ausdifferenzieren, ist dabei im Rahmen dieser Arbeit weder möglich noch in letzter Konsequenz notwendig. Denn viele dieser Wissensgebiete sind auch heute noch vitale Lehrgebiete, in denen auf eigene Standardwerke, Einführungen oder Übersichtsbände, aber auch auf anwendungsorientierte aktuelle Arbeiten (in Fallbeispielform) zurückgegriffen wird, die kompakt auf die Entwicklung der eigenen Disziplin zurückschauen. Sie bilden auch hier im jeweiligen Fall den Einstieg und die Grundlage zur Auseinandersetzung mit der Frage, welches einschlägige Wissen sie über die von der Stararchitektur berührten Felder bereitstellen können. Des Weiteren zeigt sich, dass auch einzelne, gesicherte Positionen, die als Stand der Forschung und des Wissens in den jeweiligen Disziplinen gelten, aussagekräftige Antworten darüber vermitteln können, ob eine mit der Stararchitektur angedeutete Schnittmenge etabliert, wünschenswert oder aber unwahrscheinlich ist.

Unter diesen Hauptaspekten ist der Aufbau und die Abfolge der Kapitel dieser Arbeit zu verstehen. Der folgende Abschnitt dient der soeben geschilderten Ausweisung berührter Wissensgebiete und der Untersuchung, ob und in welcher Form ihre Kerntheorien, Wissensformationen und methodischen Konzepte mit Blick auf den Begriff der Stararchitektur zur Entfaltung gebracht werden können. Den Auftakt bildet die Auseinandersetzung mit der Architekturtheorie sowie verwandten Formationen. In einem Schwenk hin zum auch eingangs beschriebenen »Blick von außen« folgt die Beschäftigung mit den Cultural Studies, der Kritischen Theorie und der Diskurstheorie, an deren Ende die Identifikation der Diskursanalyse als besonders geeignetem Instrument der weiteren Untersuchung der Stararchitektur steht. Die Frage danach, wie sehr »Star«-Architektur als Phänomen verstanden werden kann, das mit der Popkultur in Verbindung steht, ist Gegenstand der abgrenzenden und begriffsbestimmenden Erörterungen im

dann folgenden Abschnitt über die Begriffe der Popkultur, des Startups und der Prominenz. Eine Arbeit mit diesen vielfältigen popkulturellen Begriffsanklängen kommt nicht um die Beantwortung der Frage herum, in welchem Verhältnis das heutige Verständnis von Stararchitektur zur Pop-Architektur steht, wie sie sich in der Mitte des letzten Jahrhunderts ausgebildet hat. Beleuchtet wird dieser Aspekt im eigens dafür angelegten Abschnitt über die Pop-Architektur.

Obgleich auch die Architektursoziologie zu den von Stararchitektur berührten Wissensgebieten zu zählen ist und sich umgekehrt darauf befragen lässt, wie sie als Disziplin hierrauf schaut, wird in leichter Abweichung vom zuvor skizzierten Schema darauf im auswertenden Abschnitt der Positionen zurückgegriffen (4.2), die aus gesellschaftskritischer Warte besonders auffällig, exemplarisch oder aber hilfreich darin sind, den Diskurs über Stararchitektur feinanalytisch einzuordnen.

Den Hauptteil dieser Dissertation stellt das 3. Kapitel dar, in dem eine extensive Untersuchung der wissenschaftlichen, zumindest aber akademisch geprägten, monografischen oder sich in der Hauptsache mit Stararchitektur auseinandersetzenden Arbeiten erfolgt. Form, Tiefe und Struktur der dortigen Untersuchungen sind abgeleitet aus den zuvor angestellten Überlegungen, verweisen umgekehrt, wie angedeutet, teils aber auch auf sie zurück, etwa in der Frage nach der Verbindung mit dem Gebiet der Popkultur. Die Anordnung der Unterabschnitte des 3. Kapitels ergibt sich aus den Abwägungen des Diskurstheorie-Kapitels und ist nur zum Teil – hinsichtlich der Bedeutung von Charles Jencks – als aufeinander aufbauende Abfolge zu lesen.

Während im 3. Abschnitt und allen dortigen Unterabschnitten folglich in erster Linie die systematische Analyse des im spezifisch akademischen Diskurs über Stararchitektur präsenten oder präsentierten Wissens im Vordergrund steht, liegt der Fokus des 4. Kapitels auf der kritischen Reflexion der zuvor gewonnenen Erkenntnisse. Kritik im beispielhaften Verständnis der Zurückweisung vorgefundener Stararchitektur-Zuschreibungen, Bestimmungen ihrer historischen, sozialen, ökonomischen, ästhetischen oder kulturellen Eigenschaften und Charakteristika sowie Einschätzungen zu ihrer früheren, aktuellen oder künftigen Bedeutung ist auch hier in gleich zweifacher Hinsicht nicht gemeint: Erstens ist jede im gesetzten Rahmen anzutreffende, einschlägige und relevante Aussage in ihrem eigenen Sinn »wahr«, gültig und als empirisches Datum unentbehrlich, zweitens stecken in jeder Zurückweisung implizite Positionierungen, die sodann der Erläuterung bedürfen, welches davon abweichende Verständnis von Stararchitektur ihnen zugrunde liegt und anhand welcher Argumentationsschemata es begründet und definiert wird. Nicht die Einnahmen solcher Positionen ist beab-

sichtigt, sondern vielmehr die Begründung kritischer Einschätzungen darüber, welche Lücken der akademisch geprägte Stararchitektur-Diskurs lässt, welche bedeutsamen Vorschläge es gibt, sie zu schließen, durch welche inhaltlichen Schwerpunkte zugleich er aber auch diese Lücken eröffnet und was das über den Stararchitektur-Diskurs insgesamt aussagt. Im entsprechenden Abschnitt wird es daher vor allem um (formal-)ästhetische Aspekte sowie die Globalisierung gehen.

Den Abschluss bildet das Verzeichnis der verwendeten und zur Kenntnis genommenen Literatur und Quellen, der besseren Übersichtlichkeit halber differenziert nach Monografien und den hierunter nicht zu zählenden Werken und Veröffentlichungen.

2 Begriffs- und Disziplinenabgrenzungen

2.1 Einschlägigkeit von Bezugswissenschaften und Kulturtheorien

2.1.1 Pluralismus architekturbezogener Theorieangebote

Die Leitthese dieses Abschnitts lautet, dass es in Bezug auf Untersuchungsgegenstände der Architektur ein Angebot parallel existierender, sich auch im Anschluss an die Formulierung einer spezifischen Forschungsfrage überschneidender Wissensgebiete, Theorieangebote und methodischer Verfahren gibt, das vor der Auseinandersetzung mit den Implikationen eines Begriffs wie dem der Stararchitektur darauf befragt werden muss, wie weit es in der Abgrenzung oder aber der angemessenen Entfaltung einer vereinigten Perspektive geeignet ist, den beabsichtigen, von der Architekturtheorie ausgehend beabsichtigten Erkenntnisgewinn überschneidungs- und widerspruchsfrei hervorbringen und darin der These folgen zu können, dass der Begriff der Stararchitektur verbreiteter ist als das gesicherte Wissen über die Vielfalt seiner architekturbezogenen Bedeutungen, Zusammenhänge und Widersprüche. Auch hier bilden zunächst einige theoretische Vorüberlegungen die Ausgangsbasis der weiteren Betrachtungen des Abschnitts.

Wer sich mit der Architekturtheorie seit ihren historisch dokumentierten Anfängen beschäftigt, muss schnell den Eindruck gewinnen, dass es sich bei ihr um eine der wichtigsten kulturellen Institutionen der Gesellschaft gehandelt haben muss, von der heute gleichwohl wenig übrig geblieben ist. Hatte sie einst keineswegs behauptet, für die gesamte Bautätigkeit zu stehen, sondern im Gegenteil nur für diejenige, die sich den nach und nach weiterentwickelten, schriftlich dargelegten, verallgemeinerten und darin theoretisiert aufgestellten Regeln anzupassen vermochte, vereinnahmt ein nach seinem Gegenstand suchender Architekturtheoriediskurs auf Grundlage der Überzeugung eines »erweiterten Architekturbegriffs« ungleich größere, dabei konturlos gewordene Bereiche einer Kulturtechnik des Bauens und muss dabei feststellen, dass sich längst das meiste hiervon einer gewollten, aber nicht mehr durchsetzbaren Verbindlichkeit

entzieht, auf der anderen Seite aber auch eine Theorie und Wissenschaftlichkeit der Architektur betrieben wird, die nicht mehr ihr selbst entspringt. Eine Arbeit, die es sich zur Aufgabe macht, in ihrer Beantwortung auf Erkenntnisgewinn zielende Forschungsfragen danach zu stellen, wie Stararchitektur zu beschreiben, erklären, verstehen, erläutern, oder letztlich zu bewerten ist, muss gleichwohl in der Lage sein, auszuweisen, auf welches (Architektur-)Theorieverständnis sie sich dabei beruft.

Die zuvor geschilderte Annahme dieser Arbeit, dass nicht nur das »Wissen über Stararchitektur« Lücken und, soweit vorhanden, behauptet oder vermittelt, Widersprüche und Inkonsistenzen aufweist, gilt dabei parallel zur Problematik, dass die Architekturtheorie nach derzeitigem Stand keine Ansätze, Instrumentarien und auch keine Methodologie bereitzustellen imstande ist, die ein sie zentral betreffendes Phänomen wie das der Stararchitektur in wissenschaftsge-rechter Systematik zu untersuchen vermögen. Dies beschreibt die beiden hier gemeinten, miteinander verknüpften Teilbereiche des Stararchitektur-Begriffs und der architekturforschungsbezogenen Wissenschaft.¹

¹Von Interesse sind somit Arbeiten, die übertragbare Vorschläge vermitteln, wie ein wissenschaftlicher Zugang zum Verständnis von Stararchitektur zu finden ist, und die andererseits Vorschläge zu einer Methodologie wissenschaftlichen Arbeitens enthalten, die für die Untersuchung von Stararchitektur relevant sind. Damit sind Arbeiten gemeint, die grundlegende, hier weiterführende und beispielgebende Ansätze zur Etablierung oder Beschreibung einer Wissenschaft der Architektur mit thematischer Verwandtschaft enthalten, mithin also Aussagen dazu treffen, auf welche Wissenschaftlichkeit sich stararchitekturbezogene Forschung berufen kann, an welche Traditionen sie anschlussfähig war und ist, welche Ausdifferenzierungen und Spezialisierungen festzustellen sind, welchen Stand sie erreicht hat, welche epistemologischen Ziele sie verfolgt und welche Methodologie für die Erforschung ihrer Hervorbringungen maßgeblich ist. Arbeiten dieser Art lassen sich in dreierlei Hinsicht kategorisieren. Sie gehen erstens von einer thematisch zugehörigen Fragestellung aus, etwa zur kulturellen, sozialen oder ökonomischen Geltung der Architektin oder des Architekten, die sie mit wissenschaftlichen Mitteln und Methoden untersuchen. Zu einer zweiten Kategorie lassen sich Versuche zählen, das Theoriemodell einer hier spezifischen Ausdifferenzierung der Architektur zu begründen, das Geltung dadurch zu beanspruchen sucht, dass es von einer durch Zeitgeist beeinflussten Erweiterung des Gesellschaftsbildes und ihres Architekturbegriffs ausgeht und vor diesem Hintergrund Stararchitektur als eines der Resultate diskutieren kann. Eine dritte Kategorie lässt sich durch das Hinzuzählen von Arbeiten bilden, die mittels eines wissenschaftstheoretischen Ansatzes zu ergründen versuchen, welche Wechselwirkungen aus Lebens-, Kultur- und Gesellschaftsbereichen eine Ausdifferenzierung der Architektur so ermöglicht haben, dass diese Sparte als Stararchitektur erklärbar erscheint und unzweifelhaft als solche verstanden werden muss. Diese Kategorien bedingen sich gegenseitig, ergänzen sich, bauen aufeinander auf, lassen sich aber auch unter Gesichtspunkten ihrer Kerninteressen, die so vielfältig sein können wie

Tradition(en) des Wissenschaftsverständnisses in der Architektur

Das Verhältnis von Architektur und Wissenschaft erweist sich bei diesen Überlegungen schnell als ungewöhnlich facettenreich und geht über allgemein gehaltene, selbstreflexive Auseinandersetzungen eines etablierten oder bereits seit längerem ausdifferenzierten Fachgebiets zur Weiterentwicklung seines Theorieangebots deutlich hinaus. Der Grund hierfür ist die historische Entfaltung des Wissenschaftsbegriffs der Architektur selbst. Sie kann sich darauf berufen, mit den zehn Büchern Vitruvs über eine der ältesten schriftlich überlieferten Theorien mit ausgewiesenem Wissenschaftsverständnis einer Disziplin zu verfügen. Bereits das erste Kapitel des ersten Buchs der „De Architectura Libri decem“ über „Quid sit architectura, et de architectis instituendis“, die Ausbildung des Architekten, nimmt ab dem ersten Satz ausdrücklich Bezug auf die Positionierung der Architektur im Ordnungsgeflecht der Wissenschaften, nur um im folgenden Abschnitt die „wissenschaftliche Schule“ des Architekten zu einer der Grundbedingungen der Berufsausübung zu machen.² Aus der Sicht eines modernen Wissenschaftsbetriebs mag dies nach kaum mehr als einer historischen Eigentümlichkeit anmuten. Doch bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass architekturtheoretische Debatten aller zwischenzeitlichen Epochen darum gerungen haben, ihr Verhältnis zu relevant erscheinenden wissenschaftlichen Strömungen und Erkenntnissen zu klären oder Architektur selbst als eine ihrer Verkörperungen zu definieren. Die Geschichte architekturtheoretischer Literatur, ihrer Traktate oder Manifeste, ist dabei reich durchsetzt von unterschiedlichsten Thematisierungen dieser Bezüge, die von der Gleichsetzung von Architektur und Wissenschaften über die hiermit eng verbundene Fortschrittsgläubigkeit bis hin zu stilistisch-gestalterischen Inspirationen reichen.

die von der Architektur berührten Felder, voneinander abgrenzen. Sie können, um nur einzelne Beispiele zu nennen, aus dem Blickwinkel einer Veränderung des Berufsbildes, der wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, eines veränderten Freizeitverhaltens der Menschen, den städtebaulichen Impulsen aufstrebender Wirtschaftsräume, der Wirkung popkultureller Vermarktungsprinzipien und dergleichen mehr Stararchitektur als Teil dieser Prozesse verhandeln. Diese Skizzierung weist zugleich auf Fragen danach hin, in welchem Verhältnis architekturbezogene Forschung und Architekturtheorie zueinander stehen: Geht beides vollständig ineinander auf? Sind sie gleichzusetzen? Welche Unterscheidungsmerkmale lassen sich finden? Wie ist darüber hinaus das Verhältnis der Architektur(theorie) zu Hilfs- und Bezugswissenschaften angelegt, beruht es auf festen Verbindungen und Gemeinsamkeiten, oder besteht es in der fallweisen Hinzunahme einzelner ihrer anwendbar erscheinenden Erkenntnisse, Ansätze oder Methoden?

²Vitruvius und Reber 2012, S. 16 f.

Einige historische Architekturtheorie-Beispiele mögen an dieser Stelle belegen, in welcher Bandbreite sich schreibende Architekten zur Bedeutung »der Wissenschaft« für die Architektur geäußert haben. Textliche Zeugnisse hierüber, darauf verweist nicht zu Unrecht Christof Thoenes in seiner Einführung zum Band *Architekturtheorie – Von der Renaissance bis zur Gegenwart*, sind dabei keineswegs als einzige Belege dafür zu verstehen, dass Architektur ihr Verhältnis zur Wissenschaft unablässig wiederkehrend ausgelotet hat. Vermittelt sein kann es demnach auch in Skizzen, Zeichnungen oder Bildern, bei allerdings auf einer anderen Seite gleichzeitig anzutreffender Theoriefeindlichkeit, der Ablehnung von Normativität oder Zweifeln an der Erklärbarkeit von »Baukunst«.³

Etwas weiter verfolgt zeigt sich, dass auch ein der Bautätigkeit vorangehender Entwurfsprozess, dem diese Thematisierung eingeschrieben sein könnte und die in der architektonischen Realisierung dann möglicherweise manifest und damit ablesbar wird, unter diesem Aspekt durchaus strittig ist: Es lässt sich zwar selbstverständlich darüber nachdenken, in welcher Form wissenschaftliche Erkenntnisse den Entwurfsprozess prägen, sogar im Ergebnis zu »objektivierbaren Verfahren« sowie zu neuartigen, informationstechnologisch automatisierten Formen dieser Prozesse werden können, doch ist hier im Vorfeld schon einerseits zwischen »Research«, »Forschung« und »Analyse« zu unterscheiden, andererseits kann dies auch den Vorwurf provozieren, es werde eine »Verwissenschaftlichung« betrieben.⁴

Fraglich ist kaum minder, ob jedes architektonische Theorieangebot auf wissenschaftlichen Verfahrensweisen beruhend zu verstehen ist; kennzeichnend für diese Debatten ist aber vor allem, dass sie sich nicht auf einen Punkt zuzubewegen scheinen, sondern vor sich änderndem Zeitgeist Teil noch immer kontroverser Aushandlungsprozesse sind, bei denen die jeweiligen Positionen weit voneinander abweichen können. Veronica Biermann et al. erkennen im Rahmen ihrer Betrachtungen zu den architekturtheoretischen Traktaten italienischer Herkunft der Renaissance bis zum 18. Jahrhundert vor allem in den Schriften Scamozzis eine Zeitenwende: Bei der *Idea della architettura universale* handele es sich um den letzten Traktat der Renaissance, „in dem die Architektur als eine universelle, alle Lebensbereiche der Gesellschaft einschließende Wissenschaft“ aufgefasst werde.⁵ Im 18. Jahrhundert konzipiert der Jesuitenpater Marc-Antoine Laugier

³vgl. Evers 2003, S. 19

⁴vgl. Bruyn 2008, S. 10; Weckherlin 2009, S. 226; Hauser 2009

⁵Evers 2003, S: 118

eine „vernunftgemäße Architektur“, die nicht durch Faktoren definiert sei, die geschichtlichen Veränderungen unterlägen, sondern auch ästhetisch den „ewig festen“ und unveränderbaren Prinzipien der Naturgesetze folge.⁶ Der Gedanke, dass „wissenschaftliche Erfahrung“ der Architektur durch spezifische Beiträge dienlich sein kann, findet sich in Sant’Elias »Futuristischem Manifest« von 1914 ebenso wie im Manifest der Künstlergruppe »De Stijl« von 1918;⁷ Le Corbusier stellt in seinen berühmt gewordenen »Fünf Punkten zu einer neuen Architektur« der 1920er Jahre den Zusammenhang her zwischen konstruktiven Entwurfsaufgaben der Architektur und wissenschaftlichen Vorgehensweisen bei der Suche nach Problemlösungen;⁸ ganz wesentlich ist der Wissenschaftsbegriff für Buckminster Fuller, der in den 1930er Jahren die von ihm definierte »Universal-Architektur« als „wissenschaftliches Gegenmittel gegen den Krieg“ versteht;⁹ in der Nachkriegszeit der 1950er Jahre fordern dann die »Situationalisten« um Constant und Debord, künstlerische und wissenschaftliche Mittel so zu koordinieren, dass sie in Architektur und Städtebau vollständig fusionieren;¹⁰ in seinem etwa zur gleichen Zeit entstandenen *Verschimmelungs-Manifest* prophezeit Hundertwasser den Technikern und Wissenschaftlern, die im Schimmel zu leben oder ihn schöpferisch zu erzeugen imstande sind, die „Herren von morgen“ und dabei die Protagonisten einer „neue[n] und wunderbaren Architektur“ zu sein;¹¹ Alberto Pérez-Gomez beleuchtet 1983 Architektur und Architekturtheorie in ihren Gegensätzlichkeiten zu einer Wissenschaft, die nur im Positivismus und in der technischen Eroberung der Natur erfolgreich gewesen sei und positioniert wissenschaftlichen Rationalismus gegen architektonische Erfahrungen.¹² Für Gerd de Bruyn schließlich sind viele Architekten ihrer jeweiligen Zeit „Künstler und Wissenschaftler zugleich“, ist Architektur Synthese und Produzent wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit.¹³

Exkurs: Theorie, Erkenntnis und Konzepte des Verstehens und Erklärens

Zentral ist der Gedanke, dass sich (architekturtheoretisches) »Verstehen« im (Architekturtheorie-)Diskurs formiert und darin ausgehandelt wird. Beim qua-

⁶Evers 2003, S. 310

⁷vgl. Conrads 2001, S. 30 f.; S. 36 f.

⁸ebd., S. 93

⁹ebd., S. 119 ff.

¹⁰ebd., S. 155

¹¹Hundertwasser 1958

¹²Hays 1998, S. 462 f.

¹³Bruyn 2008, S. 16; S. 21; Hervorhebung i.O.

litativen (Nach-)Denken als Methode der Hermeneutik zur Ermittlung und Deutung des im Diskurs (über Architektur) enthaltenen, je subjektiven Sinns beruft sich die Diskurstheorie in allgemeiner Form mitunter auf Wilhelm Diltheys Axiom, dass an ‚jedem Punkt das Verstehen eine Welt öffnet‘.¹⁴

Diese Gegenüberstellung illustrierend sei an den Austausch zwischen Wilhelm Dilthey und Edmund Husserl erinnert. Dilthey unternahm den Versuch einer Trennung in ‚verstehende Wissenschaften des menschlichen Geistes‘ und ‚erklärende Wissenschaften der Natur‘,¹⁵ die er durch „sichere Merkmale“ voneinander abgrenzen wollte; er befand: „In den letzten Dezennien haben über die Natur- und Geisteswissenschaften und besonders über die Geschichte interessante Debatten stattgefunden: ohne in die Ansichten einzugehen, die in diesen Debatten einander gegenübergetreten sind, lege ich hier einen von ihnen abweichenden Versuch vor, das Wesen der Geisteswissenschaften zu *erkennen* und sie von den Naturwissenschaften abzugrenzen“.¹⁶ Dieser Ansatz kann im wissenschaftstheoretischen Diskurs seiner Zeit als einflussreiche Wendemarke aufgefasst werden, Dilthey entwickelte damit indes auch eine „Weltanschauung“ – nach seinem Verständnis eine „Totalität der Wirklichkeit“, in der „der Mensch mit seinem Leben, seiner Tätigkeit und seinen Werten [...] seinen Platz finden kann“.¹⁷ Hiergegen erhob Husserl zwar Widerspruch, allerdings im letztlich gemeinsamen Ansinnen, die *Philosophie als strenge Wissenschaft* zu verankern.¹⁸ „Weltanschauung“ war dabei ein in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vieldeutiges, letztlich überladenes und zu weit reichendes Konzept, an dem Dilthey in seinem Versuch, es in einer Zeit der „wachsende[n] Bedeutung der Einzelwissenschaften“ als ordnungsstiftendes Prinzip zu konzipieren, scheiterte; an der Wende ins 20. Jahrhundert war der Begriff gänzlich konturlos,¹⁹ die Ausdifferenzierung der Wissenschaften in voller Entfaltung.

Dennoch ist der Begriff der »Erklärung«, auch wenn Diltheys in verstehende Geisteswissenschaften und erklärende Naturwissenschaften getrennte „Dicho-

¹⁴Jäger 2009, S. 53; Zu unerwähnen ist, dass Jäger die Berufung auf Dilthey in seiner Zusammenschau der diskurstheoretisch relevanten Bezüge zur qualitativen Sozialforschung anlässlich der Überarbeitung der 5. hin zur 6. Auflage seiner Einführung entfallen lassen hat.

¹⁵vgl. Dorn 2000, S. 129

¹⁶Dilthey und Gründer 1992, S. 79; eigene Hervorhebung

¹⁷vgl. Kowalewicz 2013, S. 243

¹⁸ebd., S. 255

¹⁹ebd., S. 243

tomie [...] heute keinen Bestand mehr [hat]“,²⁰ „für die Wissenschaftstheorie von zentraler Bedeutung“ geblieben, „denn in der Erklärung wird eines [sic] der Hauptaufgaben der Wissenschaften überhaupt gesehen. Eine Erklärung liefert eine Antwort auf die Frage: Warum?“²¹ Erklären ist, hierin besteht offenbar eine „pragmatische“ Gemeinsamkeit, die „erfolgreiche Einbettung eines neuen Faktums oder Gesetzes in den bereits verfügbaren Wissenshintergrund“ und rückt durch diese Relativierung „in immer größere Nähe zum Begriff des Verstehens“.²² Festgehalten werden kann, dass auf dieser Grundlage Erklären nur vor verstandenen Wissenshintergründen erfolgen kann, mithin also Verstehen den Weg zu Wissensbeständen (in Form der genannten Gesetze, von Theorien, Basissätzen o.ä.) ebnet, von denen ausgehend auch Künftiges erklärbar wird.

Diltheys Abgrenzungsversuche und sein Konzept der „Lebensäußerungen“ als Anknüpfungspunkt des forschenden Interesses ist gewiss begrifflich überholt, die von ihm an den Tag gelegten Differenzierungs- und methodologischen Fundierungsversuche sind es nicht: „Das Verstehen und Deuten ist die Methode, welche die Geisteswissenschaften erfüllt. Alle Funktionen vereinigen sich in ihm. Es enthält alle geisteswissenschaftlichen Wahrheiten in sich. An jedem Punkt eröffnet das Verstehen eine Welt“.²³ Erleben und Verstehen sind für Dilthey – aus heutiger Sicht in deutlich stärker anthropologisch als soziologisch geprägtem Sinn – untereinander wechselwirkend die Grundlage für „das Verstehen fremder Lebensäußerungen und Personen“.²⁴ In der Schärfung der geisteswissenschaftlichen Abgrenzung von den Naturwissenschaften und der Psychologie geht es Dilthey folglich „nicht um logische Konstruktion oder psychologische Zergliederung, sondern um Analysis in wissenstheoretischer Absicht“.²⁵

Über das Wirklichkeits- und Werteverständnis von Diltheys »Weltanschauung« lässt sich nun an Max Webers Konzept der Kulturwissenschaften als „Wirklichkeitswissenschaften“²⁶ anknüpfen. Es entspringt der Frage danach, „was an einem Gegenstande erklärungsträchtig ist“,²⁷ im Grunde überhaupt erklärungs*fähig* sein kann. Hierzu grenzt Weber die Naturwissenschaften schon

²⁰Dorn 2000, S. 129

²¹ebd., S. 127; Klammerangaben TH

²²Kowalewicz 2013, S. 129

²³ebd., S. 205; Dies ist – hier in einem größeren Zusammenhang dargestellt – auch die Passage, auf die Jäger Bezug nimmt.

²⁴ebd., S. 205

²⁵ebd., S. 205

²⁶Oakes 1990, S. 31

²⁷ebd., S. 31

allein dadurch ab, dass ihr ureigenes Erkenntnisinteresse auf „Gesetzesaussagen und somit auf eine völlige Reduktion des Qualitativen auf das Quantitative“ abstellt – ihnen liegt also „nichts an den Eigentümlichkeiten des Wirklichen als solchem,“ sie sind stattdessen „am Allgemeinen und Unbedingtem“ interessiert.²⁸ In der „unendlichen Mannigfaltigkeit des Wirklichen“ besteht das Erkenntnisinteresse auf der anderen Seite an den „besonderen Merkmale[n] von Gegenständen, die wir gerade aufgrund ihrer Individualität als wesentlich, wichtig und bedeutsam erachten.“²⁹ Dieses Interesse entsteht (genau um dieses »Konstitutionsproblem« drehen sich Webers Überlegungen), indem „man einem Gegenstand eine auf Werte bezogene Bedeutung zuschreibt“, sie „also unzweifelhaft als Kulturercheinung“ definiert.³⁰ Wo (und da) „sich Kulturbedeutsamkeit nicht aus nomologischem Wissen ableiten“ lässt, wird die Suche nach den „Zusammenhänge[n] von Kultur, Wert und Sinn“ selbst bzw. schließlich ihre jeweilige „Erscheinung als Gegenstand“ zum „erkenntnisleitenden Interesse der Kulturwissenschaften“³¹

Gegenstandsabgrenzung durch den Versuch seiner Klärung

Es kann als Konsens gelten, dass hierzu heute, ohne Anspruch auf Vollständigkeit der Aufzählung, die Klärung des in den Blick genommenen Gegenstandes, die Identifikation existierender und thematisch zugehöriger Wissensbestände, die Benennung des Forschungs- und Erkenntnisinteresses, notwendige und hinreichende Bestimmungen zentral verwendeter Begriffe, die Begründung einer angemessenen und zielführenden Untersuchungsmethodik, die Offenlegung beanspruchter Ressourcen sowie der Hinweis auf weiter(führend)e Forschungsbedarfe bei grundsätzlicher Nachprüfbarkeit gehören – in letzter Konsequenz auch *ex negativo*. Der Ausdruck der »Klärung« (des Forschungsgegenstandes, aber auch umfänglicherer Sachverhalte³² und Zusammenhänge) ist an dieser Stelle selbst schon ein klärungsbedürftiger Begriff. In unzweifelhaft konstruktivistischer Positionierung kann hierzu beispielsweise Schmidt zugestimmt werden: »Eine Klärung vorzunehmen« ist demnach kaum als ein Vorgang zu verstehen,

²⁸Oakes 1990, S. 30 f.

²⁹ebd., S. 31

³⁰ebd., S. 34

³¹ebd., S. 35

³²Ein Ausdruck, dem im Rahmen der Bezeichnung von Stararchitektur der Vorzug gegeben wird, weil nach ihm in aller Regel in der Form „wie sich eine Sache verhält“ und nicht „was sie ist“ gefragt wird, womit sowohl die dingliche(n) als auch die prozessuale(n) Komponente(n) im Blick bleiben.

der einen vor dem Forschungsinteresse existenten Sachverhalt *sui generis* annimmt, dann als unabhängig von der Anschauungsform und -weise vorfindlich beschreibt und in seinen Übergängen von der Begriffsumwelt abgrenzt, sondern ist vielmehr seine Herausbildung auf dem und durch den Weg der Benennung von einer Wissenschaftlerin oder einem Wissenschaftler.³³ So gefasst bedeutet »Klärung« weit weniger die Erarbeitung einer besseren Erkennbarkeit des in den wissenschaftlichen Blick genommenen Sachverhalts als vielmehr (und nicht weniger als) seine Erschaffung. Berührt wird dabei die Frage danach, ob sich das wissenschaftlich-forschende Interesse ursächlich, aber auch tatsächlich auf einen »Gegenstand« beziehen kann. Bevor der Umfang hierzu möglicher Unterscheidungen im dortigen Abschnitt unter der architektonischen Prämisse diskutiert wird, sei auf drei Konsequenzen einer so formulierten »Klärungs«-Auffassung aufmerksam gemacht.

Die erste betrifft das anfangs genannte Problem der Möglichkeit, dass der aus der Popkultur hilfswise entlehene Begriff des »Stars« Eingang in die Architektur gefunden hat, in einem Analogieschluss Stararchitektur das erklärte Werk einer Stararchitektin oder eines Stararchitekten geworden ist und so die Frage danach, was eine Stararchitektin / einen Stararchitekten bzw. Stararchitektur charakterisiert, im Vollzug seiner forschungsgegenständlichen Klärung zu einer doppelten Wirklichkeits-Konstruktion wird.

Einschub: Exemplifizierung am Beispiel von 30 St Mary Axe, London

Überspitzt formuliert und anhand des im Volksmund als ‚The Gherkin‘, sprich ‚Gurke‘ titulierten Swiss Re Towers von Foster/Shuttleworth illustriert, läuft dies auf eine bereits im *Höhlengleichnis* Platons beschriebene Problematik hinaus, dass aus dem Abbild eines als Wirklichkeit verstandenen³⁴ Gegenstands eine wissenschaftliche Tatsache im Sinne Ludwik Flecks³⁵ *erschaffen* wird, die aus einer pflanzenkundlichen Anschauung herzuleiten versucht, warum ‚The Gherkin‘ tatsächlich als eine Art *Cucumis* verstanden werden *kann*. Die beispielhaft herangezogenen Gegenstände und Bezüge sind einander recht eindeutig sachgebietsfremd, doch gerade auf dem Gebiet der durch mancherlei unbekümmerte Theorieimporte gekennzeichneten Architektur (etwa der Metabolisten), aber

³³vgl. Schmidt 2000, S. 332

³⁴vgl. Abel 2004, S. 25: „Wirklichkeit-*nach-Menschenmaß*“ statt „Wirklichkeit-*nach-Gottesmaß*“ (Hervorhebungen i.O.).

³⁵vgl. Fleck 1980, S. XXIV ff. „Beobachtungen und »denkstilgebundenes Gestaltsehen«“ (Hervorhebung i.O.).

auch der Architekturkritik, ist ein Spiel mit der Reduktion der Trennschärfe nicht unüblich.

Dieses Beispiel zur Illustrierung der teils abseitigen Wege, über die einander fremde Gegenstandsbereiche in eine Verbindung treten können, indem ihnen ein symbolhafter Ausdruck mit der Konsequenz angeheftet wird, dass eine solche metaphorische Brücke sodann tatsächlich auf ihren Realitätsgehalt oder gar ihre Tragfähigkeit untersucht wird, lässt sich einerseits selbst nach Maßgabe der Semiotik (Eco folgend mit der Analyse von „Zeichen als gesellschaftliche Kräfte“)³⁶ als Suche nach oder Produktion von *Sinn* und damit auch systemtheoretisch, als Problematisierung von Interpretationsprozessen oder, nicht zuletzt, medientheoretisch beschreiben – und ist andererseits zweifellos überzeichnet. Es hat indes einige Relevanz, und das nicht nur unter dem historischen Aspekt, dass etwa biomorphe Architektur als Stilrichtung ebenfalls produktiv übertragbare, aus natürlichen Funktionssystemen hergeleitete Verbindungslinien gesucht hat. Vielmehr gilt die offenbar auch von Mitarbeitern des Büros Fosters vorgenommene Umschreibung des ehemaligen Swiss-Re-Hochhauses als „pine cone“;³⁷ mithin also die bildhafte Belegung von Bauwerken mit bedeutungstiftenden Analogien, selbst nicht nur als ein Indiz, sondern als notwendige Bedingung für die Entstehung von »iconic architecture«: *„It has all the hallmarks of the iconic building—the reduction to a striking image, a prime site, and a riot of visual connotations. When first inveiled it was nicknamed "the gherkin,"not because it looks much like an edible, green pickle, but in order for British understatement to triumph over phallic overstatement [...]. The metaphorical overkill, as usual with the visual icon, is essential.“*³⁸ Die analytische Suche nach einem funktionalen Zusammenhang zwischen Natur und Bauwerk findet, mit anderen Worten, aus Anlass seiner Titulierung als Gurke gewiss nicht auf einer oberflächlich wörtlichen Ebene statt, doch schon in der ersten Abstraktion (auf der Stufe des – austauschbaren, flottierenden – Sprachzeichens, das gleichwohl empirisch-analytisch nicht mehr vollständig abgelehnt werden kann) wird deutlich, dass sich bildhafte Etiketten zwar nicht unbedingt auf ihre vordergründige Realität hin befragen lassen (oder nach ihrer Bedeutung und Wirkung als Symbol, das Narrative begründet), sie dennoch aber den Hinweis auf eine Funktion in sich bergen, die eine Verbindungslinie zu einem anderen Gegenstandsbereich

³⁶Eco 2002, S. 73

³⁷McNeill 2009, S. 49

³⁸Jencks 2005, S. 185

aufweist. Auch hier also steht nicht die Frage im Vordergrund, wie gehaltvoll oder unberechtigt ein bestimmtes Etikett sein kann, sondern mit Blick auf die notwendig vorherig zu treffende Entscheidung diejenige danach, weshalb es überhaupt dazu gekommen ist, dass es angeheftet wurde. Übertragen auf die zuvor angestellte Überlegung bedeutet das: Sinnvoll erscheint nicht die Erforschung, wie weit eine Architektin, ein Architekt oder deren Werke faktisch Stars sind, soweit sie als solche bezeichnet werden, sondern warum über sie als Stars gesprochen wird und welche Konsequenzen sich daraus ergeben.

Fortsetzung: Weitere Konsequenzen aus dem Konzept der »Klärung«

Die zweite Konsequenz betrifft das Forschungsdesign, dessen Anlage nicht allein in der Hinsicht problematisiert werden kann, dass es vorgibt oder doch zumindest einschränkt, welche Erkenntnisse zu erwarten sein können und welche Ausschlüsse durch gezielte und sinnvolle Grenzziehungen dabei gleichzeitig, soweit informiert, transparent und wissenschaftlich nachvollziehbar vorgenommen, produziert werden – diese ebenfalls konstruktivistische Position ist inzwischen höchstwahrscheinlich eher trivial. Entscheidender ist, aus wissenschaftstheoretischer und -kritischer Perspektive, eine „fatale Unvollständigkeit“ bei der Ausrichtung der forschungsmethodischen Hauptaufmerksamkeit³⁹ als Folge oder Ziel ihrer »Klärung«. Feyerabend illustriert dies ausführlich am historischen Beispiel der Planetenbahnberechnung. An ihr waren zwar sowohl die Kosmologie, Physik, Astronomie, Optik, Theologie und die Erkenntnistheorie beteiligt (oder mindestens *zu* beteiligen), doch genau besehen zog keine der existierenden Theorien alle Disziplinen in Betracht – die Hauptaufmerksamkeit galt der Astronomie, gegründet auf der Haltung: „Ist sie richtig behandelt, dann gilt damit das Problem als erledigt.“⁴⁰ Das – damalige – Denken beschränkte sich letztlich nie auf nur eines der benannten Fächer, zog aber auch ebenso wenig alle zugleich in Betracht, und das ohne Hinweis darauf, ob zumindest deren grundsätzliche *An*-Erkennung gewährleistet war; Argumente der Forscher erschienen dabei „nie sehr zwingend“, sie glichen vielmehr „oft Plausibilitätsüberlegungen.“⁴¹ Seiner von „einige[n] moderne[n] Wissenschaftstheoretiker[n], wie etwa Lakatos“ übernommenen, bisweilen spitzen Kritik an prinzipienvergessenen Wissenschaftlern, die „oft wie Schlafwandler“ agierten, wenn sie entgegen der von ihnen

³⁹Feyerabend 1986, S. 235

⁴⁰ebd., S. 235

⁴¹ebd., S. 234

selbst für richtig erachteten Vorgehensweisen praktizierten,⁴² lässt Feyerabend gleichwohl ernstgemeinte Aussagen dazu folgen, welche Haltung wissenschaftlichen Prinzipien, Maßstäben, Regeln und Vorschriften entgegengebracht werden sollte. „Nur *innerhalb* einer ziemlich umfassenden Weltauffassung lassen sich spezielle Regeln rechtfertigen und haben Aussicht auf Erfolg“,⁴³ hingegen seien *Maßstäbe* geeignet, den Handlungen von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern Inhalt und Durchschlagskraft zu verleihen.⁴⁴ Auf Architektur bezogene Forschungsfragen sind nicht minder mit der für die Architektur grundlegenden Situation konfrontiert, dass sich in ihr „unterschiedlichste Wissensformen und Kulturtechniken“ verbinden: Sie ist „pluridisziplinär“ und darüber hinaus stets im Verwendungskontakt zu „weiteren und unterschiedlichen Wissensformen, Verfahren und Praktiken“.⁴⁵

»Klärung« kann, vor einem so skizzierten Hintergrund, der angesichts der Aktualität der Verhältnisse in der architekturbezogenen Forschung nicht von der Geschichtlichkeit der Begründungszusammenhänge Feyerabends entwertet wird, das Gegenteil ihrer dem Grundsatz nach unzweifelhaft legitimen, notwendigen und hilfreichen Intention bewirken. Eine für plausibel gehaltene Verschränkung von Stararchitektur mit dem sogenannten (und dabei oft ebenso ungeprüften) »Bilbao-Effekt« bewirkt demnach unter Umständen, dass der forschende Blick von den übergroß bedeutsam erscheinenden Themen der Stadtentwicklung, dem Standortwettbewerb der Städte oder zugehörigen Schwerpunktsetzungen der Ökonomie / Immobilienwirtschaft verstellt wird. Noch mehr, und dabei – komplexitätserhöhend – zugleich, gilt dies für Architekturbegriff selbst, dessen kulturell bedingte Dynamik noch immer seine unablässige »Erweiterung« bewirkt, die im Moment der forschenden Auseinandersetzung aber sowohl »eingefroren« als auch in das jeweilige Forschungsdesign »übersetzt« werden muss – mit wiederum allen wissenssoziologischen und wissenschaftstheoretischen Implikationen für die (Schließung der) Erkenntnismomente, die damit im Zusammenhang stehen.

Hieraus ergibt sich die dritte Konsequenz, die eben jene (noch nicht näher benannten und möglicherweise kaum je abschließend benenn- oder »klär-«baren) Bezugswissenschaften der auf Architektur gerichteten Forschung betrifft, dabei aber zu allererst die Architekturtheorie. Aufgeworfen wird an dieser Stelle die Frage danach, ob eine Theorie, auch eine als solche ernst genommene

⁴²Feyerabend 1986, S. 234

⁴³ebd., S. 258; Hervorhebung i.O.

⁴⁴ebd., S. 260

⁴⁵Hauser 2009

Architektur-Theorie, der Analyse vorausgeht – die sie somit zu bestätigen (oder verwerfen) sucht – oder ob sie an ihrer Fundierung (mit-)arbeitet, sprich eines ihrer Erkenntnisziele ist. Was also ist „Architekturtheorie heute“⁴⁶? Was ist sie zu leisten imstande, welche Disziplinen treffen sich in welcher Gestalt unter dem Dach ihres Theoriegebäudes, wie weit sind sie geeignet, Architekturforschung zu stützen?

Vorschlag einer erneuten Theorie der Architektur nach Abel

Der Versuch der Komplexitätsbewältigung dieser Überlegungen – man mag sich die verschiedenen Ebenen des Architekturverständnisses und der bezugswissenschaftlichen Verknüpfungen der Architekturtheorie in ihrer jeweiligen Zeitabhängigkeit für einen Moment etwa in Form einer dreidimensionalen Matrix vorstellen, die je nach forschender Fragestellung stets andere Punkte in dem so aufgespannten Raum anspricht, die auf verschlungenen, aber gleichwohl spannenden Pfaden erreicht werden – kann im Rahmen dieser Arbeit kaum mehr als »sich als solches selbst erkennen«. Selbst bei Zweifeln hinsichtlich einzelner Vorschläge für eine (neue) Wissenschaftlichkeit der Architektur(forschung) ist in jedem Fall das stärker werdende Motiv erkennbar, im Sinne Kuhns eine ‚Regellosigkeit‘⁴⁷ der wissenschaftlichen Forschung in der Architektur so nicht länger hinzunehmen. Wie aktuell Kuhns Überlegungen sind, zeigt sich auch daran, wie offensichtlich in architekturbezogener Forschung die Notwendigkeit neuer Begriffe und eines neuen Vokabulars ist.⁴⁸

In der Absicht, einen aus der Perspektive der Architekturtheorie formulierten Ansatz für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Gegenständen und Phänomenen zu entfalten, wird hier auf Günter Abels Versuch Bezug genommen, eine architekturtheoretische Wissensforschung zu etablieren.⁴⁹ Damit ist umgekehrt gewendet konstatiert, dass es elementare epistemologische Fehlstellen in der Architekturtheorie gibt und somit keine systematisierte Forschungspraxis architektonischer Phänomene existiert, die auf das Beispiel der Stararchitektur übertragen werden könnte.

Abel stellt dem Grundsatz nach klar, dass das Bauen eine Praxis und keine Theorie ist.⁵⁰ Gefordert sei daher weniger der „theoretisierende Blick als viel-

⁴⁶ Gleiter 2008

⁴⁷ vgl. Kuhn 1976, S. 61

⁴⁸ vgl. ebd., S. 68

⁴⁹ Abel 2014, S. 39 ff.

⁵⁰ ebd., S. 44; Dieser recht allgemein gehaltenen Formulierung lässt sich auch kaum widersprechen, ohne eine umfangliche Auseinandersetzung über die Fragen zu auszulösen, wo das

mehr die gedankliche Durchdringung der Werke der Architektur und der Praxis des Architekten, einschließlich des diesen beiden Dimensionen intern, und nicht extern, korrelierten Architekturdenkens.“⁵¹ Abel wendet sich mit dieser Forderung gegen eine „intellektualistische Versuchung am Werke“, die ganze Kaskaden von „*Meta-Meta-Meta...*“-Theorien produziere, die Untersuchungsgegenstände und erklärungsbedürftigen Phänomene sowie die „Praxis des Architekten“ aus dem Blick verliere und letztlich zu „sachlich wenig aufschlussreichen, stattdessen intellektualistischen oder gar feuilletonistischen Beschreibungen“ verkomme.⁵² Das, wofür Abel demgegenüber eintritt, ist die Auffassung von Architektur als „Zusammenspiel unterschiedlicher und verteilter Formen von Wissen“. Architektur, die Tätigkeit von Architektinnen und Architekten und das Sprechen und Denken über Architektur wird demnach als „Praxis der Interaktion und des Zusammenspiels von unterschiedlicher Typen von Wissen“ vorgestellt, Werke der Architektur mithin als »gebautes Wissen«, aber nicht als gebaute Theorie.⁵³ Die Wissensbezüge und -felder, die Abel für relevant und zur Vorbedingung für „den exzellenten Baumeister“ erklärt, sind äußerst umfangreich und, wie er selbst einräumt, „geradezu übermenschlich“: Als idealtypisch aufgelistet werden „*Formwissen, Funktionswissen, Vorstellungswissen, Sinneswissen, Kulturwissen, Materialwissen, Gestaltungswissen, Theoriewissen, Knowing-how-Wissen, Handlungswissen, Erfahrungswissen, szientifistisches Wissen, künstlerisches und ästhetisches Wissen, ethisches Wissen, praktisch-technisches Wissen, implizites und explizites Wissen, piktoriales Wissen, intuitives Wissen – und andere Wissensformen mehr.*“ Zwar sei hiervon im praktisch-architektonischen Anwendungsfall nicht alles in gleichem Maße vonnöten, gleichwohl zeige die Vielfalt der berührten Gebiete und Bezüge, wie tief die Architektur in der

Bauen praktisch beginnt, wo es endet und welche Praktiken schon oder noch als Tätigkeiten des Bauens zu verstehen sind. Darauf bezogene Überlegungen würden das Format eines Vortrags bzw. Aufsatzes, dem Abels Vorschläge entstammen, gleichwohl sprengen. Als Hinweis darauf, dass sich die Architektur als äußerst vielgestaltige Praxis versteht, mag aber schon die von Robert Harbison fundiert dargelegte These genügen, dass „auch die handfesten Tatsachen der Architektur bis zu einem gewissen Grad fiktional sind“ (vgl. Harbison 1994, S. 7).

⁵¹ Abel 2014, S. 44

⁵² ebd., S. 43; Hervorhebung i.O.

⁵³ ebd., S. 44; Auch de Bruyn unternimmt den Versuch, Architektur als (Universal-)Wissenschaft auf der Grundlage der These zu (re-)positionieren, dass sie in enzyklopädischer Form das Wissen partikularisierter Wissensdisziplinen konzeptuell zu einem vermag. Das Bauen sei hierfür allerdings nicht wesentlich: „Im Grunde kommt es nicht einmal darauf an“ (Bruyn 2008, S. 12, S. 15).

Lebenswirklichkeit verwurzelt ist und wie sehr daher gutes Bauen zugleich auch ein gutes Leben bedeute.⁵⁴

Einem groben Raster nach differenziert und definiert Abel die Wissensformen im engen Begriff einerseits nach dem auch zuvor genannten szientifistischem Wissen, das nach „methodisch geordneten Verfahren gewonnen“ und an Begründung, Rechtfertigung, Beweisbarkeit, Mittelbarkeit, intersubjektive Überprüfbarkeit, Tradition und die Vermittlung an Hochschulen gebunden sei, sowie auf der anderen Seite in einem weiten Begriff nach architektonischem Können bzw. architektonischen Fähigkeiten, Fertigkeiten, Praktiken und Kenntnissen.⁵⁵ Der enge Begriff kommt insoweit dem nahe, was unter den Wissenschaften im zeitgenössischen Wissenschaftsbetrieb verstanden wird und erscheint dabei als eine Wissensform unter vielen. Deren in der Gesamtheit betrachteten strukturellen Verbindungen unter- und miteinander beleuchtet Abel ebenso intensiv wie die Frage nach der Kreativität in der Architektur, die von ihm nach der bloßen Erschaffung von »Neuartigkeit« und »genuiner Kreativität« unterschieden wird.⁵⁶ Eine weitere Unterscheidung ist die nach explizitem, bewussten Wissen nach obigen Formen sowie implizitem Wissen im Sinne „handwerkliche[r] und designbezogene[r] Fähigkeiten, Kompetenzen, Kontexte, Hintergrundbedingungen, Einstellungen, Ziele, Zwecke, Netzwerke von Überzeugungen, Gewohnheiten, habitualisierte[r] Muster, auch vorintentionale[r] und fraglos unterstellte[r] Annahmen in Bezug auf physische Materialien und Prozesse, wie zum Beispiel Annahmen über die Festigkeit und das Verhalten von Baumaterialien sowie über viele andere Komponenten mehr.“⁵⁷ Eindeutig geht es Abel hier auch darum,

⁵⁴ Abel 2014, S. 45; Hinzu kommen an späterer Stelle etwa noch »nichtbegriffliche Wissensformen« wie Wahrnehmung-, Erfahrungs- und Erlebniswissen (ebd., S. 53). Abel unterscheidet hinsichtlich der involvierten Wissensformen und -vorräte zumindest prinzipiell nach dem „Bauen etwa aus der sozialen Verantwortung heraus, aus einem Design heraus, aus einer Funktion heraus, aus einer künstlerischen Vorstellung heraus oder unter anderen Gesichtspunkten und Zwecksetzungen“. Daher sei es glücklicherweise nicht so, dass der einzelne Baumeister oder das einzelne Architekturbüro unter Druck gesetzt werden müsse, alle Wissensformen gemeinsam vorab zu kennen und umzusetzen (ebd., S. 46).

⁵⁵ ebd., S. 40

⁵⁶ ebd., S. 50; Die Werke der in Anlehnung an Fritz Neumeyer angesprochenen Star-Architekten sowie ihren »Originalitäts-Kult« hält Abel nur für vermeintlich Neues; bei genauerem Hinsehen handle es sich „um bloß *spektakulär Neuartiges*“ (ebd., S. 51; Hervorhebung i.O.). Suggestiert wird damit, dass Kreativität, wenn nicht messbare, so doch nach bestimmten Kriterien unterscheidbare Formen aufweist. Für deren Bestimmung interessiert sich jedoch, wie weiter unten zu sehen sein wird, besonders die Architekturphilosophie.

⁵⁷ ebd., S. 53

extensiv das Bild einer äußerst breiten Auffächerung des von der Architektur berührten Wissens zu zeichnen und damit argumentativ die These zu stützen, dass im Zweifel sogar noch ein nicht letztgültig zu ergründendes Residuum verbleibt: „In den Werken der Architektur steckt mehr, als man sieht, und mehr an Wissen, als man explizit und in einer Sprache proportional artikulieren kann.“⁵⁸ Die Rolle der Wissenschaften marginalisiert Abel so doppelt: Zum einen gilt sie ihm in ihrem forschenden Interesse und System der Erkenntnisse, Theorien, Gesetzmäßigkeiten und Methoden als eine Wissensform(ation) unter vielen, zum anderen beschreibt Abel Architektur als eine Disziplin, die sich der wissenschaftlichen Forschung schon aufgrund der Begrenztheit der Sprache nie völlig offenbaren kann.

Aus dem Befund, dass die Theorie der Architektur in bislang unzulänglicher Weise entweder auf das Verhältnis von Theorie und Praxis in der Architektur schaue, Wissen durch reines Denken schaffe, begriffliche Organisation der Theorie *über* die Architektur und die Praxis der Architektinnen und Architekten betreibe und versuche, die Erkenntnisse in ein axiomatisches System von Grundsätzen zu kleiden,⁵⁹ leitet Abel die Forderung ab, dass eine „vollblütige Architekturtheorie [...] auf die in den jeweiligen Werken, Praktiken und Theorien manifesten unterschiedlichen Wissensformen und deren Interaktionen sowie auf ein intervenierendes Gestalten dieser Verhältnisse bezogen zu sein hat.“⁶⁰ Sie habe darüber hinaus das Verhältnis zwischen explizitem und implizitem Wissen der Architektur zu verdeutlichen,⁶¹ eine „reflektierte[] Ästhetik und Ethik des Bauens in Form von Sprache und Gedanke“ zu betreiben und dabei als ein „Denken *in* bzw. *aus* Architektur“ zu operieren, das „die Werke, die Phänomene und die Praxis der Architektur *von innen her* zu verdeutlichen, sie zu zeigen und auf diesem Wege zu explizieren“ habe.⁶²

⁵⁸Abel 2014, S. 54; Dieses Bild lässt sich umkehren: Überall dort, wo diese Gehalte nicht vorhanden sind, kann nicht von Architektur die Rede sein. Abel macht auch kein Geheimnis daraus, letztlich Normen dafür im Sinn zu haben und deren Aufstellung für das zu beabsichtigen, was als Architektur „in puncto Lebensqualität, Gestaltung, Material, Form und Funktion *richtig*, des Näheren *richtig gut*“ sei (ebd., S. 57; Hervorhebung i.O.).

⁵⁹ebd., S. 42

⁶⁰ebd., S. 49

⁶¹ebd., S. 54

⁶²ebd., S. 52; Zugespißt fordert Abel letztlich, dass sich die Architektur „aus dem Würgegriff der ganzen Dichotomie von *Theoretizismus* und *Praktizismus*“ zu befreien habe (ebd., S. 56; Hervorhebungen i.O.).

Eine so skizzierte und verstandene Architekturtheorie ist, so ließe sich sagen, praktische Autonomie der Architektur mit theoretischen Mitteln. In jedem Fall ist sie so eng mit einem ausdrücklich normativen Anspruch an eine idealisierte und auf die Konsequenz des Bauens zulaufende Architektur geführt,⁶³ dass sie weniger eine Form der Reflexion als vielmehr der Selbstvergewisserung darstellt. Dagegen ist nicht grundsätzlich etwas einzuwenden, es ist jedoch davon auszugehen, dass in der Existenz eines solchen Mediums der architekturtheoretischen Selbstvergewisserung und Selbstbegründung eine entscheidende Entstehungsbedingung für Architektur besteht, die nicht dem Zufall oder der Beliebigkeit entspringt – mit anderen Worten: Sie ist in dieser Hinsicht immer schon reflektiert, weist sich darin mithilfe der Architekturtheorie aus und verweist durch sie auf sich zurück. Architekturtheorie kann gleichwohl nicht die Aufgabe und Funktion haben, selbst zu idealisieren, Selbstbespiegelung zu objektivieren oder lediglich als Auffangbehälter für normatives Wissen zu dienen – sie würde darin erstarren. Nicht alle – überdies dynamische – Lebenswirklichkeit ist der Architektur zu eigen, sie kann es aber werden, und Architekturtheorie beweist sich in ihrem Vermögen, das Wissen über solche Dynamiken erfassen zu können, auch durch das Maß ihrer Reaktionsfähigkeit.

Soweit den Vorschlägen Abels unter diesen Erwägungen zugestimmt werden kann, so aufmerksam macht es dann auch darauf, dass es der von ihm formulierten und geforderten architekturtheoretischen Wissensforschung an Aussagen darüber mangelt, um welches (»szientistische«) Wissen oder Wissensgebiet es ihm den jeweiligen Inhalten nach geht – allein von Hochschule zu Hochschule unterscheiden sich die Bezugnahmen in der Ausbildung, geschweige denn Forschung, schon allein programmatisch erheblich.

Architekturphilosophie

Der darüber hinausreichende Blick auf eng mit der Architektur verknüpfte Disziplinen, denen unterstellt werden kann, dass Stararchitektur ein gültiger Gegenstand der Auseinandersetzung für sie ist, fällt zunächst auf die Architek-

⁶³Ein verantwortungsvolles und reflektiertes Nachdenken über den (Stellen-)Wert der Architektur in der Lebenswirklichkeit der Menschen wirft – auch und insbesondere in Anbetracht der Stararchitektur – die Frage nach der mitunter zumindest teilweise sinnvollen und notwendigen *Bauvermeidung* auf. Architektinnen und Architekten vertreten im Einzelfall gleichwohl ihre eigenen partikularen Interessen – und es darf bezweifelt werden, dass etwas wie die gezielte Bauvermeidung aus der Architektur heraus gedacht, gefordert und umgesetzt werden kann. Wie sich im folgenden Abschnitt zeigen wird, nimmt sich vor allem die Architekturphilosophie dieser Problematik an.

turphilosophie: Wo Architekturtheorie als Ort des ‚eindringlichen Nachdenkens‘ gilt bzw. „gedankliche Durchdringung der Praktiken und Werke der Architektur“ ist,⁶⁴ drängt sich umso mehr die Frage auf, worin sich die Architekturphilosophie hiervon unterscheidet. Auch hier erfolgt ihre Beantwortung nicht dadurch, dass die Disziplin von den Anfängen her betrachtet darauf befragt wird, ob sie sich nach herzuleitendem Verständnis im Sinne einer Architekturtheorie oder für die Beschäftigung mit Stararchitektur entfalten lässt, sondern worin der Selbstbeschreibung nach ihr (möglicherweise einschlägiger) Schwerpunkt liegt.

Christoph Baumberger versammelt hierzu eine Reihe exemplarischer Positionen und zugehöriger Beiträge, die anhand der Fragen, ob Architektur eine Kunst ist, was Bauwerke dazu macht, wie sich ihr ästhetischer Wert bestimmen lässt, was unter der Bedeutung oder der Identität eines Bauwerks zu verstehen ist und ob Architektur eine ethische Funktion besitzt, in die zeitgenössische Architekturphilosophie einführen sollen. Ihre Auswahl folgt, so Baumgard, auch dem Kriterium, dass sie „Ansätze zu einer Theorie“ liefern.⁶⁵ Der Aspekt der Bedeutung von Bauwerken wird dabei zwar in eine Symboltheorie überführt, von dort aus jedoch ebenfalls daraufhin untersucht, ob sie als Kunst zu verstehen sind. Als Identität eines Bauwerks gilt, hieran anknüpfend, dessen situative Verbindung von Typologie und Funktion mit den Symboleigenschaften, was den Befund liefert, dass Bauwerke verschiedene, sich verändernde oder gar konfligierende Identitäten aufweisen können, die sich zudem auf andere Bauwerke, „Landschaften, Personen, Unternehmen, Nationen und Marken auswirken“.⁶⁶ Von hier aus ist der philosophisch-analytische Weg zu Bauwerken, denen auf der Grundlage ihrer Symboleigenschaften Star-Qualitäten attestiert werden, die sich ihrerseits dann auf Personen, also die jeweiligen Architektinnen oder Architekten auswirken sowie auf Städte, Marken oder Unternehmen ausstrahlen, nicht mehr weit, und es ist festzuhalten, dass hierin eine Methode der Anschauung und Systematik der Zuweisung des Stararchitektur-Begriffs bestehen kann. Das bedeutet indes auch: Diese Form der Strahlkraft, des architektonischen Brandings, ist zuerst eine Frage der Philosophie, dann der Empirie.

Ludger Schwarte zufolge geht die Philosophie der Architektur von einem ungewissen Architekturbegriff aus und „*unterstellt nicht ohne weiteres, dass das Wesentliche an der Architektur das Planen und Ausführen von Gebäuden ist.*“

⁶⁴Abel 2014, S 42

⁶⁵Baumberger 2013a, S. 7

⁶⁶ebd., S. 19 f.

*Um die Gestaltung der Lebenswelt durch die Architektur begreifen zu können, muss sie nicht nur die Grundlagen des Bauenkönnens und der Interaktion, sondern auch die Negation des Bauens, wenn nicht gar negative Architektur in den Blick nehmen.*⁶⁷ Gegenstand der Architekturphilosophie ist es demzufolge, zentral eine Erweiterung des Architekturbegriffs zu betreiben, worin sie sich auch *gegen* eine Architekturtheorie positioniert, die, so Schwarte und darin ganz in Übereinstimmung mit Abel (ohne darauf berufen zu sein), dadurch Ausdruck einer *Planungsideologie* sei, dass sie versuche, – gewollt erfundene und in die Welt gesetzte – „Vorsätze, Maximen und Regeln zu formulieren, die die Praxis des Bauens leiten sollten“.⁶⁸

Der unter einer entgegengesetzten Absicht antretende, von Jörg Gleiter und Ludger Schwarte vorgelegte Band zu den Grundlagen, Schwerpunkten und Perspektiven der architekturbezogenen Philosophie stellt das Ziel heraus, „die vorhandenen architekturphilosophischen Ansätze mit der Architekturtheorie wie auch mit den soziologischen, kultur-, kunst- und literaturwissenschaftlichen Forschungsrichtungen ins Gespräch bringen“ zu wollen.⁶⁹ Es folgt der Feststellung, dass sich zwar ein intensiviertes Interesse der zur Architektur benachbarten Disziplinen auf sie richte, deren Verhältnis zum „fachwissenschaftlichen Diskurs der Architekturtheorie wie auch zur Architekturgeschichte“ sei bislang aber nicht hinreichend geklärt. Im Sinne des Versuchs dieser Klärung stehen einzelne Phänomene der Architektur eher im Hintergrund, aufgegriffen werden auf einer höheren Ordnungsebene vor allem Teilaspekte (etwa des Entwurfs; vgl. Ammon 2015).

Christian Illies befasst sich im selben Band dann ausführlicher mit der Frage, was Architekturphilosophie leisten kann und wie sie von der Architekturtheorie abzugrenzen ist: Trennscharf sei dies zwar nicht möglich, während die Architekturtheorie jedoch allgemeine Richtlinien etwa für den Entwurf oder die Gliederung von Gebäuden vorgebe und kontextuell deute, dabei aber weder methodisch einheitlich noch argumentativ sondern eher intuitiv und appellatorisch vorgehe, strebe eine Architekturphilosophie nach Einordnung der Architektur in einen größeren philosophischen Zusammenhang und suche mit den spezifischen Methoden der Philosophie nach Antworten auf Fragen hinsichtlich bestimmter

⁶⁷Schwarte 2009, S. 22

⁶⁸ebd., S. 21

⁶⁹Gleiter und Schwarte 2015, S. 10

architektonischer Phänomene.⁷⁰ Hierzu unterscheidet Illies drei aufeinanderfolgende Schritte:

1. Wahrnehmen: Ein Gebäude muss *ganz genau* wahrgenommen, angeschaut und mit allen Sinnen erfahren werden. Dazu sei es notwendig, auf Bezugswissenschaften und -techniken zurückzugreifen, die sich in technischer, umweltspsychologischer, anthropologischer soziologischer oder technischer Hinsicht mit Gebäuden befassen;
2. Reflektieren: Das Wahrgenommene muss im Anschluss nach Relevantem und Nebensächlichem differenziert und sodann einzeln ethisch und ästhetisch bewertet werden – etwa bezogen auf die Fenster. Auch dies habe unter Berücksichtigung des Wissens und der Erkenntnisse infragekommender Disziplinen zu geschehen;
3. Zusammenführen: Hier werden die zuvor untersuchten Einzelaspekte in ihrer technischen, ethischen und ästhetischen Gesamtheit betrachtet und bewertet,

sodass sich schließlich ein philosophischer Text zu einem Gebäude oder einer Gebäudegruppe ergebe, der diese »auf den Begriff« zu bringen imstande sei.⁷¹ Unzweifelhaft beschreibt dies eine Methode, mit der auch auf Stararchitektur zugegriffen werden kann, und zwar unbeachtet der Tatsache, ob sie vorhergehend schon als solche bezeichnet wird oder nicht. Entscheidend offen bleibt jedoch zunächst, ob zu den Bezugswissensgebieten auch die Popkultur gehört, ob es also zu den architekturphilosophischen Bewertungsmaßstäben gehört, ein Gebäude damit zur Stararchitektur zählend zu beschreiben (oder nicht).

Weitere Theorieangebote und Formationen des Wissens der Architektur

Während sich die Architekturphilosophie folglich in erster Linie für die materielle Wirklichkeit der Architektur interessiert und Personen unter dem Aspekt thematisiert, dass Bauwerke mit ausgeprägten Symbolgehalten auf sie ausstrahlen

⁷⁰Illies 2015, S. 129; Den »Appell«-Charakter der Architekturtheorie macht Illies am Traktat „*Architektur muss brennen*“ fest und spricht damit nur die Spitze eines Eisbergs an architekturtheoretischen Manifesten an, die im Längsschnitt vom *Ornament und Verbrechen* bei Adolf Loos über die Theorien – wenn nicht der '68er, so doch zumindest – seit den 1968er Jahren (vgl. Hays 1998), die Frage nach dem *Stil und Ornament* in der *Architekturtheorie heute* (vgl. Gleiter 2008) bis hin zum Klimamanifest des BDA (vgl. Bundesverband 2009) mehr und prominenter Gewordenes auslöst als anspricht.

⁷¹Illies 2015, S. 143 ff.

können – womit eine exklusive Wirkungsrichtung beschrieben ist –, lässt sich aus dem Blickwinkel der »Auteurtheorie« umgekehrt, also von der personalen Seite ausgehend, auf das (Bau-)Werk schauen. Die Auseinandersetzung mit dem Autor, seinen Werken, seinem Schaffen, seiner Geltung und Biographie, ist eine Selbstverständlichkeit der literaturwissenschaftlichen Praxis, nicht jedoch, so bemerken Jannidis et al., der *Literaturtheorie*: Die darin geführte Thematisierung des Autors setze sich unversehens „dem Verdacht der theoretischen Naivität aus“.⁷² Verständlich wird dies angesichts von Illustrationen der »Größe des Autors«, die Züge populärkultureller Konsumdarstellungsmuster annehmen können: „Wir kaufen uns >den neuen Grass<, gehen zu Martin Walsers Autorenlesungen, protestieren gegen die Verfolgung Salman Rushdies, sehen uns die neueste Shakespeare-Verfilmung im Kino an“.⁷³

Jan Distelmeyer legt unter der Überschrift „*A star is born*“ dar, dass einerseits der Erfolg eines einzigen Werks die Persönlichkeitsgeltung seines Autors radikal verwandeln kann, dies andererseits dem Begriff und Verhältnis nach auch außerhalb der Literatur geschieht: Exemplifiziert anhand des Films *Platoon* von Oliver Stone, der ihm einen Oscar in den Kategorien Bester Film und Beste Regie und die Widmung einer Titelseite des *Time*-Magazins eingetragen sowie das 22fache der Produktionskosten eingespielt habe, zeigt Distelmeyer, dass Stone hierfür einhellig „autorenpolitisches Vertrauen auf die künstlerischen Hintergründe“ gewonnen habe und sein Werk als unmittelbarer persönlicher Ausdruck gewertet wurde.⁷⁴ In der Kultursparte des Films findet denn auch die Herausbildung eines von der Literatur abweichenden Autorenverständnisses statt, das dem arbeitsteiligen Entstehungsprozess filmischer Werke Rechnung trägt, dabei aber den künstlerischen Vorrang einer Einzelpersönlichkeit, der des ‚individuellen Meisters‘, zu fundieren sucht; der Begriff des »Auteurs« ist dabei nicht zufällig ein französischer, sondern verweist darauf, der *Nouvelle Vague* der Kinolandschaft Frankreichs zu entspringen.⁷⁵ Der somit in den 1950er Jahren ursprünglich als „politique des auteurs“ geprägte und in Deutschland unter der Bezeichnung „Politik der Autoren“, „Autorentheorie“ oder „Autorenpolitik“ geläufige Begriff hat eine wechselvolle Geschichte durchlaufen – stellt in Summe aber den Versuch dar, *Hollywood*-Filme einer aburteilenden Wertung dadurch zu entziehen, dass die Autorenschaft im populären Kino analytisch

⁷²Jannidis 2000a, S. 8

⁷³ebd., S. 7; Hervorhebung i.O.

⁷⁴Distelmeyer 2005, S. 93 f.

⁷⁵ebd., S. 13

herausgearbeitet und der Film als Kinokunstwerk einer näheren Betrachtung empfohlen wird.⁷⁶ Betont wird die Schaffensautonomie von Regisseurinnen oder Regisseuren die im arbeitsteiligen Prozess mitwirkungsmächtiger Schauspielerinnen und Schauspieler, Drehbuchautorinnen, Kameramänner etc. gleichwohl die alleinigen Autorinnen oder Autoren der Erschaffung eines Films sind, der so zum Gegenmodell des »Produzentenfilms« wird. Als Musterbeispiel eines ‚*ultimate creators*‘ bzw. des klar männlich dominierten *auteurism*-Konzepts gilt Alfred Hitchcock.⁷⁷

In filmtheoretischen Diskursen ist, so Distelmeyer, die auktoriale Analyse lange überholt, sie spiele in Wissenschaft, Kritik und im öffentlichen Denken und Reden über Filme aber noch eine große Rolle – der *auteur* gelte als „Adelstitel der Filmkritik“.⁷⁸ Zwischenzeitliche Versuche der „autorenpolitischen Rekonstruktion“ und des *ultimate creators* in den 1970er Jahren sieht Distelmeyer im Lichte von Diltheys Hermeneutik und der darin enthaltenen psychologischen Ausrichtung auf das Verstehen anderer Personen.⁷⁹ Gegen das Konzept des „Bedeutung erzeugenden Schöpfersubjekts“ gebe es aber die drei entscheidenden Argumente, dass erstens die Reduktion auf die Bedeutung des Regisseurs angesichts der realen Film-Produktionsverhältnisse unhaltbar sei, zweitens ein auf diese Art konstruiertes Subjektverständnis des kohärenten, selbstidentischen und -bestimmten, unbeeinflussten und sich so dem Publikum mitteilenden Individuums daran scheitere, rekonstruiert werden zu können und drittens die vermeintlich selbstgebildete, *auteur*-immanente Bedeutung nicht beobachterunabhängig existiere. Abgelöst worden sei das *auteurism*-Konzept seither u.a. von den Ansätzen der „Apparatus-Theorie“, dem zunehmenden Einfluss der Cultural Studies, der Frage nach dem Verhältnis von Film und Postmoderne, von den Diskursen zum Star- und Genrebegriff oder interdisziplinären Analysen zu Strategien der visuellen (Populär-)Kultur.⁸⁰ Nicht zuletzt Roland Barthes habe mit dem von ihm proklamierten *Tod des Autors* die *auteurism*-Kritik und feministisch geprägte Filmtheorie-Debatten gestützt, und schließlich ist es im Jahr 2000 Jean-Luc Godard, einer der gefeierten Regisseure des Autoren-

⁷⁶Distelmeyer 2005, S. 14 f.

⁷⁷ebd., S. 15, S. 17 f. Distelmeyer verwendet die Begriffe »*auteurism*«, Autorenpolitik und »*auteur*-Theorie« ausdrücklich synonym (vgl. ebd., S. 16).

⁷⁸ebd., S. 19, S. 14

⁷⁹ebd., S. 20

⁸⁰ebd., S. 22

Kinos, der befindet, dass der Auteur-Begriff heute so inflationär verbreitet wie pervertiert sei.⁸¹

Es scheint mithin wenig Sinn zu ergeben, diese historisch gewordene »politokulturelle« Theorie der Filmwissenschaft für die Architekturtheorie gewinnen oder gar Stars der Architektur alternativ als *auteurs* oder *ultimate creators* konzeptualisieren zu wollen. Tim Anstey et al. erkennen an, dass im Sinne von Roland Barthes von der sozialen Konstruktion des Autors auszugehen ist, sehen mit Foucault aber die prinzipielle Fortdauer des Konzepts der Autorenschaft auch in der Architektur als eine wechselseitige »Funktion« zwischen Werk und Person.⁸² Die in der Summe der Beiträge des Bandes gewonnene Erkenntnis laute, dass es in der Architektur eine lang zurückreichende, eigene Geschichte von Versuchen mit dabei uneindeutigen Ergebnissen gebe, die Autorenschaft in der Architektur zu definieren, und wenn nun neue Versuche dazu unternommen würden, dann bestätige dies die Bedeutung des Konzepts für die heutige Architekturpraxis. Der neue Diskurs über die architektonische Autorenschaft liefere gleichwohl „neither a clarification, an advance nor a solution to some traditional and clearly defined 'problem.'“⁸³ Insbesondere der These der sozialen Konstruktion des Autors pflichtet Hélène Lipstadt bei und sieht sie auf der Grundlage den von Véronique Biau und Jean-Louis Violeau durchgeführten, „Bourdieu-inspired analyses of starchitects“ im Zusammenhang mit öffentlichen Bauvorhaben gestützt: „Biau has shown that the mayors who commission emblematic architecture and the representatives of public clients who sit on juries share the architect’s aesthetic logic and interest in symbolic profits.“ Der enge Zusammenhang der Erschaffung des Autors – bzw., wie oben, (ultimate) »creators« – bestehe darin, dass diese öffentlichen Auftraggeber „have collaboratively, that is to say collusively, assigned to the architect the power that they have themselves conceded, that they have 'created the creator'.“⁸⁴ Umgekehrt, so zeigt es Biau, seien es auch die (französischen) Architektinnen oder Architekten, die den Star-Status anstrebten, um fortan als »Autoren« zu gelten: „Cette opinion se renforce de quelques propos tenus par certains des architectes d’affaires interview es qui, par divers arguments, ont signifi e leur désir de s’approprier quelques-uns des bénéfices des architectes-stars : réaliser une grande opération

⁸¹Distelmeyer 2005, S. 20, S. 13

⁸²Anstey, Grillner und Hughes 2007b, S. 7 f.

⁸³ebd., S. 14; In ihrem Beitrag sieht Pelletier die Epoche der Renaissance als Beginn der Auffassung vom Architekten als dem „true author of a building“ (Pelletier 2007, S. 97).

⁸⁴Lipstadt 2007, S. 170 f.

publique (architecte n° 5), être cité comme auteur de ses réalisations, au moins à parité avec le maître d'ouvrage (architecte n° 2).“⁸⁵ Auch wenn Lipstadt mit Biau von einem charakteristischen ‚French field of architecture‘⁸⁶ spricht, darf zumindest die These vertreten werden, dass Motive dieser Art nicht auf Frankreich beschränkt sind.

„Die Kontextualisierung von auktorialen Werk und Text verlangt“, so Reginé Heß, auch danach, dass Gefühlskonzepte und entsprechende Begriffe im Angesicht der Architektur kontextualisiert werden. Dies geschehe in der Architekturpsychologie besonders seit den 1960 Jahren von Großbritannien ausgehend in Form von Feldforschungen und Laborsimulationen.⁸⁷ Das Interesse der Architekturpsychologie richtet sich somit, wie auch Peter Richter betont, auf das Erleben und Verhalten der Menschen.⁸⁸ Mit diesem Zugriff lässt sich etwa untersuchen, wie das – in auffälliger Distanz thematisierte – Publikum auf Stararchitektur sowohl emotional als auch behavioristisch reagiert, wie es Stararchitektur und ihm präsentierte Stararchitektinnen und -architekten wahrnimmt, sie ästhetisch erlebt, wieweit es sich an diese Form der Architektur bei der Freizeitgestaltung orientiert oder sich damit identifiziert. Insbesondere der von Heß angesprochene empirische Ansatz wird hier jedoch zum Anlass genommen, diese Aspekte im Kapitel 4.1 näher zu betrachten.

Wenn quer zu den Betrachtungen der Wissensgebiete ebenso wie der Debatten und Diskurse in dieser Arbeit wiederholt Begriffe wie Symbol, Zeichen, Bezeichnendes und Bezeichnetes bzw. Signifikant und Signifikat, Bedeutung sowie viele weitere, aus der Semiotik stammende Ausdrücke oder auf sie verweisende Theorien und Argumente aufscheinen, dann lässt sich, mit Eco, hierin gewiss das Abbild der ‚verwirrenden Vielfalt des semiotischen Feldes‘ erkennen,⁸⁹ vor allem aber legt es nahe, dass auf sie implizit oder explizit zurückgreifende Überlegungen sich nicht als deren Teilmengen beschreiben lassen, sondern von ihr tief durchdrungen sind. Aus diesem Grund wird auf einen eigenständig entfalteten semiotischen Zugriff auf die Stararchitektur verzichtet, aber anerkannt, dass zeichentheoretische Bezüge unterschwellig stets präsent sind.

⁸⁵Biau 1998

⁸⁶Lipstadt 2007, S. 171

⁸⁷Hess 2013, S. 12

⁸⁸Richter 2008, S. 21

⁸⁹vgl. Eco 2002, S. 18

2.1.2 Cultural Studies

Auf die Problematiken und Fallstricke, die von unzulässigen Vergleichen, Gleichsetzungen oder konstruierten Ähnlichkeitsbeziehungen ausgehen sowie die methodologische Herausforderung, analytische Anknüpfungspunkte und Verbindungslinien zu definieren, die Stararchitektur erforschbar machen, ohne sie hierbei schon selbst mit zu erschaffen oder darin vorformulierte Annahmen ihrer Existenzbedingungen rekurrierend zu bestätigen, wurde oben schon vielfach aufmerksam gemacht. Komplexitätsvergrößernd wirkt die prinzipielle Theorieoffenheit einer Architekturtheorie, deren Begriff sich mit der Ideen-, Form- und Sozialgeschichte und dabei wechselnden wie fließenden Gegenstandsabgrenzungen unaufhaltsam weiterentwickeln muss. Recht augenfällig wird dies bei der Frage danach, ob die Einnahme der Perspektive der *Cultural Studies* auf die popkulturell konnotierte Stararchitektur Verständniszugänge und methodische Instrumentarien bereitstellt, die einerseits von dort aus in besonderem Maße passgenau, andererseits aber an einer sich neuen architektonischen Ausdrucksformen zuwendenden und hieran forschungsinteressierten Architekturtheorie anschlussfähig sein können.

Für eine positive Antwort hierauf spricht zunächst durchaus manches. Den Ausgangspunkt bilden die thematischen Vertiefungsrichtungen, auf die sich das Erkenntnisinteresse der schon stärker formierten späteren Cultural Studies ausgeweitet hat. In ihrer Vielfalt sind sie kaum zu überblicken, umfassen aber etwa die Auswirkungen der Globalisierung auf politische, wirtschaftliche und mediale Systeme, die Kulturpolitik und kulturelle Institutionen oder die „Informationsstadt und ihre räumlichen Formationen“ – also auch Fragestellungen mit ausdrücklichem Raumbezug.⁹⁰ Das ‚kulturelle Niveau der Globalisierung‘ bewirke, dass „Kulturen stets trans-national und trans-lational zu denken“ seien – ein Gedanke, den, wie oben gezeigt, schon Sklair aufgegriffen hat. In der Folge verwischten sich bei popkulturellen Objekten einerseits Authentizität und intrinsische Bedeutungen, andererseits führe dort der „Zustand des permanenten Zusammenziehens von disparaten Elementen“ zur Ästhetik des Crossover und des »Cut 'n' Mix«, was als Beschreibung letztlich auch auf die Cultural Studies selbst anwendbar sei.⁹¹ Dieses etwas spezifischere Verständnis der Cultural Studies von der Globalisierung, das zudem mit Wesenszügen der Popkultur in Übereinstimmung gebracht wird, erweckt so den Eindruck, eine erklärende Per-

⁹⁰Bromley, Göttlich und Winter 1999, S. 22

⁹¹Bloedner 1999, S. 74 f.

spektive auf das weltweit in sehr disparaten Kulturräumen dennoch in gleicher Form auftretende Phänomen der Stararchitektur bieten zu können.

Konzepte wie »Hybridität« oder »Synkretismus« vermitteln ebenfalls, Kontextanbindungen analytisch zu erfassen, die auch in der Stararchitektur von Bedeutung sind, beispielsweise dort, wo davon die Rede ist, dass sich deterritorialiserte Identitäten an Kreuzungspunkten reterritorialisieren, wobei – „buchstäblich wie metaphorisch“ – kulturelle Formen, die „durch Zeit und Raum wandern“, auf andere Formen treffen und damit „ein Verhältnis kontinuierlicher wechselseitiger Verwandlung eingehen.“⁹² Auch das den Cultural Studies zugehörige, dabei seit den 1990er Jahren mit dem Poststrukturalismus französischer Prägung verschränkte Theoriekonzept der »Differenz« (einschließlich der später bewusst verändert angeeigneten Schreibweise Derridas der »Différance«)⁹³ beinhaltet mit der Analyse ihrer Beziehungsgeflechte und der beweglichen Bedeutungen kultureller Repräsentationen die Aussicht darauf, Stararchitektur möglicherweise als zu Anfang in dieser Hinsicht »unvollständige« Architektur untersuchen und verstehen zu können, die in einem Prozess der Neupositionierung, ausgelöst durch die perspektivabhängige Betonung materieller oder ideeller Differenz, zu einer besonderen Architekturform wird. Dies gilt umso mehr, da hierin auch die Auseinandersetzung mit materiellen Ausformungen ideologiebasierter Hegemonieprozesse eingeschlossen ist, der kulturalistische Ansatz der Cultural Studies also auch darin besteht, semiotische, linguistische oder textuelle Strukturen der Produktion, Reproduktion und Konsumtion von Kultur daraufhin zu untersuchen, wie sie in kapitalistischen Gesellschaften den Alltag von sozialen Subjekten und Gruppen und ihren Beziehungen zueinander prägen.⁹⁴

Die so fundierte kulturelle und auch ästhetische Reflexivität über »Differenz« im Zeitalter des „postmodernen Differenzkapitalismus“⁹⁵ ist als kritische Analyse des Populären (und seiner Kulturprodukte) zu verstehen, das als „Ort sozialer Auseinandersetzungen“⁹⁶ bzw. als „Prozess der kulturellen Regulierung und Veränderung des Alltags“⁹⁷ bestimmt ist. Die Cultural Studies analysieren die

⁹²Bromley, Göttlich und Winter 1999, S. 23

⁹³Bloedner 1999, S. 72 f.

⁹⁴Göttlich 1999, S. 59

⁹⁵Engelmann 1999b, S. 10

⁹⁶Winter 1999, S. 36 f.

⁹⁷ebd., S. 44; Diese Formulierung ist nicht zufällig sprachlich der »Kritischen Theorie« der Kulturindustrie nahe, vielmehr zeigt Winter auf, dass sie mit den Massenmedien „als

Popkultur dabei als „Artikulation von Beziehungen“, die zu unterschiedlichsten sozialen Feldern (Arbeit, Religion, Politik u.a.) bestehen können; das „Terrain der kommerziellen Populärkultur“ gilt ihnen als Raum, in dem die Menschen ihre eigene Identität aktiv konstruieren, „weil es keinen attraktiveren Raum dafür zu geben scheint, kein anderes Gebiet, in dem sie ihre Affekte so freizügig ausleben können“. Gedacht als „Artikulation bestimmter Haltungen oder (politischer) Einstellungen, die sich in Stilen ausdrücken und die auf einer bestimmten Mittelwahl beruhen“, ist sie gleichsam auch historisch von sich selbst umgeben: „Dabei überlagern sich in einer Kultur neue Artikulationen des Populären mit älteren. Zusammen bilden sie den Kontext der Populärkultur.“⁹⁸

Schnittmengen der Cultural Studies mit der Architektur

Udo Göttlich untersucht in einem gut zwanzigseitigen Beitrag schließlich dezidiert, welchen Bezug die Cultural Studies in ihren kultur- und medienwissenschaftlichen Überlegungen zur Architektur als „unhintergebares Moment unseres Alltags“ gefunden haben.⁹⁹ Eingeräumt wird von ihm, dass Architektur als Forschungsgegenstand dort bislang keine eigenständige Geltung besessen habe, aber immerhin doch als Frage nach der „Verbindung von spezifischen Orten über Zeit und Raum hinweg“ in verschiedenen Arbeiten thematisiert worden sei. Der ausgewiesene Rahmen des Erkenntnisinteresses bestehe indes darin, die Herausforderung der Verbreitung und Nutzung »transnationaler Medienangebote« für diese Verbindung zu untersuchen. Göttlich stellt hierzu die Arbeit David Morleys vor, die sich der „medientechnischen Mobilität“ in der „Topologie des Alltags“ widmet; als Ort, an dem sich die zugehörigen Prozesse in ihrer ganzen Vielfalt, gegenseitigen Berührung und Durchdringung besonders

Kontrollinstrument zur Integration der Konsumenten“ (Winter 1999, S. 35 ff.) ein sich weit überschneidendes Untersuchungsfeld mit den Cultural Studies gemeinsam hat. Während Horkheimer und Andorno den Konsumenten als Subjekt erkennen, das durch das Vergnügen widerstandslos Ohnmacht erfahre – eine Sichtweise auf die gesellschaftliche Funktion der Kulturindustrie, die „hoffnungslos antiquiert“ erschienen sei in Folge der „postmodernen Aufwertung der Massenkultur und der Herausbildung einer populistisch orientierten Spaßkultur“ – wird innerhalb der Cultural Studies die Vorstellung vertreten, dass gerade „der lustvolle Umgang mit Populärkultur eine produktive Form des Widerstands sein kann.“ In diesem Sinn und Interesse seien populäre Praktiken und Vergnügungen in den Cultural Studies zum Thema geworden, um eine so konzipierte „Utopie“ der Veränderbarkeit gegebener kultureller und gesellschaftlicher Verhältnisse durch *handlungsfähige* Konsumenten zu untersuchen (ebd., S. 38 f.).

⁹⁸Göttlich 1999, S. 62; Klammerangaben i.O.

⁹⁹Göttlich 2009, S. 289

zeigten, wird das Wohnzimmer vorgestellt. Auch die analytische Durchdringung verläuft entsprechend in beide Richtungen: Mit dem Fokus auf Innenräume wird Architektur als Objekt untersucht, das durch die (Massen-)Medien verändert wird, eine virtuelle Dimension bekommt, das umgekehrt aber auch die Identitätsbildung der medienkonsumierenden Menschen, die „Ordnung des Alltags sowie von alltagskulturellen Bedeutungen und Praktiken“, prägt.¹⁰⁰ Morley zeige, dass „die kulturelle Form eines Verbreitungsmediums auch eine materialistische, die Lebensweisen formierende Bedeutung hat, indem sie sowohl die materiellen Bedingungen oder Strukturen als auch die symbolischen Vorstellungen und Repräsentationen privater und öffentlicher Räume“ präge. Obgleich der Befund in dieser abstrakten Form kaum Widerspruch anzuregen vermag, sei Architektur in einem solchen Sinn zuvor nur selten als Aspekt des Sozialen behandelt worden.¹⁰¹

In thematischer Nähe zu Morley sieht Göttlich die Arbeiten von Raymond William, dessen Schlagwort der „mobilen Privatisierung“ von ihm zur Erklärung kultureller Veränderungen und Prozesse genutzt werde, die – am Beispiel des Fernsehens untersucht – darin bestünden, dass der Medienkonsum als kulturelle Form nicht frei von materiellen Voraussetzungen ist, selbst aber auch neue (etwa architektonische) Materialisierungen hervorruft, die sich von den ursprünglich privaten Räumen lösen, wie dies im Public Viewing verwirklicht ist. Exemplifiziert wird das Konzept darüber hinaus an den „Touristenhochburgen auf Mallorca oder vergleichbaren Ferenzielen, in denen das deutsche Fernsehprogramm empfangen werden kann, obwohl sich die Individuen räumlich an einer vollkommen anderen Stelle Europas befinden.“ Das »mobile Moment« ist dabei die technische Ermöglichung der Verbindung entfernt liegender Orte, die auch die Grenzen der „spezifischen Form von Architektur des privaten Raumes“ durchlässig macht; Göttlich räumt ein, dass es sich hierbei um eine insgesamt eher triviale Beobachtung handelt.¹⁰²

Die „fortschreitende Mediatisierung aller Lebensbereiche“ bewirke zudem die „Entstehung virtueller oder imaginärer Orte“, die Architektur der Moderne sei entsprechend um die spezifische Form einer „virtuellen Architektur des Alltags“ erweitert.¹⁰³ Die architekturbezogene Forschungsperspektive der Cultural Stu-

¹⁰⁰Göttlich 2009, S. 289 f.

¹⁰¹ebd., S. 291

¹⁰²ebd., S. 297, S. 295 f.

¹⁰³ebd., S. 298; Diese These hat sich zwischenzeitlich größerer Beliebtheit erfreut – das zeigen etwa Maar und Rötzer 1997, Lampugnani 2002 oder Flachbart und Weibel 2005 in der

dies, so fasst es Göttlich zusammen, richtet sich auf die im Zusammenhang mit Medientechniken entstehende virtuelle Architektur; das aus der Disziplin erwachsende Erkenntnisinteresse richte sich darüber hinaus auf „die Qualitäten und Formen moderner Öffentlichkeiten als Identitätssphären, wozu auch der Blick in die privaten alltäglichen Zusammenhänge gehört, in denen die Identitäten wirksam sind und zu Handlungen ermächtigen oder befähigen“.¹⁰⁴ Spätestens hier wird offenbar, dass sich die Thematisierung der Architektur aus Sicht der Cultural Studies zumindest bei den von Göttlich betrachteten Autoren eng an ihrem ursprünglichen (kultur-)soziologischen Kern orientiert. Das Themen- und Forschungsfeld der Architektur ergibt sich aus der Annahme, dass die „Grundfragen kultureller und sozialer Produktion, Reproduktion sowie Repräsentation und Identitätsbildung“,¹⁰⁵ die das Hauptanliegen der Cultural Studies darstellen, eben auch in der Architektur als Alltagsobjekt der Menschen Relevanz besitzen und erforschbar sind.

Unbeachtet bleibt bei Göttlich die Arbeit von Chris Barker, gleichwohl sind auch dort umfängliche Ansätze erkennbar, raumbezogene Aspekte aus der Perspektive der Cultural Studies erklären zu wollen. Die betrachtete Maßstabebene ist hier allerdings nicht die des (mehr oder minder) privaten Raums, sondern die der Stadt, die er dabei als Orte, Global Cities, postindustrielle Global City, postmoderne Stadt, Stadt im Cyberspace, Stadt als Text und dergleichen mehr charakterisiert und analysiert. Anders auch als Göttlich folgt das analytische Interesse Barkers klarer der Bedeutung „of space and place, including the manner in which they are constituted by social relations of power.“¹⁰⁶ Eine enge thematische Nähe zu den auch, wie oben gezeigt, immer wieder thematisierten Kontextbedingungen der Stararchitektur wird dort deutlich, wo Barker die Leitlinien seiner in lehrbuchdidaktischer Manier formulierten Aufmerksamkeits-schwerpunkte darlegt: Ihm geht es um die politische Ökonomie der Global Cities, um die symbolische und kulturelle Ökonomie urbaner Revitalisierungen und um das Aufkommen postmoderner Städte als *umkämpfte Räume* („contested places“). Insbesondere „early versions of urban studies“ seien hier zu funktionalistisch und unwissenschaftliche gewesen, hätten den Modellcharakter amerikanischer Städte überbetont, zugleich die Vielfalt des urbanen Lebens

Auseinandersetzung mit der Frage, welche Folgen die Digitalisierung, das Internet und neue Medien für Architektur und Stadtentwicklung haben.

¹⁰⁴Göttlich 2009, S. 303

¹⁰⁵ebd., S. 293

¹⁰⁶Barker 2010, S. 373

übersehen und seien darüber hinaus zu sehr der Annahme gefolgt, dass der Raum die Kultur und Ökonomie determiniert, um erkennen, dass „the structures and transformations of capitalism are the prime forces that shape city life, that is, the contemporary emphasis on political economy in the emergence of the global city“. Erst die »Chicago-School« mit Ernest Burgess habe hier einen Durchbruch der Erkenntnis erzielen können: Demnach sei die Stadt vergleichbar mit einem „organism struggling for survival and undergoing evolutionary change in the context of a specific environment“. Seiner idealisierten Modellvorstellung folgend breite sie sich konzentrisch um einen „Central Business District (CBD)“ herum aus, wobei die umliegenden Zonen jeweils von einem „particular type or class of people and activities“ geprägt seien; „various social class groups are allocated specific residential zones by income selection.“¹⁰⁷

Wie zuvor Knox greift auch Barker die Arbeiten Harveys sowie, darüber hinaus, Castells zum Zusammenhang zwischen der Entwicklung urbaner Räume und der Ausbreitung des »Industrie-Kapitalismus« auf. Herangezogen werden indes einzelne Kernaussagen, etwa zur Bedeutung der Rolle des Staates „in the reproduction of capitalism and its shaping of the urban environment“ oder zum »kollektiven Konsum«, der als integraler Bestandteil des Kapitalismus „the creation of an urban environment conducive to business“ befördere.¹⁰⁸ Infolge der durch den Ölpreisschock gesamtwirtschaftlich ausgelösten Rezessionserfahrung sowie durch technische Entwicklungen (Informations- und Kommunikationstechnologie) habe sich das ökonomische Gefüge in seiner globalen Ausbreitung erneuert, was zugleich eine Beschleunigung von Produktions- und Verbrauchsumsätzen bewirkt habe. Den globalen Strömen von Kapital, Ressourcen und Menschen, der Entflechtung des Kapitals durch eine globalisierte Produktion, Finanzierung und Distribution, stehe in den westlichen Wirtschaftsräumen ein Niedergang der Rohstoff- und verarbeitenden Industriesektoren gegenüber, wodurch die Arbeiterklasse der aufkommenden „service class“ weiche. Insgesamt sei dies der Kontext, in dem die Restrukturierung urbaner Räume unter den Aspekten der Entstehung „of global cities and the place of "culture" in urban regeneration“ untersucht werden könne. Nicht erneut in seinem Bezug ausgewiesen, verweist Barkers daraus abgeleitetes Verständnis der Global Cities auf das oben dargestellte Konzept Harveys, dass sich die herausragende Bedeutung bestimmter Städte weder aus ihrer Größe noch ihrem „volume of business“ ergebe,

¹⁰⁷Barker 2010, S. 382 ff.; S. 380

¹⁰⁸ebd., S. 382

sondern aus ihrer Funktion als „command and control points for an increasingly dispersed set of economic activities.“¹⁰⁹ Mit Sassen argumentiert Barker, dass sich die Entwicklung der postindustriellen Global Cities – New York, London, Tokio – räumlich und architektonisch in den hochverdichteten Stadtzentren mit ihren Büro- und Verwaltungshochhäusern manifestiere; der Aufstieg zu Wirtschaftszentren mit ihren multinationalen Konzernzentralen mithilfe der Akkumulation von »transnationalisiertem« Kapital habe zusätzliche Ebenen wirtschaftlicher Aktivitäten aus kleinen Service- und Beratungsunternehmen entstehen lassen, deren Arbeitskräfte aus separaten ethnischen Gemeinschaften stammten und deren physische und kulturelle Präsenz einen weiteren Aspekt der Globalisierung darstelle.¹¹⁰ Unterschiedliche soziale Gruppen seien es aber auch, die dann den „battle over access to the center of the city and over symbolic representations in the center“ austrügen. Als fundamentale Aspekte der symbolischen Ökonomie der Städte zählt Barker Repräsentationen und Kennzeichen mit ihrer bestimmte soziale Gruppen ein- sowie andere ausschließenden Bedeutung, Innenstadtsanierungen und -transformationen zur Schaffung von Shopping- und Freizeitangeboten sowie allgemein „[t]he role played by representations in the constitution of place“, mithin also Stadtimagebildung zur Vermittlung eines Bildes hoher ökonomischer Dynamik mit dem Ziel größerer Wettbewerbsvorteile gegenüber anderen Städte beim Kampf um Investitionen. Kultur werde dabei zum Wirtschaftsfaktor, urbane Orte und Räume das gestalterische Produkt aus einer Synergie von Kapitalinvestitionen und kulturellen Bedeutungen.¹¹¹

Diese Aussagen, Befunde und von Barker beschriebenen Zusammenhänge bedeuten weder an diesem Punkt noch in den breit geführten politisch-akademischen Debatten um Stadtentwicklung einen tatsächlichen Erkenntnisfortschritt – den Barker, der sich in seiner Arbeit mit Lehrbuch-Charakter wesentlich auf die angloamerikanische Urbanitätsforschung beruft, auch gar nicht behauptet. Bestätigung findet sich jedoch für die These, dass die Cultural Studies – mindestens einzelne ihrer Vertreter – den Anspruch erheben, diese Zusammenhänge zu einem ihrer Gegenstände zu machen und aus der Warte ihrer Fachperspektive zu untersuchen. Noch deutlicher wird dies anhand des Fallbeispiels der Stadt Birmingham, das Barker zur Veranschaulichung der Rolle heranzieht, die Kultur in der und für die Stadtökonomie spiele.¹¹² Sie

¹⁰⁹Barker 2010, S. 283

¹¹⁰ebd., S. 384

¹¹¹ebd., S. 285

¹¹²ebd., S. 386 f.

bestehe darin, dass Kultur die Funktion des Brandings übernehme, indem sie mit begehrten »Gütern« verknüpft werde, etwa in Form von filmischen Darstellungen der New Yorker Skyline, der Brücke, dem Opernhaus und dem Hafen Sydneys, der „art culture of Florence“ oder dem »High-Tech-Neon« Tokios; sie manifestiere sich als »Kulturindustrie«, die mit Film, Fernsehen, Werbeagenturen und dem Musikbusiness den Städten einerseits Glamour, andererseits Arbeitsplätze und andere ökonomische Vorteile verschaffe; sie sei auch als gesellige Konsumorte in Form von Museen, Restaurants, Shops, Theatern, Clubs und Bars für Geschäfts- und Freizeitreisende verwirklicht. Im Rahmen von Revitalisierungsbemühungen sei diese Strategie in Birmingham verfolgt worden, indem dort eine Reihe spektakulärer »Flagship-Orte« eröffnet worden seien, die „on technical excellence, prestige, modern design and professionalism“ basierten – und diese Bauwerke gelten im deutschsprachigen akademischen Diskurs bereits zuvor unzweifelhaft als Stararchitektur. Harald Bodenschatz, 2011 emeritierter Architektursoziologie der TU Berlin und BDA-Mitglied, spricht davon, dass etwa das *National Sealife Center* in Birmingham „als Touristenmagnet wie üblich von einem Stararchitekten entworfen“ wurde, namentlich Norman Foster, und geht auch auf das Eastside Project der Stadt ein – denn „[d]ort finden wir wieder einen englischen Stararchitekten am Werk: Richard Rogers, der eine neue Bibliothek als Symbol der Revitalisierung von Birminghams Eastside entworfen hat.“¹¹³ Am Ende der Vorstellung dieses Fallbeispiels ruft Barker seine fortbildungsinteressierten Leser dazu auf, im Internet verfügbare Touristenbroschüren zehn von ihm vorgeschlagener Großstädte daraufhin zu untersuchen, „[w]hich cultural icons are associated with each of them“ und der Frage nachzugehen: „What are the connotations of each icon?“¹¹⁴

Barker streift Richard Floridas Konzept der »creative class« sowie die Debatte um die fortschreitende Privatisierung vormals öffentlicher Räume, um dann eingehender Edward Sojas Verständnis der »postmodern city« bzw. »postmodern urbanization« zu beleuchten. Aus sechs miteinander verwobenen, von Soja anhand des Fallbeispiels Los Angeles beobachteten Prozessen und Zusammenhängen, zeichnet Barker die Wesensmerkmale der postmodernen Stadt nach:

- der postfordistische Strukturwandel der Wirtschaft,

¹¹³Bodenschatz 2005, S. 5 f.

¹¹⁴Barker 2010, S. 387

- die Globalisierung und Formierung der »world cities«,
- die Kombination aus *Dezentralisierung* und *Rezentralisierung* spezifischer Funktionen und Aktivitäten,
- neue Muster der sozialen Fragmentierung, Segregation und Polarisierung,
- zunehmender »Gefängnischarakter« der Stadt („carceral" city“), erkennbar an ummauerten Grundstücken, bewaffneten Wachen, Patrouillen in Einkaufszentren, Überwachungskameras, Drahtzäunen als Reaktion auf Kriminalität, Gewalt und ethnische Unterschiede,
- die Verzerrung oder Dekonstruktion der Grenzen zwischen dem Abbild und der Realität durch die Proliferation und Dissemination der Hyperrealität in den Alltag, sichtbar geworden durch „the vocabulary of spin doctors, virtual reality, cyberspace, sound-bites and pop culture“.¹¹⁵

Die für die angloamerikanischen Städte typischen urbanen Entwicklungs- und Veränderungsprozesse in der Postmoderne sieht Barker – Kritikern zufolge – insgesamt getrieben von der Agenda der „professional and managerial middle class“ sowie der Großunternehmen, wodurch die soziale Spaltung zugenommen habe. Erkennbar sei dies an der Vernachlässigung der »Unterklasse« durch Massenarbeitslosigkeit, Drogenhandel, Armut und Obdachlosigkeit. In jedem Fall seien Städte vor diesem Hintergrund als »umkämpfte Orte« anzusehen.¹¹⁶

Die unterschiedlichen Facetten, in denen sich infolge der Digitalisierung die Stadtentwicklung einerseits und die Wahrnehmung von Urbanität andererseits zeigen, werden als Ergebnis einer äußerst stark »medialisierten« Kultur der westlichen Welt beschrieben, die zunehmend durch die Unterhaltungselektronik, Informationstechnologie und das Internet gebildet werde, bevor Barker dieses Kapitel seiner Betrachtungen mit der Einschätzung schließt, dass in den Cultural Studies ein wachsendes Anliegen existiert, Aspekte des Raums und besonders »der Städte« zu untersuchen. Der Blick richtet sich dabei auf die Stadt „as a series of contested spaces and representations“, deren »Restrukturierung« ein Ergebnis „of the restructuring of the global economy“, die aber auch ein Ort des „excitement, fun, strange encounters and the mixing and matching of playful identities“ sei.¹¹⁷ Diese Befunde, die in ihrer stark generalisierten

¹¹⁵Barker 2010, S. 391 f.

¹¹⁶ebd., S. 394 f.

¹¹⁷ebd., S. 405

und abstrahierten Art auch anderen Fachdisziplinen wie der Architektur- oder Stadtsoziologie entstammen könnten, machen jedoch zugleich auf das Fehlen einer tragfähigen Konkretionsebene des fachspezifischen Erkenntnisinteresses aufmerksam. Auch die Fallbeispiele Birmingham und Los Angeles, die mit den thematisierten Maßnahmen der Revitalisierung sowie den aufgezählten Problemen der Suburbanisierung, Korruption, Bandenkriminalität, Rassenkonflikte, sozialen Spaltung u.a. austauschbar, andererseits aufgrund fehlender, klar umrissener und programmatischer Forschungsfragen aber auch wenig sinnstiftend übertragbar erscheinen, können nicht darüber hinwegtäuschen, dass Barker hier weit mehr aktualitätsbezogene Annahmen zum Zustand und zur Ausgangslage der Städte formuliert als einzelne ihrer zeitgemäßen Entwicklungen und Phänomene herausgreift, anhand derer kenntlich gemacht werden könnte, zu welchen ihrer spezifischen Ursachen, Zusammenhänge und Wirkungen das Wissen(schaft)sgebiet der Cultural Studies besonders aussagefähig wäre.

Es zeigt sich letztlich, dass der Versuch, Stararchitektur als eines ihrer möglichen Phänomene erkennen und analysieren zu wollen, zumindest derzeit noch immer belastbaren Grundlagen entbehrt. Insbesondere Jan Engelmann vertritt eine vielfältig kritische Position gegenüber Kernelementen dieses Theorieprojekts sowie einigen seiner Vertreter. Beklagt wird von ihm etwa, dass der Versuch der Verfeinerung des Begriffsapparats der Cultural Studies zum Verlust ihrer gesellschaftlichen Erdung geführt habe, einige Begriffe wie etwa die »kulturelle Differenz« hätten darüber sogar weitgehend an Bedeutung verloren. Dies gelte auch für die zunächst sogar als Leitbegriff auserkorene »Hybridität«, die losgelöst von ihrem ursprünglichen Konzept zur Beschreibung postkolonialer Identität und Lebenswelt als »neue Universalie« aufgefasst werde, anhand derer auf der Suche nach »Mischungsidealen« in der Musik etwa DJ-Kulturen thematisiert würden. Mehr noch habe sich der (freiwillig und unfreiwillig zugewiesene) Begriff der Hybridität in der bildenden Kunst ausgewachsen zum Ausdruck eines spezifischen ästhetischen Mehrwerts innerhalb eines ohnehin schon existierenden »Art-Pop-Crossovers«, was ihn letztlich weitgehend unscharf gemacht, vor allem aber seinen soziologischen Nukleus unversehens gegen eine popkulturelle Linse ausgetauscht habe. Zu »hybridisierten Musikstilen« seien ebensolche Theorieformen getreten, was auf der Grundlage neuer Distinktionsmerkmale zu weiteren Absetzbewegungen gegenüber dem »kulturellen Mainstream« geführt habe.¹¹⁸

¹¹⁸Engelmann 1999b, S. 23; Beispielhaft nachvollziehbar wird der – auch weit später offenbar noch berechtigte – Anlass dieser Kritik etwa bei Chris Barker. Unter der Überschrift

Insbesondere dieser Teil der Kritik lässt an Parallelen zur Architektur(-theorie) denken. Wo Hybridität als Begriff auftritt, bei dem fragwürdig ist, ob er auf einem konzeptionellen Gedanken beruht, der noch vollständig den Cultural Studies entspricht – etwas, das Engelmann verloren- und in einem ‚Hybriditätsverständnis, das am Popkonsum geschult ist‘, untergegangen sieht,¹¹⁹ – erscheint gleichfalls fraglich, wie auf der anderen kulturellen Seite Bedeutungsinhalte von Begriffsverbindungen in der Architektur(-theorie) konzipiert sind. Auch sie operiert mit einem Hybriditätsbegriff, der mit einer Spannbreite aufwartet (vgl. Fenton 1985, Wolff-Plottegg 2007, Schubert 2009, S. 70), die kaum weniger die Frage aufwirft, ob mit »hybrider Architektur« eines ihrer Wesensmerkmale benannt und beschrieben ist oder aber darin ein sprachspielerisch ausdifferenzierter Theoriestil aufscheint. Implizit äußert Rem Koolhaas diese Kritik, wenn er in einer Debatte über »Global Architects« eindringlich für die Diskursautonomie der Architektur plädiert: *„Architektur ist Architektur und Philosophie ist Philosophie. Wir können nur miteinander reden, wenn wir jeweils eigene, gegeneinander abgegrenzte Begriffe haben. Wenn wir uns in zwitterhaften Begriffen bewegen, kommen wir zu einer amateurhaften Philosophie und zu einer amateurhaften Architektur. In meiner Umgebung habe ich im letzten Jahrzehnt schreckliche Hybriden gesehen, die weder gute Architekten noch gute Philosophen waren.“*¹²⁰ Die hierin beschriebene, als Frage formuliert in unmittelbar gleicher Form an

„Hybridity and complex cultural flows“ wird zwar zunächst ganz im ursprünglichen Sinn der Cultural Studies der koloniale europäische Einfluss auf afrikanische Kulturräume angesprochen, sodann aber ausdrücklich nicht als „idea of a simple cultural imperialism“ thematisiert, sondern in Form eben der von Engelmann kritisierten »Mischungsideale« der Popmusik diskutiert: „South African rappers take an apparently non-African musical form and give it an African twist to create a form of hybridization which is now being exported back to the West [. . .]. Rhizomorphic and disjunctive global cultural flows are characterizable less in terms of domination and more as forms of cultural hybridity.“ (Barker 2010, S. 161). Wohlgemerkt: In den Cultural Studies werden (postmoderne) Popmusik-Stile wie Rap oder Hip-hop auch im ursprünglichen Sinn der diskursiven und performativen Identitätsproduktion diskutiert. Der Leitgedanke ist hierbei aber, wie in der Postmoderne die von Kritikern erzeugte Trennung nach Hoch- und Massenkultur (mit einer daraus erwirkten institutionellen Verfestigung) aufgebaut wird, ohne aber eine echte Durchschlagskraft erzielt zu haben, da erstens die Massenkultur stets auch Elemente der Hochkultur für sich vereinnahmt habe, vor allem aber zweitens die Identitätsbildung kein Ergebnis der Auseinandersetzungen um Bedeutungen und Interpretationen der Musik ist, sondern von „mutual enactment, identity produced in performance“ (vgl. Frith 2010, S. 114 f.).

¹¹⁹Engelmann 1999b, S. 23

¹²⁰Stimmann 1995, S. 196

den zusammengesetzten Begriff der Star-Architektur zu richtende Beobachtung ist folglich nicht allein diejenige, ob Begriffsanleihen die Fach*diskurs*autonomie der Architektur beeinträchtigen können, sondern vor allem eine danach, wie weit dies zu erwartbaren, unvermeidlichen Auswirkungen auf die Qualität der *Fach*tätigkeit führt – und zu welchen tatsächlich.

Engelmanns Kritik spitzt sich darin zu, dass die Cultural Studies nicht mehr das klar umrissene akademische Projekt seien, „das seine Gegner kannte“. John Fiske wird der Vorwurf entgegengebracht, mit seiner Definition von Kultur, die schlicht die „soziale Zirkulation von Bedeutungen“ meine, eine Beliebigkeit der »Kulturstudien« bewirkt zu haben – eine Kritik, die offenkundig ebenfalls leicht auf Barker übertragbar erscheint – die einerseits ein unüberschaubares Gebiet ansprechen, andererseits aber auch »jeden« auf den Plan riefen, das Label »Cultural Studies« zu beanspruchen – auch solche, die (nach Kirchner/Dath 1997, S. 31) „Kulturgrübeleien unter Popzwang“ betrieben. Man habe es sich zudem „in der Normalwissenschaft gemütlich“ gemacht und dabei an Diskursrelevanz verloren. Damit gehe ein Verlust an kritischen Werkzeugen einher, mit deren Hilfe bestimmte Erfahrungen untersucht, aber auch bewahrt werden könnten; letztlich drohe „die Pervertierung einer Idee von Theorie“, und es zeige sich, dass „die Cultural Studies zu einem internationalen Markenartikel avanciert“ seien: „[D]ie Warenförmigkeit der Differenz betrifft auch ihre (De-)Konstrukteure.“¹²¹

2.1.3 Kritische Theorie

Gesellschafts- und Kulturtheorien anzutreffen, deren Verfechter die Überzeugung vertreten, ihre Modelle seien insgesamt geeignet, kulturelle Phänomene allumfassend zu erklären, ist durchaus möglich. Dies trifft u.a. auf die »Kritische Theorie«¹²² Max Horkheimers und Theodor Adornos zu, deren Tradition zwar mehr als ein halbes Jahrhundert zurückreicht und die deshalb vereinzelt als „ein wenig überholt“ gilt, gleichwohl aber „nach wie vor zum Reflektiertesten an Gesellschaftstheorie, das verfügbar ist“, gehöre und als Denkform viel mehr der Mühe wert sei als viele andere zeitgenössisch soziologische Texte.¹²³

¹²¹Engelmann 1999b, S. 26

¹²²In Anlehnung an Schwandt (vgl. Schwandt 2010, S. 13) verweist die auch hier vorgenommene Großschreibung und somit die Verwendung des Begriffs als Eigenname auf den Korpus an Theorien, die dem Arbeitszusammenhang des Frankfurter Instituts für Sozialforschung insbesondere nach Übernahme der Leitung durch Max Horkheimer 1931 entstammen.

¹²³Steinert 2002, S. 15; Das Buch liegt seit 2010 in der 3. Auflage vor. Bekanntlich trägt der so formulierte Anspruch die Bezeichnung »Globaltheorie«, deren etwas paradoxe Eigenschaft

Einschätzungen dieser Art finden sich als wiederkehrender Versuch, die Aktualität der Kritische Theorie angesichts einer veränderten Landschaft kultureller Phänomene, ihrer Produzenten und Konsumenten herauszuarbeiten. Trotz einzelner, begrifflich nicht differenzierter Anklänge ist eine Kritische Theorie im Anwendungs-, Geltungs- und Untersuchungsbereich der Architektur und Stadträume jedoch nicht entfaltet, geschweige denn materiell konkretisiert.¹²⁴ Gleichwohl vertritt Sklair die Überzeugung, dass architektonische Beiträge zum Konsumismus, wie sie im Kulturindustrie-Verständnis Adornos und Horkheimers auch durch die „Wright or Le Corbusier or Mies industry“ erzeugt werden, losgelöst von einer Reduzierung auf (individuelle) Fragen des Geschmacks im größeren Zusammenhang ihrer sozialen Konstruktion (und Bedingtheit, wäre hinzuzufügen) reflektiert werden müssen, denn: „iconic architecture is similar to most of the other culture industries but, given its presence in the actual and virtual lives of billions of people, it is arguably the most important if largely unrecognized culture industry“.¹²⁵

Die Kernfrage lautet auch hier dennoch, wie sich ihr heutiger Gegenstand in der Allgegenwart des Kulturellen und seiner Verwertungsmuster bestimmt, mit welchen Methoden einzelne Ausprägungen der Kulturindustrie an wie auch für sich abgegrenzt und untersucht werden können und welches Erkenntnisinteresse die Kritische Theorie dabei antreibt. Zunächst fällt jedoch die Bestandsaufnahme sowohl des zeitgenössischen kulturellen Lebens als auch des Stands ihrer Rezeption ernüchternd aus – beides sehr im Einklang mit ihr selbst. So bedauert Steinert mit Adorno den Autonomieverlust von Kunst und Kultur, die historisch sowohl für »Wirtschaftstreibende« als auch »Proletarier« den Gegenbereich zur Ökonomie und des (Re-)Produktionsalltags darstellten, jedoch vom bürgerlichen Kulturfunktionalismus nicht nur ihres Status, sondern auch ihrer gesellschaftlichen Kritikfähigkeit beraubt wurden und dabei von der

es ist, nicht allein zu existieren, sondern mit anderen Globaltheorien zu konkurrieren oder ihnen doch wenigstens historisch nachzufolgen (vgl. Schwandt 2010, S. 10; Auch dieses Buch liegt seit 2010 in der 3. Auflage vor – ein Umstand, der einem anhaltenden Interesse an der Kritischen Theorie zumindest nicht widerspricht).

¹²⁴ vgl. Gleiter 2010, S. 47 ff.; Behrens 2007

¹²⁵ Sklair 2017, S. 25 i.V.m. S. 14 und S. 69; Es ist gewiss darauf zu achten, keinem englisch-deutschen »Fauxami« aufzusitzen – der Ausdruck »industry« bezeichnet in vergleichsweise breiterer Bedeutung auch Gewerbebetriebe, ganze Branchen oder Sparten und nicht allein die industrielle Groß- und Massenproduktion. Gleichwohl steht im Englischen die »culture industry« ebenfalls für die Theorie der »Kulturindustrie« und kann von Sklair folglich allenfalls (unbewusst) zweideutig gemeint sein.

hochkulturellen Eigenständigkeit in „das Ende der Kunst, das Ende der politischen Öffentlichkeit, das Ende des Individuums“ mündeten.¹²⁶ Ausgerechnet die „Ausweitung der höheren Bildung“ macht Steinert dafür verantwortlich, dass der Markt für Hochkultur – „traditionell klein und elitär“ sowie von Käufern getragen, die „als Mäzene mit persönlicher Verbundenheit auftraten“ – in eine „veränderte Konkurrenz-Situation zwischen den Gebildeten“ geraten sei, die insgesamt zur Entstehung des Massenmarkts geführt habe, in dem „neue Hochkultur im alten Sinn unmöglich gemacht und selbst die historisch überkommene Hochkultur unter die Imperative der Warenförmigkeit gelockt bis gezwungen“ worden seien. Wo das Guggenheim-Museum in Bilbao in engem Zusammenhang mit der Verbreitung von Stararchitektur gesehen wird, besteht für Steinert in dieser Typologie eine Zuspitzung dieser Entwicklung: *„Besonders auffällig ist das beim Kunstmuseum, das bis dahin eine elitäre Nischen-Existenz gefristet hatte und dann über Sensations- und Großausstellungen, Konsumentenfreundlichkeit und Anbindung an die städtische Standortpolitik wie die Werbewirtschaft und den Verbund der verschiedenen Medien (Berichte im Fernsehen, Katalog- und sonstiges Buch-Geschäft, Künstler-Filme, „Merchandizing“) zu einem Massenmedium umgewandelt wurde.“*¹²⁷

Schwandt sieht ein aktuelles Interesse vor allem an einigen der ursprünglichen Vertreter der Kritischen Theorie, angesichts der Zwänge heutiger Erwerbsarbeit sowie fehlender Freiräume innerhalb akademischer Ausbildungsgänge aber auch die Gründe für eine Verflachung der Auseinandersetzung mit ihren Inhalten; besonders „im Wissenschaftsbetrieb ist die Kritische Theorie heute weitgehend ein toter Hund.“¹²⁸ Das Erlernen der Bedingungen und Möglichkeiten kritischen Denkens erscheint ihm gleichwohl auch heute lohnenswert. Folgt man erneut Steinert, mangelt es auch einem wissenschaftlichen Forschungsinteresse weniger denn je an dafür geeigneten, von der Kulturindustrie hervorgebrachten Gegenständen, die „von Barbie bis Bundesliga, von Cage bis Comic, von Goethe bis Gartenzwerg, von Heim-Elektronik bis Hundertwasser-Kitsch, von Klassik-Festival bis Kino, vom „Mann ohne Eigenschaften“ bis zu Massen-Marathonläufen, von Stadion bis Striptease-Lokal, von Tourismus bis Talkshow, von Western bis Wagner“ reichen.¹²⁹ Angesichts des Kulturbegriffs, den Steinert vertritt, können die so aufgezogenen Spannweiten nicht erstaunen: „Die Produktion von

¹²⁶Steinert 2002, S. 178

¹²⁷ebd., S. 182; Hervorhebung i.O.

¹²⁸Schwandt 2010, S. 10

¹²⁹Steinert 2002, S. 18; Hervorhebung i.O.

„Kultur“ ist zunächst einmal nicht so besonders aufwändig: Farbe und Pinsel kann man sich zu einem moderaten Preis besorgen, eine Trompete kann man sich zur Not ausleihen, ein Haiku läßt sich auf einen Bierdeckel notieren.¹³⁰ Entsprechend niedrig und voraussetzungslos erscheint Steinert die Schwelle der Produktion kultureller Erzeugnisse („Kulturwaren“), die für ein noch entfernteres Entrücken der „traditionellen Hochkultur“ sorgt und umgekehrt „die Gebildeten“ in die diskursiven Sphären der Popkultur zwingt.¹³¹ Zwischen sich selbst zu solchen ernennenden Künstlern und einem immer anonym werdenden Publikum, das Steinert zudem nur in Führungszeichen setzen mag, hat sich dabei ein breit aufgestelltes Berufsfeld geschoben, das beiderseitig die Bereitstellung der »Produktionsmittel« und die Zugänge zum Markt der »Kunstwaren« organisiert. Hierzu zählt Steinert einerseits die klassischen Medien wie Verlage und Rundfunkanstalten, aber andererseits auch Bildungseinrichtungen, die den Konkurrenzkampf institutionalisieren, Deutungshoheiten über zu beherrschende Techniken, zu erfüllende Erwartungen und anzustrebende Innovationen zentralisieren sowie die Anerkennbarkeit von Kunst und Künstlern regulieren. Steinert beschreibt hier einen Kunstmarkt der Gegenwart, der die möglichst perfekte Beherrschung hergebrachter Techniken der Forderung nach künstlerischem Fortschritt opfert und hält es, darüber hinaus, für schwierig, „das Neue“ in der Kunst vom bloßen Wechsel der Moden unterscheiden zu können.¹³²

Mit dem Staat als Geldgeber für die Kunstinfrastruktur nicht nur aufseiten der (Aus-)Bildung, sondern auch für Museen und große Ausstellungen, Opernhäuser, Bibliotheken und dergleichen werde aus der Kunst (erneut von Steinert in Führungszeichen gesetzt) ein „Spiel zwischen vielen Einflussgrößen“, durch das das Publikum als deren „nur *eine*“ letztlich sogar marginalisiert werde.

¹³⁰ Steinert 2002, S. 72; Hervorhebung i.O.

¹³¹ ebd., S. 72 i.V.m. S. 20 f.

¹³² ebd., S. 72 ff. Sinn der Darstellung seiner Positionen ist hier zwar das Aufzeigen möglicher Verbindungslinien zum Gegenstand der Stararchitektur, diesem Punkt seiner Kritik wäre jedoch zu entgegenen, dass die Schwierigkeit bei der Unterscheidung zwischen tatsächlich von außen an die Kunst herangetragenen Forderungen, »Neues« zu erschaffen (unter Verzicht auf anspruchsvolle Fertigkeiten), und einem aus der Kunst selbst erwachsenen Innovationsdrang mindestens ebenso groß sein dürfte. Ohnehin liegt der Vorwurf hier nahe, dass Steinerts Argumentation kunsthistorisch unbelegt und letztlich unhaltbar ist. Hier kann – obschon aus fachlich anderer Perspektive – auch mit Roland Barthes argumentiert werden, der die Mode keineswegs als Produktionsmaschine des Neuen und Unerwarteten sieht, sondern im Gegenteil befindet, dass „die Mode das Neue zählt, noch ehe sie es produziert, und damit das Paradox eines unvorhersehbaren, aber dennoch geregelt >Neuen< erfüllt“ (Barthes 1985, S. 295 f.; Hervorhebung i.O.).

Steinert sieht darin in letzter Konsequenz eine weitgehende Entkoppelung zwischen der Qualität des Werks, seiner Schöpferin / seinem Schöpfer und dessen Rezeption: „*Wer nicht völlig naiv oder von Eitelkeit verblendet ist, kann in dieser Situation selbst einen Erfolg beim Publikum nicht als Bestätigung dafür nehmen, daß er bedeutende Kunst produziert hat*“.¹³³

Exkurs: Das Spiel als gesellschaftliche Größe

Die Spiel-Metapher lässt sich gut begründet durchaus wörtlicher nehmen und zugleich als analytische Grundlage verwenden, um soziokulturelle Vorgänge der Gegenwart zu untersuchen. Das zeigt etwa Carl-Peter Buschkühle in seiner Arbeit über „die Welt als Spiel“.¹³⁴ Unterschieden werden dort zwei Kategorien: Eine besteht in der dem Alltagsverständnis nahekommenden Form des Spiels „in der Gegenwartskultur der westlichen Gesellschaften“, die soziologisch als Spaß- oder Erlebnisgesellschaften beschreibbar seien und in denen spielerische Inhalte „in den Massenmedien, im Sport, in der Verwandlung von Stadt und Land in Erlebnisräume oder in den virtuellen Welten im Computer“ in allgegenwärtiger Präsenz auftauchen. Eine weitere Kategorie ist für Buschkühle die des »Homo ludens«, der „sich selbst und seine Welt zum Gegenstand eines schöpferischen Spiels“ macht, beides zugleich aber auch aufs Spiel *setzt*.¹³⁵ Es ist nicht schwer, hierin popkulturelle Dimensionen zu erkennen, und auch für Buschkühle ergibt sich eine erhebliche Spannbreite von Untersuchungsfeldern mit kulturtheoretischen Schwerpunkten, die in der Studie besonders auf Johan Huizingas Spieltheorie sowie, gegenwartsbezogen, auf dem „Spielerischen im Bereich der digitalen Technologieentwicklung“ liegen.¹³⁶ Dennoch thematisiert Buschkühle die „Spiele an der Oberfläche“ gerade auch so, wie es die Popkulturkritik zum Ausgangspunkt ihrer Werturteile gemacht hat – indem er befindet, dass die Konsumgesellschaft spätestens seit den 1960er Jahren den „schönen Schein der Warenwelt als umfassende Ästhetisierungsstrategie“ entwickelt habe.¹³⁷ Die „Oberflächlichkeit des Spielerischen“ habe seit der Postmoderne Konjunktur, die „attraktiven Oberflächen der Erlebnisarchitektur der Innenstädte, die optische und akustische Omnipräsenz von Zeichen und Appellen, die Präsentation der Produkte und das Styling der Moden – dies sind sinnfällige

¹³³Steinert 2002, S. 73;

¹³⁴Buschkühle 2007

¹³⁵ebd., S. 13

¹³⁶ebd., S. 14

¹³⁷ebd., S. 31

Elemente einer Verwandlung der Innenstädte und Konsumzentren in virtuelle Umgebungen“. Das »Spiel«, das Spielerische, die Haltung und die Bedürfnisse von Konsumenten nach Oberflächlichkeit in der Postmoderne drängt in dieser Vorstellung nach seiner unmittelbaren räumlichen Verwirklichung. Mehr noch: Kultur ist für Buschkühle auf die Oberflächen*illusion* reduziert, der öffentliche Raum und einzelne Gebäude (beispielhaft genannt wird u.a. das Heidelberger Schloss in seiner Funktion als Touristenmagnet) erhalten eine durch den auf die Erwartungen und Einstellungen der Konsumenten ausgeübten Einfluss der Massenmedien, eine durch „Fernsehen, Reklame und Reiseprospekte“ erzeugte Bild- und Bedeutungsebene, die ausdrückt, was sehenswert ist, was man gesehen haben muss und worin das „versprochene und gesuchte Idealerlebnis“ besteht. Das so *gebildete* »Wirklichkeitsbewusstsein« der Konsumenten für den öffentlichen Raum erzeugt den Wunsch nach Bestätigung der Erwartungen durch die persönlich erlebbare Anschauung – Buschkühle erklärt das so verstandene Spiel zur Triebfeder einer vollständigen Entkopplung materialisierter Authentizität von medial vermittelter und individuell imaginerter Oberflächenästhetik, die ihre Wirklichkeitsentsprechung im Abgleich zwischen diesen beiden Ebenen und nicht mit der baulichen Realität sucht: Schon bei schlechtem Wetter sehe man sich um das erwartete Erlebnis gebracht.¹³⁸ Buschkühle beschreibt vor diesem Hintergrund ein Dilemma, das der Logik nach für Stararchitektur als Stadtentwicklungsinstrument gelten muss: „Die Kehrseite der ästhetischen Erlebnisorientierung ist der Teufelskreis aus Reiz und Reaktion, von ständig zu steigender Stimulanz bei gleichzeitig abnehmender Empfindungsfähigkeit.“¹³⁹

Stararchitektur im methodischen Sinn der Kulturindustrie

Die so skizzierte Gegenstandsbeschreibung einer zeitgenössischen Kritischen Theorie lässt Stararchitektur ohne weiteres zu einem ihrer möglichen Untersuchungsobjekte werden.¹⁴⁰ Trotz aller hierbei schon durchscheinenden Kritik

¹³⁸Buschkühle 2007, S. 32

¹³⁹ebd., S. 33

¹⁴⁰Aufmerken lässt in diesem Zusammenhang die Sammlung von Beiträgen zur Architekturtheorie und -kritik von Werner Nehls, die unter dem Titel »Kritische Architekturtheorie« erschienen sind und der damit zumindest andeutet, dass hier vielleicht eine bewusste Engführung von Kritischer Theorie und Architekturtheorie vorgenommen worden sein könnte. Tatsächlich gemeint ist hiermit jedoch ein von Nehls diagnostiziertes Manko der Architekturtheorie, die als beschreibende, sachliche oder wissenschaftliche Theorie, die »das Vorhandene« zum Thema mache, dabei jedoch an eigener Kritikfähigkeit eingebüßt habe. Entsprechend ist es Nehls einerseits daran gelegen, ein »kritisches Bewusstsein«

betont Steinert die Dringlichkeit, im Sinne der Forderung Adornos, „besonders anspruchsvolle Wissenschaftlichkeit, besondere Reflexivität“ an den Tag zu legen, methodisch und „[i]n der wissenschaftlichen Haltung“ distanziert gegenüber der Bewertung und Auswahl der Objekte des Interesses zu bleiben.¹⁴¹ Auch sonst wird »Kritische Theorie« in ihrer Gestalt des Versuchs einer zeitgenössischen wissenschaftlichen Auseinandersetzung¹⁴² mit der Kulturindustrie von Steinert

wiederzugewinnen, das zum Erkennen bautechnischer, planerischer oder gestalterischer Fehlentwicklungen befähigt ist, andererseits aber auch die „neue Idee des Bauens und Ausbildens“ der Bauhaus-Moderne zu retten (Nehls 2006, S. 5 f.). Die Kritische Theorie hat Nehls hier folglich nicht im Sinn, gleichwohl ist sein Konzept des »kritischen Bewusstseins« als Basis dessen, was in und mit einer (erweiterten) Architekturtheorie geleistet werden kann, durchaus interessant. Ihr Ausgangspunkt ist nicht das Begreifen, sondern *Betroffenheit*, einbezogen werden „geistige, qualitative, emotiv-ästhetische, ideologische, humane, seelische, gesellschaftspolitische, erlebnisartige, revolutionäre usw. Inhalte“; »Zustände« werden in ihr zudem „ganzheitlich-, moralisch-kritisch“ bewertet mit dem Ziel, mit Hilfe einer kritischen Architekturtheorie einige „der allein im Bauen vergeudeten Summen“ zumindest einzusparen (ebd., S. 134).

¹⁴¹ Steinert 2002, S. 189 i.V.m. S. 18

¹⁴² Bereits einleitend wurde an Debatten über ein keineswegs einheitliches Wissenschaftsverständnis erinnert, die nicht ohne Einfluss auf die geschichtliche Entwicklung der Architekturtheorie bleiben konnten. Schwandt (Schwandt 2010, S. 36 f.) zeigt auf, dass eine sehr ähnliche Auseinandersetzung, die hier als eine mögliche Gemeinsamkeit der Theoriebildung verstanden werden kann, die Anfangszeit der Kritischen Theorie bestimmt hat. Horkheimers gegen Kant abgegrenzte und in Anlehnung an Marx und dessen dialektische Kritik der politischen Ökonomie formulierte Auffassung fußt darauf, dass es nicht möglich ist, analytisch aus der gegenwärtigen, komplexen, vielgestaltigen und dynamischen Totalität der Gesellschaft *wissenschaftlich neutral* herauszutreten, um deren Analyse es geht. Zudem seien zunächst – kritisch – die mit den Begriffen Ware, Tausch, Wert, Kapitalismus etc. verbundenen, das gesellschaftliche Leben beherrschenden Kategorien zunächst anzuerkennen. So genannte „traditionelle“, empirisch angelegte, evidenzbasierte Theorie, die mit ihren gesammelten Daten und „plausiblen statistischen Erscheinungsreihen“ die äußeren Phänomene der Welt beschreiben wolle, sei anders als eine *kritische* Theorie nicht imstande, die sie hervorbringenden Kräfte und Gegenkräfte zu erfassen. Die Kritik richtet sich so gegen wissenschaftliche Forschung, die gesellschaftliche Phänomene unter einem selbst auferlegten Neutralitätsgebot untersuchen will, also eine Trennung von Forschenden und den von ihnen untersuchten Gegenständen der Gesellschaft vorsieht, und fordert eine Selbstaussweisung der ohnehin unvermeidlich vorhandenen politischen Interessen nebst ihres damit verbundenen Denkens und Handelns. In dieser unter dem Begriff »Positivismusstreit« in die Wissenschaftsgeschichte der 1960er Jahre eingegangenen Auseinandersetzung mit den Gegnern einer so konzipierten Kritischen Theorie sei es zwar Horkheimer und Adorno gelungen, die eigene Haltung durchzusetzen, doch gebe es demgegenüber heute wieder die verbreitete Auffassung, „dass alles, was nicht in eine Excel-Tabelle passt, auch keine Wissenschaft sein könne“ (ebd., S. 38).

methodisch gleichermaßen als Notwendigkeit der Einarbeitung in die Sprache, Texte und insgesamt Dialektik Adornos sowie als anspruchsvolle »soziologische Interpretation« vorgestellt. Angesichts einer hierfür als Voraussetzung propagierten Offenheit gegenüber den sehr weitreichend als Produkte der Kulturindustrie erkannten Kulturwaren – im Grunde gegenüber allem, was tatsächlich oder vorgeblich der Unterhaltung dient – bleibt auch die Methodik zunächst eher vage, wenn gefordert wird, dass „nicht Fakten und Tatsachen, Lehrsätze oder Regeln, sondern: die Bedingungen und Möglichkeiten des kritischen Denkens“ zu lernen seien, um Kritische Theorie betreiben zu können.¹⁴³ Steinert schlägt zwar als Vorstufe der Analyse einen in Grundzügen empirischen Ansatz des Sammelns von Kulturereignissen und ihren davon ausgelösten Reaktionen sowie von deren *Interpretationen* vor, interessant ist dann aber besonders das von ihm entfaltete Konzept der »soziologischen Interpretation« selbst, das eine erkennbare Erweiterung der Kritischen Theorie darstellt.¹⁴⁴ Es besteht im „Zusammenführen der verschiedenen Interpretationen und der Bestimmung der Position des verschieden interpretierenden Objekts in diesem Feld von Kräften und Konflikten“, wobei erstens anerkannt wird, dass der „soziologische Interpret“, also der oder die Forschende, ein zugehöriges Element dieses Zusammenhangs ist und zweitens gefordert wird, dass – persönlich vertreten – möglichst viele unterschiedliche Lesarten und Interpretationen versammelt werden, auch solche, „die sich freiwillig der Situation gar nicht aussetzen würden“. Skizziert wird zwar ein Forschungsdesign, das gezielt Forschende weitgehend unterschiedlicher Herkunft und mit verschiedenen Erfahrungshorizonten zusammenführen will, um ein Kulturphänomen des gesellschaftlich-institutionellen Rahmens, in dem es auftritt, aus heterogenen Blickwinkeln analysieren zu können. Allerdings verbindet Steinert damit nicht ausdrücklich die Forderung, dass ein so gebildetes »Arbeitsbündnis«, das seinerseits persönliche, organisatorische, institutionelle bzw. gesellschaftliche »Arbeitsbündnisse« untersucht, die aus Anlass ihrer Produktionsweise in den Blick genommene Kulturphänomene untersucht, ad hoc und in persönlicher Präsenz zu formieren sei. Mit anderen Worten: Ein solches Bündnis könnte auch dadurch entstehen, dass verschiedene »soziologische Interpretationen«, die einer persönlichen Perspektive zuzuordnen sind, zusam-

¹⁴³Schwandt 2010, S. 12

¹⁴⁴Steinert 2002, S. 63 ff.

mengeführt werden, mit dem ausdrücklichen Ziel, ein spezifisches Phänomen zu »verstehen«. ¹⁴⁵

Gleichwohl sieht Steinert drei Voraussetzungen für ein gelingendes Interpretieren. Sie bestehen darin, Gegenstandsbeschreibungen zunächst nach festen Regeln, weitgehend formalisiert und detailgenau zu dokumentieren, ausführlich und geduldig verschiedenste Perspektiven einzunehmen und auch ‚weit hergeholtte Vergleiche‘ sowie verfügbare sozialwissenschaftliche Theorien zu bemühen und, vor allem, ideologiekritische Aufmerksamkeit gegenüber gesellschaftlichen Kontexten, wie sie in Begriffen, Vorgaben, Vorannahmen, Vorurteilen oder auch „Ängsten, Peinlichkeiten, Überraschungen u.ä.“ zum Vorschein kommen, zu entwickeln. ¹⁴⁶ Ein in hohem Maße ideologieladener Begriff kann, darauf weist Steinert in einem weiteren Zusammenhang hin, der der »Masse« sein. Steinert expliziert dies an Adornos Hypothese des »Massenbetrugs« und betont, dass im Begriff der »Masse« auch ein Gesellschaftsmodell enthalten ist, das in der Konstellation einer Elite besteht, die eben jene Masse „beherrscht, manipuliert und bei Laune hält“. ¹⁴⁷

Exkurs: Kritische Theorie in ihrem Verhältnis zur Soziologie

Das Bemühen um Einbeziehung verfügbarer sozialwissenschaftlicher Theorien sieht Steinert anfangs noch selbst im Lichte des Umstands, dass schon allein das Feld der Literatur zur Medien- und Kultursoziologie „besonders unüberschaubar groß und aufgefächert“ sei. ¹⁴⁸ Dieser Einschätzung ist sicher zuzustimmen. Die Unüberschaubarkeit erklärt, warum es nicht nur sinnvoll ist, sondern auch praktiziert wird, Sozial- und Gesellschaftstheorien auf ihre Aussagen zu bestimmten Sachverhalten zu befragen, wie dies etwa Wieland Jäger und Ulrike Weinzierl bei Bourdieu, Etzioni, Giddens, Habermas, Luhmann, Parsons u.a. hinsichtlich des allgemein gefassten »sozialen Wandels« vornehmen. ¹⁴⁹ Entsprechend wäre also danach zu schauen, auf welche Weise soziologische Theorien für Aussagen zur Kulturindustrie zu gewinnen sind. Beispielhaft sei hierzu die Arbeit Thomas Krons angeführt, die den Versuch unternimmt, einen Überblick über soziologische Theorien zu vermitteln, die einerseits grundlegende Theorietraditionen fortsetzen, auf der anderen Seite aber auch je gegenstandskonkrete

¹⁴⁵ Steinert 2002, S. 65

¹⁴⁶ ebd., S. 66 f.

¹⁴⁷ ebd., S. 32

¹⁴⁸ ebd., S. 16

¹⁴⁹ vgl. Jäger 2007

Relevanz besitzen und zudem nicht an wissenschaftlicher Entwicklungsfähigkeit eingebüßt haben. Nicht nur aus pragmatischen Gründen zieht Kron dabei eine ausschließende Grenze zwischen den Beiträgen deutscher Soziologen und der „global einflussreichen amerikanischen Soziologie, die seit den 1980er Jahren eine starke Tendenz zu empirisch quantitativ gestützten Middle-Range-Analysen, besonders mit kultursoziologischem Einschlag, aufweisen“,¹⁵⁰ was implizit vielmehr als seine anerkennende Positionierung zu verstehen ist, dass die deutsche Soziologie die Leistungsfähigkeit besitzt, eine Theoriebildung zu betreiben, die *Großtheorien* hervorzubringen imstande ist.

Vor diesem Hintergrund diskutiert Kron Ulrich Becks *Theorie reflexiver Modernisierung*, Hartmut Essers *Frame-Selection-Model*, den von Hans Joas eingebrachten *Neo-Pragmatismus*, Richard Münchs *Voluntaristische Handlungstheorie* sowie Uwe Schimanks *Voluntaristische Handlungstheorie*. Tatsächlich lässt die nach den jeweiligen theoretischen Hauptblickrichtungen (bzw. fundamentalen Kategorien und sozialen Aggregationen), zugehörigen Untersuchungsfeldern zum Zweck der exemplarischen Darstellung ihrer empirischen Anwendbarkeit und den »gegenwartsdiagnostischen« Erörterungen differenzierende Auseinandersetzung erkennen, wie die Verknüpfung zwischen dem von der Kritischen Theorie umkreisten Gegenstand und diesen soziologischen (Groß-)Theorien imstande sein kann, wesentliche Begriffe der Stararchitektur-Debatte von einer unbefriedigenden Abstraktion in eine wirklichkeitsbasierte Konkretion zu heben. Zur Verdeutlichung sei darauf hingewiesen, dass die Stararchitektur, wie sie von den eingangs vorgestellten Autorinnen und Autoren erklärt wurde, eine umfassende Koordinationsleistung vieler beteiligter Akteure mit gleichen Zielsetzungen erfordert, die sich in einer Epoche kultureller (darin wirtschaftlicher) und politischer Entwicklungen bewegen, die ihren Nährboden für eine in Stufen letztlich weltweite Verbreitung bereitet haben. Die sich dabei unmittelbar aufdrängende, in den zuvor dargestellten Arbeiten aber nicht beantwortete Frage muss folglich auch lauten, welche verbindenden Kräfte und Überzeugungen jeweils wirksam gewesen sein müssen, um Stararchitektur so einheitlich wiedererkennbar hervorzubringen. Dies gilt kaum weniger für die Einflussgrößen, die stets mit Stararchitektur im Zusammenhang stehend genannt werden, wie die Globalisierung, die Festivalisierung der Politik und Stadtplanung, der globale Tourismus usw. Fasst man Stararchitektur als Produkt der Kulturindustrie, dann lassen sich in den von Kron vorgestellten Großtheorien Zugänge finden, wie

¹⁵⁰Kron 2010, S. 10 ff.

die im weiten Sinn beteiligten Akteure, ihre Motive und Handlungsansätze zu untersuchen und zu verstehen sein können – insbesondere vor dem Hintergrund nicht unerwähnt gebliebener Konflikte sowie erkannter Widersprüche.

Die detaillierte Herleitung muss der Arbeit Krons überlassen bleiben, da hier die Diskussions*spezifischer* methodischer Ansätze im Vordergrund steht und an dieser Stelle weniger deren unmittelbare Umsetzbarkeit demonstriert werden soll, zumal sie nicht voraussetzungslos zu haben sind: Stararchitektur muss auch hier zuvor empirisch-gegenständlich aufgefasst werden, um sie im Anschluss untersuchen zu können – das schon mehrfach angetroffene Dilemma der Konstruktion des Untersuchungsgegenstands im Vorfeld seiner Analyse taucht folglich hier ebenfalls wieder auf. Davon unabhängig jedoch wird erkennbar, wie sogar in der Konvergenz der fünf Großtheorien in den Fokus der Analyse gesetzt werden kann, was als Antriebskräfte sonst unerklärt bleibt. Während die *Strukturen*, die Stararchitektur hervorbringen, meist noch zumindest grob benannt werden (obgleich augenfällige Unterschiede in den jeweiligen politischen, ökonomischen und allgemein kulturellen Kontexten schon weitgehend unbeachtet bleiben – ohne dass etwa der Befund aufgestellt wird, dass Stararchitektur *unabhängig* von Strukturunterschieden auftritt), unterbleibt die Untersuchung des Handelns der Akteure meist völlig, geschweige denn die zur Untersuchung der Dynamiken zwischen Handeln und Strukturen. Hier setzen die von Kron miteinander in Bezug gebrachten Theorien an, die zunächst alle von gegebenen Strukturen ausgehen, was als „ontologische Kontextualität“ bezeichnet wird.¹⁵¹ Hierauf folgt, dass das Handeln grundsätzlich in Situationen stattfindet, deren Verhältnisse eher graduell abgestuft als dichotom kontrastiert sind. Trotz aller Unterschiede – Schimanks Erkenntnisinteresse besteht im Auffinden von Mustern des handelnden Zusammenwirkens und daraus entstehender Strukturdynamiken,¹⁵² Esser verfolgt ein Modell der »soziologischen Erklärung« für die Akteursselektion einer Handlung innerhalb mehrerer Alternativen,¹⁵³ Münch deutet Handlungsfelder nach Maßgabe der Systemtheorie,¹⁵⁴ Joas unternimmt den Versuch, „ein neues, kreativitätsorientiertes Fundament soziologischer Theorie zu etablieren“,¹⁵⁵ Beck geht der Frage nach, wie sich die Gesellschaft als Ganzes entwickelt hinsichtlich

¹⁵¹Kron 2010, S. 199

¹⁵²ebd., S. 17

¹⁵³ebd., S. 55

¹⁵⁴ebd., S. 92

¹⁵⁵ebd., S. 133

der Konfrontation mit den von ihr selbst initiierten Dynamiken,¹⁵⁶ – sind diese Ansätze praktisch sämtlich als *Situationstheorien* zu verstehen, die zugleich die Komplexität sozialer Systeme als Problem anerkennen und sie analytisch in den Blick nehmen. Dies geschieht unter Beachtung der „Elementarteilchen – Akteure, Handeln, Institutionen, Normen, Werte, Akteurskonstellationen, Kommunikation usw.“ und mit dem Ziel, „den nicht-linearen, sprunghaften, pfadabhängigen und multikausalen sozialen Vorgängen auf die Spur zu kommen, sei es bei der Frage nach der Entstehung funktionaler Differenzierung und deren Konsequenzen für das Entscheidungshandeln (*Uwe Schimank*), der Kultur der Moderne (*Richard Münch*), der riskanten Gegenwartsgesellschaft (*Ulrich Beck*), der Frage nach der Relevanz von Gewalt und Moral im sozialen Wandel (*Hans Joas*) oder für Ehescheidungen (*Hartmut Esser*).“¹⁵⁷

Zahlreiche, auch die Auseinandersetzung um Stararchitektur wesentlich kennzeichnende Themen- und Handlungsfelder werden hierbei aufgegriffen. So betrachtet etwa Schimank, wie „kulturelle Leitideen“ und „teilsystemische Handlungslogiken“ innerhalb milieuspezifischer Sozialstrukturen den einzelnen Akteuren Orientierungsmuster für Wert- und Deutungsvorstellungen situativer Kontexte oder sogar zu verfolgende Intentionen auferlegen.¹⁵⁸ Esser untersucht, wie gesellschaftliche Strukturen durch das Handeln der Akteure unwillkürlich gebildet werden – ein Vorgang, der als »systemische Konstitution« bezeichnet wird –, wie diese Strukturen, aber auch die baulich-technische *Infrastruktur*, auf die Akteure zurückwirken und sich daraus die über Wissen, Symbole, kollektive Gebilde oder Transaktionen gesteuerten Interaktionen und Beziehungen der Menschen formieren.¹⁵⁹ Aus systemtheoretischer Sicht beschäftigt sich Münch mit deren unablässigen Expansion, angetrieben durch die Dialektik von Kultur und Gesellschaft in der Moderne, der Mobilisierung und Anhäufung wirtschaftlicher Ressourcen und dem Umstand, dass das Handeln immer mehr diskursiven Begründungen ausgesetzt ist, sowie, flankierend und ebenfalls im systemtheoretischen Duktus, mit der stützenden Wirkung der *symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien*.¹⁶⁰ Die von einer breiteren Öffentlichkeit rezipierte Arbeit Becks wiederum setzt sich mit der »Weltrisikogesellschaft« auseinander, die dadurch charakterisiert wird, dass sie die Globalisierung als Vielfalt von

¹⁵⁶Kron 2010, S. 157

¹⁵⁷ebd., S. 219 f.

¹⁵⁸ebd., S. 31

¹⁵⁹ebd., S. 75

¹⁶⁰ebd., S. 102 f. i.V.m. S. 107

Gefahren erkennt, *durch* die sich neue Handlungschancen eröffnen, die aber auch den Zwang auslöst, angesichts bestehender Risiken neue Wege und Lösungen suchen zu *müssen*.¹⁶¹

Dies ist gewiss eine lediglich aus Sekundärsicht aufgezeigte, sehr kompakte Darstellung der Analyseperspektiven zeitgenössischer soziologischer Großtheorien, die, wie es Kron vorausschickt, den Wandel der Sozialforschung mit ihren überkommenen Makro- und Mikrounterscheidungen gesellschaftlicher Einheiten hin zu einer modernen Auffassung fließenderer Übergänge von der Handlung über die Interaktion zur Struktur wiedergeben.¹⁶² Auch andernorts wird indes auf die „unbewältigte Aufgabe der Kulturforschung“ hingewiesen, dass eine an der Suche nach Handlungsdeterminanten ausgerichtete Forschung der Kultur, der sozialen Struktur und der Persönlichkeit Aufmerksamkeit widmen muss, um mehr zu sein als ein „Vergleich von lediglich kulturellen Symbolen“, bei dem soziale Strukturen und (einzelne) Personen so behandelt werden, als seien sie vernachlässigbare Größen.¹⁶³ Problematisch ist gleichwohl, dass die Großtheorien in ihrer weit umfassenden, abstrahierenden Anlage konkrete Gegenstandsbezüge zunächst eher exemplarisch (Doping, Ehescheidungen) aufgreifen, sie damit in Form und Ausprägung erst auf den Prüfstand des jeweiligen Anwendungsfalls stellen und hier zur beabsichtigten Untersuchung eines spezifischen Phänomens wie dem der Stararchitektur tatsächlich – nicht zuletzt im Lichte dieses Abschnitts – auf die Kritische Theorie zurückverweisen, um ein *zuvor* definiertes Forschungsobjekt erst einbringen zu können.

Ziel einer Kritischen Theorie

Die vor diesem Hintergrund entfaltete Methodik der Praxis des sozialen Interpretierens innerhalb der erneuerten Kritischen Theorie grenzt Steinert gegen das ‚schnelle alltägliche Einordnen der Dinge‘ hin zu einem Verständnis von Hermeneutik ab, die als „Sammlung von Kunstgriffen, mit denen das Verstehen ein wenig schwieriger und damit angemessener“ gemacht werden kann, gefasst wird.¹⁶⁴ Sie stimmt insoweit mit dem Ansatz dieser Arbeit überein, ausgehend von einer unvoreingenommenen Offenheit gegenüber dem Stararchitektur-Begriff – anders gesagt: unter der Hypothese, dass der Begriff nicht ausbestimmt ist und stattdessen zahlreiche konträre Deutungen enthält, die viele Wissens- und

¹⁶¹Kron 2010, S. 165

¹⁶²ebd., S. 13 f.

¹⁶³Cappai, Shimada und Straub 2010, S. 23

¹⁶⁴Steinert 2002, S. 65 ff.

Gesellschaftsgebiete berühren – möglichst aussagekräftige Perspektiven hierauf versammeln zu wollen. Hierin scheint somit eine starke Verbindungslinie in die Gegenwart des erweiterten Feldes der Kritischen Theorie und dem Ansatz dieser Arbeit auf, ergänzt indirekt noch durch die Bemerkung Steinerts, dass heutige Gesellschaftskritik allgemein und besonders als Kritik an Kulturmedien offenbar dem banalen Bedürfnis folgt, darauf bezogene Fragen „in theoretischer Verkleidung zu diskutieren“.¹⁶⁵ Als Kritik dieser Form zeigen sich in Teilen auch die Debatten um Stararchitektur, soweit sie in akademischen Zusammenhängen den Begriff im Grundsatz beiläufig, nicht hinterfragt und somit akzeptiert verwenden, wie gezeigt auch dort, wo der wissenschaftlich motivierte Versuch unternommen wird, Stararchitektur zu erklären, ohne die Struktur ihrer (Begriffs-)Deutungen zu hinterfragen.

Kritik, das zeigt sich hier wie auch im folgenden Abschnitt, ist jedoch grundsätzlich darauf angewiesen, den kritisierten Gegenstand und Zusammenhang unmissverständlich benennen zu können. Soweit die Möglichkeit gedacht werden muss, dass Stararchitektur eine Chiffre ist für mit ihr in Verbindung stehende sekundäre bzw. isolierbare Sachverhalte, Positionen, Anschauungen oder Prozesse, besteht die vordringliche Notwendigkeit darin, diese Verbindungslinien aufzudecken. Die im nächsten Abschnitt näher beleuchtete Diskursanalyse vermittelt die Erwartung, hierfür das geeignete Instrument zu sein.

2.1.4 Diskurstheoretische Analyseverfahren

Hintergrund und Sinn der hinsichtlich ihrer inhaltlichen Breite umfassend angelegten Einleitung war nicht zuletzt, das Spektrum des Themenfeldes der Stararchitektur zu verdeutlichen, darüber hinaus aber auch erste Hinweise darauf zu liefern, was die Debatte über diesen Begriff sowie seine Verwendung charakterisiert und von welcher Vielfalt der Anschauungen zugleich ausgegangen werden muss, wenn das Ziel verfolgt wird, sich dem Kern der Auseinandersetzung – einem dort verankerten, architekturtheoretisch bedeutsamen, aber auch zugänglichen Begriffsverständnis – analytisch nähern zu wollen. Wo auch immer die Absicht besteht, Aussagen über Stararchitektur zu treffen, sie auf der anderen Seite dann auch inhaltlich nachzuvollziehen, zu bewerten oder die mit ihnen verbundenen Motive zu erkennen, steht die Frage im Vordergrund, was mit einer Architektur der Stars gemeint ist und ob (ggf. wie) sie dabei einheitlich

¹⁶⁵Steinert 2002, S. 193

verstanden werden kann. In ihrer Geltung als Instrument der Stadtentwicklung, als zumindest sprachliches Mittel der Differenzierung, als Merkmal auch einer formalen Unterscheidbarkeit oder Zuspitzung, besteht die besondere Relevanz der Auseinandersetzung folglich in der Notwendigkeit, zu klären, in welcher substanziellen Verbindung Begriff und Gegenstand zueinander stehen.

Unter dem Titel *Diskurs und Raum* gehen Georg Glasze und Annika Mattissek der These nach, dass sich die „gesellschaftliche Produktion von Bedeutungen und damit die gesellschaftliche Produktion spezifischer Wahrheiten und spezifischer sozialer und räumlicher Wirklichkeiten“ mit Hilfe von Ansätzen der Diskursforschung konzeptionalisieren lässt, und im Folgenden wird der Aspekt zentral aufgegriffen, dass dies auch hinsichtlich des »Produktes« Stararchitektur hilfreich und sinnstiftend möglich ist oder gar geschieht. Diese Einschätzung stützt auch das von Mattissek – von ihr liegt eine Arbeit über die diskursiven Repräsentationen des Neoliberalismus-Narrativs im Stadtmarketing deutscher Großstädte vor –, knapp angesprochene, diskursanalytische Fallbeispiel, das die Konstitution räumlicher Identitäten unter dem Aspekt des »Brandings« von Orten und Regionen als Folge des Diktats des Städtewettbewerbs in den Blick nimmt und zu diesem Zweck untersucht, wie mittels Rankings innerhalb eines ökonomischen Diskurszusammenhangs die Komplexität sozialer Wirklichkeit reduziert werden soll. Diskurstheoretische Arbeiten, so betont sie im Grundsatz, haben dabei eine wesentliche Gemeinsamkeit: „Sie rücken gesellschaftliche Machtverhältnisse und Strukturierungen des Denkens, Sprechens und Handelns in das Blickfeld und berauben die oftmals unhinterfragten Schubladen, die alltäglich zur Ordnung und Vereinfachung der komplexen sozialen Wirklichkeit herangezogen werden, ihrer vermeintlichen Natürlichkeit.“¹⁶⁶ Die von Mattissek eingenommene Perspektive entstammt der Humangeographie, als Beschränkung ist dies gleichwohl nicht zu verstehen. Dies lässt sich zunächst ableiten aus den Feststellungen Kellers, dass

- in den Sozialwissenschaften ein Grundkonsens darüber besteht, „dass die Beziehungen der Menschen zur Welt durch kollektiv erzeugte symbolische Sinnsysteme oder Wissensordnungen vermittelt werden“,
- die Analysen der gesellschaftlichen Bedeutung von Wissen und symbolischen Ordnungen insgesamt daran ansetzen, dass diese als Ergebnis des

¹⁶⁶Mattissek 2008, S. 26 ff.

Sprach- und Zeichengebrauchs sowie zugrunde liegender Strukturmerkmale der Bedeutungsproduktion diskursiv verfasst sind,

- in der »Wissensgesellschaft« mit ihrer zunehmenden systematischen Wissensproduktion „die öffentliche Aufmerksamkeit für die Kontingenz dieses Wissens“ ansteigt, dabei aber auch „in anderen Teilen der Wissenschafts- und Technikforschung die Zunahme hybrider Phänomene festgestellt“ wird, die sich der eindeutigen Zuordnung zur Natur, Gesellschaft oder Technik entziehen, was gerade deshalb die hohe gesellschaftliche Bedeutung unterstreicht, „Diskurse als Prozesse und Versuche der Sinnzuschreibung und -stabilisierung“ zu erforschen.¹⁶⁷

Jäger betont hieran anschließend, auch die *Kritische Diskursanalyse* teile die von Keller in der wissensoziologischen Diskursforschung vertretene Auffassung, „dass in und vermittelt von Diskursen von gesellschaftlichen Akteuren im Sprach- bzw. Symbolgebrauch die soziokulturelle Bedeutung und Faktizität physikalischer und sozialer Realitäten konstituiert wird“,¹⁶⁸ womit von eher abstrakten und komplexen sozialen Wirklichkeiten über hybride Phänomene bis hin zu konkreten »Schubladen« und manifest physischen Gebilden eine umfassende Bandbreite von diskursiven Gegenständen einerseits und Zielobjekten der gesellschaftlichen Bedeutungsproduktion und Sinnzuschreibung andererseits angesprochen ist. Die Tatsache, dass sich in den Diskursen gesellschaftliche Wirklichkeit nicht einfach spiegelt, sondern „die Diskurse gegenüber der Wirklichkeit ein »Eigenleben« führen“ und eigene Materialitäten sui generis darstellen, gilt, so Jäger in Anlehnung an Jürgen Link, selbst für »objektive« naturwissenschaftliche Diskurse, die zwar empirische Daten zur Konstituierung und Anpassung ihrer Modelle heranziehen, jedoch „auch solche Modelle diskursiv erzeugte und tradierte sind, also eine bestimmte Auffassung von Natur und Naturgesetzen bereits zur Voraussetzung haben.“¹⁶⁹ Damit sei keineswegs gesagt, dass sich die Wirklichkeit auf die Existenz von Diskursen reduzieren lässt, umgekehrt steht demnach jedoch fest, dass „Wirklichkeit nach Maßgabe der Diskurse gestaltet

¹⁶⁷Keller 2011, S. 7 f., S. 10; Keller betont anhand zahlreicher Fallbeispiele, dass sich die empirische Diskursforschung in vielen Disziplinen rasant entwickelt habe, darunter auch in der Humangeographie. Stellvertretend für die sozialwissenschaftliche Raumforschung findet hierbei etwa die Habilitationsschrift von Gabriela Christmann aus dem Jahr 2004 zum „Stadtimage von Dresden“ (ebd., S. 62 f.) Erwähnung.

¹⁶⁸Jäger 2012, S. 16

¹⁶⁹Jäger 2009, S. 144 f.; Hervorhebung i.O.

wird.“¹⁷⁰ Eine die Wirklichkeit gestaltende Kraft gehe ebenso von ‚nackten Informationen‘, den Nachrichten über Ereignisse und Fakten aus, womit die Überlegung in den Vordergrund tritt, welche Realität dann vorab gegeben ist und was Diskurse hiervon abbilden. Jäger argumentiert mit Link, dass Diskurse nicht nur im Sinne der mit ihnen verbundenen Tätigkeit, sondern auch im Verhältnis zu »echter Realität« vollgültige Materialitäten ersten Grades seien. Die Illustration des Zusammenspiels dieser Kräfte und Wechselwirkungen im Verhältnis der Diskursteilnehmer untereinander illustriert eine Situation, die hier weitere thematische Anknüpfungspunkte bietet:

„Ein bekanntes Beispiel für die Applikation einer diskursiven Vorgabe auf Subjektivitäten ist die sogenannte ‚Identifikation‘ von Jugendlichen mit Starrollen aus populären Filmen. Es ist offenbar völlig falsch, die entsprechende Figur im Film als Abbild von Realität analysieren zu wollen. Die (im weitesten Sinne) künstlerische Figur ist theoretisch fundamental nicht als Abbild von Realität, sondern genau umgekehrt als Vorgabe für Realität zu bestimmen. Der künstlerische Diskurs wird fundamental nicht von einer präexisten- ten Realität in-formiert, sondern umgekehrt ist der künstlerische Diskurs der subjektiven Realität präexistent und in-formiert sie.“¹⁷¹

¹⁷⁰Jäger 2009, S. 147; An die gelegentlich anzutreffende (vgl. Anstey, Grillner und Hughes 2007b), polemisch zugespitzt auch auf die Star-Überhöhung abzielende Kritik an der Formulierung, dass persönlich in Erscheinung tretende Architektinnen oder Architekten namentlich in Anspruch nehmen, ein bestimmtes Gebäude *gebaut* zu haben, wo es sich angesichts der konzeptionellen, planerischen und ausführungsseitigen Komplexität doch stets um einen arbeitsteiligen Prozess handele, erinnert die Illustration des Axioms der prinzipiellen Gleichartigkeit von diskursiven Praxen und (allen) anderen praktischen Tätigkeiten an gleicher Stelle: Der Diskurs ist Jäger zufolge eine „(kollektive) Tätigkeit sui generis, materiell und praktisch wie das Bauen eines Hauses, das ich ebenfalls als diskursiv bezeichnen kann. Der Eindruck, daß das denkerische Planen eines Hauses etwas prinzipiell anderes wäre als das Bauen eines Hauses kann nur daher rühren, daß diese Tätigkeiten historisch voneinander getrennt wurden, nach Maßgabe einer Arbeitsteiligkeit, die merkwürdigerweise Hand- und Kopfarbeit separiert hat“ (Jäger 2009; Schreibweise nach veralteter Rechtschreibregel i.O.). Jäger betont ganz im Sinne der Foucault’schen Diskurstheorie, dass es sich hierbei nur um eine Herrschaft legitimierende Grenzziehung handele, denn während die Ausführenden beim Bau eines Hauses die Pläne nach- und teils neu zu denken hätten, käme auch der planende Architekt nicht ohne „Handwerkszeug, Stift, Papier, Tisch etc.“ aus (ebd.).

¹⁷¹Jäger 2012, S 35; Zitiert nach Link 1992, S. 40

Im Anwendungsbezug der Architektursoziologie sieht Stefan Meissner die prägende Wirkung gesellschaftlicher Diskurse auf die Architektur in beiden Richtungen sich vollziehen: „Architekten rezipieren Bilder und Metaphern; sie wissen immer genau, was gerade >in< ist und setzen dies dann in reale Architektur um; die Rezipienten und Nutzer von Architektur sind ihrerseits mit Kommentaren, Bildern und Vorstellungen >vorbelastet<.“¹⁷² Die Diskursanalyse setze daran an, dass Architektur unmöglich zu verstehen sei, ohne die gesellschaftlichen Deutungen zu berücksichtigen. Meissner versteht »Deutungen« hier allerdings in einer Konsequenz, die den Architekturbegriff insgesamt zur Debatte stellt: „>Architektur< – so die verbreitete Meinung – hat doch genau diesen Vorteil, dass sie nämlich anschaulich, gar als »schweres« Medium existiert. Und wer dies nicht glauben würde, der solle einfach versuchen, durch eine geschlossene Tür zu gehen. Dies kann natürlich nicht bestritten werden, jedoch bleibt die These, dass es nicht ohne weiteres möglich ist, Architektur zu beobachten: weil in Frage steht, was >Architektur< überhaupt ist und folglich wie diese zu beobachten sei.“¹⁷³ Trotz eines deutlichen und teils auch ausgewiesenen systemtheoretischen Einschlags ist Meissner daran gelegen, die Diskursanalyse zur Rekonstruktion der „historischen Plausibilitäten und Selbstverständlichkeiten, welche sich in den Architekturdiskursen ausdrücken“, einzusetzen, beschreibt sie hierbei aber als „Beobachtung zweiter Ordnung, welche beobachtet, wie Architektur in einem bestimmten historischen Kontext beobachtet wird.“¹⁷⁴

¹⁷²Meissner 2009, S. 225; Hervorhebungen i.O.

¹⁷³ebd., S. 223 f.

¹⁷⁴ebd., S. 225; Meissner spricht an späterer Stelle davon, dass sich Foucaults Methodenvorstellung mit Luhmann als »kybernetisch« beschreiben lasse (ebd., S. 229). Diese Auffassung mag so diskussionswürdig sein wie Meissners Behauptung, die Diskurstheorie unterscheide sich von der Diskursanalyse dadurch, dass erstere das „>populärere<, verbreitetere Verständnis von Foucault“ sei (ebd., S. 227). Bedeutender ist ohnehin, dass Architektur nach Meissner und dabei ganz im Sinne Luhmanns und Baeckers grundsätzlich unter dem Vorbehalt ihrer (individuellen und im *Anschluss* kollektiven) Beobachtbarkeit steht.

Anschaulich definiert Luhmann eine der Ausgangsüberlegungen der Systemtheorie darin, dass sich der Beobachter absetzt: „*Aber alle Beobachtung von Welt ist nur als Beobachtung in der Welt möglich, und letztlich: als Beobachtung von Beobachtern. Es kommt darauf an, welche Differenz es macht, wenn Welt beobachtet wird; und das kann man nicht an der Welt, sondern nur an Beobachtern beobachten. Die Welt wird damit als das Unbeobachtbare par excellence vorausgesetzt, mag sie nun endlich sein oder unendlich*“ (Luhmann 1990, S. 8). Den Aspekt der Differenz greift Baecker mit dem bei Luhmann selbst nicht problematisierten Bezug zur Architektur in der Behauptung auf, „bei der Architektur handele es sich um ein Wissen und ein Handwerk ohne einen zentralen Leitgedanken, aus dem alles andere deduziert werden könnte. Wir werden sehen, daß die verschiedenen Kandidaten, die als

Folglich steht nicht die Frage im Vordergrund, ob aus dieser Sicht auch Stararchitektur ontologisch als Diskursobjekt angenommen werden kann, sondern vielmehr, wie sie als solches zu analysieren ist.¹⁷⁵ Die vorhergehenden Ausführungen zeigen dabei, dass die Herleitung und Entfaltung der Diskurstheorie(n) eigens für Gegenstände der Architektur nicht neu erfolgen muss, da bereits Anwendungsbeispiele vorliegen. Die Diskursanalyse ist Keller zufolge jedoch nicht als spezifische Methode, sondern eher als eine Forschungsperspektive

Leitgedanken in Frage kommen – Raum, Funktion, Form, Konstruktion und Ereignis –, die Beobachtung der Architektur jeweils mit Unbestimmtheiten und Überbestimmtheiten konfrontieren, in denen genau das sich der Beobachtung entzieht, was unterschieden werden soll“ (Baecker 1990, S. 70). Die Ablehnung dieser Leitgedanken als die Architektur bestimmende, sie konstituierende Figuren geht bei Baecker einher mit der Definition: „*Architektur ist Formbildung im Medium der Abschirmungen, wobei die Abschirmung immer zweifach zu denken ist: als Schließung und als Öffnung. Die Abschirmung ist nicht nur vorgestellte Bedingung der Möglichkeit von Architektur, nicht nur regulative Idee, sondern ein wie immer ausgeprägtes reales Element, das die Ausgrenzung eines Innen in einem Außen leistet*“ (ebd., S. 95).

Entscheidend ist nun die in der Verknüpfung der Systemtheorie mit der Diskurstheorie implizit zum Ausdruck gebrachte Forschungsperspektive Meissners, dass ein Verständnis (der Definition) von Architektur sich nur in der je abgestuften Beobachtung konstituieren kann, ein solches Verständnis sich aber (mit Jäger, Keller und Mattissek wäre zu sagen: nur) im Diskurs zeigt und dort *an und für sich* analysierbar ist. Die Bewandnis ist hier eine verfahrenslogische: Als Stararchitektur muss gelten, was als Stararchitektur beobachtet wird. Ein Beobachter erster Ordnung ist in der Lage, vermittels seiner Beobachtung Stararchitektur zu konstituieren, durch die Fixierung seiner Beobachtung und ihre Einbringung in den Diskurs wird Stararchitektur für Beobachter zweiter Ordnung (als solche) sodann zum möglichen Gegenstand der Analyse.

¹⁷⁵Nicht unerwähnt bleiben soll an dieser Stelle die Forderung Eckerts nach der Rückgewinnung einer größeren Autonomie des Wissens der Architektinnen und Architekten über ihre Disziplin sowie der Klärung ihres Verhältnisses zur Theorie: „Im gegenwärtigen Architekturdiskurs und Architekturgeschehen wird offensichtlich, dass die Architekten die Grundlagen für ihr Verständnis von Architektur nicht vorrangig im Wissens- und Erfahrungsschatz ihres Metiers suchen, sondern ihre Vorstellungen mit Vorliebe aus anderen Wissens- und Erfahrungsbereichen ableiten“ (Eckert 2014, S. 7). Es ist nicht zuletzt historisch fraglich, ob dies dem Wesen, (begründet selbstbewussten) Anspruch oder nur der Behauptung nach jemals anders war. So ratsam wie dringlich erscheint daher vielmehr, konkret hinsichtlich dieses oder anderer Architekturdiskurse sowie der Bezugnahme der Architektur auf die genannten anderen Wissens- und Erfahrungsbereiche eine aktive, aus der Architektur(theorie) heraus geführte Grenzziehung dort vorzunehmen, wo deren zumindest teilweise Vereinnahmung begründet stattzufinden hat und wo umgekehrt diese anderen Bereiche zwar ihren Wissensvorrat anhand der Architektur erproben und erweitern, hieraus aber kein Veränderungs- oder Anpassungsdruck des Selbstverständnisses der Architektur, ihres Begriffs sowie der Architekturtheorie erwächst.

auf besondere Forschungsgegenstände zu verstehen, die als Diskurse begriffen werden; nach Maßgabe der disziplinären und theoretischen Einbettung erfolgt die methodisch-praktische Umsetzung im Zusammenhang mit der jeweils zugrundeliegenden Fragestellung.¹⁷⁶ Vorauszuschicken ist einer auswählenden Betrachtung dabei unterschiedlich greifender, präexistenter Diskurstheorien, dass die diskursproduzierende wissenschaftliche Forschung selbst ein „Diskurs über Diskurse“ ist.¹⁷⁷ Dies hat hier auf der Grundlage des zuvor Gesagten eine besondere Bewandtnis: Denn die vertextlichte und verbildlichte wissenschaftliche Beobachtung erster Ordnung der Stararchitektur ist zugleich ihre – überindividuelle – *Herstellung*, kann sich diskursiv aber nicht selbst beobachten, sondern nur beobachtet werden und ist dadurch in der Folge erst ein möglicher Gegenstand der Diskursforschung. Die notwendige Ausweisung und Positionierung bedeutet nach dem eingangs formulierten Ziel Arbeit, dass Stararchitektur hier ausdrücklich – und theoretisch fundiert sowie methodisch gesichert – nicht (mit) konstruiert werden soll, sondern ihre Konstruiertheit erforscht und somit im Gegenstand des Diskurses über sie untersucht wird. Dies ist folglich nur in der Beobachtung zweiter Ordnung, im Diskurs über den Diskurs möglich. Die an diesem Punkt unterschwellig auftauchende Frage nach der Rolle eines Subjekts im Diskurs beantwortet Jäger so, dass der einzelne Text zwar das subjektive Produkt und Werk eines einzelnen Subjekts ist, kein Einzelner aber den Diskurs determiniert, auch wenn strategische Versuche der Einflussnahme einzelner Personen oder sozialer Gruppen auf bestimmte Diskurse zu beobachten seien. Nicht die Subjekte machen demnach den Diskurs, Jäger sieht vielmehr den umgekehrten Fall zutreffen, dass der Diskurs Ergebnis der zahllosen Bemühungen der Menschen ist, „in einer Gesellschaft zu existieren und sich durchzusetzen. Was dabei herauskommt, ist etwas, das *so* keiner gewollt hat, an dem aber alle in den verschiedensten Formen und Lebensbereichen“ mitwirkten.¹⁷⁸ Hierin ist kein Argument für die Beliebigkeit des Diskurses zu sehen, sondern eines gegen die themensetzende, meinungslenkende Macht des Einzelnen und auch gegen einen damit einhergehenden Versuch, einen einzelnen Begriff wie etwa den der Stararchitektur oder die Benennung bestimmter Architektinnen und Architekten als Stars an den Ursprung ihrer erstmaligen Äußerung zurückverfol-

¹⁷⁶Keller 2011, S. 9

¹⁷⁷ebd., S. 65

¹⁷⁸Jäger 2012, S. 37; Hervorhebung i.O.

gen zu wollen in der Auffassung, aus den dann vorgefundenen Zusammenhängen allgemein gültige Entstehungsbedingungen abstrahieren zu können.

Die nach Keller jedem Forschungsprojekt voranzustellende Klärung der je einschlägigen diskurstheoretischen Grundlagen zieht somit die folgenden Ansätze in Betracht:

- *Discourse analysis* bzw. *Discourse studies*: Verfolgt wird hiermit eine »Sprachgebrauchsforschung« oder empirische Gesprächsforschung bzw., als Querschnittsdisziplin, eine Sprach- und Kognitionsforschung. Von Interesse sind die formalen Produktionsregeln und Gattungsstrukturen von Texten und Äußerungen in unterschiedlichen Kontexten.¹⁷⁹
- *Diskurslinguistik und (Korpus-)linguistisch-historische Diskursanalysen*: Bei diesem sprachwissenschaftlichen Ansatz steht die Absicht im Vordergrund, durch die Zusammenstellung einer Vielzahl einzelner Texte umfangreiche, nach der jeweiligen Fragestellung repräsentativ ausgewählte Datenkorpora zu bilden, die unter Einsatz statistisch-quantifizierender Methoden Verbindungen und Streuungen von Wort- bzw. Aussageformen im Wandel der Zeit erforschen.¹⁸⁰
- *Kulturalistische Diskursforschung*: Sie beschäftigt sich mit der gesellschaftlichen Bedeutung symbolischer Ordnungen nach dem Verständnis, dass „soziale Akteure in kollektiven Interpretationsprozessen interaktiv Wirklichkeitsdefinitionen und symbolische Ordnungen aushandeln.“ Keller zählt hierzu Bourdieus Auffassung vom Sprachgebrauch als sozialem Kampf, William A. Gamsons Vorschläge zur Analyse öffentlicher Diskussionsprozesse sowie Joseph R. Gusfields Untersuchungskonzept umstrittener öffentlicher Problemdefinitionen hinsichtlich ihrer konkret-materiellen Aspekte wie etwa der beteiligten Institutionen, der eingesetzten Mittel und zu beobachtenden Folgen.¹⁸¹
- *Diskurstheorien*: Hierunter fasst Keller insgesamt die Arbeiten Foucaults, die poststrukturalistische und postmarxistische Diskurstheorie von Chantal Mouffe und Ernesto Laclau sowie die in den Cultural Studies, der

¹⁷⁹Keller 2011, S. 20 f.

¹⁸⁰ebd., S. 23 f.

¹⁸¹ebd., S. 35-41

Feministischen Theorie und dem Postkolonialismus zu findenden Rezeptionsformen des französischen Poststrukturalismus und wiederum der Arbeiten Foucaults.¹⁸²

- *Wissenssoziologische Diskursanalyse*: In ihrem Fokus stehen die „gesellschaftlichen Praktiken und Prozesse der kommunikativen Konstruktion, Stabilisierung und Transformation symbolischer Ordnungen sowie deren Folgen: Gesetze, Statistiken, Klassifikationen, Techniken, Dinge oder Praktiken bspw. sind in diesem Sinne Effekte von Diskursen und ‚Voraus‘-Setzungen neuer Diskurse.“ Keller beruft sich hier ausdrücklich auf Berger und Luckmann, erweitert die von ihnen formulierte Theorie der gesellschaftlichen Wissensproduktion auf der Grundlage des „Methodenreichtums der Soziologie“ mit dem Ziel der »Lösung vom Text«.¹⁸³
- *Critical Discourse Analysis* bzw. *Kritische Diskursanalyse*: Sie basiert auf der Annahme, dass gesellschaftliche Strukturen ideologiegelenkt konkrete Sprachereignisse prägen und umgekehrt der Sprachgebrauch die Sozialstrukturen bildet: „Diskurse konstituieren Welt, und sie werden umgekehrt durch sie konstituiert; sie (re-)produzieren und transformieren Gesellschaft; sie leisten die Konstruktion sozialer Identitäten, die Herstellung sozialer Beziehungen zwischen Personen und die Konstruktion von Wissens- und Glaubenssystemen“.¹⁸⁴ Hierin zeigt sich folglich ein um manche der vorherigen Elemente (etwa das der sozialen Wissensvorräte) ergänzter und um Begriffe wie »Kollektivsymbolik«, Bedeutungsfelder oder des Spezial- und Interdiskurses erweiterter Ansatz.

Diese Darstellung ist sicher stark verkürzt, vermag aber zumindest in ihrem inneren Vergleich anzudeuten, dass der Ansatz der »Kritischen Diskursanalyse« (von ihren Vertretern kurz »KDA« genannt) bei der Untersuchung des Diskurses über Stararchitektur größere strukturelle wie thematische Anknüpfungspunkte bietet. Zugleich wird nachvollziehbar, dass jede Form einer hauptsächlich quantitativen Untersuchung des Stararchitektur-Begriffs zwar Befunde über die Begriffskonjunktur innerhalb eines (dann möglichst weit zu fassenden) Zeitraums liefern kann, weitergehende Erkenntnisse aber allenfalls in Form der darauf

¹⁸²Keller 2011, S. 43-57

¹⁸³ebd., S. 58-62; Hervorhebung i.O.

¹⁸⁴ebd., S. 29

hin präziser möglichen Thesenformulierungen und Fragestellungen anzubahnen imstande ist.

Auch die allgemeine Betrachtung der Kritischen Diskursanalyse geht hier lediglich auf die in einem Forschungsvorhaben zu berücksichtigenden Vorgaben und Bedingungen sowie auf praxisrelevante Aspekte ein – Herleitungen der theoretischen Hintergründe finden sich umfänglich bei Keller und Jäger, der in einer neueren Auflage seiner Einführung in die Kritische Diskursanalyse auf ursprünglich noch vorhandene Ausführungen zur Tätigkeitstheorie Leontjews verzichtet.¹⁸⁵ Eine kurze Skizzierung ihres Selbstverständnisses zeigt aber, welche Überschneidungen mit den Zugangsmöglichkeiten zum Themenfeld der Stararchitektur existieren. So sieht sich die KDA als ein Konzept der qualitativen Sozial- und Kulturforschung, das Bezüge zu linguistischen Phänomenen aufweist, diskurstheoretische Überlegungen Foucaults hinsichtlich der Aspekte der Macht und Herrschaft integriert und dabei die Absicht verfolgt, aktuelle Diskurse auf ihre Machtwirkung zu untersuchen sowie die sprachlichen und ikonographischen Wirkungsmittel insbesondere der »Kollektivsymbolik« sichtbar zu machen; die Kollektivsymbolik vernetzt dabei verschiedene »Diskursstränge«.¹⁸⁶

Das in der KDA um die Kollektivsymbolik gebildete Begriffsgeflecht¹⁸⁷ erweckt besonders den Eindruck, als Modell für das Verständnis und die Erklärung der symbolischen Gehalte der Stararchitektur, ihre spezifische Sinn-Bild-Auslegbarkeit und -Wirkung sowie die Interessen eines Publikums im Gesamtzusammenhang des Phänomens entfaltet werden zu können. Die Theorie der Kollektivsymbole als Konzept der „Bildlichkeit einer Kultur“ gilt Jäger deshalb als „außerordentlich fruchtbar für die Diskursanalyse“, weil in Kenntnis des Vorrats an Kollektivsymbolen alle Mitglieder einer Gesellschaft über ein Bildrepertoire verfügten, „mit dem wir uns ein Gesamtbild von der gesellschaftlichen Wirklichkeit bzw. der politischen Landschaft der Gesellschaft machen, wie wir diese deuten und – insbesondere durch die Medien – gedeutet bekommen“.¹⁸⁸ Umfasst sei damit die „Gesamtheit ihrer am weitesten verbreiteten Allegorien

¹⁸⁵ vgl. Keller 2011, Jäger 2009 (5. Auflage) sowie Jäger 2012 in der 6. Auflage. Jäger begründet diesen Verzicht damit, dass sich Leontjews Theorie nach vertiefter Lektüre Foucaults als nicht mehr erforderlich erwiesen habe (ebd., S. 13).

¹⁸⁶ Jäger 2010, S. 5, S. 6 f., S. 9

¹⁸⁷ Jäger nennt die KDA in seinem Lexikon der zugehörigen Begriffe zupackend eine „Werkzeugkiste“ (vgl. ebd.)

¹⁸⁸ Jäger 2012, S. 55; Diese Deutung basiere nicht, so argumentiert Jäger mit Link, auf der Hermeneutik einzelner Diskursereignisse, sondern entfalte ihre Wirkung durch die „fortdauernde Rekurrenz von Inhalten, Symbolen und Strategien“ sowie Argumenten, Inhalten und

und Embleme, Metaphern, Exempelfälle, anschaulichen Modelle und orientierenden Topiken, Vergleiche und Analogien“, die Jäger als System des gängigen und gültigen Bildes unserer Gesellschaft versteht. Dieser holistische Ansatz lässt wenig Raum für Zweifel, dass auch Stararchitektur als ein Kollektivsymbol gelten kann, genauer beantwortet die Frage danach ein Blick auf die Kriterien, anhand derer die Kollektivsymbolik nach Jäger zu identifizieren ist. Sie sind demnach:

- semantisch sekundär, verfügen also über eine indirekte Bedeutungsfunktion, bei der das Signifikat eine symbolische Bedeutung erhält;
- visuell darstellbar, besitzen mithin eine »Ikonität«;
- in ihrer ersten und zweiten Bedeutung „motiviert“ bzw. intentional miteinander verbunden;
- mehrdeutig, mithin auch für andere Verknüpfungen zwischen erster und zweiter Bedeutung offen;
- syntagmatisch expansiv, greifen folglich auf Erfahrungs- und Wissensvorräte zurück, werden sodann aber einerseits in Form komplexer semantischer Ketten narrativ perpetuiert, rufen andererseits aber auch weitere Kollektivsymbole auf, an die sie anschließen;
- offen für „Analogbeziehungen zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem“.¹⁸⁹

Als Veranschaulichung dient Jäger hier die Eisenbahn, die bildlich als Zug, der nicht verpasst werden dürfe, als Ausdruck für Fortschritt, Demokratie, den Westen, sowie darüber hinausgehend für das Stellen von Weichen u.ä. erscheine. Dieses Beispiel macht indes darauf aufmerksam, dass mit dem Konzept nicht allein unvoreingenommene *Sprach*-Analysen – Kollektivsymbole sind *sprachliche* Bilder¹⁹⁰ – beabsichtigt sind. Unter der Annahme, dass „alle Kollektivsymbole stets schon *elementar-ideologische Wertungen implizieren*“, besteht das Ziel

»Bauformen«; auf diese Weise werde das Bewusstsein ‚normalistischer Subjekte‘ geformt, aber auch Wissen herausgebildet und verfestigt (vgl. Jäger 2012, S. 52).

¹⁸⁹ebd., S. 60 f.; Hinweise darauf, in welcher Form hier auch Bezüge zu vergleichbaren Verständniszugängen in der Semiotik bestehen, gibt Jäger trotz der begrifflichen Anklänge nicht.

¹⁹⁰vgl. ebd., S. 64

vielmehr darin, die zugrunde liegenden sozialen Verhältnisse und die Gründe für bestimmte Formen des gesellschaftlichen Handelns zu identifizieren.¹⁹¹

Die KDA versucht zu diesem Zweck, Wissen zu erforschen, das als »wahr« gilt oder von dem behauptet wird, es sei absolut und objektiv wahr.¹⁹² Es geht ihr folglich ebenso darum, die Funktion von Diskursen als Techniken der Legitimierung und Sicherung von Herrschaft in der „bürgerlich-kapitalistischen neo-liberalen Gesellschaft“ zu untersuchen, wobei betont wird, dass sich Diskurse nicht an Grenzen halten – ohne andernfalls ein nationalistischer Diskurs zu sein.¹⁹³ In weiterhin enger Anlehnung an Foucault beschreibt Jäger Herrschaft als Repression in Form von Zwang und Verboten, die in ungleicher Verteilung von Menschen über Menschen ausgeübt wird und sich gegen Veränderung und Widerstand richtet; Macht wird demgegenüber als gesamtgesellschaftlich ausgebreitetes (Beziehungs-)Netz verstanden, in dem jeder Einzelne – auch in noch so geringem Umfang – mit Macht über Andere ausgestattet, zugleich aber auch selbst von ihren Auswirkungen betroffen ist.¹⁹⁴ Macht steht dabei in einer ‚innigen Verflechtung‘ mit Wissen, das seinerseits an »Sagbarkeitsfelder« gekoppelt ist. Durchsetzbar und akzeptabel wird Macht-Wissen im industriellen Zeitalter in der Orientierung an ein „Modell der Prüfung, das neue Formen der Ausschließung und Selektion“ ermöglicht.¹⁹⁵ Dieses Modell, unter dem in Wissensgesellschaften sicher vieles vorstellbar ist, erfährt bei Jäger keine Vertiefung, sondern mündet in Überlegungen darüber, „wie in heutiger Gesellschaft insgesamt Macht vorkommt, wer sie ausübt, wodurch sie in ihrer Verteilung geändert werden kann und auch, ob Widerstand gegen ausufernde Macht und Herrschaft möglich ist.“¹⁹⁶ Betont wird gleichwohl, dass Akzeptanz und damit verknüpfte, wechselseitige Machtbeziehungen auch innerhalb ökonomischer Pro-

¹⁹¹Jäger 2012, S. 62; Eingeschlossen auf der Grundlage einer Menge übereinstimmender diskursiver Elemente, Segmente, Parzellen oder Teilstrukturen sind auch die Diskurse der Wissenschaften als »Spezialdiskurse«.

¹⁹²ebd., S. 12; (Zitiert nach Link, Jürgen: Die Analyse der symbolischen Komponenten realer Ereignisse, 1992)

¹⁹³ebd., S. 12, S. 28

¹⁹⁴ebd., S. 47; Hiermit, so Jäger, begründe die KDA die Notwendigkeit von Kritik.

¹⁹⁵ebd., S. 39

¹⁹⁶ebd., S. 40; Auf diesen deutlich teleologischen und funktionalistischen Modellzugang zur Diskursanalyse wird noch zurückzukommen sein, nachvollziehbar wird hier jedoch, dass die Untersuchung des Wissens nicht unter dem Aspekt ihrer sozialkonstruktiven Bedingtheit erfolgt (als Frage danach, wie es zustande kommt).

zesse, institutioneller Praxen, gelernter Normen, geglaubter Wahrheiten oder stereotyper Bedeutungszuschreibungen zu analysieren sind.¹⁹⁷

Deutungszusammenhänge, so formuliert es Keller, werden von Diskursen produziert wie prozessiert und konstituieren Wirklichkeit; durch die im Diskurs in ihrer spezifisch erkennbaren Gestalt geschaffenen Gegenstände kann indes nicht umgekehrt ein spezifischer Diskurs erschlossen werden. Gleiches gelte für den „Identifikationsmarker“ des »Themas« aufgrund der diskurssspezifisch sehr unterschiedlichen Behandlung. Dies hat Keller zufolge methodische Konsequenzen für die Suchprozesse im Rahmen der Datenerhebung, wo Themen, Referenzphänomene, Schlüsselbegriffe o.ä. nur eine vorläufige Orientierung bieten: „Denn ein wesentliches Ziel der Diskursforschung ist ja gerade die Beantwortung der Frage, welches Wissen, welche Gegenstände, Zusammenhänge, Eigenschaften, Subjektpositionen usw. durch Diskurse als ‚wirklich‘ behauptet werden, mit welchen Mitteln – etwa Deutungsschemata, story lines, moralische und ästhetische Wertungen – dies geschieht“.¹⁹⁸ Dies trifft sich mit der eingangs erhobenen Forderung, den analytischen Zugang zur Auseinandersetzung mit Stararchitektur so lange weitestgehend voraussetzungslos und offen zu halten, bis eine Entscheidung darüber getroffen ist, auf welcher Ebene die Auseinandersetzung stattfinden soll. Hierbei geht es nicht (allein) um (einzelne) Texte – deren Wirkung sei, so Jäger, ohnehin „kaum spür- und erst recht schlecht nachweisbar“.¹⁹⁹

Was als Texte die ‚spezifisch erkennbare Gestalt‘ annehmen kann, ist, wie Stephan Habscheid erläutert, Gegenstand umfassender theoretischer Auseinandersetzungen der Textlinguistik.²⁰⁰ Einige Hinweise verdeutlichen aber die Vielgestaltigkeit von Texten, die als *kommunikative Okkurenzen* „von der Geburtsurkunde bis zur Seminararbeit“ reichen, die von nur einem Buchstaben übergreifen bis in Wort-Bild-Kombinationen.²⁰¹ »Text« konstituiert sich so insgesamt als »Lektüreeinheit«, deren Beurteilung folgenden prüfbareren Merkmalen unterliegt:

- Pragmatische Nützlichkeit: Unter dem Aspekt der Akteursbeteiligung spricht dieses Kriterium an, dass ein Text als solcher einerseits auf die

¹⁹⁷ Jäger 2012, S. 46

¹⁹⁸ Keller 2011, S. 72

¹⁹⁹ Jäger 2012, S. 52

²⁰⁰ Habscheid 2009, S. 28

²⁰¹ ebd., S. 33

Intention eines Autors oder Verfassers verweist, auf der anderen Seite das Zustandekommen zugleich aber davon abhängt, dass Leser oder Hörer ihm eine Intention und einen kommunikativen Sinn auch zuschreiben.²⁰²

- Thematische Zusammengehörigkeit: Aufgeworfen ist hiermit die Frage nach der Existenz eines inhaltlichen ‚roten Fadens‘, ebenso ist hierunter aber auch ein Hinweis auf grammatische Kohärenz zu verstehen.²⁰³
- Intratextuelle Verknüpfbarkeit: Untersuchungsaspekt, ob und wie bedeutungstragende sprachliche „Ausdrücke in einem Text oberhalb der Satzebene miteinander verknüpft sind“. Signalisiert werden hier „inhaltliche Beziehungen an der Textoberfläche“.²⁰⁴
- Musterhaftigkeit: Dieses Kriterium erfasst die Verweisfunktion von Texten auf andere Texte *gleichen Typs*, die vorhandene Kenntnis bestehender institutioneller Zusammenhänge, den vor dem Erfahrungshintergrund der beteiligten Parteien ‚hochgradig anonymisierten und typisierten, Kommunikationsprozess sowie das in der Sozialisation erworbene und im jeweiligen Fall aktivierte Wissen.²⁰⁵ Von besonderem Interesse kann hierbei sein, welches Wissen in welchem Umfang bei welchen Rezipienten vorausgesetzt wird.²⁰⁶
- Intertextuelle Beziehbarkeit auf andere Texte: Beziehung zu Texten *anderen Typs*; Habscheid führt zur Erläuterung dieses Kriteriums Beispiele an, wie etwa die referentielle Intertextualität wissenschaftlicher Arbeiten, die als »Hypertextualität« bezeichnete dialogische Bearbeitung anderer Texte in Form von Parodien, Fortsetzungen u.ä., einander nebengeordnete Textsammlungen in Periodika (was zu unterscheiden ist von »Paratexten« wie Einführungs-, Klappentexten etc.) sowie konventionelle Textsorten-Intertextualität wie bei behördlichen Anträgen und darauf bezogenen

²⁰²Habscheid 2009, S. 29; Allerdings betont Habscheid, dass in der sozialwissenschaftlichen Textthermeneutik das Ziel nicht darin besteht, die subjektive Sicht und Intention des Autors zu ermitteln, sondern den Sinn zu rekonstruieren, den Kommunikationspartner aus dem Text erschließen können (ebd., S. 30). Dieses Ziel deckt sich mit dem der Diskursanalyse.

²⁰³ebd., S. 32

²⁰⁴ebd., S. 32; Habscheid gibt zu bedenken, dass es an dieser Stelle methodisch schwierig ist, zwischen der Prüfung dieses Kriteriums der Textualität und der zu identifizierenden Hinweise und Quellen zu trennen.

²⁰⁵ebd., S. 33

²⁰⁶ebd., S. 39

Bescheiden. Hinzu kommt die »Stimmengewirr« genannte Umwelt von Texten, die „Formen des Sprechens und Meinens in Bezug auf einen Wissenskomplex bzw. Diskurs,„ umfasst.²⁰⁷

- Begrenzbarkeit: Nicht vertiefend ausgeführt, deutet Habscheid an, dass hier die Wahrnehmbarkeit der situativen Umstände bei der Beurteilung der Textualität hinsichtlich der Frage entscheidend ist, ob eine Lektüreeinheit unter Berücksichtigung ihres Schriftträgers physisch abgegrenzt werden kann.²⁰⁸

Kaum betont werden muss, dass der Begriff der Stararchitektur vielfältigste Formen seiner bildlichen Vermittlung anzubieten vermag. Auch die KDA interessiert sich in Kenntnis der jeweils ausgerufenen linguistic-, iconic- bzw. pictorial turns für nicht-sprachliche Bilder bzw. die diskursive Wirkung von Bildern und Symbolen,²⁰⁹ allerdings hegt Jäger auch in Anbetracht zahlreicher Versuche der theoretischen Grundlegung des Verhältnisses von Bild und Diskurs Zweifel an der eigenständigen Erfassbarkeit der Wirkung von Bildern und Bildanordnungen.²¹⁰ Unmittelbar nachvollziehbar erscheint, dass die Trennung des vorhandenen (kollektivsymbolischen) Wissens von der Deutung textloser Bilder analytisch vor große Herausforderungen gestellt ist. Schon in der Verknüpfung mit einfachsten Textbotschaften wird das Bild aber vollends zu einem Deutungsangebot, das als solches verworfen wird oder akzeptabel erscheint.

Hilfreich zur methodischen Annäherung ist die von Jäger vorgeschlagene Differenzierung der sprachlich performierten Diskurse nach:

- Spezialdiskursen, etwa der Wissenschaften, sowie damit wechselseitig verbundenen, nicht-wissenschaftlichen Interdiskursen,
- Diskursfragmenten, die als Text oder Textteile spezifische Themen behandeln,
- den schon angesprochenen Diskurssträngen, mit denen ineinander verwobene, synchron und diachron existierende Diskursfragmente gleichen Themas gemeint sind,

²⁰⁷Habscheid 2009, S. 34

²⁰⁸ebd., S. 37

²⁰⁹Jäger 2012, S. 64 f.

²¹⁰ebd., S. 65 ff.

- diskursiven Ereignissen, deren Aufkommen von politischen Dominanzen und Konjunkturen abhängt – Jäger gibt hier das Beispiel der Nuklearkatastrophe in Tschernobyl, die Auswirkungen auf die Atompolitik sowie die Ökologiebewegung gehabt habe, aber auch der schon genannte »Bilbao-Effekt« lässt sich als ein solches Ereignis auffassen,
- Diskursebenen, die unterschieden nach Wissenschaft, Politik, Medien, Alltag usw. als »soziale Orte« der Diskurse verstanden werden sowie
- Diskurspositionen, womit einerseits die (individuelle, aber auch teils gesellschaftliche) Zugehörigkeit zu und andererseits der Ausschluss von herrschenden bzw. hegemonialen Diskursen gemeint ist.²¹¹

Keller betont, dass die Diskursforschung »multi-methodisch« operiere – ein Standardmodell gebe es nicht, sondern allenfalls orientierende Leitfäden. Diskursforschung sei zudem immer und notwendig ein Prozess der hermeneutischen Textauslegung, wobei die neuere Hermeneutik als Möglichkeit der methodischen Kontrolle von Interpretationsleistungen in der Forschung mit dem allgemein verfolgten Ziel Relevanz gewonnen habe, die selbstreflexive Haltung methodisch nachvollziehbar zu gestalten.²¹² Der skizzierte forschungspraktische Ansatz ist bei Keller entsprechend allgemein gehalten. Jäger bringt die als »Gebrauchsanweisung« bezeichneten methodischen Vorschläge zwar nicht ohne didaktischen Duktus ein, dennoch lässt sich hieraus insbesondere vor dem Hintergrund der zuvor angestellten Überlegungen insgesamt ein Rahmen abstecken, der auch dem Vorgehen bei der Analyse des Diskursgegenstands der Stararchitektur nützt. Als – nach der Benennung einer Zielsetzung – zweiter Schritt wird vorgeschlagen, die Auswahl des Untersuchungsgegenstands zu begründen, wobei Jäger unterstreicht, dass es sich um ein *brisantes* Thema handeln müsse – dies gehe schon aus dem Analyseverfahren insgesamt, aber auch aus den Konzepten der Kollektivsymbolik und des Normalismus hervor. Als weitergehend vorgeschlagene Schritte folgen eine Bestimmung der Materialgrundlage (bzw. die Bildung des Datenkorpus als Sammlung empirischer Daten der Aussageereignisse), die Strukturanalyse, Feinanalyse, Ermittlung des diskursiven Kontextes, eine zusammenfassende Diskursanalyse, zusammenfassende Kritik, sowie – noch vor

²¹¹Jäger 2012, S. 80-86; Nur der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Jäger darüber hinaus noch einzelne Mischformen (Diskursstrangverschränkungen) und Binnendifferenzierungen (etwa nach Haupt- und Unterthemen) erörtert.

²¹²Keller 2011, S. 75 ff.

abschließenden Überlegungen zur Gültigkeit und Vollständigkeit der Analyse – „Vorschläge zur Bekämpfung und/oder Vermeidung der kritisierten Diskurse.“²¹³

Die Absicht der – *Nomen est omen* – Kritischen Diskursanalyse, Gesellschaftskritik allgemein wie auch spezifisch hinsichtlich der Untersuchungsgegenstände zu begründen, zu ermöglichen und zu fördern, gehört zu ihrem Wesen. Die Diskursanalyse ist folglich nicht Selbstzweck, sondern der Versuch, ‚Lücken im Diskurs‘ aufzuspüren, die den „Subalternen“ Raum zur Entfaltung eigener Vorstellung lässt bzw. ihnen die Möglichkeit bietet, den „scheinbar hegemonialen Diskurs“ zu durchbrechen und Widerstand zu leisten.²¹⁴ Diese Forderung erscheint innerhalb der KDA zwar besonders pointiert, ist aber, wie auch zuvor schon angedeutet, der Diskursanalyse insgesamt keineswegs fremd. Auch die Debatte über Stararchitektur bietet schon auf den ersten Blick zahlreiche »Anfangsverdachtsmomente« für die Brisanz der Zusammenhänge, die mit ihr diskursiv berührt werden und die gewiss auch nicht unumstritten sind. Die vorherigen Ausführungen lassen trotz der notwendig und beabsichtigt kompakten Darstellung der Diskurstheorie(n) aber erkennen, dass ein Aspekt von ihr nicht eigenständig problematisiert wird: Der *Begriff* als Ausgangspunkt und Kern aller diskursiven Phänomene, Gegenstände oder Themen. Es ist analytisch und folglich auch methodisch zu unterscheiden zwischen einem umstrittenen, zudem uneinheitlich verwendeten Begriff und umstrittenen Deutungen der im Aussageereignis thematisierten Zusammenhänge. Mit anderen Worten: Die Analyse der Inhalts- und Bedeutungsdimensionen eines Diskurses ist nur dann sinnvoll möglich, wenn davon auszugehen ist, dass alle Akteure bei den hauptsächlich verwendeten, den Diskurs konstituierenden Begriffen keine Verständnisdifferenzen aufweisen. Das von Jäger bezüglich des diskurstheoretischen Realitätsverständnisses vorgebrachte Beispiel indianischer Kulturen mit ihrem gegenüber »unserem« wesentlich anders gedachten Mensch-Natur-Bezug, der etwa zu stark unterschiedlichen Konzepten hinsichtlich der Modelle zur Beschreibung fallender Objekte in der Natur führe,²¹⁵ belegt auch, dass ohne ein gemeinsames Begriffs-Grundverständnis die Analyse eines Gesamtdiskurses wenig sinnvoll ist. Das bedeutet nicht, dass keine Analyse von Diskursen über eben jenes (angestrebte) Grundverständnis möglich ist, es schließt auch nicht aus, dass sich bereits Teildiskurse (einzelne Diskursstränge) herausgebildet haben, die an ein spezifisches

²¹³Jäger 2012, S. 90 f.

²¹⁴ebd., S. 40

²¹⁵ebd., S. 34

(Teil-)Verständnis eines zentralen Begriffs gebunden sind und hiervon berührte, kontroverse Aspekte aufgreifen. Die hier im Vordergrund stehende Frage ist jedoch die nach der Existenz eines geronnenen, einheitlichen Verständnisses von Stararchitektur – der Ausgangshypothese nach fehlt dies in einer Form, die es möglich macht, etwas als Stararchitektur zu bezeichnen und diese Bezeichnung ebenso ausdrücklich zurückzuweisen; eine Konsequenz lautet, dass *Kritik* somit hier kein zentral erreichbares Ziel sein kann.

Der analytische Blick auf die Debatten über Stararchitektur wirft im so gesetzten Rahmen drei unterschiedliche Fragenkomplexe auf, die in der Folge damit verknüpfter Grenzziehungen den Gegenstand der diskurstheoretisch informierten Analyse bilden:

1. Welche Definitionen bilden die Bezugsgrundlage – dies fragt danach, mithilfe welcher Deutungen, Argumente, Positionen, Interpretationen, aber auch Annahmen, Behauptungen, Forderungen oder Unterstellungen auf der Diskursebene der akademisch geprägten Aushandlungen die Theoriebildung darüber, wie Stararchitektur aufgefasst wird und aufzufassen ist, vonstatten geht; zu diesem Prozess trägt diese Arbeit in ihrer Gesamtheit bei,
2. wie wird der Begriff im wissenschaftlich geprägten Diskursstrang verwendet – hier steht die Frage im Vordergrund, was den Diskurs über Stararchitektur inhaltlich und strukturell prägt, welche sprachlichen Zusammenhänge (Diskursfragmente) wo, von wem und mit welchen Interessen (Diskurspositionen) gebildet werden, wer die Adressaten sind, und welche Wertungen auftauchen;
3. was bewirkt der Begriff – Kern einer solchen Untersuchung ist die soziale Praxis, die mit seiner Verwendung in Verbindung steht.

Forschungspraktische Konsequenzen

Den Datenkorpus bildet eine Auswahl an Arbeiten, die sich vom Grundsatz her einem akademischen Entstehungszusammenhang zuordnen lassen. Diese Grenzziehung basiert auf mehreren Überlegungen und Gründen. Zunächst wird damit aufgegriffen, dass auch in den Diskurstheorien, wie zuvor gezeigt, die Wissenschaften als eine besondere Diskursebene bzw. einer der Spezialdiskurse verstanden werden. Die dort vorzufindenden Aussageereignisse existieren zudem

nicht ‚im luftleeren Raum‘,²¹⁶ sondern sind selbst sowohl mit verschiedenen anderen (Spezial-)Diskursen verwoben als auch in spezifische Ressourcenverhältnisse, gesellschaftliche und institutionelle Konstellationen sowie Verwertungsmechanismen eingebunden, die aufgrund der mit ihnen in Verbindung gebrachten Ansprüche an Transparenz und Prüfbarkeit als besonders »wahr« gelten, zumindest aber eine überdurchschnittlich hohe Glaubwürdigkeit besitzen und auf dieser Grundlage Einfluss und Wirkung entfalten. Unter dem Aspekt des diskursiv vermittelten Wissens unterscheidet sich die KDA vom wissenssoziologischen Diskursanalyseansatz bei Keller zwar in der gegenstandsbezogenen Problematisierung des Machtaspekts, nicht aber in der grundlegenden Anerkennung, dass in den Diskursen Wissensbestände prozessiert werden, die sich analytisch erschließen lassen; die Überschneidungen legen indes nahe, dass hier in letzter Konsequenz von einem diskurstheoretisch informierten Ansatz gesprochen werden muss. Diese Bestände sind in Verweisstrukturen, Ordnungssysteme, Entwicklungsschemata und Vermittlungskonzepte eingebettet, und so erlaubt die Analyse des dort geführten Diskurses über Stararchitektur in besonderem Maße, das Wissen über sie in diese Verästelungen hinein zu erforschen, zudem auf Kohärenz einerseits und Brüche andererseits zu untersuchen. Damit ist gleichwohl auch eine Komplexität der Auseinandersetzung angesprochen, die beispielsweise in einem einzelnen Lexikoneintrag nicht enthalten sein kann; gefordert ist somit zumindest das Format eines wissenschaftlichen Aufsatzes. Auf der anderen Seite ist nicht gleich jedes Sach- oder Fachbuch eines, das als wissenschaftliche Publikation gelten kann. Es zeigt sich jedoch, dass eine allzu rigorose Grenzziehung bzw. hohe Trennschärfe den Datenkorpus auf einen Bestand reduziert, der kaum noch belastbare Diskursanalyseergebnisse zulässt. Dies zeigt sich etwa am Beispiel der Arbeiten von Vladimir Belogolovsky oder Hanno Rauterberg, bei denen argumentiert werden kann, dass sie als populärwissenschaftliche oder journalistisch-feuilletonistische Veröffentlichungen aufzufassen sind, die aber dennoch Eingang in den Korpus gefunden haben, weil sie auf der Basis der enthaltenen Interviews dem Anspruch nach eine Primärdatenerhebung darstellen und – im Falle Rauterbergs – ausweislich ihres Bildungshintergrunds bzw. – mit Charles Jencks als Interviewpartner von Belogolovsky – Kenntnisse über die Wissenschaftlichkeit von Aussagezusammenhängen besitzen. Prinzipiell wurde bereits die Ansicht vertreten, dass auch quantitative Analyseverfahren in diesem Rahmen keine nennenswerten

²¹⁶ Jäger 2012, S. 145

Erkenntnisse zutage fördern können, dies ist aber als Folge des vorhergehenden Befundes zu werten, dass nur wenige Arbeiten den genannten Auswahlkriterien entsprechen – weitergehenden quantitativen Ansätzen fehlt so eine Sinn stiftende Basis.²¹⁷ Die Recherchen zur Zusammenstellung des Datenkorpus erfolgten in Bibliothekskatalogen, der besondere Umstand, dass wissenschaftliche Arbeiten aber in aller Regel Hinweise über die zur Kenntnis genommene, verwendete oder weiterführende Literatur enthalten und somit einerseits auf weitere Arbeiten aufmerksam machen, andererseits aber auch die Identifikation der Grenzen eines Diskurses erlauben.

Weitere praktische Aspekte der Umsetzung im Detail ergeben sich aus der Mehrsprachigkeit der analysierten Arbeiten. Übernahmen in wissenschaftlichen Arbeiten aus dem Englischen oder auch Französischen erfordern mit den Adressaten der *Scientific Community* in aller Regel keine Übersetzungen, um verstanden zu werden. Das Verständnis und die Interpretationen des Gesagten werden aber sowohl von den Leserinnen und Lesern dieser Arbeit als auch – in der gleichzeitig mitlaufenden Feinanalyse der Daten und Aussagezusammenhänge bzw. -kontexte – zuvor in der Arbeit selbst geleistet. Die Frage danach, wie ein Ausdruck verwendet worden ist und gemeint sein kann, wird bereits in rein muttersprachlichen Zusammenhängen aufgeworfen, stellt in fremdsprachlichen Texten aber eigene Anforderungen an die Beantwortung. Hier kann aus dem wissenschaftlich-akademischen Äußerungszusammenhang geschlossen werden, dass belletristische, journalistische, (subkulturell) soziolektische oder regiolektische Sprachbilder und Idiome nicht zum Standardrepertoire der vorzufindenden Ausdrucksformen gehören, auf der anderen Seite aber folgen auch Wissenschaftssprachen eigenen Regeln, Konventionen und Charakteristika, zu denen hier gleichwohl eine größere institutionelle Nähe besteht, was die Erfordernis der Ausweisung von Übersetzungs-, Transkriptions- oder Paraphrasierungsschritten zumindest abmildert – institutionell bewegen sich alle Akteure auf dem selben Feld. Ein Wesensmerkmal der Wissenschaften ist jedoch die Präzisionsarbeit am Begriff, und eine methodische Konsequenz der im Einzelnen durchgeführten Feinanalysen des 3. Kapitels besteht darin, in dieser Form von den Autorinnen und Autoren zum Zweck der (kontextuellen) Explizierung von Stararchitektur herangezogene Begriffe zu identifizieren, sodann aber nicht ins Deutsche

²¹⁷ Jäger betont, dass die Frage der Repräsentativität von Diskursanalysen noch immer umstritten ist, prinzipiell aber vor allem eine qualitative Vollständigkeit angestrebt wird (vgl. Jäger 2012, S. 129, S. 133).

zu übersetzen, sondern sie (durch Anführungszeichen kenntlich gemacht) in ihrer Originalsprache zu belassen und so auch die ausdrucksübergreifenden Sinnstrukturen nachvollziehbar zu machen.

Wie schon zu Beginn dieser Arbeit praktiziert und innerhalb dieses Abschnitts diskurstheoretisch ausgeführt, erfüllt die Ausweisung der jeweiligen Diskurspositionen der Autorinnen und Autoren einen besonderen (fein-)analytischen Verständniszweck. Sie zeigt an, zu welchem Grad die an den Datenkorpus gestellte Forderung eingelöst ist, dass einbezogene Texte möglichst einem wissenschaftlich bzw. akademischen Entstehungshintergrund entstammen sollen. Auf der anderen Seite ist damit herausgearbeitet, welchen spezifischen individuellen und kollektiven Verbindungen und Beziehungsgeflechten die untersuchten Texte zugeordnet werden können, verbunden mit der Annahme, dass stets – wie auch hier – die Absicht der Verwirklichung bestimmter Interessen unterstellt werden muss. Charles Jencks stellt unter dem Aspekt seiner Diskursposition sicher eine Besonderheit dar. In Anbetracht des Verlaufs und der Dauer seines Wirkens, seiner Aktivitäten, Engagements und Einbringungsversuche einerseits, jedoch auch Vereinnahmungen andererseits ließe sich eine Untersuchung über die Motive, Konsequenzen und Effekte der jeweiligen Positionen, Positionierungen und Positionswechsel durchführen, die bei angemessener Analysetiefe den Rahmen dieser Arbeit gewiss zu überschreiten imstande ist. In den Betrachtungen schon des folgenden Abschnitts, besonders aber über das gesamte 3. Kapitel hinweg, wird aber insgesamt deutlich, dass Jencks' Diskursposition(en) großen Einfluss auf den Stararchitektur-Diskurs ausüben.

Der eingangs selbstgestellte Anspruch, dem Themenfeld der Stararchitektur besonders offen zu begegnen, trifft sich mit diskurstheoretischen Forderungen, den analytischen Blick auf Aussageereignisse und -zusammenhänge nicht durch zu eng gefasste Vorfestlegungen oder Annahmen zu verstellen, sondern die Hypothesenbildung im Verlauf der Analyse nachzujustieren. Die praktische Relevanz besteht im Rahmen dieser Analyse darin, dass jeweils einbezogene Aussagen, Zitate und Übernahmen aus anderen wissenschaftlichen Arbeiten zum untersuchten Diskurs gehören, aber als eigenständiges Diskursfragment auftreten können und somit die analytischen Grundlagen erweitern. Wie dies geschieht, ist somit abhängig von den Inhalten der betroffenen Aussagezusammenhänge, *dass* dies geschieht, insoweit eine methodische Ausweisung der verfolgten Systematik.²¹⁸

²¹⁸ vgl. Keller 2011, S. 92

Fotos, Bilder, Zeichnungen, Grafiken und andere nicht-sprachliche Elemente sind, wie gezeigt, ebenfalls Gegenstand diskurstheoretischer Auseinandersetzungen wie auch -analytischer Arbeiten. Beim Themenfeld der Stararchitektur ist der Aspekt der diskursiven Einbindung solcher Elemente auch zweifellos zu erwarten und in mehrerlei Hinsicht bedeutsam für die getroffenen Aussagen. Bereits die nicht näher kommentierte Einbindung von Bauwerksabbildungen in monografischen Arbeiten über Stararchitektur transportiert die Botschaft, dass hierin ein Beispiel für diese Form der Architektur zu erblicken ist, ungleich deutlicher ist dieser Zusammenhang bei bildlichen Aussagebestätigungen oder -zurückweisungen der Stararchitekturbestimmung. Für Tabellen und andere bildlich-schematische Darstellungen gilt dies in gleichem Maße: So enthält jede Auflistung eine explizite Gewichtung, welches Bauwerk oder welche Person als Star der Architektur zu verstehen ist, implizit aber auch Aussagen darüber, wer oder was auf welcher Grundlage von einer solchen Bestimmung ausgeschlossen wird.

Einer inhaltlichen Gewichtung oder chronologischen Hierarchisierung folgen die im 3. Kapitel analysierten Arbeiten nicht, sie stehen in erster Linie für sich selbst. Dennoch existiert eine Grundordnung, die darin besteht, dass in Bänden erschienene Einzelbeiträge oder Publikationen bestimmter Sprachräume zusammengefasst wurden. Eine Ausnahme bilden die Arbeiten von Charles Jencks, die sich aufgrund ihrer an Bezugnahmen, Verweisen und Zitaten in anderen Texten ablesbaren Reichweite am Ende des Abschnitts befinden und dort viele einzelne Diskursfragmente erkennbar zusammenführen.

Ein Befund der Analyse, der die Nachvollziehbarkeit der folgenden Erörterungen erleichtert, sei hier schon im Ansatz vorweggenommen: Eine Reihe von (ökonomischen, kulturellen, sozialen, politischen) Zusammenhängen wird von den Autorinnen und Autoren teils mehrfach wiederholt bzw. übernommen, um Stararchitektur zu erklären, sodass der Eindruck entstehen muss, im Verlauf des Nachvollzugs teils keine neuen Erkenntnisse mehr gewinnen zu können. Einem solchen Eindruck ist zweierlei entgegen zu halten: Erstens wäre die als eigene, synoptische und auch referenzierte Aussage getroffene Feststellung, dass sich hinsichtlich der Stararchitektur viele Argumentationsfiguren an mehreren Stellen wiederholen, etwas grundlegend anderes als die diskursanalytisch gebotene Wiedergabe der Aussagen in ihren Originalzusammenhängen, die stets auch weitere (Rand-)Aspekte (Form, Stil, Charakter, Einbettung, Position) verdeutlichen kann. Zweitens haben alle Aussagen die Qualität und Geltung

empirischer Daten und sind entsprechend zu behandeln: qualitativ auswertend, aber nach ihrer (quantitativen) Erhebung.

Hiermit sind die Grundzüge der diskurstheoretisch (zumindest) informierten und darauf basierend zugeschnittenen Methode der Untersuchung von Stararchitektur in einschlägigen Arbeiten benannt. Die Erörterung zusätzlicher und, wo nötig, detaillierter nachgezeichneter Auswahl- und Analyseschritte eröffnen das 3. Kapitel.

Diskurse haben temporale Verläufe, sie entstammen einer Vergangenheit, zeigen sich in der Gegenwart und finden ihre Fortsetzung in der Zukunft. Auch diese Analyse kann und soll keinen Endpunkt markieren oder die durchaus anzutreffende Behauptung eines solchen Punktes übernehmen. Damit ist zugleich gesagt, dass weder die Analyse noch die Interpretation der Befunde erschöpfend sein kann, sondern vielmehr auf wünschenswerte Vertiefungen, besondere Gewichtung spezifischer Gedankengänge oder argumentative Anschlüsse aufmerksam macht. Gleichwohl legt erst die Analyse die diskursiven Formationen, Sinnebenen, Deutungsmuster, Ordnungsstrukturen und den Stararchitektur-Begriff stabilisierende Aussageverknüpfungen offen, die eine Systematisierung weitergehender Forschungsfragen und Desiderate belastbar ermöglicht. Sie ist somit auch als Beitrag zu verstehen, im weiteren Diskurs über Stararchitektur deutlichere Ausweisungen darüber anstellen zu können, an welchen Aspekt des vorherigen Diskurses Anschluss gesucht und gefunden werden soll.

2.2 Architektur und die (Terminologie der) Popkultur

2.2.1 Popkultur, Startum, Prominenz

Im Folgenden wird nach dem zuvor Gesagten davon ausgegangen, dass sich das, was als Stararchitektur untersucht werden kann, als Gegenstand aufzufassen ist, der sich innerhalb der Architektur ausdifferenziert hat. Damit soll nicht vorweggenommen, geschweige denn bestätigt werden, dass über Form oder Ausprägung der Stararchitektur in einem bestimmten, materiellen (Mindest-)Maß Gewissheit besteht, auch wenn dies, wie einleitend gezeigt, verbreitet der Fall zu sein scheint. Vielmehr ist damit angenommen, dass Stararchitektur vom Feld der Architektur *ausgehend* untersucht werden kann und der Begriff folglich nichts bezeichnet, das allenfalls metaphorisch mit ihr im Zusammenhang stünde. Diese Annahme gilt für die Kombination der Begriffsteile, also sowohl für die mithin als so gemeint verstandene Architektur wie für das Star-Attribut. Dies ist nicht

nur deshalb vorzuschicken, weil der Begriff, wie im Beispiel der »Softwarearchitektur«, auch Kombinationen auf anderen Feldern eingeht, sondern weil Stararchitektur auch als etwas untersucht werden könnte, das den Schwerpunkt deutlich stärker auf den (vermeintlichen) Glamour-Aspekt legt. Es wäre, anders gesagt, auch möglich, dass Stararchitektur als etwas gilt, das sich kaum für das wie auch immer architektonisch Gebaute, Geplante oder Entworfenen interessiert, sondern viel mehr für eine spezifische Form von Berühmtheit, die über ein Immobilienvehikel beispielsweise als das »Wohnen der Stars« in die öffentliche Wahrnehmung transportiert wird,²¹⁹ oder gar die Art und Weise meint, wie Stars, Starkulte oder das Startum *aufgebaut* ist. Die Bereitschaft, Menschen zu Stars zu erklären, ist als Diskurs-Verhaltensform erkennbar verbreitet, und während kaum unterstellt wird, dass etwa ein Star-Anwalt mit seiner Tätigkeit die Grenzen des Justizbegriffs erweitert, ließe sich sehr wohl untersuchen, ob das Aufkommen dieser Bezeichnung die Wahrnehmung so bezeichneter Anwältinnen oder Anwälte und damit des gesamten Berufsstands in der Öffentlichkeit verändert hat und die Kenntnis über dieses Etikett Verfahrensbeteiligte beeinflusst.²²⁰ Neben der Möglichkeit, dass sich hinter diesem Begriff etwa aus anderen Kultursparten in die Architektur eingewanderte Stars²²¹ verbergen, deren Wirken sodann untersucht wird, könnte auch umgekehrt analysiert werden, ob der »Glamour-Anstrich« einer so bezeichneten Star-Architektin oder eines Star-Architekten Persönlichkeiten der Architektur den Weg in nicht angestammte Kulturgenres ebnet. Stattdessen besteht die Annahme hier jedoch darin,

²¹⁹vgl. Lasansky 2014, S. 2; Lasansky streicht heraus, dass eines der populärsten Architekturmagazine – der *Architectural Digest* mit einer Auflage von 800.000 Exemplaren – häufig Titelgeschichten über die Einrichtung von „celebrity houses“ sowie Artikel über das „celebrity living (Elton John’s home among others)“ und „spectacular views“ bringe (Klammerangabe i.O.). Die Bedeutung als Fachmagazin für Architektur spricht Lasansky dem *Architectural Digest* dabei ab: „Ironically, the journal, despite its title, has little to do with architecture.“

²²⁰Tatsächlich bemängelt Paul McDonald in einem von ihm verfassten Zusatzkapitel des Buchs *Stars* von Richard Dyer, dass sich die Forschung und kritische Analyse zu den Star-Phänomenen zu lange auf Texte und Diskurse statt auf Praktiken konzentriert habe. Anstelle der Frage: „what does stardom mean?“ müsse heute vielmehr untersucht werden: „what does stardom do?“ (Dyer 2011, S. 200).

²²¹Hügel 2003, S. 444; Hügel spricht in diesem Zusammenhang auch von „Crossover-Stars“. Beispiele hierfür sind etwa Stars des Sports oder der Musikbranche wie Gabriela Sabatini, David Beckham, Beyoncé, Rihanna, Robbie Williams oder der Rapper Kanye West, die Modekollektionen entwerfen oder Parfums kreieren, schauspielende Musiker (Elvis Presley) oder musizierende Schauspieler (Jared Leto).

dass Stararchitektur als eine Ausprägung der Architektur zu untersuchen ist, die – in welcher Form auch immer – genuin der Architektur entspringt und dabei eine spezifische Schnittmenge zur Popkultur gebildet hat, deren begriffliche Eckpunkte hier im Folgenden erörtert werden.

Die Geschichte der Popkultur ist dabei selbst eine der Überschreitung und Neuformierung von Grenzen des Sozialen. Verschiedene Begriffe, Wortneuschöpfungen und Ausdruckskombinationen folgen in historischer Perspektive nicht allein der Absicht, ausdifferenzierte Gegenstände zu erfassen, vielmehr findet darin stets auch eine Aus- bzw. Abgrenzung teilgesellschaftlicher Gruppierungen statt – im Sinne der (Selbst-)Zuweisung eines Publikums, das bestimmte kulturellen Phänomene und Produkte trägt und ihnen gegenübersteht: *Schwarze Musik* bzw. *rythm 'n' blues* einer damit zunächst offen diskriminierten und rassistisch ausgegrenzten schwarzen Bevölkerung, *Rock 'n' Roll* jungen Altersgruppen, *pop art* dem losen Verbund und Debattierzirkel junger englischer Theoretiker und bildender Künstler der „Independent Group“, um nur einige Beispiele zu nennen.²²² Angesichts einer darüber weit hinausreichenden Ausdrucksvielfalt bemerkt Hecken, dass es den meisten zeitgenössischen Sprachbenutzern zwar schwerfallen dürfte, die Bedeutung des Wortes »Pop« im Moment der jeweiligen Verwendung klar zu benennen, die nach (Musik-)Sparten und Kultursphären differenzierte Zuweisung für sie aber kein Problem darstellt. Dies gilt nicht allein für die sich ohnehin abschwächende Hierarchisierung nach hoher und seichter, oberflächlicher oder kommerzieller Kultur, sondern auch für die spezifische Unterscheidung von Pop-Literatur, dem Erkennen von „poppigen Farben“ oder der richtigen Einschätzung der Eigenschaften eines „politischen Popstars“, die in seinen Showqualitäten und dem Vermögen bestehen, viele Menschen für sich zu gewinnen.²²³ Obgleich begriffsgeschichtlich erkennbar ist, dass eine schrittweise Aufwertung der zum Pop gezählten Kulturgüter stattgefunden hat, bedeutet dieser gewachsene Zuspruch nicht, dass sich die Masse des Publikums gleichmäßig um die vormals ablehnend eingestellten Gruppen vergrößert hat. Hecken stellt fest, dass der Begriff »Pop« mit den Merkmalen der weiten Verbreitung oder großen Beliebtheit mit Blick auf viele so bezeichnete Werke kaum gleichgesetzt werden kann und sieht dies darin bekräftigt, dass frühere Pop-Definitionen nicht auf größere, übergreifende Popularität und massenhafte Rezeption abstellen, sondern auf ein klar begrenztes jugendliches Publikum. Auch diese Grenze sei

²²²Hecken 2016, S. 170

²²³ebd., S. 172

zwar heute weitgehend gefallen, nicht aber „der Distinktionscharakter mancher Pop-Bestimmung – der Affekt gegen den Mainstream“.²²⁴

In den gängigen Pop-Definitionen sieht Hecken wissenschaftliche Ansprüche nur hinsichtlich des Gebots der Wertneutralität erfüllt, nicht aber unter den Voraussetzungen der Klarheit und Eindeutigkeit. Viele in die Popbestimmungen eingebrachten Hilfs- und Begleitbegriffe (Hecken nennt als Beispiele die Ausdrücke „Coolness“ oder „Kitsch“) machten es ihrerseits erforderlich, separat bestimmt zu werden. Der größte Mangel bestehe aber in der Differenzierung zwischen „massenmedialen und/oder kulturindustriellen Phänomenen insgesamt“ auf der einen und Pop-Gegenständen auf der anderen Seite. Hecken betont, dass beides nicht ineinander aufgeht, manches folglich massenmediale Verbreitung findet, ohne »Pop« zu sein, oder Pop ist, ohne etwa gegen- bzw. subkulturelle Eigenschaften aufzuweisen. Ausdrücklich fragwürdig sei es, Pop bzw. die Popkultur mit der Populär-, Massen- oder Medienkultur gleichzusetzen, denn „wenn Pop recht besehen nur als Kürzel für Letztere verwandt wird, braucht man schlicht und einfach keine eigene Pop-Definition“.²²⁵

Jede Rede über Pop, das Populäre oder Massenhafte sei jeweils selbst der von einer breiten Masse geführte Diskurs über Phänomene mit großer Verbreitung. Zur dabei sinnvollen und notwendigen Aufstellung begrifflicher Distinktionen und Binnendifferenzen schlägt Hecken eine Definition vor, die aus sieben Pop-Merkmalen besteht:

1. Oberflächlichkeit, gemeint als Pop-Merkmal dekorativ gestalteter Oberflächen, die insoweit keinen Bezug zur technischen Funktion des Gegenstands;
2. Funktionalismus im Sinne der Absicht, das Erleben des Publikums zu beeinflussen;
3. Konsumismus;
4. Äußerlichkeit als reduktionistisches Ziel, sich „strikt an das äußerlich, sinnlich Gegebene“ zu halten;

²²⁴Hecken 2016, S. 173 f. Diese Entwicklung verläuft keineswegs gleichförmig und widerspruchsfrei: „Andere glauben ebenfalls, dass die Unterscheidung zwischen High und Low „längst hinfällig“ sei, führen diese Unterscheidung in ihren Pop-Begriff aber genau wieder ein, indem sie zwischen Pop im Sinne von „populär“ („alles von Modern Talking bis Phil Collings“) und Pop im Sinne von „avantgardistisch verstörend“ (Red Krayola, Sex Pistols) trennen“ (ebd., S. 178; Klammerangaben und Hervorhebungen i.O.).

²²⁵ebd., S. 180

5. Immanenz hinsichtlich der Verbundenheit „mit der Werbung oder den großen Bühnenshows, die sich aus dem historischen literarischen, mythologischen Fundus bedienen“, deren Gestaltung geschätzt werde, ohne jedoch inhaltliche Tiefe anzustreben;
6. Künstlichkeit als Gegenbegriff zur Natürlichkeit sowie
7. Stilverbund mit „Dingen aus anderen Bereichen“, Hecken nennt hier die Kultivierung des Zusammenhangs etwa zwischen einem Musikstil und „einer Frisur, einer Hose, einem Auto, einer Attitüde“.²²⁶

Diese Merkmalsliste erfülle den Anspruch, automatische Überschneidungen von Pop- mit Populär-, Volks- oder Massenkultur, mit Mainstream oder Subkultur zu vermeiden, womit also nicht vorweggenommen werde, ob das Werk oder Phänomen populär oder unpopulär ist, von großen, dispersen Publika oder kleinen, homogenen Subkulturen rezipiert wird, letztlich auch nicht, ob es abhängig ist von „(semantischen) Klischees über die Beschaffenheit der Masse, der großen Zahl, der (schweigenden) Mehrheit usf.“²²⁷

Neben den erkennbaren Schwierigkeiten der Definition von Pop-Gegenständen, einzelne Werke übergreifenden Phänomenen, zugehörigen Produktgattungen oder Genres, der Komplexität möglicher Kriterien und Kategorien, einigen gleichzeitig, dabei aber nicht widerspruchsfrei verwendbaren Indikatoren (Popularität, Masse), der (Band-)Breite des Pop-Diskurses sowie der (kaum noch erkennbaren oder gewollten) Grenzen einzelner Publika bei doch popimmanenten Distinktionsbemühungen ist festzuhalten, dass erstens Prozesse der Erzeugung noch problematischer abzubilden sind, Pop-Produkte und -Phänomene – im Sprachbild dieses kulturellen Feldes – also erst dann als solche erkenn- und bestimmbar werden, wenn sie in das Scheinwerferlicht ihrer jeweiligen Bühne treten, und dass sich zweitens das Problem der Definition des »Pop« sogleich auf andere Begriffsebenen ausweitet – genannt seien etwa Mainstream, Massenpublikum oder Stars – die Hecken am Rande erwähnt und bei seiner Betrachtung der Pop-Bestimmbarkeit zumindest implizit mitführt. Das von Keller aufgestellte, griffige Axiom: „Stars sind *pop personified*“²²⁸ deutet diese Problematik und die Einheit des popkulturellen Feldes an, befreit aber nicht von der Notwendigkeit, die Star-Merkmale eigenständig zu bestimmen. Immerhin: Diese Einheit muss

²²⁶Hecken 2016, S. 181 f.

²²⁷ebd., S. 183; Klammerangaben i.O.

²²⁸Keller 2008, S. 16

ihrerseits nicht erst hergeleitet werden. Denn einer Welt der »omnipräsenten Popkultur«²²⁹ kann sich allein schon das Publikum nicht entziehen, es besitzt „nur die Freiheit, zwischen den ihm angebotenen Starmodellen zu wählen; es hat nicht die Freiheit, keine Stars zu wählen.“²³⁰ Eine der Konsequenzen ist nach Ansicht von Behrens, dass jede Beschäftigung mit Kultur heute selbst schon Teil der Kultur ist. Pop sei darin ein Schlagwort und ein Ausdruck der Verunsicherung über die auch wissenschaftliche Brauchbarkeit des Begriffs der Massenkultur und habe sich zu einer allgemeinen und diffusen Bezeichnung für „verschiedene kulturelle, soziale und ästhetische Komplexe“ entwickelt.²³¹

Vor diesem Hintergrund sind somit unvermeidlich spezifischere Überlegungen anzustellen, um zu einem tragfähigen Star-Begriff zu gelangen. Sie laufen erstens auf die Frage hinaus, in welchem Verhältnis Ausprägungen der Architektur zu den Sphären des »Pop« stehen können und zweitens – hier zuerst betrachtet –, wie das Phänomen des Starkults definiert und mit der Architektur und ihren Protagonisten in Übereinstimmung zu bringen ist. Wie schon Hecken geben auch Ullrich und Schirdewahn zu bedenken, dass eine genauere Analyse und Beschreibung dessen, was einen Star ausmacht, schwer fällt. Wer die Frage danach stelle, bekomme „fast immer nur eine Reihe von Namen aufgezählt“.²³² Die Methode, Stars anhand von Fallbeispielen in der Absicht zu untersuchen, ihre Existenz verstehen zu können, läuft zwar Gefahr, die einzelfallbezogenen Hintergründe des jeweiligen Etiketts, nicht aber den eigentlichen Prozess der Etikettierung zu erkennen, ist aber in der Tat häufig so anzutreffen. Katrin Keller sieht in einer solchen Vorgehensweise dennoch eine unverzichtbare Notwendigkeit: „Erst in der Beschäftigung mit beispielhaften Star-Geschichten kann veranschaulicht werden, was hier unter dem Star-Begriff verstanden werden soll, können Mechanismen dargestellt und plausibilisiert werden, die in anderen Kontexten wiederum anhand anderer Phänomene empirisch überprüft werden können und sollen.“²³³ Seine Arbeit *The Star as Icon: celebrity in the age of mass consumption*, die bereits im Titel von einigen erklärungsbedürftigen Begriffen gespickt ist, leitet Hertz ebenfalls mit Namensbeispielen ein: Sein Buch sei „about the star icon, Princess Diana, Jackie, Marilyn, Grace Kelly, that endlessly talked about and little understood persona, object of adulation, fantasy and cult.“ Es gebe zwar

²²⁹Keller 2008, S. 10

²³⁰Patalas 1963, S. 15

²³¹Behrens 2003, S. 189, S. 191

²³²Ullrich und Schirdewahn 2002, S. 7

²³³Keller 2008, S. 16

Bücher über „the star icon’s celebrity“, keines jedoch „has been written that seeks to cut through gossip, the tabloids, and critical canons of scholarship“. Die gesellschaftliche und kulturelle Ausgangsbasis bestehe aus „film and television culture, the star system, and consumer society that have made the star icon what she is“. Herwitz befindet aber zugleich, dass „[c]elebrity culture we know how to understand, the star icon we do not.“²³⁴ Der Weg, das »star icon« verständlich zu machen, führt bei ihm sodann über die Untersuchung des »Diana cult«, Figuren der amerikanischen Filmindustrie oder des »Reagan-Prinzips« und damit weiter eng an Persönlichkeiten orientiert.²³⁵ Auf die nicht minder an Fallbeispiele geknüpfte, gleichwohl das Problem der Subjektivität der Auswahl unterstreichende Formel: „Stars – von Michael Jackson bis Lars Ricken, von „Tic Tac Toe“ bis Michael Jordan – kennt jede und jeder. Stars gibt es wie Sand am Meer“, bringen es Biermann et al.²³⁶ und unterstreichen damit ebenfalls die Allgegenwart des Phänomens.

Nicht selten geht die Auseinandersetzung mit Forschungsfragen zu »Stars« einher mit dem Format der Aufsatzsammlung. Ullrich und Schirdewahn sehen hierin „ein Bekenntnis zu [sic] Pluralismus“, zugleich aber auch dazu, dass „auch hier keine definitive Lösung auf die Frage »Was ist ein Star« zu erwarten ist.“²³⁷ Als Argument für solche Formate lässt sich auch die von Keller konstatierte „Schnelltaktigkeit popkultureller Ver- und Entwertungszyklen“ anführen, die „unweigerlich zu einem Hinterherhinken ihrer wissenschaftlichen Beschreibungen“ führe.²³⁸ Die kurzen popkulturellen Entwertungsverläufe stellt Keller dabei in den Zusammenhang der Erfordernis, zugehörige Erzeugnisse und Phänomene häufig anhand von Quellen untersuchen zu müssen, die nicht traditionell wissenschaftlicher Herkunft sind, wie etwa Lifestyle-Magazinen, Fachzeitschriften (der genannt wird von ihr die Musikbranche) oder Feuilleton-Artikeln. Vor allem aber fällt Keller bei der Beschäftigung mit dem Phänomen »Startum« in kom-

²³⁴ Herwitz 2008, S. ix

²³⁵ ebd., S. 23, S. 79, S. 139

²³⁶ Biermann u. a. 1997, S. 1; Hervorhebung i.O.

²³⁷ Ullrich und Schirdewahn 2002, S. 8

²³⁸ Keller 2008, S. 22; Am Beispiel des 1991 vorgelegten Sammelbands *Der Star* von Werner Faulstich und Helmut Korte erläutert Ulrich Schneider, dass hiermit zwar Pionierarbeit zum Phänomen der Stars als Forschungsgegenstand geleistet worden sei, bemängelt zugleich aber, dass in einem solchen Format „naturgemäß kein stringentes Konzept“ bestehen kann, um das von den Autoren ausdrücklich angestrebte Ziel der systematischen Erarbeitung der Grundzüge einer Theorie der Stars zu erreichen. Es sei folglich nur bedingt realisiert worden (Schneider 2004, S. 27).

munikationswissenschaftlichen Kontexten eine „eklatante Forschungslücke auf, die nur durch disziplinär flexible Ausgleichbewegungen, etwa in Richtung der *Cultural Studies*, Soziologie und interdisziplinäre Forschungsprojekte, zumindest im Ansatz geschlossen werden kann.“ Auch jenseits kommunikationswissenschaftlicher Literaturbestände ändere sich an dem Befund, dass sich nur eine geringe Zahl von Autoren auf zudem höchst repetitive Weise mit „Stars, Fans und Starkult“ beschäftigten, allerdings nichts.²³⁹

Wissenschaftsdisziplinen, die sich forschend mit dem Star-Begriff und der Frage nach seiner Einbettung in popkulturelle Zusammenhänge auseinandersetzen, sehen sich folglich in erheblichem Umfang inhaltlichen Vorbehalten, methodischen Bedenken, materiellen Einschränkungen und zugleich einer hohen Komplexität der Beziehungsgeflechte ausgesetzt, wenn es darum geht, spezifische Star-Ausprägungen zu untersuchen und hierfür eine belastbare Definitionsgrundlage der Schlüsselbegriffe zu finden. Schneider stellt in seiner Studie über die zeitgenössische Medienprominenz fest, dass eine Theorie der Prominenz noch ausstehe, sich die Grundlagenforschung auf der Ebene der Materialsammlung befinde und dies gleichermaßen für alle Phänomene des personalisierten Erfolges gelte, die etwa unter den Begriffen „Elite, Prominente, oder Stars“ gefasst seien.²⁴⁰ Er zählt drei Faktoren auf, die den Star-, aber auch seine Folgebegriffe so problematisch machen:

1. Die komplexe gesellschaftliche Verwobenheit führt zu einer enormen inhaltlichen Reichweite,
2. da es sich um gesellschaftlich geprägte Modebegriffe handelt, sorgt ihre schnelle und stetige Veränderung für eine kurze „Halbwertszeit“,
3. sie sind wertbeladen, was häufig in ideologische Kämpfe um gesellschaftliche Macht- und Deutungsmonopole mündet.²⁴¹

²³⁹Keller 2008, S. 111; Hervorhebung i.O. Keller verweist hier ebenfalls auf zahlreiche Arbeiten Faulstichs. Ihren Befund bestätigt auch die Analyse des bei Wippersberg zu findenden Star-Definitionsversuchs, der ebenfalls wesentlich auf Faulstich zurückgreift, letztlich aber zu dem Schluss kommt, dass eine abschließende Definition des Star-Begriffs ebenso ausstehe wie eine Theorie des Starums. Ein Star definiere sich erst in der Rezeption des Publikums, das seinerseits jedoch aus einer Vielzahl von Fan- oder Zuschauergruppen bestehe, wodurch die Variationsbreite noch vergrößert werde (Wippersberg 2007, S 33).

²⁴⁰Schneider 2004, S. 25;

²⁴¹ebd., S. 79 f.

Der letztgenannte Punkt ist zweifelsohne bedeutsam hinsichtlich der Debatten um Stararchitektur. Konstruktive Vorschläge, wie der Star-Begriff zu fassen ist, gibt es gleichwohl. Sie setzen bei Keller zunächst daran an, aufzuzeigen, dass die Star-Zuschreibung im Diskurs entsteht: „Star ist, wer in mediengesellschaftlichen Kontexten von Aktanten kognitiv wie kommunikativ als Star ausgewiesen wird und diese fremdreferentiellen Star-Unterscheidungen durch eigene, auch medial präsentierte Identitätsdarstellungen bestätigt.“²⁴² Aus diesem Prinzip folgt, dass sich der Star-Begriff auch aus entscheidenden Negativabgrenzung konstituiert, die bei näherer Betrachtung einem Alltagsverständnis zugehöriger Merkmale manchmal entgegenstehen. Prominenz etwa ist für Keller eine zwar notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung von Startum.²⁴³ Aspekte wie „vermeintlich

²⁴²Keller 2008, S. 120; Keller hält es für ebenso tautologisch wie zutreffend, dass die „Verwendung des Star-Begriffs als primäres Entscheidungskriterium für die Verwendung des Star-Begriffs“ gilt und leitet dies aus dem bei Stefan Niehues zu findenden Leitsatz ab: „Ein Star ist jemand, von dem behauptet wird, er sei ein Star.“ (Niehues 1997, S. 72).

²⁴³Keller 2008, S. 119; Schneider bringt dies in Anlehnung an Pietraß auf die Formel, dass Stars immer prominent, nicht aber alle Prominente Stars seien (Schneider 2004, S. 70). Das Publikum verstehe Stars lt. einer empirischen Untersuchung als „Spitzenprominente, das heißt ein aus der Gesamtheit der Prominenten über das Selektionskriterium der höchsten Nennungszahl auserkorener Personenkreis.“ Stars seien, so folgert Schneider, mithin „die Elite der Prominenz“, gibt aber zu bedenken, dass eine so ermittelte »Mehrheitsmeinung« universelle Gültigkeit suggeriere, wo – nicht minder reale – Starzuschreibungen jedoch geschlechtsspezifisch, generationenbezogen und in unterschiedlichen Gruppen verschiedene Lesarten aufweisen könnten.

Thomas Schierl vertritt die Ansicht, dass es für die Prominenzierung einer Person keine notwendigen und hinreichenden Eigenschaften, Qualitäten und Leistungen geben könne. Prominente stellten Optionen der Identifikation und Orientierung für die Rezipienten dar, die sich durch persönlichkeitsbezogene Attribuierungen wandelten. Das sich in der Interaktion mit der medialen Kommunikation aufprojizierte Image löse sich zudem von der eigentlich hinter dem Prominenten stehenden Persönlichkeit völlig ab und verselbständige sich. Schierl sieht im Begriff des Stars oder Idols die „in der Entstehungslogik von Prominenz nachgelagerte Elaboration der Persönlichkeitsbilder durch Beobachter, die nicht mit Prominenz gleichgesetzt werden können.“ Diese Begriffe seien folglich überwiegend subjektiv, „wenig konturiert und im Gegensatz zu Prominenz zumeist nicht anhand empirischer Kriterien zu bestimmen.“ Den Begriff der Prominenz fasst Schierl demgegenüber als »Bekanntheit der Bekanntheit«. (Schierl 2007a, S. 13, S. 39). Auf der Grundlage einer Artikel-Frequenzanalyse der Prominenzberichterstattung von jeweils 12 zufällig ausgewählten Ausgaben der Magazine *Bunte*, *(Neue) Revue* sowie *Der Spiegel* aus den Jahren 1973, 1983, 1993, 2003 gewinnt Schierl aus dem Vergleich dieser Zeiträume die Erkenntnis, dass sich die Anzahl der Artikel mit Prominentenbezug nahezu verdoppelt und durch gleichzeitige Abnahme ihrer Länge stark fragmentiert habe, dass zunehmend über Prominente aus nicht-klassischen Tätigkeitsfeldern berichtet und dabei mit gestiegenem Einsatz

quantifizierbare Schönheit, Intelligenz oder Talent“²⁴⁴, „starinhärente Stimuli“²⁴⁵, wie *Starqualität*, Charisma, Charme, Aura, Ausstrahlung, Authentizität oder das »gewisse Etwas,²⁴⁶ sind darüber hinaus für sie ebenso wenig wie eine diachrone Kontinuität der Star-Geltung, „kommerzielle Umsatzgrenzen“²⁴⁷ oder Medien-Präsenz²⁴⁸ hinreichend, die Vergabe des Star-Labels zu objektivieren, was zum Ergebnis haben muss, dass „man sich von der Vorstellung eines objektiven Star-Stimulus verabschiedet.“²⁴⁹

Auch Hügel definiert charakteristische Star-Kriterien über das Fehlen verbreitet angenommener oder behaupteter Faktoren. So gebe es – ungeachtet der Aufstellung und Mitwirkung von PR-Agenturen oder des Anteils der Kulturindustrie – für die Starfigur *keinen* realen Urheber. Es gebe beim Star „keine historische Person und auch keine Medienperson, die hinter ihm steht“, er sei vielmehr analog zu Adornos Formulierung ein »Durch-und-durch-Konstrukt« und folge, ein Mal hervorgebracht, „seinem eigenen Gesetz, seiner eigenen Bahn“.²⁵⁰ Der Konstruktcharakter der Stars und der Star-Images bringe es mit sich, „dass ihre Bedeutung weniger aus einzelnen Eigenschaften abzuleiten ist, wie es im Alltag bei realen Personen geschieht [...]. Star-Images sind vielmehr stets in zentrale kulturelle Diskurse eingepasst“.²⁵¹ Dieser Entstehungs- und Existenzbedingung der sozialen (und damit nicht individuellen) Konstruiertheit der Stars weiter folgend besagt dies gemäß Keller: Stars können immer nur soziokulturell kontextualisiert gedeutet werden.²⁵² Unter dieser Maßgabe wird nachvollziehbar, dass die zuvor genannten Merkmale mit Star-Bewertungscharakter wesentlich

von Bildern stärker emotionalisiert werde. Verbunden sei diese Entwicklung mit einem Wandel der Bedürfnisse und Nachfrage der Rezipienten bzw. Konsumenten, die sich von Prominenz als Medieninhalt „eine ganze Reihe von unterschiedlichen Gratifikationen“ versprechen (Schierl 2007a, S. 39). Für Hecken ist die von Bildern (thematisiert am Beispiel von Rock-’n’-Roll-Fotografien) ausgehende Wirkung „denkbar einfach“, wenngleich nicht selbstverständlich – sie beruhe darauf, dass sie „den Fan alleine mit seinem Star zusammen [bringen]“ und persönliche Details nicht nur bekannt, sondern auch – intim – studierbar machen (Hecken 2010, S. 234).

²⁴⁴Keller 2008, S. 120

²⁴⁵ebd., S. 125

²⁴⁶ebd., S. 149

²⁴⁷ebd., S. 148

²⁴⁸ebd., S. 129

²⁴⁹ebd., S. 151

²⁵⁰Hügel 2007, S. 150 f., S. 157

²⁵¹ebd., S. 157 f.

²⁵²Keller 2008, S. 130

aus der Perspektive des Publikums bzw. der – wie es bei Keller lautet – Nutzer gebildet werden. Ein Star ist mithin eine Person, die herausragend viele positive Attraktivitätsurteile vorzuweisen hat.²⁵³ Keller, die das Phänomen der Stars in seiner Funktion der Identitätskonstruktion der »Nutzer« aus der Perspektive der Systemtheorie untersucht, spricht dabei von »Beobachtern erster Ordnung als Kulturprogramm-Anwendern«, die „Star-Identität als prozessuales Reflexivitätsprodukt entstehen lassen“;²⁵⁴ Die Wahrnehmung eines (potentiellen) Stars durch das Publikum erfolgt dabei mithilfe der Medien, die als Präsentatoren zwischen diese beiden Seiten treten, zugleich aber mit den Stars einen ‚symbiotischen Kontrakt‘ in Erwartung von „Ruhm, Geld, Erfolg und Statusgewinn“ bzw. Aufmerksamkeitsgewinnen durch das Nutzerinteresse an Star-Darstellungen schließen.²⁵⁵ Die Behauptung, Stars seien von den Medien einseitig abhängig, lehnt Keller entsprechend ab.²⁵⁶

Schneider definiert eine Reihe von Komponenten als Voraussetzung für den Star:

1. der visuelle und namentliche Bekanntheitsgrad,
2. die Beschränkung auf den Unterhaltungs- und Freizeitbereich,
3. die irrationale Komponente der aufgeregten und ehrfürchtigen Bewunderung,
4. das ganzheitliche, allumfassende, nicht auf einzelne Aspekte der Person beschränkte, sondern auch auf die Privatheit gerichtete Interesse.²⁵⁷

Nehme man die metaphorische Bedeutung des Stars als »Stern« hinzu, ließen sich zudem noch in der Literatur anklingende Aspekte wie die universelle Verfügbarkeit (als Ergebnis der überall gegebenen Sichtbarkeit), die Leuchtkraft, Aura, Ausstrahlung, die Positionierung oberhalb des Betrachters, die Paradoxie aus Nähe und Ferne u.ä. anführen.²⁵⁸

²⁵³Keller 2008, S. 122

²⁵⁴ebd., S. 152

²⁵⁵ebd., S. 128

²⁵⁶ebd., S. 152

²⁵⁷Schneider 2004, S. 71; Keller fasst den Aspekt der Privatheit ihrerseits als Einheit der Differenz von bzw. Grenzziehung zwischen dem *Star-Star* auf der öffentlich-beruflichen und dem *Star-Menschen* auf der medial-privaten Seite, mit dem Star-Image als „Star *in toto*“ (vgl. Keller 2008, S. 140; Hervorhebung i.O.).

²⁵⁸Schneider 2004, S. 72

Nach der sich von den Ausführungen Kellers nur wenig unterscheidenden Definition Hans-Otto Hügels sind Stars durch die Medien bekannt oder berühmt gewordene Personen, die durch Vorstellungsbilder von ihren Eigenschaften und ihrer Erscheinung charakterisiert sind.²⁵⁹ Hügel spricht hier konkret von Schauspielern, Sängern oder Sportlern, deren Attraktivität und Image nicht nur auf der »Performance« – dem erzielten Erfolg, den erbrachten Leistungen, der Arbeit und den Taten – beruhe, sondern auch das jeweilige Privatleben umfasse. Bemerkenswert ist die Unterscheidung, die Hügel hierdurch gegenüber „anderen Prominenten, Celebrities und Medienpersönlichkeiten“ vornimmt, die „nur als Personen und nur durch ihre Präsenz in der Öffentlichkeit bekannt sind“. Alle drei hier in Opposition zum Star gebrachten Persönlichkeitsbegriffe bleiben bei ihm jedoch unerklärt, auch Beispiele, um wen es sich handeln könnte, fehlen – es bleibt insoweit bei seiner Behauptung, dass Stars etwas anderes sind als Celebrities.²⁶⁰

Die Medienindustrie entwickle und verbreite Starimages planmäßig mit publizistischen Mitteln, was dazu führe, dass „unbekannte Starlets zu Stars aufgebaut“ und einem internationalen Publikum entgegengebracht werden, das letztlich entscheidend sei – erst die populäre Rezeption mache den Star zum Star. Durch die Etablierung beim Publikum und die über das Image gebildete Assoziation mit „speziellen Bedeutungen“ ergebe sich die Möglichkeit, dass sich Stars zu „kulturellen Ikonen“ entwickelten, deren Wesen darin bestehe, dass sie „typische Strömungen ihrer Zeit und Gesellschaft ausdrücken“.²⁶¹ Hügel vertritt demgegenüber jedoch die Einschätzung, dass sich „mit Beginn des 21.

²⁵⁹Hügel 2003, S. 441

²⁶⁰Hier wird die Relevanz der oben wiedergegebenen Kritik von Ulrich Schneider am Format des Sammelbands beim Versuch der Erarbeitung von Fortschritten in der Theoriebildung zu diesen Begriffen noch einmal deutlich. Der Reader *Stardom and Celebrity*, herausgegeben von Sean Redmond und Su Holmes (Redmond und Holmes 2007), lässt zumindest vermuten, dass diese beiden im Titel auftauchenden Begriffe im Inneren voneinander abgegrenzt werden. Die sechs Unterabschnitte und insgesamt 38 Beiträge des Readers setzen sich jedoch mit so disparaten und hochspezifischen Gegenständen (Texte von Weber, Benjamin und Adorno bis Barthes und Baudrillard, dazu Exzerpte aus Büchern von Dyer), Bereichen (Kino, Religion) und Persönlichkeitsanalysen (Drew Barrymore, Greta Garbo, Kate Winslet, Jennifer Lopez, *The Osbornes*) auseinander, dass zwar das Star- und Celebrity-Phänomen in seinen vielfältigen historischen, sozio-kulturellen und auch -ökonomischen Facetten überschaubarer wird, Erkenntnisfortschritte hinsichtlich einer gemeinsamen, tragfähigen Begriffs- und Theoriebasis jedoch nicht erzielt oder allenfalls aus der Summe der Positionen – soweit widerspruchsfrei – abgeleitet werden können.

²⁶¹Hügel 2003, S. 441

Jh. die (einst relativ klaren) Begrifflichkeiten von Idol und Ikone in Beliebigkeit und Eklektizismus aufgelöst haben.“²⁶² An anderer Stelle kommt er in der Auseinandersetzung mit der „Ikonographie der Stars“ später zu einem Befund, der „für alle Stars gilt: Sie sind zum festen Bild geronnen, sie sind Ikonen. In dieser Ikone kommt der Star am adäquatesten zur Darstellung. Je größer der Star ist, desto festgelegter sind seine Bilder“.²⁶³

Den Status des Stars zu begründen und zu bewahren imstande ist für Hügel indes die miteinander verschmolzene Einheit von dessen Image und Werk.²⁶⁴ Hier besäßen Schauspieler einen Vorteil gegenüber Popmusikern, deren Werk – hierin den Stararchitektinnen oder Stararchitekten ähnlich – aus einer größeren Zahl verschiedener Arbeiten bestehe, wodurch stets aufs Neue die Gefahr heraufbeschworen werde, die bestehende Einheit von Image und Werk aufzubrechen. Bemerkenswert und als Beleg dieser These zu verstehen sei, dass Schauspieler mit größerer darstellerischer Bandbreite auch entsprechend seltener zu Stars würden.²⁶⁵ Das »Image« bezeichne „hochverdichtete und in der Struktur komplexe Bilder.“²⁶⁶ Es sei daher nur bildhaft zu fassen, ließe sich sprachlich auch nur umschreiben, sei fähig, historische und anthropologische Diskurse abzubilden, ließe sich aber nicht falsifizieren. Hierin unterscheide es sich vom Image, das Medienpersonen besäßen, das zudem in erster Linie Gradmesser der Popularität sei.²⁶⁷ Jeder Star sei zwar eine Medienperson, nicht aber jede Medienperson ein Star.²⁶⁸ Stabilisierend für die Geltung als Star wirkten sich auch deren Rätselhaftigkeit, die „strukturelle Widersprüchlichkeit ihrer Images“ sowie die um sie ausgelösten Kontroversen in öffentlichen Diskursen aus. Dadurch ließen sich Stars insgesamt in die verschiedensten gesellschaftlichen Diskurse einbauen.²⁶⁹ Diese Rätselhaftigkeit sei allerdings auch kein ‚raffiniertes Kalkül der Kulturindustrie‘, sondern Resultat des Konstruktcharakters der Starfiguren und ihrer Realitätsferne.²⁷⁰

Mehrdeutigkeiten, Unschärfen und Ambivalenzen in der Wahrnehmung der Stars sind für Hügel ein Merkmal der Unterhaltung, aber auch des Prozess-

²⁶²Hügel 2003, S. 259; Klammerangabe i.O.

²⁶³Hügel 2007, S. 162

²⁶⁴ebd., S. 149

²⁶⁵ebd., S. 153

²⁶⁶ebd., S. 159

²⁶⁷ebd., S. 160

²⁶⁸ebd., S. 149

²⁶⁹ebd., S. 160

²⁷⁰ebd., S. 164

charakters der Star-Rezeption. Er sei die Folge der Doppelfunktion von Stars, einerseits das Symbol ihrer Zeit und des gesellschaftlichen Diskurses, andererseits – trotz kollektiver und individueller Rezeption – als Idol das Orientierungsbild für den Einzelnen zu sein. Hügel grenzt Stars hierin vom Vorbild (und dann auch wieder vom Idol) ab, da sie nicht als reale Personen existierten und angesichts ihrer Widersprüchlichkeit kaum zu klaren Handlungs- und Verhaltensweisen anzuregen imstande seien.²⁷¹

Funktional besitzen Stars Hügel zufolge eine kulturelle und gesellschaftliche Dimension, sie „dienen als personalisierte Darstellungen aktueller Fragen und Probleme, insbesondere als Verkörperungen möglicher Formen der persönlichen Identität, der Werte, der Geschlechterrollen sowie politischer, moralischer und religiöser Haltungen.“²⁷² Das Interesse am Aufbau ihrer Images folge seitens der Unterhaltungsindustrie wie der Stars selber durchaus auch sehr weltlichen wirtschaftlichen Interessen. Hügel setzt Stars dabei in ihrer Funktionsweise mit Markenzeichen gleich, die geeignet seien, dem Publikum ein besonderes Erlebnis zu versprechen.²⁷³ Während Unterhaltung die zentrale Funktion der Stars sei, sieht Hügel das Potential, dass sie gerade in der populären Kultur vielen weiteren Funktionen dienen, durch die sie auch typologisch beschreibbar werden: Sie seien „kulturelles Symbol und individueller Begleiter“; wenn die Verehrung besonders auffällige Formen annehme, werde der Star auch zur Kultfigur; zur »Show-Legende«, wenn eine augenfällige Performance-Qualität bestehe; zur »Diva«, wenn die Distanz zum Publikum betont werde; oder zum »Superstar« beim Erreichen internationaler Geltung in zudem verschiedenen Kulturräumen.²⁷⁴

Historisch besteht größere Übereinstimmung darin, dass Stars vor allem mit Beginn des 20. Jahrhunderts in Erscheinung treten. Sie seien als Nachfahren der „Helden, Herrscher oder mythischen Figuren“ ein Produkt der Moderne²⁷⁵ und gelten zwischen den 1930er und 1970er Jahren als „kommerzielles Instrument der Popularisierung“, seither aber positiver aufgeladen als „glanzvolle, sehr fähige und bewunderte Gestalt im öffentlichen Leben“²⁷⁶ Das Starsystem

²⁷¹Hügel 2007, S. 160 f.

²⁷²Hügel 2003, S. 442

²⁷³ebd., S. 441

²⁷⁴Hügel 2007, S. 162

²⁷⁵Hügel 2003, S. 443

²⁷⁶Schneider 2004, S. 66; Darin zitiert nach Meyers *Enzyklopädischem Lexikon* aus dem Jahr 1978.

wird dabei in enger Bindung an die Entwicklung des Hollywood-Studiosystems beschrieben.²⁷⁷ Erkennt man an, dass sich auch dieser Kulturbereich nicht voraussetzungslos ausdifferenziert hat, wird deutlich, dass die bereits früh von Richard Dyer benannten, auf die Ansätze Alberonis und Kings zurückgehenden „basic conditions“ des Startups eine noch immer relevante Grundlage bilden, insbesondere in Verbindung mit der Frage, ob Stars in allen Kulturen gleichermaßen rezipiert und produziert werden können. Benannt werden:

- Die Existenz eines Rechtsstaats,
- ein effizientes Behördenwesen,
- ein strukturiertes Gesellschaftssystem,
- eine weit verzweigte Gesellschaft, in der Stars nicht jeden kennen können, jeder aber Stars kennen kann,
- eine ökonomische Entwicklung oberhalb des Subsistenzniveaus (nach Alberoni) bzw. die Existenz einer Wohlstandsgesellschaft (nach King),
- Vorhandensein von Technologien der Massenkommunikation,
- die umfassende Durchdringung des kulturellen Lebens von Merkmalen der Industrialisierung mit einer Trennung zwischen Systemen der Produktion von Investitions- und Konsumgütern,
- die rigide Trennung von Arbeit und Freizeit als Aufteilung in funktionale und expressive Rollen,
- der Bedeutungsverlust regionaler Kulturformen zugunsten einer Kultur der Massen mit der Herausbildung universeller anstelle spezifischer Urteilmuster,
- eine soziale Mobilität, die es prinzipiell jedem ermöglicht, ein Star zu werden.²⁷⁸

Während „das große Starkino“ einerseits selbst eine konjunkturell wechselvolle Geschichte durchlaufen habe,²⁷⁹ lasse sich andererseits die Ausdehnung

²⁷⁷Hügel 2003

²⁷⁸Dyer 2011, S. 7

²⁷⁹Hügel 2003, S.

des Starbegriffs – zu Lasten seiner Kontur – vom künstlerisch-darstellerischen Bereich in andere gesellschaftliche Felder beobachten. Ausdruck finde dieser von Schneider als „Bereichkennzeichnungen“ beschriebene Prozess etwa in den Bezeichnungen als Sport- oder Politikstars, wo der Begriff neu an Profil und Stärke gewinne, aber auch Gefahr laufe, durch den zahlenmäßigen Anstieg der als Stars bezeichneten Personen quantitativ relativiert oder als bloße Werbeformel zur Behauptung des Alleinstellungsmerkmals einer öffentlichen Person verstanden zu werden.²⁸⁰ Keller hingegen setzt sich tiefergehend mit den bei ihr so genannten „Spartenstars“²⁸¹ auseinander. Erklärtermaßen ohne Anspruch auf Vollständigkeit untersucht sie Persönlichkeiten, die „alltagspraktisch als Stars eingeordnet werden bzw. analytisch als Stars einzuordnen sind.“²⁸² Hierzu zählt sie den Typus des Politiker-Stars, Moderatoren-Stars, Sportler-Stars und *Big Brother*-Stars – Architektur-Stars bleiben folglich unberücksichtigt. Ihre Absicht besteht gleichwohl darin, die zunächst allgemein gehaltenen Ausführungen darüber, „was gemeint ist, wenn in Mediengesellschaften von Stars die Rede ist und wie Star-Nutzung identitätsrelevant funktionieren kann“, durch die Betrachtung spezifischer Star-Typen zu ergänzen und zu konkretisieren und dabei zu überprüfen, ob sich auf einer theoretischen Ebene „divergierende Nutzungsweisen und identitätsrelevante Funktionalisierungen von Spartenstars“ durch „parasozialisierende Star-Nutzer“ begründet annehmen lassen.²⁸³ Die dabei herausgearbeiteten, spezifischen Merkmale der Star-Attribuierung durch die Nutzer lassen sich kaum auf Star-Architektinnen und -Architekten übertragen. So ist die Besonderheit von Politiker-Stars offenbar, dass sie zwar das Personalisierungs-Bedürfnis des Publikums bedienen, eines ihrer Kennzeichen also darin besteht, dass sich die Nutzer in stärkerem Maß für ihr Privatleben interessieren, zugleich aber erwartet werde, dass sie hinter ihre Politik bzw. den eigenen politischen Handlungen zurücktreten.²⁸⁴ Moderatoren-Stars entstehen Keller zufolge durch ihre Wirkung als Präsentatoren ‚organisiert-komplexer Wirklichkeitsentwürfe‘, bei deren Vermittlung sie auf Personalisierungs-Strategien setzten, „die Aufmerksamkeitsbindungen an den Moderator ebenso wie an seine Darstellungen fördern und

²⁸⁰Schneider 2004, S. 78 f.

²⁸¹Keller 2008, S. 193

²⁸²ebd., S. 231

²⁸³ebd., S. 193; Zu den von Keller näher betrachteten spezifischen Star-Typen zählen allerdings auch genreübergreifende Superstars, »Anti-Stars« sowie die ‚populärmusikalischen Stars‘ – letztere mit dem Ziel ihrer Unterscheidung von Schauspiel-Stars.

²⁸⁴ebd., S. 227

so im Zuge wiederholter Medien-Nutzungs-Prozesse Moderatoren-Star-Genese-Prozesse in Gang setzen können.“²⁸⁵ Unabhängig von der Glaubwürdigkeit des Star-Status von *Big-Brother*-Teilnehmern ist zumindest eine Übereinstimmung mit Hügels Star-Konzept der »Einheit von Image und Werk« zu erkennen, wenn Keller beschreibt, dass der Big-Brother-Star außerhalb seiner medialen Bildfläche der „Container-Nische“ um einen Genre-Wechsel nicht vorbeikomme, wodurch dieser eigentümlich begründete Star-Status einer raschen Bestandsgefährdung ausgesetzt ist und auf anderem Gebiet erst neue Akzeptanz finden muss.

Diese so beschriebenen, spezifischen Charakteristika einzelner Spartenstars stehen mit den Stars der Architektur in keiner erkennbaren detaillierten Übereinstimmung, bedeutsamer ist aber ohnehin der von Keller insgesamt zum Ausdruck gebrachte Befund, dass sich auch die Verhältnisse der Spartenstars und der parasoziale Umgang mit ihnen durch die sie tragenden Nutzer nach den Prinzipien "klassischer Stars" gedeutet werden können. Auch Stars der weniger angestammten Genres sind demnach „einer privatisierenden Beobachtungsgerichtetheit“ durch ihr Publikum ausgesetzt und dienen den Nutzern funktional zur eigenen Identitätskonstruktion. Berufliche Rollen Aspekte werden dabei „kognitiv wie kommunikativ zur Rechtfertigung von Geschmacks-Urteilen über den Star herangezogen.“²⁸⁶

Uneinigkeit ist hinsichtlich der Zukunft der Stars erkennbar. Während Hügel den gesteigerten Medienkonsum dafür verantwortlich macht, dass die »Populäre Kultur« den Stars nicht mehr gewogen sei,²⁸⁷ nimmt Schneider an, dass ihre Bedeutung künftig noch wachsen werde.²⁸⁸

Auch wenn im Vordergrund der Betrachtungen dieses Abschnitts der Versuch stand, eine für die folgenden Analysen nutzbare Synopse zum Verständnis des Pop- und Star-Begriffs in der einschlägigen Forschung zu erarbeiten, soll im Sinne der hier mitverfolgten Ziele abschließend noch ein Blick darauf geworfen werden, auf welche Methodiken der dortige Erkenntnisgewinn hauptsächlich basiert. Aus den vielfach beklagten Forschungsdefiziten folgt dabei, dass zumeist nicht

²⁸⁵ Keller 2008, S. 231

²⁸⁶ ebd., S. 250

²⁸⁷ Hügel 2007, S. 168

²⁸⁸ Schneider 2004, S. 79; In seinem früheren »Handbuch« sieht Hügel noch den allein durch Film- und Medienstars unerfüllbaren Bedarf des Publikums nach Einblicken in das authentische Leben, was den Versuch erkläre, „Celebrities synthetisch zu erzeugen.“ (Hügel 2003, S. 445).

kurzerhand auf eine bestimmte Methodik zurückgegriffen wird, sondern in den Arbeiten auch Vorschläge dafür zu finden, welche Wege der Erkenntnisfindung eingeschlagen werden können.

Besonders differenziert geht in dieser Hinsicht Schneider vor. Hinsichtlich der theoretischen Vor- und Grundlagenarbeit unterscheidet er drei Hauptkonzepte:

1. Das systemtheoretische Konzept, beschrieben als Denkwerkzeug, mit dem das gegenüber der Religion und dem Ständewesen neue gesamtgesellschaftliche Ordnungsprinzip der spezialisierten Teilsysteme Wirtschaft, Wissenschaft, Recht, Politik und allen weiteren, nach eigener Sinnorientierung autonom funktionierenden Systeme unter dem Aspekt der Bezugsprobleme untersucht werden kann.²⁸⁹ Schneider bezieht sich hierin nicht auf Luhmann und sieht den Schwerpunkt der Überlegungen auf dem „Spiel zwischen den einzelnen Gesellschaftsbereichen“ mit den darin aufgrund anerkannter, vorqualifizierender Fachleistungen integrierten Prominenten.²⁹⁰
2. Das ökonomische Konzept, ausdrücklich hinausgehend über den Ansatz Bourdieus und darin wesentlich orientiert an Georg Francks ökonomisches Verständnis der »Aufmerksamkeit« als Währung und damit austauschbarer Werteeinheit, die Prominente mithilfe ihrer Medienpräsenz massenhaft zu akkumulieren imstande sind.²⁹¹
3. Das individualpsychologische Konzept, das vor allem persönlichkeitsstrukturelle Anlagen (Abnormitäten oder überkompensierte Minderwertigkeitskomplexe) sowie öffentlichkeitsfokussierte Neigungen (Selbstdarstellungsdrang oder Sendungsbewusstsein) einzelner Menschen in den Blick nimmt, um sowohl den Wunsch, prominent zu sein, als auch das Interesse der Öffentlichkeit an Privatheit, inneren Geheimnissen und Schicksalsschlägen der Prominenten erklären zu können.²⁹²

Angesichts dieser die beteiligten Akteure unterschiedlich gewichtenden Ansätze mit unbekanntem intermediären Wirkungsgeflecht folgert Schneider, dass sich

²⁸⁹Schneider 2004, S. 86

²⁹⁰ebd., S. 125

²⁹¹ebd., S. 89, S. 125

²⁹²ebd., S. 92 ff., S. 125

Prominente mit ihren persönlichen Eigenschaften und gesellschaftlichen Zuschreibungen nur auf der Grundlage wertender Schablonen identifizieren lassen.²⁹³ Aus der so konstatierten Mehrdeutigkeit des Prominenzphänomens und der Anschlussfrage, wer ihre Geltung maßgeblich feststellt, entstehe das Folgeproblem der wissenschaftlichen Messbarkeit, da ihre Fundierung auf unterschiedliche Interpretatoren unvermeidlich unterschiedliche Ergebnisse hervorrufe.²⁹⁴

Deutlich wird dies an den von Schneider skizzierten und folgend dargestellten Instrumenten bzw. Messmethoden:

1. Das subjektive Expertenurteil, das auch zum Nutzen der Verfasser mittels des Instruments der Hervorhebung die Wahrnehmung der Wirklichkeit formt und den Gegenstand der Prominenz mit konstruiert. Es besteht aus Wertentscheidungen in der Gestalt von Prominentenlexika, Ranglisten und Preisverleihungen und gibt dabei die „elitären Gesichtspunkte eines Fachbereichs“ wieder und umfasst daher vor allem Persönlichkeiten aus den Wissenschaften und der Wirtschaft.
2. Die Medienpräsenz, die sich aus der Anzahl der Auftritte in redaktionellen Teilen der Medien, der dortigen namentlichen Nennung sowie der visuellen Präsenz auf Titelblättern ergibt und sich in der Präsenz in Werbespots und Anzeigen widerspiegelt, darin gleichwohl von der journalistischen und werbefachlichen Gatekeeper-Perspektive abhängig ist.
3. Der Publikumserfolg, der mittels Bevölkerungsumfragen oder tatsächlicher Medienrezeption erkennbar macht, welche Personen beim Publikum angekommen sind.²⁹⁵

Es gebe in Summe ebenso wenig allgemein verbindliche Erhebungsmethoden wie übereinstimmende Messergebnisse, wissenschaftlich könne nur eine relative Objektivität erreicht werden, weshalb stets ihre Entstehungshintergründe und dabei verfolgten Interessen zu hinterfragen seien. Vorwiegend aufzählenden Charakter hat schließlich noch die Nennung eines „Set[s] der analytischen Begriffe zur Differenzierung von Prominenten“, darunter etwa der zeitliche, räumliche, sektorale (Fachbereichsprominenz), ökonomische und Privatheits- bzw. Intimitäts-Kontext, der Bekanntheitsgrad, die Glaubwürdigkeit oder die

²⁹³Schneider 2004, S. 125

²⁹⁴ebd., S. 129

²⁹⁵ebd., S. 129 f.

Ortsgebundenheit (»Lokalprominenz«).²⁹⁶ Diesem Begriffskanon ist gewiss zu wünschen, dass er eine höhere Geltung und Verbindlichkeit in der wissenschaftlichen Forschung zu Gegenständen der Popkultur erreicht, erforderlich wäre gleichwohl, dass er hierfür sowohl in den theoretischen Grundlagen als auch forschungspraktischen Anwendungen stärker ausformuliert wird.

Im Gegensatz zu Schneider entfaltet Keller den von ihr verfolgten systemtheoretische Ansatz inhaltlich komplexer, dabei aber auch stärker in je spezifische Fragestellungen eingebettet, etwa dort, wo die Entstehung von Identität als „selektives, aktantgebundenes Unterscheidungs-Prozess-Resultat“ aus der Beobachtung zweiter Ordnung erklärt wird, in der die Kontingenz aller Identitäts-Unterscheidungen thematisierbar werde,²⁹⁷ oder dort, wo die „Beobachtung der Medien durch die Medien“ mit Luhmann unter den Aspekten der Authentizität in Kommunikationshandlungen diskutiert wird.²⁹⁸ Urs Stäheli betont in der Diskussion des Medienbegriffs, dass unterschieden werden muss zwischen den Massenmedien als technisches Mittel der Vervielfältigung und dem *System* der Massenmedien; das Populäre benötige technische Verbreitungsmedien, erkläre sich aber nicht primär durch die Logik der Massenmedien.

Für Hügel zählt die »vergleichende Betrachtung« zu den am häufigsten angewendeten Methoden bei der Beschäftigung der Publizistik und Wissenschaft mit Phänomenen der „Populären Kultur“.²⁹⁹ Hierbei werde das Populäre als das Alte in zeitgenössischer Verkleidung aufgefasst, aus vagen Ähnlichkeiten somit die Gleichartigkeit geschlossen, was jedoch die voneinander sich unterscheidenden sozialen, historischen und medialen Zusammenhänge unterschätze.³⁰⁰ Noch weniger miteinander zu vergleichen seien aber besonders die jeweils vorherrschenden Rezeptions- und Produktionsbedingungen.³⁰¹ Hügel spricht sich demgegenüber für eine »Hermeneutik des Populären« aus: „Wir brauchen eine Hermeneutik populärer Texte, die die Lese-Wirkung nicht nur im sozialen Außen (Identität, Gruppendistinktion) sieht, sondern auch im geistig Inneren begreifbar macht; eine Hermeneutik, die die besonderen Bedingungen populärer Texte berücksich-

²⁹⁶Schneider 2004, S. 130

²⁹⁷Keller 2008, S. 28

²⁹⁸ebd., S. 67

²⁹⁹Hügel 2007, S. 61; Großschreibung i.O.

³⁰⁰ebd., S. 62; Zur bereits einleitend erörterten Problematik illegitimer Vergleiche siehe 1.1.

Analog zu Dyer setzt Hügel die Existenz einer modernen Gesellschaft voraus, damit sich Phänomene der Popkultur ausbilden können.

³⁰¹ebd., S. 63

tigt (andere Traditionsmechanismen und Weisen der Kontextualisierung).³⁰² Dem Fehlen eines tragfähigen Begriffs von kultureller Praxis, der geeignet ist, einzelne kulturelle Aktivitäten funktional zu beschreiben, müsse die Fähigkeit zur Beschreibung historischer und sozialer Phänomene als erster Aufgabe von Kulturwissenschaft entgegengesetzt werden.³⁰³

Je unterschiedliche und damit vielfältige Ansätze lassen sich bei Hecken finden. Dominiert im oben diskutierten Aufsatz die theoriegeleitete Arbeit am Begriff des Pop,³⁰⁴ so geht es an anderer Stelle um des Pop-Konzepts in einem „wissenschaftlichen historiografischen Rahmen“.³⁰⁵ Er ist, wie im folgenden Abschnitt zu verdeutlichen sein wird, aus Sicht der Architektur von prägender Bedeutung.

2.2.2 Pop-Architektur

Sowohl als Stilrichtung, Strömung oder Entwurfshaltung in der Geschichte der Architektur als auch in der wissenschaftlichen Reflexion fristet *Pop-Architektur* vergleichsweise ein Nischendasein. Die Begründung hierfür kann durchaus leicht fallen: Nach Auffassung von Andreas Papadakis liegt dies schlicht daran, dass „Pop architecture never existed – at least in the sense that Classical architecture, Modern movement architecture or even Post-Modern architecture existed. There is no Pop style, no Pop philosophy of design, no conscious movement.“³⁰⁶ Der in den späten 1950er Jahren durch die bildende Kunst gewehte „Pop spirit“ habe gleichwohl einige der exquisitesten Architekturkarrieren des späten 20. Jahrhunderts hervorgebracht. In dieser Publikation des Magazins *Architectural Design* (AD) aus dem Jahr 1992 befindet und prophezeit Papadakis gleichermaßen, dass dieser so irritierende wie erhellende Geist noch weiter die Architektur der 1990er Jahre präge und dabei Gewohnheiten hinterfrage, Dogmen auflöse, vor allem aber die „essentially artistic nature of the practice of architecture“ unterstreiche. Ablesbar sei dies etwa am Beispiel der Erweiterung des *Oberlin College art museum*, wo Venturi eine „out-of-context Ionic column“ platziert habe. Besonders Frank Gehry habe den Dialog zwischen der Architektur und dem »Geist des Pop« vorangebracht. Das (zusammen mit Claes Oldenburg

³⁰²Hügel 2007, S. 87; Klammerangaben i.O.

³⁰³ebd., S. 87

³⁰⁴Hecken 2016

³⁰⁵Hecken 2009, S. 14

³⁰⁶Papadakis und Powell 1992, S. 7

und Coosje van Bruggen gestaltete) Chiat Day bzw. Binoculars Building sei nicht weniger als „a piece of Pop sculpture“. Auch sein zuvor umgebautes Wohnhaus in Santa Monica mit deplatziert erscheinendem Maschendrahtzaun an der Frontseite habe das Vorstadthaus in ein Statement über architektonische Angemessenheit transformiert. „Gehry was playing the Pop game“, befindet Papadakis, indem er – wie seit Jahren schon die Pop-(Art-)Künstler – Vertrautes und Gewohntes mit dem Ziel des Schockeffekts in ungewöhnlichen Kontexten verwendet habe. Pop interessiere sich jedoch nicht dafür, ob es richtig oder gar gut sei; es sei auch nicht einfach mitbegründender Teil des „Post-Modernist mix“ – Populismus hingegen schon. Der frühe Pop habe, erkennbar an den Arbeiten der Archigram-Gruppe, eine inhärente Ernsthaftigkeit besessen, die erst mit der ‚Postmodernen Revolution‘ abgeschüttelt worden sei.³⁰⁷

Aufschlussreich hinsichtlich des Verständnisses von Pop-Architektur in Abgrenzung zum zuvor diskutierten Pop- und Starbegriff zeitgenössischer Prägung erscheint ein Vergleich dieser Ausgabe der *Architectural Design* mit einer späteren aus dem Jahr 2001 zum Schwerpunkt „Fame and Architecture“. Es zeigt sich zunächst, dass der »Geist des Pop« in der kurzen Zeitspanne weniger Jahre vom Gespenst der vierten Gewalt vertrieben worden ist: „Asking who controls the publicity raises yet another spectre of more institutions – the fourth estate and its electronic bigger brother – who, just like architecture, have their own networks, internal structures and rules of engagement.“³⁰⁸ Intensiv thematisiert wird nun nicht mehr der populäre Geschmack der Menschen im Facettenreichtum seiner Gestalt einerseits sowie in den Antwort- und Bedürfnisbefriedigungsmöglichkeiten der Architektur andererseits, sondern die Voraussetzungen und Bedingungen, unter denen eine erfolgreiche Architektinnen- und Architektenkarriere stattfinden und gelingen kann. In der geringen Spanne von weniger als einem Jahrzehnt hat sich – zumindest aus der hier dargestellten Perspektive der *Architectural Design*, aber auch der dort zahlreich vertretenen, teils identischen Beiträge – die Blickrichtung, das Selbstverständnis und Haltung der Architektur und ihrer Protagonisten offenkundig, an Sprache, Begriffen und Aussagen ablesbar, massiv verändert. Die Wechselwirkung von Elementen der Popkultur mit der Architektur sind in beiden Fällen Anlass der Auseinandersetzung, mit gleichwohl einander höchst fremden Positionen.

³⁰⁷Papadakis und Powell 1992

³⁰⁸Dunster 2001, S. 9

Der schon vorgestellte Andreas Papadakis begrüßt noch zu Beginn der 1990er Jahre »Pop« als willkommenen Einfluss, bestehende Traditionen zu durchbrechen: „Pop appears not as a passing fad or a perversity but as a pointer from contemporary Pluralism to a new expressive architecture of experiment.“ Den Begriff der Pop-Architektur lehnt er, wie gezeigt, ab, stattdessen ist bei ihm von einem frühen Pop-Spirit in der Architektur die Rede, der in naiver Haltung unbekümmert angenommen habe, dass sich das Populäre und das Kommerzielle ohne weiteres nutzbringend in die Kunst integrieren lasse. Erst der Dekonstruktivismus habe jedoch „the value of theory“ wiedererkannt, und Architektinnen und Architekten wie Tschumi, Eisenman, Hadid, Libeskind und „a score or more of Japanese practitioners“ repräsentierten fortan einen „new spirit of architecture“, der schlüssige Theorie mit einer neuen Freiheit und dem Drang zum Experiment verbinde – „to turn the streets of the cities into galleries.“ Pop stehe für Kommunikation, für die Zurückweisung eines künstlerischen Elitismus, der Populäres verachte; entsprechend habe auch die Architektur des ausgehenden 20. Jahrhunderts kommunikativ, populistisch und eine bewusste ausgeübte Kunst zu sein.³⁰⁹

Erkennbar herrscht hier noch die offene, optimistische, aber auch selbstbewusste Grundeinstellung vor, der Popkultur und den sie tragenden Menschen interessiert zu begegnen, um aus der Beschäftigung mit den ihnen bedeutsamen Dingen des Alltags Anregungen für eine erneuerte Architektur zu gewinnen, die weiterhin dem Anspruch folgt, eigenständige künstlerische Ausdrucksform zu sein, zugleich aber dem täglichen Leben dieser Menschen nahe kommt. Kaum überraschend, aber ebenso wenig ausweichend bringt dies Robert Venturi in einem Interview derselben AD-Ausgabe Robert Maxwell gegenüber auf die Frage zum Ausdruck, ob „the architect has to understand popular culture“. Es gebe „a lot of wisdom in that idea“, und Venturi verweist in seiner Antwort zur Illustration der „long and rich tradition we must acknowledge connecting high art with low art“ auf die von Ludwig van Beethoven in seinen Rondos eingeflossenen übermütigen, ländlichen Melodien sowie auf den Realismus und Impressionismus in der bildenden Kunst, wo Alltagsthemen den Vorzug gegenüber der Darstellung heroischer Götter oder des Adels erhalten hätten. Der Vergleich der „popular art“, bei der es sich um eine Kunst handele, die ein großes Publikum fesselt, mit der Pop Art der 1950er Jahre, die als elitäre Bewegung die Verbindungen von Wahrnehmung und Bedeutung mit Maßstäblichkeit, Kontext

³⁰⁹Papadakis und Powell 1992

und Symbolhaftigkeit thematisiert habe, mache das dort zu Grunde liegende Prinzip erkennbar, dass durch die Verwendung gewöhnlicher und vertrauter Warenabbildungen in vergrößerter Form und in ungewöhnlichen Umgebungen eine Veränderung ihrer Bedeutung erzeugt werde: „new meanings are applied to old to make for extraordinary tension – all this is based on the Gestalt theory involving meaning deriving from context“. Venturi sieht in der ‚Frage der Pop Art‘ eine hohe aktuelle Relevanz und wertet es rückblickend aphoristisch als größte Heldentat in der Architektur der 1960er Jahre, im Gegensatz etwa zu Louis Kahn keine heroische Architektur mit monumentalen Gesten verwirklicht zu haben. Seine Methode habe darin bestanden, das Gewöhnliche auf ungewöhnliche Weise zur Anwendung zu bringen.³¹⁰

Der von ihm in den 1960er und 1970er Jahren weiter beschrittene Weg des ‚Hässlichen und Gewöhnlichen‘ in der Architektur „can lead effectively to that of pretty and ordinary where principles of Pop Art combine with and invigorate those of popular art, where the aesthetic in the art of architecture is read at many levels, by children and the learned, and where architecture is an everyday background for living in communities can be appreciated by many kinds of people at once“. Venturi erläutert dies sogleich anhand weiterer Einblicke in seine Arbeits- und Denkweise. So sei die zuvor beschriebene „popular art-architecture“ ironischerweise einfacher durch eine Architektur der Komplexität und Widersprüchlichkeit statt minimalistischer Entwürfe erreichbar: „the art can’t be simple.“ Relevant und entwurfsbestimmend sei am Beispiel Seattle Art Museums der (nur anhand des Ortes benannten) National Gallery in London daher auch die Verwendung von „decoration as abstract pattern involving expression and/or as referential sign involving meaning. In the Seattle Art Museum the polychromatic patterns configured by varied terracotta and masonry units which also work to compose rhythm and variety of scale on the facade.“Dies sei als Reaktion auf das Anforderungsprofil zu verstehen, das für das Museum ein populäres Bauwerk erwartet habe, mit dem eine große Anzahl an Besuchern in die Ausstellungen gelockt werden kann. Nicht zuletzt der damit verbundene Umzug des Museums in die Innenstadt Seattles habe die Absicht zum Ausdruck gebracht, ein breites Publikum anzusprechen, den Marktanteil zu vergrößern und das elitäre Image abzustreifen.³¹¹

³¹⁰Maxwell 1992, S. 9

³¹¹ebd., S. 10; Im Interview benutzt Venturi stets das Personalpronomen »we«, wobei nicht eindeutig erkennbar ist, ob damit er als Sprecher und die ebenfalls im Interview anwesende Denise Scott Brown und / oder zusätzlich die zur jeweils selben Zeit praktizierenden

Der von Venturi verwendete Ausdruck *popular art-architecture* zeigt besonders deutlich, dass hier noch der Wille vorherrscht, im Sinne einer autonomen Architektur als Kunstform Einflüsse der Popkultur und damit das Interesse eines Massenpublikums aufzugreifen, um hieraus zusammen mit dem Gedankengut der Pop Art eine zeitgemäße Form des Bauens zu entwickeln. Nicht weniger eindrücklich beschreibt Robert A. M. Stern den Einfluss des Pop auf seine Arbeit: „*Pop was a liberator, making it possible for me to look at things as they are and to see what might be made of them without worrying about what we were told in school, or better still, not worrying about what other architects would say, which was that the past was dead and therefore of no real interest to the creative process, and that to be new one had to be abstract and discontinuous.*“³¹² Ohne eine Postmoderne beim Namen zu nennen – notabene im Jahr 1992 – erklärt Stern hier vor allem die ersten Berührungspunkte mit dem, was er Pop nennt, aber kaum illustriert, zum für ihn impulsgebenden Moment des Bruchs mit der Moderne, ihren Dogmen, Adepten und Protagonisten. Die Moderne, so beschreibt Stern sein hierzu gespaltenes Verhältnis, „*saw the world in ideal terms; Pop-ists saw it as very real. Modernist buildings were designed not for the world as it was, but for the world as Modernist architects wanted it to become.*“ Es ist ausgerechnet der Pop, der Stern wieder auf die historischen Elemente der Architektur schauen lässt, von denen sich die Moderne abgewendet hatte. Pop habe es ihm ermöglicht, die vergangenen Stile als Wert an sich zu sehen: „*not dead curiosities but living actualities.*“³¹³ Nicht unbeachtet bleiben darf bei Sterns unbekümmert Pop-bejahender Architekturauffassung gewiss die zu Beginn seiner Karriere ausgedehnte Tätigkeit für den Disney-Konzern, deren Einfluss er indes auch alles andere als verschweigt. Es mutet gleichwohl so paradox wie aufschlussreich an, dass es bei Sterns Kritik an den „*Modernist’s windy calls for a brave new world*“³¹⁴ gerade die von Disney vertretenen idealistischen Gesellschaftsbilder sind, die seine Aufgeschlossenheit wecken. Schon als Student habe er sich auf theoretischer Ebene am Beispiel des Disneyland in Kalifornien mit der Frage beschäftigt, warum die Menschen bereit seien, für die Teilnahme am öffentlichen Leben zu bezahlen. Dabei habe sich gezeigt, dass es für sie ein im Alltag abhanden gekommenes, durch

Architekten-Kolleginnen und -kollegen gemeint sind. Aus diesem Grund wird hier nur auf Venturi als Sprecher Bezug genommen.

³¹²Stern 1992, S. 20

³¹³ebd., S. 21

³¹⁴ebd., S. 20

den Besuch eines Disneyland erfüllbares und in vielen Ländern nachgefragtes Erlebnis sei, „to be safe and secure amongst strangers in a public place, to have a sense of a town or a city, to have choice and variety in hyperabundance in the environment around them.“ Disney habe erkannt, was den Menschen in einer atomisierten Welt fehle, und in der komplexen Antwort darauf gehe es um Orte und Symbole, mit Venturi auch um das Angebot einer – oft als Merkmal der Kommerzialisierung heutiger Form beschriebenen – ‚säkularen Religion‘³¹⁵. Dies vorausgeschickt beschreibt es Stern als Leitgedanken des Entwurfs der Themenhotel-Anlagen *Yacht and Beach Club*, *Newport Bay Club* und *Hotel Cheyenne*, populär, aber nicht Pop zu sein: „In designing the hotels, architectural traditions deemed dead by the Modernists but very much alive to the public are evoked.“ Die architektonische Verwirklichung von Pop im eigentlichen Sinne sei hingegen das „Casting Building for Disney“. Beim Entwurf dieses Verwaltungsgebäudes, das ausdrücklich dem Mitarbeiter-*Casting* diene, sei der „Spirit of Pop“ stets in gedanklicher Reichweite gewesen: Stern schildert detailliert die in der Architektur zahlreich enthaltenen Show- und Filmelemente der Disney-Welt und unterstreicht, dass „[w]ere it not for Pop, the building would not have been possible. The corporate iconography has been hyped up, mixed up, scrambled up, but in a way that can be easily understood by the people who actually use the building. True, on some levels it is an intellectual’s version of Disney. Maybe it is elitist as some suggested this afternoon. But it is also very popular – it’s easily understood; and it is fun.“³¹⁶

Der von Stern hier erwähnte Nachmittag spricht das in dieser AD-Ausgabe umfangreich dokumentierte und offenkundig am selben Tag veranstaltete „International Forum on **Popular** Architecture“ des *Academy Forum* zum Thema „Pop and/or popular architecture“ an.³¹⁷ Die einzelnen Wortmeldungen³¹⁸ spiegeln in teils großer Ausführlichkeit den Themenkomplex des Pop, Populären

³¹⁵Stern 1992, S. 21

³¹⁶ebd., S. 21 ff.

³¹⁷Academy-Forum 1992; Die Schreibweise des Titels der Veranstaltung ist die – so weit wie in dieser Transkription möglich – getreue Wiedergabe der im Original verwendeten Wort-Bild-Kombination, mit der die Themenspanne und der fließende Begriffsübergang dargestellt werden soll. Paul Finch, Konferenzvorsitzender der Tages, bringt dies indirekt zum Ausdruck, wenn er „about the differences between Pop and popular or indeed populist“ spricht.

³¹⁸Die große Spannbreite der Positionen lässt sich an den Beitragenden ablesen: Geoffrey Broadbent, Nick Clear, Michael Compton, Theo Crosby, Odile Decq, Terry Farrell, Paul Finch, Mark Fisher, Michael Gold, Piers Gough, James Gowan, Charles Jencks, Phillip

und Populistischen hinsichtlich der Schnittmengen, Einflüsse und Wechselwirkungen mit der Architektur und sogar möglicher Popularitäts-Messmethodiken, und stellen zweifelsohne den Debattenstand des einschlägigen Fachdiskurses zu Beginn der 1990er Jahre dar. Aus den Blickwinkeln der Architektur, Kunst, Kultur und Soziologie, teils der Psychologie, deutlich weniger hingegen der Ökonomie, erfolgt dabei der wiederholte Versuch, die drei genannten Begriffsfelder historisch zu rekonstruieren – wobei die große Resonanz der Independent Group sowie der 1956 organisierten *This is Tomorrow*-Ausstellung in Großbritannien (im Gegensatz zu den USA) ausdrücklich hervorgehoben wird –, inhaltlich im Rückgriff auf viele Fallbeispiele zu definieren und in ihrer Geltung voneinander abzugrenzen.

Eine profunde Auseinandersetzung mit den dort in die Debatte äußerst reichhaltig eingebrachten Querverweisen und Bezugnahmen drängt sich architekturtheoretisch wie -geschichtlich auf; das Ziel der hier beabsichtigten Kenntlichmachung von Art und Verlauf der Grenzen zwischen Pop- und Star-Architektur zu erreichen hilft hier gleichwohl, vor allem die zur Pop-Architektur in der Diskussion vertretenen Hauptpositionen zu bestimmen. Für Broadbent etwa ist Venturi der Übersetzer der Pop Art in die Architektur, wo James Stirling demgegenüber vor allem populäre Architektur verwirklicht habe; statt des uralten Prinzips des Schockmittels sei es „all the movement, the light, the excitement that is Pop“.³¹⁹ Rowbotham versteht *pop architecture* als Teil der Hochkultur und damit (noch immer) nicht als Ausdruck populärer Architektur; der Versuch, Popularität über Besucherzahlen zu ermitteln überdecke diese Trennung allenfalls.³²⁰ Mark Fisher, der als Architekt für die Bühnen großer Popkonzerte verantwortlich zeichnet, argumentiert wie zuvor Stern und mahnt, dass die Bedeutung der Architektur nicht überschätzt werden dürfe: Das Publikum interessiere sich und bezahle für Erlebnisse, nicht um die Bauwerke und Bühnen zu sehen. Stern präzisiert mit Blick auf die Disney-Themen- und -Freizeitparks, dass es den Besuchern darum ginge, wie in einem „walk-in movie“ die Szenografie der Architektur zu erleben. Er erinnert – im späteren Einklang mit Broadbent – zudem an unheilvolle Erfahrungen mit dem Versuch, populäre

King, Robert Maxwell, Cedric Price, Richard Reid, Kevin Rowbotham, Robert Stern, Tomas Taveira.

³¹⁹Academy-Forum 1992, S. 26; Geoffrey Broadbent vergleicht hier die Abfertigungshallen der Londoner Flughäfen Stansted und Gatwick (North Terminal).

³²⁰ebd., S. 31

Architektur auf der Grundlage vorheriger Meinungsumfragen zu realisieren.³²¹ Cedric Price sieht das Centre Pompidou in der Tradition von Archigram und Richard Hamilton anstelle von Alison und Peter Smithson. Eine größere Differenzierung findet gegenüber dem Publikumserfolg des Museums statt: Bauwerke, die dafür bestimmt seien, den Zweck der Popularität zu erfüllen, erreichten dies durch eine unterhaltsame Ansprache der menschlichen Sinne; Broadbent, für den das Centre Pompidou „one of the most popular buildings in the world, with about 9.5 million visitors a year“ ist, glaubt indes, dass „virtually everyone takes the escalators to the roof, experiences a sense of movement, gazes over the rooftops of Paris, and having had a free ride then goes down and out again“ – nur ein Zehntel von ihnen besuche auch die Ausstellungen.³²² Jencks zufolge sei es eine häufiger anzutreffende und auch von Richard Rogers verfolgte Strategie der Legitimation und energischen Durchsetzung von Geschmacksurteilen, wenn auf Statistiken verwiesen werde, nach denen das Centre Pompidou unter 75 Prozent der Paris-Besucher beliebt sei.³²³ Nicht zuletzt hieran anknüpfend hält Finch quantitative Messungen zur Bestimmung der Popularität für unzureichend, es sei vielmehr qualitativ zu klären, „how many of them like what they experience.“³²⁴ Odile Decq hält der Schlussfolgerung, das Centre Pompidou sei deshalb ein höchst populäres Gebäude, weil es 60 Prozent der Paris-Touristen besuchten, ihre eigene Einschätzung entgegen, dass es 60 Prozent der Bevölkerung Frankreichs nicht gefalle.

Manches an den von Taveira aufgeworfenen Fragen, „What is Pop Art? What is Pop architecture? What is Pop Design? What are their limits, the materials which they use and the ways they are articulated, either psychological or artistic, and what are their temporal limits?“, bleibt offen. Implizit kennzeichnend für die zu diesem Zeitpunkt trotz verschiedener Einwände hierzu weitgehend aufgeschlossene Haltung ist der von Jencks konstatierte Konsens über „the strong iconic image, the amplified Pop image which we all understand as key aspect of Pop“ sowie seine Forderung nach einer „authentic Pop architecture“, die sich „more critically in the paradox between the transience and permanence, between commerce and the public realm, high art and low“ positionieren müsse.³²⁵

³²¹ Academy-Forum 1992, S. 33 f., S. 47

³²² ebd., S. 26

³²³ ebd., S. 35

³²⁴ ebd., S. 36

³²⁵ ebd., S. 40; Neben dem hier schon anklingenden, später zu einem seiner zentralen architekturtheoretischen Begriffe entwickelten Ausdruck des »Ikonischen« verwendet Jencks in

Die so nachgezeichnete Haltung gegenüber Themen des Pop und der Popularität in der Architektur ist kaum zehn Jahre später weit nachdenklicheren, kritischeren und pessimistischeren Tönen gewichen. In Anbetracht der im Vergleich zu Popsongs relativ großen Komplexität und Dauerhaftigkeit von Bauwerken wirft Chance in einer neueren Ausgabe der *Architectural Design*³²⁶ die Frage auf, ob Architektinnen, Architekten und Bauwerke Berühmtheit im Sinne einer verdienten und bleibenden Anerkennung erlangten oder dies eine Zuspitzung der Massenmedien sei. Beides treffe miteinander vermischt zu, befindet Jencks, und illustriert dies am Beispiel Frank Gehrys: „*He is the most famous architect in the world for fifteen minutes because of the New Guggenheim, and it appears in advertisements for going to Spain; it is the ultimate sound byte. And yet people go to Bilbao and spend the whole day involved with the building. Both conditions, fame and celebrity, occur at once.*“³²⁷ Ruhm sei heute gleichwohl besonders ambivalent, der Wunsch nach Dauerhaftigkeit und Unsterblichkeit weise perverse Züge auf; Jencks beschreibt den Zwiespalt der Architektur, Ruhm betonen, Neid auslösen und Klassenstrukturen der Gesellschaft möglicherweise sowohl verfestigen als auch kritisieren zu können.³²⁸ Für Architektinnen und Architekten, denen Jencks in der Ausbildung „*economics and social realism and how society really works*“ näher bringen würde, bestehe die Schwierigkeit darin, das Ruhm einer der wichtigsten Wege sei, Aufträge zu erhalten: „*[O]nce you are famous you get jobs simply because you are famous. [...] Architects are famous because they’re famous.*“³²⁹ In düsterem Tonfall hält es Jencks für einen Teufelskreis, dass Architektinnen und Architekten „*knowing victims,*“ der Situation seien, ohne Aufmerksamkeit keinen Ruhm und dadurch keinen Wohlstand erzielen zu können – „*and so if you want to be a success then you have to be famous you have to become a brand.*“³³⁰

Pop in der Architektur spielt zu diesem Zeitpunkt als Stil, Entwurfshaltung oder Epoche keine Rolle mehr, nur noch im Überbleibsel der unterhaltungs-

einem separaten Beitrag über das damals noch so genannte Chiat/Day Building (heute Binoculars Building) in Venice, Los Angeles, von Frank Gehry die später ebenso bedeutsame Charakterisierung des »Enigmatischen«: „*These enigmatic shapes show the typical Gehry aesthetic that has evolved after ten years of skewing industrial and natural forms*“ (Jencks 1992, S. 63).

³²⁶ Chance und Schmiedeknecht 2001

³²⁷ Chance 2001, S. 13

³²⁸ ebd., S. 14

³²⁹ ebd., S. 16

³³⁰ ebd., S. 17

und kulturindustriell geprägten Verwerfungen der Berufsausübung sowie der Erwartungen von Auftraggebern und Publikum ist die von Jencks thematisierte Verbindung bestehen geblieben. Differenzierter, dennoch in kulturhistorischer Kontinuität, sieht Daniela Konrad die Pop-Architektur.³³¹ Ihr Rückblick auf deren Anfänge deckt sich dabei mit der Spurensuche der Ursprünge des Pop bei Hecken: Auch hier besteht der entscheidende Auslöser in der Bildung der *Independent Group* um Richard Hamilton und Eduardo Paolozzi sowie Alison mit Peter Smithson, Lawrence Alloway und Reyner Banham. Konrad zeichnet das Bild einer „austere and traditional society“, gegen deren Philosophien der Hochmoderne sich die Smithsons unter dem federführenden Einfluss Hamiltons architektonisch auflehnten. Den zu Grunde liegenden »Pop spirit« definiere es, so schreibt es Hamilton in einem Brief an die Smithsons, „popular (designed for a mass audience), transient (short term solution), expendable (easily forgotten), low cost, mass-produced, young (aimed at youth), witty, sexy, gimmicky, glamorous, big business“ zu sein.³³² Während dieser Ansatz in der bildenden Kunst sogleich auf fruchtbaren Boden gefallen sei, habe sich die Architektur über den Zeitraum der 1950er und 1960er Jahre zunächst schrittweise von der klassischen Moderne loslösen müssen, um zu einer Pop-Architektur zu gelangen.³³³ Hecken macht indes deutlich, dass die von Hamilton benannten elf Merkmale der Pop Art kaum als theoretisches Fundament und Programmatik einer neu ausdifferenzierten Richtung der Galeriekunst aufzufassen sind – hiergegen spreche, dass von Charakteristika wie dem »big business« oder der Massenproduzierbarkeit die Rede sei. Die Bezugnahme auf den Massenmarkt und die Massenproduktion lasse das Motiv der *Independent Group* erkennen, sich nicht allein der dort vorgefundenen Techniken und Erzeugnisse mit dem Ziel ihrer künstlerischen Verfremdung zu bedienen, sondern vielmehr dem zugehörigen Lebensbereich in seiner Gesamtheit positiv aufgeschlossen zu begegnen und so den Graben zwischen niederer und hoher Kultur zu schließen. Die von Hamilton zusammengetragenen Merkmale stimmten, so legt es Hecken nahe, zudem mit den Begriffen der Massenkultur, der in Amerika so bezeichneten *popular culture* oder der *mass culture* in weiten Teilen überein, die ihrerseits jedoch betont

³³¹Konrad 2008

³³²ebd., S. 14; Hecken 2009, S. 11; Hecken weist darauf hin, dass diese Liste erst 1963 publik geworden sei, mithin kaum als eine Art »Gründungsmanifest« der Pop-Bewegung in der Kunst anzusehen ist.

³³³Konrad 2008, S. 14; Bekanntlich setzte der Prozess der Loslösung bereits 1953 mit der Gründung des *Team X*, dem auch die Smithsons angehörten, ein.

abschätzig Gegenstände, Produkte und Konsumenten der Volks- oder gewöhnlichen Alltagskultur meinten. Hamilton hebe zwar die Bestimmung der so mit der Massenkultur verschränkten Pop Art für ein junges Publikum hervor, grenze sich damit aber lediglich von traditionellen Kulturformen ab, um sich einer breiten Masse ausdrücklich zuzuwenden.³³⁴ Man mag in diesem Ansatz, Felder, Praktiken und Erzeugnisse der Hochkultur, Kunst oder auch Baukunst einem von der Kulturkritik (zumindest nach dem zur damaligen Zeit angelegten Maßstab und Verständnis) wenig geschätzten Massenpublikum zu öffnen, zugleich den bis heute nachwirkenden Geburtsfehler erkennen, sich auf dem Weg der Gegenrichtung auch die dort vorfindlichen Geschmacksurteile eingetragen zu haben. Ablesbar ist dies nicht zuletzt an den Aktivitäten des geschäftigen und einflussreichen Architekturkritikers Banham: Er fordert Künstler wie Kritiker dazu auf, „in nahem Kontakt mit dem Publikum zu bleiben, um die *popular desires* nicht nur zu erkennen, wenn sie bereits durch Marktdaten belegbar sind, sondern sie vorab zu erahnen.“³³⁵ Paradigmatisch für die Nähe nicht zuletzt zu den ästhetische Bedürfnissen des Publikums erscheint Banham das moderne, industriell produzierte amerikanische Automobil. Le Corbusier und dessen Entwurf des *voiture minimum*, auf der anderen Seite, repräsentieren für ihn vieles, was abzulehnen ist: Der Status der Unangreifbarkeit („when Le Corbusier spoke, no-one dared to argue“), die von ihm verfochtene „Doric norm of the 'Twenties“, das „self-aggrandisement of architects“ im Allgemeinen und Selbstverständnis als *uomini universali* im Besonderen sowie der Anspruch, „that all artefacts should be designed architect-wise“.³³⁶ Diese aufbegehrende Haltung trägt ihm gleichwohl den Widerstand seines früheren Hochschullehrers Nikolaus Pevsners ein, der – in eben jenem Duktus, gegen den die Independent Group antritt – amerikanische Autos prototypisch für eine geschmacksverirrte Gesellschaft hält.³³⁷ Ingesamt entsteht die Forderung nach einer Kunst, Architektur und über beides hinausweisenden Gegenständlichkeit des eigenen Schaffens, die über „ästhetische Effekte mit einer hohen Signalwirkung“, analog zur Werbung über die Fähigkeit zur »Symbolschöpfung« und Mythenbildung sowie zur Übernahme von „Bildern und narrativen Mustern der modernen Populärkultur“ verfügen sollten.³³⁸ Hecken weist darauf hin, dass sich Hamilton dabei ausdrücklich auf

³³⁴Hecken 2009, S. 11 f.

³³⁵ebd., S. 69; Hervorhebung i.O.

³³⁶Banham 1996b, S. 3 f.

³³⁷Hecken 2009, S. 69 f.

³³⁸ebd., S. 70 f.

das Vorbild einer anderen künstlerisch-architektonischen Strömung des frühen 20. Jahrhunderts berufen habe: den Futurismus nebst dessen „philosophy of affirmation“ (gleichwohl unter Ausschluss der faschistischen Gesinnung). Hamilton habe hierzu noch die Begriffsausdifferenzierung der *Pop-Fine-Art* geschaffen, um sie von der Pop Art und ihren Synonymen der *popular culture* oder *mass culture* zu trennen, der stets gemeinsame Hintergrund habe jedoch im Prinzip der Aneignung der Populärkultur durch die bildenden Künste bestanden.³³⁹ Während die Smithsons von der Popkultur letztlich weniger begeistert gewesen seien als Hamilton, sieht Hecken die Auswirkungen der Pop-Debatte auch noch am Ende der 1960er Jahre in den Anschauungen des Banham-Schülers Charles Jencks sowie Robert Venturis fortbestehen, wobei er die *Pop architecture* als Gegenthese zum Funktionalismus positioniert sieht. Das Ziel sei nunmehr weniger die Provokation als die schon oben geschilderte Methode, „aus Hergebrachtem und Gewöhnlichem etwas Neues und Ungewöhnliches“ zu machen.³⁴⁰

Konrad beschreibt das schon in dieser Zeit zu beobachtende Auseinanderdriften der »Pop-Bewegung« in verschiedene Konzepte, Ansätze und Interpretationen. Wieder ist es Banham, der als Sprachrohr und Einflüsterer des „reconditioning of Modernism“ auftritt, im Artikel *A Throw-away Aesthetic* für den „selling point“ eines überzeugenden Produkt-Äußeren wirbt, um den Mainstream-Kunden gewinnen zu können und Archigram als Pioniere der Pop-Architektur preist – Projekte wie die *Walking City* oder die *Plug-in City* seien „technology-fascinated“, „imaged-packed [sic]“ und „extravagant-subversive“.³⁴¹ Andere prinzipiell dem Pop zugewandte Büros dieser Zeit setzen je eigene Schwerpunkte: Superstudio entwickeln unter der Bezeichnung *The Continuous Monument* Collagen mit pessimistisch anmutenden Entwürfen einer ‚totalen

³³⁹Hecken 2009, S. 71

³⁴⁰ebd., S. 310

³⁴¹Konrad 2008, S. 15; Konrad schränkt indes ein, dass Archigrams gewecktes Interesse an eigenen publizistischen Aktivitäten in Form des gleichnamigen Magazins zwar offenkundig unter dem Einfluss der Pop Art steht, die darin zum Ausdruck gebrachte „manifestation of independent and innovative ideas on contemporary spaces“ das Interesse einer breiten Öffentlichkeit jedoch nicht getroffen habe (ebd., S. 15). Hecken macht seinerseits auf die von Venturi und Scott-Brown gegen Archigram – und damit auch gegen Banham – gerichtete Kritik aufmerksam, dass die Architekten-Gruppe zwar zur Pop-Bildersprache fähig sei, andererseits aber mit ihren Megastrukturen eine Architektur vorschlage, die der Technik-Obsession der Moderne entspreche, ohne gleichwohl den dort verfolgten gesellschaftsdienlichen Zielen der Verbesserung der Wohnverhältnisse nahe zu kommen (Hecken 2009, S. 311 f.).

Urbanisation‘, Archizoom rufen mit dem *Superonda-sofa* die Revolution des Kitsch aus, Dick Higgins und Wolf Vostell die nicht minder ironisierende, utopische, gegen „bürokratische luxuriöse Repressions-Architektur“ zu Felde ziehende »Ereignis-Architektur«, während Cedric Price sich mit seinem *Fun Palace* an die Freizeitgesellschaft wendet.³⁴² Letzteres wirft ein besonderes Licht auf die zeitgleich neuen Schwung gewinnende Themenpark-Industrie.

Die unter Venturi und Scott-Brown, besonders aber Banham und dessen Schüler Jencks nicht unumstrittene Interpretation der Architektur Archigrams und der hieraus zu ziehenden Schlüsse mündet in eine Neubewertung der Pop-Architektur und ihres Verhältnisses zur Moderne, zur bildenden Kunst, zum Publikum und zu ihrer eigenen Zukunftsfähigkeit. Zunächst ist es Jencks, der um einen neuen Ausdruck für das mit der *bricolage* im Sinne Levi-Strauss‘ in Verbindung gebrachte methodische Vorgehen Archigrams ringt, Elemente aus der (Sub-, Unterhaltungs-)Kultur des Alltags in ihre Arbeit zu integrieren: Er bezeichnet es schließlich als *adhocism*.³⁴³ Die Auseinandersetzung mit dieser Methodik erhält dabei eine eigene Dynamik, angeregt durch divergierende Meinungen darüber, was legitimes kulturelles Bezugsrepertoire der Stil- und Codemischungen der zeitgenössischen Architektur sein darf. Jencks fordert, auch regionaltypische, lokale und traditionelle Elemente zu erlernen und in den jeweiligen Entwurf zu integrieren,³⁴⁴ Banham hingegen missfällt schon allein die Akademisierung und Intellektualisierung der Pop-Gegenstände. Sein Ansinnen sei es, Popkultur mit ihren Praktiken und Artefakten, ihrer technischen Fortschrittlichkeit und ihrem modischen Bewusstsein als authentische, gleichberechtigte kulturelle Wirklichkeit anzunehmen; Jencks hingegen akzeptiere die „entscheidende Kluft zwischen hoher und populärer Kultur“ als unüberwindliche Realität und spreche sich für den „postmodernen Kompromiss“ aus, der in einem eklektizistischen, pluralen Nebeneinander der Elemente bestehe.³⁴⁵

³⁴²Konrad 2008, S. 15 f., Higgins 1969, o.S.; Die Forderung, „sich von der Zeichenbrett-Mentalität zu lösen, dem architektonischen Gegenstück zur Staffelei-Malerei“, sowie nach einer „Architektur als Prozess“ ist bei Higgins und Vostell verbunden mit einer Form der Zurückweisung, die auch schon bei Banham anklang: „Natürlich sind daran zu einem Großteil altmodische Bauvorschriften, einengende Praktiken, altertümliche Planungssysteme, etwa wie die der Ekistiks-Gruppe oder die Le Corbusiers, und Gewerkschaftsordnungen schuld“ (ebd., o.S., Einleitung).

³⁴³Hecken 2009, S. 314

³⁴⁴ebd., S. 316

³⁴⁵ebd., S. 319; Es sei, so Hecken, eindeutig Jencks zuzuschreiben, dass der aus den Debatten um die Pop-Architektur herausgearbeitete Begriff der »Post Modern Architecture« eine

In den späten 1980er und frühen 1990er Jahren sieht Konrad die »Pop-Bewegung« mit der Arbeit von Rem Koolhaas zurückkehren. Er sei zwar kein „stand-in POP architect“ und verwende auch nicht die „bare aesthetics of popular culture“, vergleiche und kombiniere aber die »Bewegungen« der Moderne und des Pop. Seinen ausgedehnten Untersuchungen und ausgeklügelten Ansätzen zum Trotz sei es ihm gelungen, ein breiteres Publikum anzusprechen und sich selbst als Markenzeichen im Architekturmarkt zu platzieren. Zur gleichen Zeit habe Gehry eine »Architektur des Spektakels« initiiert, womit Konrad zum Bilbao-Effekt, zur Elbphilharmonie, zum Mercedes-Benz-Museum in Stuttgart oder zum Metropol Parasol in Sevilla sowie letztlich in allgemeiner Form zur »ikonischen Architektur« überleitet, die ihre Wurzeln in der Semiotik habe, was von ihr mit Roland Barthes erklärt und dem Eiffelturm veranschaulicht wird.³⁴⁶ Pop-Architektur wird auf diesem Weg für sie zur „People’s architecture“, als deren frühe Apologeten sie Venturi et al, Achigram sieht: Ihre Architektur mit einer Ikonographie der «Ästhetik des Banalen» sei allgemeinverständlich gewesen. Mit Pop als Empfindung und Lebensgefühl, der das Gewöhnliche zu etwas Besonderem mache, verbindet sie die Forderung, dass „designers need to abandon their elitist position“.³⁴⁷ Mit einer Pop-Architektur, die Identität vermitteln, die Massen erreichen, menschliche Bedürfnisse befriedigen, leicht und schnell zu bauen, attraktiv, subversiv, kurzlebig und anpassungsfähig sein

so „ungeheure Verbreitung“ gefunden habe. Die Einschätzung, dass „vielleicht auch die Verbreitung und Ausführung entsprechender architektonischer Vorhaben“ hiermit im Zusammenhang steht, unterstreicht zumindest, wie ernst die Rolle der Kritik mitunter genommen wird, deutet zugleich aber auch den Wachwechsel innerhalb der Architekturkritik von Banham zu Jencks an (vgl. (Hecken 2009, S. 316). Gegen Ende der 1980er Jahre hält Banham einen Vortrag zum Empfang der „crown of my career in architectural history“, als die er den Ruf des *Institute of Fine Arts* der New York University bezeichnet, Henry-Russell Hitchcock auf dem *Sheldon H. Solow*-Lehrstuhl für Architekturgeschichte nachzufolgen; bei dieser Gelegenheit ist es ihm ein bemerkenswertes Anliegen, klarzustellen, auf welche Personen die Postmoderne tatsächlich zurückgeht: „And we [Henry-Russel Hitchcock und Reyner Banham; TH] have both contributed to the postmodern phase, since Colin Rowe, the true founder of postmodernist thinking in the field, was Russell’s student, and Charles Jencks, the most fluent exponent of the approach, was mine. Now postmodernist history and criticism were never meant to be purely academic; they were applied to the training of architects and to public debate, they were meant to go out into the world and change things, and their success can be seen all over Manhattan“ (Banham 1996a, S. 282). In diesem 1988 postum veröffentlichten Text lässt Banham erkennbar durchklingen, dass er die »postmodern phase« gleichwohl für beendet hält.

³⁴⁶Konrad 2008, S. 19 ff.

³⁴⁷ebd., S. 25

müsse, wo „architects can strive to reach stardom“, ruft sie schließlich den „POP turn“ in der Architektur als erneuerte Form gesellschaftlichen Engagements von Architektinnen und Architekten aus.³⁴⁸

Es wäre, so viel lässt sich sagen, in vielfacher Hinsicht wohl eher ein »Return« – dies zeigt ein letzter Rückblick dieses Abschnitts. Denn knapp eine Generation zuvor ist es auch Horst Rellecke, der die Entwicklung einer neuen Architektur mit den Mitteln des Pop aus der Erwartung ableitet: „Durch den Gebrauch allgemein verständlicher Formen und Symbole stellt Pop abstrakten formalästhetischen Maximen eine konkrete Alternative entgegen in der Hoffnung auf eine bessere Kommunikation.“ Abzulehnen seien „erdachte Formen“, „aus einem übergeordneten Prinzip (z.B. form follows function) entwickelter Stil, der von wenigen ersonnen wird mit einem Anspruch auf Gültigkeit für viele“, der zur Uniform verkomme und als „aufgezwungene Geschmacksvorschrift“ eine lebendige Architektur verhindere. Rellecke sieht Ansätze – die Pop-Debatten in der Architektur sind zu diesem Zeitpunkt immerhin bereits fast drei Jahrzehnte alt – für eine hieraus zu gewinnende neue Architektur vor allem in den USA, umgekehrt befindet er, die deutsche Gesellschaft sei für „mutige Provokationen im positiven Sinne“ auch nicht bereit: „Cesar Pelli Pacific Design Center in Los Angeles (der Blaue Wal) wäre für deutsche Verhältnisse zu blau gewesen, Moores Elefanten in jedem Fall zu pink, Piano und Rogers Centre Pompidou in Paris überhaupt zu bunt, das eine zu komplex, das andere zu einfach.“³⁴⁹ Die so diagnostizierte Ambivalenz verkörpert Rellecke gleichwohl auch selbst: „Nach der Humanisierung der sozialen Strukturen, zumindest in unserem Teil der Welt, muß nun auch der Souverän, der Bürger, bereit sein, auch schwierige Kunst als Teil der kulturellen Identität zu ertragen.“³⁵⁰ Die im gleichen Atemzug ausgesprochene Warnung vor „Einfältigkeit und Provinzialismus“ ist selbst kaum frei von einer Ideologie, die hohe und niedere Kultur als einander fremde Sphären für prinzipiell unvereinbar hält, zumindest aber nach eigenen Maßstäben Einflüsse filtert und sortiert. Ablesbar wird dies an den Erscheinungsformen der Pop-Architektur, die Rellecke identifiziert:

- Populäre Architektur: Eine sich dem Betrachter auf einfache Weise vermittelnde Architektur, geschaffen, um Touristen, Besucher und Kunden zu faszinieren bzw. zu verführen, die aus einem „unkomplizierten Folk-Art-

³⁴⁸Konrad 2008, S. 26

³⁴⁹Rellecke 1986, S. 153; Klammerangaben i.O.

³⁵⁰ebd., S. 147

Bereich entstanden ist, der eine für jedermann verständliche symbolhaltige Sprache benutzt“; darüber hinaus eine Architektur, die ohne Bindung an klassisch-historische Bauformen entstanden sei, Regeln ignoriere und somit diesen Maßstäben nicht unterliege. Als Beispiele zählt Rellecke etwa Bauwerke in Los Angeles, den Roadside-Pop sowie Disney-Themenparks auf.

- Postmoderne Architektur: Von Rellecke unter »Pop-Architektur« subsumiert, steht sie für ihn – anders als *populäre Architektur* – in der Tradition der Architekturgeschichte. Die Methode, sich von der Baugeschichte anregen zu lassen, hält Rellecke nur unter der Voraussetzung für berechtigt, dass sie sich zugleich zeitgenössischen Impulsen glaubhaft öffnet, zu denen er die des Pop und der Pop Art zählt.
- Experimentelle Architektur: Diese an Cooks 1970 veröffentlichte Arbeit *Experimental Architecture* angelehnte Kategorie beschreibt einen „Mischbereich“, der Pop-Architektur, postmoderne und experimentell-künstlerische Aspekte miteinander verbindet sowie Kultur-Phänomene des Comic, Science-Fiction und „der neuen Medienwelt“ integriert.
- Architekturbezogene Kunst: Die hier eingenommene Perspektive ist keine der Architektur, die sich der Kunst zuwendet, sondern „ist Künstlern und deren Werken gewidmet, die Aussagen zur Architektur treffen.“ Der kleinste gemeinsame Nenner mit der Pop-Architektur besteht hier in ‚extremen Positionen‘, die „beim Betrachter die stärksten Gefühlswallungen“ erzeugen, was Rellecke auch als Sinn und Zweck der künstlerischen Arbeit bezeichnet.³⁵¹

Die Frage danach, wie viel »Pop« noch heute in der Architektur zu finden ist, lässt sich angesichts der hier nachgezeichneten Vielfalt der Interpretationen popkulturell konnotierter Begriffe und damit verbundener Positionen in den jeweiligen Debatten kaum seriös, geschweige denn abschließend beantworten. Der popimmanente Drang zur steten Ausdifferenzierung, Distinktion und manchmal Subversion, ganz gleich ob als kommerzielle Behauptung oder soziale Realität, bringt es mit sich, dass sich die Begriffe im Fluss ihrer immer neuen Vereinnahmung dem Zugriffsversuch einer Deutungsfixierung nach kurzer Zeit wieder entziehen – entziehen müssen, um ex definitione »Pop« zu sein.

³⁵¹Rellecke 1986, S. 26 f.

Zugleich erkennbar ist jedoch, dass die architekturtheoretischen Debatten seit Mitte des 20. Jahrhunderts vom Konzept der von Venturi so genannten *popular art-architecture* stärker geprägt waren und profitiert haben als vom später dominierenden Postmoderne-Begriff – auch wenn dieser von Stern als Erlösung gefeiert wird: „[E]verybody’s feeling so much better now that [Post-Modern] has come out.“³⁵²

Ganz gleich also, ob Pop-Architektur als Epochen- oder Stilbegriff aufgefasst, als Vorstufe der Postmoderne oder noch immer wirksames Entwurfsprinzip verstanden wird, ganz gleich auch, wie belastbar sie in der Zugehörigkeit ihrer Elemente definiert ist: Die Auseinandersetzung der Architektinnen und Architekten mit »dem Pop« – bemerkenswert ist in der Tat, dass hier nur grobe Differenzierungen zu finden sind, stattdessen aber meist klar kommerzielle Produktkommunikation, also die grafischen Formate der Werbung, ohne Einschränkungen hinzugezählt wird – hat ab Mitte des vergangenen Jahrhunderts zu einer bis heute gültigen Erweiterung des Architekturbegriffs geführt, die, so ist zu betonen, allerdings aus der Architektur heraus erfolgte. Zusammengekommen und vor dem Hintergrund des dabei von Hecken aufgestellten Befundes, dass die frühe Pop-Art die Vereinnahmung populärkultureller Gegenstände durch die Architektur ist, geht der folgende Abschnitt der These nach, dass die Stararchitektur nun umgekehrt als Vereinnahmung der Architektur in unterhaltungs- und kulturindustrieller Form gedacht werden muss.

³⁵²Academy-Forum 1992, S. 38

3 Akademisch geprägter Diskurs über Stararchitektur

3.1 Stars der Architektur

Vor diesem Hintergrund sei nun der Stand wissenschaftlicher Debatten zum Themenfeld der Stararchitektur beleuchtet. Die Binsenweisheit, dass nur gefunden werden kann, wonach gesucht wird, zeigt hier sogleich höchst praktische Relevanz, und das nicht allein mit Blick auf alle realweltlichen sowie virtuellen Orte möglicher Inhaltsrecherchen, sondern bereits auf der Ebene der Such- bzw. Schlagworte. Sie wird gebildet auf der Grundlage der Überlegungen des einleitenden sowie des diskurstheoretischen Kapitels, nach denen in dieser Arbeit vor allem vom *Themenfeld* der Stararchitektur ausgegangen wird. Eingeschlossen werden soll damit eine möglichst große Bandbreite von Arbeiten über Personen, Praktiken und Werke der Stararchitektur bis hin zu deren Rezeption. Dieses Ziel muss sich, soll es erreicht werden können, sogleich in einer darauf abgestimmten Recherchemethodik niederschlagen. Relevant ist folglich nicht nur der Ausdruck »Stararchitektur«, sondern auch »Stararchitekten« – im Singular wie im Plural sowie in allen Kasus und Genus, somit auch selbstverständlich genderspezifisch in Form der Worte »Stararchitektin« und »Stararchitekt«. Auch eine Schreibweise, bei der die Wortbestandteile mit Bindestrichen zusammengefügt werden – Star-Architektur, Star-Architektin, Star-Architekten usw. – ist einerseits als Stilmittel zulässig, zu erwarten und auch anzutreffen, auf der anderen Seite gibt in aller Regel nur die Ergebniskontrolle (Vergleich der Trefferzahl) zu erkennen, ob die Programmierung einer Bibliotheks- oder Internet-Suchmaschine nach diesen unterschiedlichen Eingaben differenziert oder Sonderzeichen (neben den Binde- und Trennstrichen auch meinungstragende oder doch zumindest Distanz oder Ironie andeutende Anführungszeichen, Unterstreichungen u.ä.) eliminiert. Identische Ergebnismengen mögen als Indiz dafür gelten, dass die Suchmaschinenprogrammierung Eingabetoleranzen beinhaltet, doch schon bei kleinen Abweichungen ist nicht mehr eindeutig, ob es sich inhaltlich um vollständig getrennte oder doch ergänzende Trefferzahlen handelt. Eine Unschärfe dieser Form

lässt sich gleichwohl klar benennen und mittels einer manuellen Prüfung gezielt auflösen. Das Ansinnen, wissenschaftliche Publikationen auf dem Themenfeld der Stararchitektur vollständig zu erfassen, stößt ab diesem Punkt allerdings auf größere und dabei weit schwerer zu überwindende Hürden. Denn eine Stararchitektin lässt sich auch verbal umschreiben, also als »Star unter den Architekten« (einer Epoche, eines Landes, einer Stilrichtung oder ähnlichen Schwerpunkt-betrachtungen), als »Star der Architekturszene«, als »Star ihrer Profession« oder mit noch weit entfernteren Formulierungen, die sich nur aus dem Kontext erschließen. Mit einer »Und«-Beziehung verknüpfte Suchanfragen nach zwei oder mehr Worten stellen gewiss kein informationstechnologisches Problem dar, auch lässt sich ohne Exkurs in die Standards, Regelwerke und Normen zur Methodologie der Anlage moderner Bibliotheks-Datenbankbestände, wie sie etwa in der „Gemeinsamen Normdatei“ der Deutschen Nationalbibliothek hinterlegt sind, auf die Existenz, Qualität und Verlässlichkeit von Indexierungen verweisen. Doch wird zugleich offenbar, dass der Begriff »Architektur« längst auch metaphorisch für Lebens- und Gesellschaftsbereiche Anwendung findet, in denen beispielsweise politische Konstruktionen (von Staaten- oder Parteienbündnissen), aber auch, bezogen auf den Tätigkeitsbereich der Informationstechnologie, der Aufbau von Algorithmen (Software allgemein) oder Prozessoren (bzw., auch hier in allgemeinerer Form: Rechnerkonzeptionen, -strukturen und, insbesondere bei Großrechenanlagen auch deren Gesamtkonstruktion) gemeint sind. Mögen Star-Begriffsverknüpfungen auf diesen Feldern noch nicht in großer Zahl anzutreffen sein, so ist hier doch die gleiche Kreativität, zumindest aber Offenheit der Zuweisung zu erwarten, wie sie auch bei den zuvor dargestellten Star-Umschreibungen zur Entfaltung kommen kann. Hervorzuheben sind aber vor allem die fehlenden automatisierten Filtermöglichkeiten, die bei nicht vorhandener Indexierung (bei der Suche außerhalb normgerechter Bibliotheks- oder Datenbankbestände) der Einträge eine manuell durchzuführende, semantische Überprüfung aller Ergebnisse auf Zugehörigkeit zum Ursprungsbegriff der Architektur notwendig macht.

Vor diesem knapp skizzierten, methodischen Hintergrund der Literaturrecherche¹ zum einschlägigen Forschungsstand sind eng gefasst, also auf eine

¹Die Fragestellung nach der Such- und damit Forschungsmethodik im Themenfeld der Stararchitektur taucht zwangsläufig dort wieder auf, wo nicht nur die Ermittlung des Forschungsstands im Fokus steht, sondern auch der zugehörige (nichtwissenschaftliche) Diskurs über Stararchitektur in seinen unterschiedlichen Facettierungen untersucht werden soll.

vom Star-Begriff in der Architektur ausgehende Auseinandersetzung mit den hieraus zu entfaltenden Hintergründen, Bedeutungen und Zusammenhängen bezogen, im deutschsprachigen Raum keine monografisch angelegten Arbeiten zu finden.² Ohne die Beschränkung auf Monografien sind es sodann Fachartikel, die ins Auge fallen – deutschsprachig gleichwohl nur in kleiner, überschaubarer Zahl und dann nochmals geringer in wissenschaftlichen Publikationen, also (Tagungs-)Bänden und Aufsatzsammlungen. Soweit keine direkte namentliche Zuweisung mit dem »Stararchitekt/-in«-Determinativkompositum verbunden ist, wie etwa im bereits angesprochenen Buch Wenzel-Bachmayers über Theophil Hansen (also in der Form: „Der Stararchitekt XY“) oder Stararchitektur im Titel angedeutet nicht schon als Mittel für einen bestimmten Zweck diskutiert werden soll,³ sondern nach Arbeiten Ausschau gehalten wird, die dem Anspruch

²Die sich heute bietenden Recherchemöglichkeiten des Internet-Zeitalters sind sicher nur schwer mit den Vorgehensweisen bisheriger Bibliotheks-Suchen zu vergleichen. Allein die Selbstbeschreibung von „worldcat.org“ verweist darauf, 2 Milliarden Bestandsnachweise aus einem Netzwerk von über 10.000 Bibliotheken weltweit (Stand November 2015) zur Verfügung stellen zu können. Es ist ein eigenständiges Thema der Wissenschaftstheorie und -kritik, welche Chancen, aber auch Konsequenzen sich für Forschungsmethodiken aus dem Zugang zu Wissensbeständen nicht nur dieses Umfangs, sondern auch dieser Art ergeben.

³Exemplarisch für die zweckgebundene Form der Stararchitektur-Untersuchung ist in doppelter Hinsicht, also sowohl bezogen auf die thematische Ausrichtung als auch auf den Entstehungshintergrund, die 2007 an der Universität St. Gallen von Maximilian Burianek vorgelegte Masterarbeit „Co-Branding von Unternehmen mit Stararchitekten“. Zitat des auf worldcat.org veröffentlichten Abstracts: *„Wenn Unternehmen bauen, garantiert das Engagement eines Stararchitekten nicht nur ein spektakuläres Ergebnis, sondern hat auch einen kommunikativen Aspekt. Durch die Zusammenarbeit verbinden sich die Marken der beiden Akteure in einem assoziativen Netzwerk. Dieser gemeinsame Auftritt kann als Co-Branding verstanden werden. Die vorliegende Arbeit betrachtet das Thema aus Unternehmenssicht. Sie strukturiert das Co-Branding von Unternehmen mit Stararchitekten anhand eines Modells und bestimmt die wesentlichen Faktoren für den Erfolg dieser Maßnahme. Ergänzt wird die theoretische Untersuchung durch drei Fallstudien. Die Sender in diesem kommunikativen Prozess sind das Unternehmen und der Stararchitekt. Die Botschaft des Co-Brandings ist die Signalisierung der Partnerschaft. Der Kanal, um diese Botschaft mitzuteilen, besteht in dem Bauprojekt und unterstützenden Marketingmaßnahmen. Abhängig von der Wahl des Gebäudes erreicht die Botschaft Empfänger, die unterschiedlichen Stakeholdergruppen angehören. Shops und Museen sprechen die Kunden an, Bürogebäude und Fertigungsstätten die Mitarbeiter. Prägt das Gebäude stark das Stadtbild oder die Landschaft, wird es zudem von der Gesellschaft wahrgenommen. Stakeholder, die mit dem Gebäude nicht direkt konfrontiert sind, erhalten die Botschaft indirekt durch die Medien, die über das Gebäude berichten. Der Nutzeneffekt für das Unternehmen besteht darin, dass - durch die Partnerschaft mit einem bekannten Stararchitekten - die eigene Markenbekanntheit wachsen und - durch die Assoziation mit dem Image des Stararchitekten - sich das eigene Markenimage verstärken*

folgen, Begriffshintergründe des Stararchitektur-Themenfeldes zu untersuchen, bleibt über die eingangs vorgestellten Beispiele (obgleich sie dem soeben formulierten, analytischen Ansprüchen nicht genügen) hinaus, soweit erkennbar, nur der Artikel Philip Ursprungs „Von der Rezession zur Stararchitektur und zurück: der Architektenberuf seit den frühen 1970er-Jahren“⁴ übrig. Selbst hierin ist allerdings kaum eine Problematisierung der implizit geschaffenen, in der jüngeren Geschichte als inhaltlich eigenständig ausgewiesenen Berufs- oder Persönlichkeitskategorie der »Stararchitektin« oder des »Stararchitekten« auszumachen. Neben kleineren zeitlichen und inhaltlichen Einordnungen verleiht Ursprung vielmehr den Nimbus selbst mit, um im Anschluss die Bedeutung der Hintergründe zu erläutern. Historisch verortet er dazu den einsetzenden Starkult um Architektinnen und Architekten in die Zeit des Beginns ihrer Übernahme von Großaufträgen⁵ Ende der 1980er Jahre; er sieht sie dabei zugleich aufrücken in den „engen Umkreis der Macht.“⁶ Werkseitig führt Ursprung „signature architecture“, die geeignet sei, „die Attraktivität von Kommunen oder Firmen zu verstärken und ihnen Identität zu verleihen“, als Ausdruck sich vergrößernder ökonomischer Klassenunterschiede und eines Aufschwungs von Architektur als Statussymbol argumentativ parallel mit dem „Phänomen der Stararchitekten, das ab den mittleren 1990er-Jahren begann.“⁷ Zum Kreis der so herausragenden Persönlichkeiten dieses Berufsstands zählt Ursprung zwar auch Hadid und Libeskind, allerdings mit einem durch ihre Bautätigkeit eingeübten diskursiven Einfluss sowie dem Verlust ihres „einstige[n] symbolische[n]

oder verändern kann. Aus dieser Struktur leiten sich die Faktoren für ein erfolgreiches Co-Branding aus Unternehmenssicht ab. Das Unternehmen muss einen Partner wählen, dessen Marke die eigenen Gesamtkommunikationsziele unterstützen kann“ (Burianek 2007). Wenn also im deutschsprachigen Raum Arbeiten zur Stararchitektur anzutreffen sind, dann behandeln sie einen eng gefassten Untersuchungszusammenhang und entstammen einem ebenso eng gesetzten institutionellen Rahmen.

⁴Ursprung 2012

⁵An späterer Stelle werden von ihm benannt: das Greater Columbus Convention Center in Columbus, Ohio, von Peter Eisenman; die Disney Hall in Los Angeles von Frank Gehry; die Tate Modern in London von Herzog & de Meuron; das Jüdische Museum in Berlin von Daniel Libeskind als Auslöser „eine[r] ganze[n] Reihe von groß angelegten Museumsbauten von Libeskind, vom Imperial War Museum North bei Manchester über die Erweiterung des Victoria and Albert Museum in London bis zur Erweiterung des Heeresgeschichtlichen Museums in Dresden“; selbst das nicht realisierte Hauptquartier von Vivendi Universal in Los Angeles von Rem Koolhaas findet in diesem Rahmen Erwähnung (ebd., S. 236).

⁶ebd., S. 233

⁷ebd., S. 236

Gewicht[s]“. Verantwortlich macht Ursprung dafür „die Wolkenkratzergruppen und Kongresszentren von Libeskind in Singapur, Las Vegas oder Hongkong“ und der in „Formalismus erstarrten Produktion nach dem Millenium“ sowie, aufseiten Hadids, das Performing Arts Center und Geschäftsbauten in Abu Dhabi oder Marseille.

Als „die Verkörperung des Stararchitekten“ sieht Ursprung hingegen Rem Koolhaas, weil er ihn als eine Profession repräsentiere, „welche im Zentrum der Gesellschaft steht und auf die eine breite Öffentlichkeit ihre Hoffnungen und Wünsche projiziert“ – was offenbar auch darin begründet liegt, dass es Koolhaas gelingt, „dank seiner charismatischen Persönlichkeit im Vordergrund zu bleiben“.⁸

Auch in institutionalisierten wissenschaftlichen Debatten, etwa in Form von Tagungen oder Symposien, die gelegentlich in eigenständige Publikationen münden oder umgekehrt spezifische, Aktualität oder Relevanz beanspruchende Diskurse aufgreifen, ist, soweit erkennbar⁹ zwar von Stararchitektur die Rede, allerdings weder systematisch mit Rückgriff auf einen Forschungsstand, der zu

⁸Ursprung 2012, S. 236, S. 238

⁹Eine Auswertung des Internet-Portals „baunetz.de“ im Juli 2015 zeigt, dass zwar der Star-Begriff in 4 von 389 untersuchten Informationen über angekündigte Symposien Erwähnung findet, allerdings auf sehr unterschiedliche Art. So enthält die Beschreibung der „Dritte[n] Albacher Architekturgespräche“ 2003 den Hinweis auf die Teilnahme von „Stargast“ Peter Eisenman aus New York; das Architektur-Rahmenprogramm der »BAU«-Messe in München 2011 widmet einen Tag unter dem Label „Emerging Stars“ der „aufstrebenden Jugend“; das 2011 inklusive einer Ausstellung im Berliner Aedes organisierte Symposium mit dem Titel „20 under 45 – The next Generation“ blickt auf den Bauboom in asiatischen Staaten und Regionen und hebt hervor, dass „nicht nur internationale Stars“ dort tätig seien, sondern sich auch „Chancen für regionale junge Architekten bieten“; und das Symposium zu „Aspekte[n] sozialer Ordnung“ am Weißenhof-Institut Stuttgart im Jahr 2014 stellt fest, dass „die Frage nach den wahren Bedürfnisse des Menschen in Design und Architektur [...] durch die Globalisierung der Welt oder den Kult um Stararchitekten und Prestigeobjekte überlagert wird“ und fügt hinzu, dass letzterer „am Abnehmen“ sei.

Zweifellos können sich die Symposien ausrichtenden Hochschulen bei der Auswahl der Themen und Referenten auf die Freiheit der Forschung und Lehre berufen, die mit inhaltlichen und formalen Anforderungen oder gar Zwängen Dritter kaum vereinbar wäre. Gegenstand einer wissenschaftskritischen Auseinandersetzung kann es gleichwohl sein, ob und wie weit kommunikationswissenschaftliche und medientheoretische Prozesse beispielsweise des Agenda Settings, aber auch quantitative Maßstäbe (Zahl der Veröffentlichungen) als Grundlage für Karrieren in der Wissenschaft die Produktion von Inhalten beeinflussen. Mit anderen Worten: Rege Publikationsaktivitäten lassen es umso unumgänglicher erscheinen, dass in den Debatten der Ausdruck der »Stararchitektur« auftaucht, und zwar auch dann, wenn noch kein Konsens über dessen Hintergründe besteht und insoweit (interpretato-

einem Austausch oder Anschluss anzuregen instande wäre, noch als deskriptive Gesamt- oder Einzelbetrachtung von Personen, Persönlichkeiten, Büros oder Werken.

3.2 Silke Ötsch: Stararchitektur und Finanzialisierung

Als Ausnahme hiervon erscheint noch der Vortrag von Silke Ötsch mit dem Titel „Stararchitektur und Standortwettbewerb: ArchitektInnen im Kontext der Finanzialisierung“¹⁰ auf dem „3. Obergurgl Governance Symposium“ im Jahr 2009 zum Thema „Raum für Regional Governance“. Ötsch verhandelt das von ihr so genannte „Prinzip Stararchitektur“ (darin, als zugehörig, die »Corporate Architecture«) in der Funktion eines Standortfaktors vor dem Hintergrund des globalen Wandels der Ökonomie und dort wiederum konkret unter dem Aspekt der »Finanzialisierung«; mit Gerald A. Epsteins Auffassung, dass es sich hierbei um einen Ausdruck für die stetig zunehmende Bedeutung finanztechnisch motivierter Entscheidungsbeweggründe und damit allgemein der Finanzmärkte, ihrer Akteure und Institutionen auf makro- sowie globalökonomischer Ebene handele, geht es ihr dabei um die Frage, ob diese Entwicklung mit dem „Trend zur Stararchitektur“ in Verbindung stehen kann. Überschneidungen sieht Ötsch in der jeweiligen Berufsgruppe der »Intermediäre«, die aufseiten der Finanzmärkte „Menschen mit hoher Deutungsautorität“ bildeten, also Fondsmanager, »Banker« (auch der Ratingagenturen) und Anwälte, denen es gelänge, mit ihren Aussagen und Einschätzungen die Politik und Entscheidungsgrundlagen in den Unternehmen der Realwirtschaft dergestalt zu beeinflussen, dass diese trotz schwieriger Vorhersagbarkeit der Erfolgswahrscheinlichkeiten durchaus vergleichbar mit Moden wechseln, zumindest aber sich an den Intermediären orientierten. Einem Befund des britischen Venture-Capital-Managers Peter Folkman folgend, dass sich in diesen Berufsgruppen einige wenige Etablierte stark bereichern können und dies auch erkennbar tun, blickt Ötsch auf die Architektur und fragt, ob auf der anderen Seite Architektinnen und Architekten als »Stars«

rische) Leerstellen im wissenschaftlichen Austausch verbleiben – trotz einer etwa durch Zitiermechanismen immer häufigeren Verwendung des Ausdrucks.

¹⁰Ötsch 2009a; Der von Silke Ötsch, die sich an der Bauhaus-Universität mit der Dissertation „Überwältigen und schmeicheln – Der physiologische, symbolische und ganzheitliche Körper in der Architektur“ promoviert hat, 2009 gehaltene Vortrag ist auch als Audio-Mitschnitt verfügbar (Ötsch 2009b). Alle obigen und folgenden Ausführungen sind ihren Aussagen in beiden Veröffentlichungen entnommen und hier z.T. als Transkriptionen zitiert.

die Rolle der Intermediäre übernehmen könnten und was das für den als »traditionell« geltenden Wirtschaftsbereich der Architektur bedeute, wo kleine und mittlere Unternehmen an der Produktion langlebiger Güter mitwirken: Werden Architektinnen und Architekten zu Gewinnern dieser Entwicklung, weil ihre Leistungen gebraucht werden, oder zählen sie zu den Verlierern einer Zunahme finanzieller Zwänge? Sind sie, wie Ötsch es als Auswirkung eines Prozesses der »Disintermediation« (die als gegenteilige Strategie doch demselben ökonomischen Ziel der Gewinnmaximierung folgt wie die Intermediation) beschreibt, Angehörige eines Berufsstandes von »Fachleuten«, die Investoren übergehen, um im direkten Kontakt mit den Produzenten (Bauträgern) „schneller, effektiver und billiger“ Projekte realisieren zu können? Zur Beantwortung dieser Frage untersucht auch Ötsch Rem Koolhaas, und zwar als Persönlichkeit des Architekturgeschehens wie auch in seiner Funktion als Büro- bzw. Unternehmensinhaber von »OMA« und »AMO«; die Auswirkungen auf die Architektur hingegen analysiert sie anhand der Typologie der Hotel-Casinos des Las-Vegas-Strips.¹¹ Ötsch kommt zu dem Schluss, dass Stararchitektur dort nicht zum

¹¹Im gemeinsamen Kontext ihrer Betrachtungen zur »Finanzialisierung« sind Ötschs Gründe, die zur Auswahl der unterschiedlichen Fallbeispiele geführt haben, aufschlussreich. In Koolhaas sieht sie einen Architekten, der den zunehmenden Einfluss der Finanzmarktökonomie erkannt und zu deren Auswirkungen auf die Architektur explizit Stellung bezogen hat; das von ihm so benannte »¥€\$-Regime« erlaube es Architektinnen und Architekten, durchaus zu bestehen – sofern sie sich anpassen. Diese Haltung nimmt Ötsch zum Anlass, sich den wirtschaftlichen Erfolg Koolhaas' eigener Aktivitäten genauer anzuschauen. Anpassungsversuche auf das Aufkommen der »New Economy« sieht sie von seiner Absicht getragen, „wie Microsoft bauen“ zu wollen. Ötsch hält die Gründung von »AMO«, „einer Art Consulting-Büro für Architekten“ – dessen Angebot des „immateriellen Bauens“ zählt sie zu den „Theoriemoden in der Architektur, die außer Architekten kein Mensch versteht“ – darüber hinaus für seine Entgegnung auf die insgesamt neuen Bedingungen. Ihre Bewertung der „ökonomischen Performance“ seiner Tätigkeiten fällt dann eher kritisch aus. »OMA« sei zwischenzeitlich von einem Großinvestor übernommen worden, Koolhaas habe es dann aber erreicht, sich mit »AMO« noch einige Freiheiten zu verschaffen und über das »Prinzip Stararchitekt« so dazustehen, dass er sein Unternehmen wieder habe freikaufen können. Ihr Fazit, dass es auch für Koolhaas nicht so einfach gewesen sei, sich den Finanzmarkt-Zwängen zu entziehen, sieht Ötsch darin belegt, dass viele seiner Publikationen enorm schnell gemacht worden seien, die Designmobiliar-Ausstattung des Opernhauses in Porto auf Druck des Investors gestrichen wurde, die Wettbewerbsabteilung verkleinert werden musste und Koolhaas die Beziehung zu einer Frau, „die relativ groß bei Prada stand“, gesucht habe, um anschließend in seinen Büchern werbend für Prada aufzutreten (wobei unklar bleibt, welchen Sinn oder Nutzen Ötsch hierin vermutet; es bleibt in ihrem Vortrag bei Andeutungen, die sie bildlich durch den Abdruck eines Gesprächs belegt, das Koolhaas offenbar im Rahmen seiner Lagos-Aufenthalte geführt hat).

ökonomischen Erfolg der Architektur beigetragen habe. Zwar seien vereinzelte Ansätze erkennbar, mit Stararchitektur zu punkten, auch gebe es „noch ein Hotel-Casino von Frank Israel, das noch besteht“, insgesamt jedoch habe sich die Intermediation der Stararchitektur in Las Vegas nicht durchsetzen können und sei dort nicht richtig präsent.¹² Infolge dieser Beobachtung gibt Ötsch den Stararchitektur-Erklärungsansatz aber nicht auf, vielmehr führt sie mit der Kombination von »Intermediation« und »Disintermediation« eine weitere Kategorie ein: die der „Second-tier“-Architektinnen und -Architekten. Ihr Aufkommen ist nach Ansicht von Ötsch besonders bezeichnend für die Finanzialisierung: Auf der einen Seite böten sie die Vorteile der Disintermediation, seien also in der Lage, mit hochspezialisiertem Fachwissen Hotel-Casino-Komplexe umstandslos zu planen und in äußerst kurzen Zeiträumen umzusetzen. Andererseits sei ihre Architektur aber nicht ganz so gewöhnlich wie die der von Ötsch als »Copycats« bezeichneten Bauträger, ihnen hafte sogar etwas von den Entwürfen der Stararchitektinnen und Stararchitekten an. Als Beispiel eines von Ötsch in ihrem Vortrag als »Pseudo-Stararchitekten« titulierten Vertreters dieser Kategorie führt sie Jon Jerde an. Seine Architektur sei „ein bisschen schicker, ein bisschen teurer“ und spreche viele Menschen an, die sie für „künstlerisch und toll“ hielten; die Planungsprozesse seines Büros seien nichtsdestoweniger effektiv und rational gestaltet,¹³ gleichzeitig jedoch vermittele Jerde das Image eines Stararchitekten, für den ihn viele Amerikaner tatsächlich hielten. Hier zeige sich der große Vorteil für Investoren: Ihre Investments seien von „hohem architektonischen Wert“, da das Publikum diese Bauwerke als Stararchitektur wahrnehme, während auf der anderen Seite der Aufwand für einen „richtigen Stararchitekten“ eingespart

Die Auswahl ihres Fallbeispiels der Hotel-Casino-Typologie von Las Vegas leitet Ötsch aus den Befunden ihrer Dissertation ab und begründet sie darüber hinaus damit, dass es sich hierbei um eine isolierte Stadt mit ausgeprägten Merkmalen einer finanzialisierten Ökonomie handele: Die Betreiber der Hotel-Casinos seien aufgrund der hohen Investitionssummen zumeist börsennotierte Unternehmen.

¹² Als Beleg für das Scheitern »echter« Stararchitektur« führt Ötsch die zwei von Koolhaas geplanten und 2001 in Las Vegas eröffneten Guggenheim-Museumsniederlassungen an. Das mit knapp 6.000 Quadratmetern größere der beiden, dessen einzige, von Frank O. Gehry entworfene Ausstellung „The Art of the Motorcycle“ aus dem Jahr 1998 war, schloss bereits wieder nach 15 Monaten, das zweite, die »Guggenheim Hermitage«, eine Kooperation mit der Eremitage St. Petersburg, dann 2008 (Guggenheim 2001, Peterson 2008). Die »Las Vegas Sun« erwähnt Koolhaas ohne weitere Zusätze („The Guggenheim opened two Las Vegas museums designed by Rem Koolhaas in October 2001.“) und führt als Gründe für die Schließung des Motorrad-Museums „lack of funds and low attendance“ an.

¹³ Ötsch verweist in ihrem Vortrag auf ein Interview, das ihr von Jerde gewährt worden sei.

werden könne. Bekanntlich sei häufig von höheren Kosten beim Engagement von Stararchitektinnen und Stararchitekten auszugehen, da diese ihre Vorstellungen konsequent umsetzten, im Umgang nicht einfach seien,¹⁴ sich nicht gerne auf Kompromisse einließen und insgesamt wüssten, dass eine solche Haltung wichtig sei, um das Image als Stararchitektin oder Stararchitekt nicht zu verlieren. Ötsch verweist schließlich auf ein kurz zuvor von ihr gestartetes Forschungsvorhaben, das zum Ziel habe, diese Thesen, Annahmen und Einschätzungen einer genaueren Prüfung zu unterziehen. Einschlägige Veröffentlichungen von ihr, die weitergehende Erkenntnisse in den Diskurs hätten einfließen können, sind aber offenbar bis dato nicht erschienen.¹⁵

Weitere Veröffentlichungen zum analytischen Verständnis des Themenfeldes der Stararchitektur sind innerhalb der Grenzen deutschsprachiger, explizit oder implizit wissenschaftlicher Beiträge nicht auszumachen. Stararchitektur findet, mit anderen Worten, im akademischen Diskurs hierzulande durchaus Erwähnung, aber als eigenständige wissenschaftliche Problematisierung kaum statt. Gleichwohl führt Ötsch, wie gezeigt, bereits eine Form der Ausdifferenzierung des Stararchitektur-Begriffs ein, wenn sie von »Pseudo-Stararchitekten« spricht, also im Ergebnis von einer Architektur, die offenbar dazu imstande ist, gezielt formale Elemente einer etablierten und ästhetisch klar umrissenen, eigenständigen Architektur der Stars aufzugreifen und baulich umzusetzen – was die Existenz eines Stararchitektur-Stils zumindest voraussetzt.

Eine solche Stararchitektur-Begriffsausdifferenzierung ist jedoch auch in anderen Wissenschafts- und Sprachräumen zu finden: Hier hat sich ebenfalls eine »zweite Begriffsgeneration« herausgebildet. Sie besteht über die Verknüp-

¹⁴Namentlich erwähnt Ötsch hier Zaha Hadid, von der man wahrscheinlich gehört habe, dass sie so zu charakterisieren sei.

¹⁵Eine Liste der Veröffentlichungen Ötschs auf den Seiten der Universität Innsbruck reicht bis ins Jahr 2011 (vgl. *PUBLIKATIONEN * DR. SILKE ÖTSCH*). Als letzter Eintrag zu Buchveröffentlichungen ist dort ihr Aufsatz „Explaining Junkspace. Architects between Market Ideology and Financialization“ (Ötsch 2011) aufgeführt. Der Text enthält zwar insbesondere in der Diskussion der Thesen über die drei Kategorien der »Copycats«, »architecture of famous architects« und der »second-tier builder« vereinzelte Präzisierungen (zu letzteren zählt Ötsch dort auch Hundertwasser und den österreichischen Architekten Kaufmann), die z.T. auch hoch bemerkenswert sind, wie etwa ihre Einschätzung, dass „Most visitors did not appreciate this kind of architecture because it was too academic.“ (ebd., S. 376), allerdings basieren die Ausführungen auf ihrem Beitrag zum »11. Internationalen Bauhaus-Kolloquium«, das vom 1.-5. April 2009 in Weimar stattfand. Ein aktuellerer Forschungsstand, der in die Debatten um eine aus dem Blickwinkel der »Finanzialisierung« betrachtete Stararchitektur eingegangen sein könnte, ist nicht erkennbar.

fung der Worte »Star« und »Architecture« hinaus in der Verschmelzungs-Wortneuschöpfung »Starchitecture«. Dass es sich um eine begriffliche Ausdifferenzierung handelt, lässt sich gut an Nobel erkennen. Spricht er zu Anfang noch von »star architects«, so taucht an späterer Stelle die Abwandlung des Begriffs auf:

In New York in 2002, it was safe to replace genius with star, or even with the noisome term starchitetct, which was occasionally found in the design journals Cuozzo described. No one had done more to establish that formulation than Herbert Muschamp. His position at the Times made him the only American architecture critic with a truly national reach, and for years he had used that power almost exclusively to advocate the work of a small group of already enthroned international stars—Frank Gehry, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Steven Holl—and more local but equally well-sung avant-gardist favorites such as Liz Diller and Ric Scofidio.¹⁶

3.3 Davide Ponzini, Michele Nastasi: Bedeutung des Narrativs der Stararchitektur im urbanen Kontext

Sechs Jahre später erscheint der Begriff dann als Titel einer Monografie von Davide Ponzini und Michele Nastasi, letzterer ist zudem seit 2011 Inhaber der Domain »starchitecture.it«.¹⁷ Beide, Autor und Fotograf, verfolgen in ihrer gemeinsamen Arbeit das erklärte Ziel, mit bild- und textgestützten Analysen allgemeine Einschätzungen und Bewertungen zur zeitgenössischen Architektur zu liefern, vor allem aber Antworten darauf zu finden, worin die öffentliche und politische Rolle von Stararchitektinnen und -architekten in einer Stadt oder einem Projekt besteht, welche Motive und Erwartungen vor dem Hintergrund der Fähigkeiten, aber auch höheren Vergütungen von „famed architects“ deren unterschiedliche Auftraggeber eint wie trennt, an welchen Kriterien sie sich dabei orientieren und ob dies von verschiedenen politischen, gesellschaftlichen, geografischen, regionalen und historischen Kontexten entscheidend abhängig ist. Ihre darauf

¹⁶Nobel 2005, S. 10 und S. 121; Hervorhebungen i.O.; Mit »Cuozzo« ist der Zeitungsredakteur und Kolumnist der »New York Post«, Steven Cuozzo, gemeint.

¹⁷Ponzini 2011; Inhaber der Webseite »starchitecture.it« nachgeschlagen im »who.is«-Internet-Domainverzeichnis am 25. November 2015

gerichteten Fragen enthalten mehrere Aufzählungen: Aufseiten potentieller Auftraggeber nennen sie Bürgermeister, Kommunalvertreter, Projektentwickler, Unternehmenslenker, aber auch Spendensammler für gemeinnützige Bauvorhaben. Zu den möglichen Kriterien der Projekt- bzw. Erfolgsbewertung zählen sie etwas unspezifisch die »Kalkulation der ökonomischen Auswirkungen« (economic impact calculation), das »physisch-funktionale Profil« (physical-functional profiles), symbolische oder mediale Präsenz oder den Grad erreichter politischer Einigkeit. Etwas ausführlicher und komplexer setzen sie sich mit den Fragen nach möglichen Kontexten, in denen Stararchitektur-Projekte eingebettet sein können, auseinander. Hier unterscheiden sie zwischen der Anzahl und Übereinstimmung (also dem Konfliktpotential) beteiligter Entscheidungsträger, dem Bildungsgrad weiterer Mitwirkender, dem Umfang und der Qualität zentraler Aussagen des Projekt-Anforderungskatalogs, der sich auf dabei entweder auf Entwicklungs- oder Revitalisierungsvorhaben bezieht, in einem kulturhistorisch vielschichtigen oder wenig bedeutenden urbanen Raum vorgesehen ist und sich an ein lokales oder medial angesprochenes Publikum richtet. Dabei vertreten sie zwar die Ansicht, dass es gerechtfertigt ist, eine behauptete Autarkie dieser „indubitably global trends“ von sozialen, politischen, geografischen, regionalen oder institutionellen Rahmenbedingungen anzuzweifeln, nicht jedoch die Existenz einer eigenständigen Architektur-Berufssparte. Die „star architects“ verkörpern – als von Ponzini und Nastasi vorgenommene binnendifferenzielle, aber damit gerade nicht kategorische Einschränkung – vielmehr „multifaceted roles“, was sie innerhalb ihrer Profession folglich nicht lediglich zu Architektinnen und Architekten mit mehr Einfluss „in determining urban policy and in transforming contemporary cities“ oder mit ausgeprägterem Bekanntheitsgrad gegenüber ihren nicht in dieser Form herausgehobenen Kolleginnen und Kollegen macht, sondern insgesamt in ihrer Star-Typisierung ontologisch bestätigt.¹⁸

Ihre zentrale und dabei analytisch gegenüber den formulierten Fragen ungleich intensiver verfolgte These lautet, dass es zahlreiche Erklärungs- und Verständnisdefizite sowie Widersprüche und Fehlinterpretationen der „role of famous designers‘ architecture, not only in regenerating urban areas, but also in city branding and marketing“ gebe.¹⁹ Verantwortlich hierfür sei, dass „interpretations based on gross generalities can corroborate dissipative trends or simply lose

¹⁸Ponzini 2011, S. IX f.

¹⁹ebd., S. VII

analytic, reflective and policy-oriented relevance“²⁰; entsprechend gebe es einen Bedarf an umfassenden Analysen zu „decision-making processes for spectacular architecture and urban development projects“, die sie anhand der Fallbeispiele Abu Dhabi, Paris und New York durchführen. Sie verweisen darauf, dass politische Entscheidungsträger dazu neigten, ihr auf Stadtentwicklungsprojekte bezogenes Handeln mit der Führung eines Unternehmens zu verwechseln, indem sie darauf setzten, dass sich ökonomisches Wachstum durch die Verknüpfung von Markenbildungsaktivitäten und Imageverbesserungsbemühungen mit der Aura und den „virtual networks“ eines spektakulären Artefakts auslösen lasse, so wie dies auch bei Betrieben der Fall sei, die im Wettbewerb um ihr Ansehen in der Öffentlichkeit stünden. Der oft zitierte Fall des Vitra Campus zeige hingegen, dass heutige Städte oder auch ein „most design-orientated private site“ nicht als Architektur-Sammlung verstanden werden könnten.²¹

Ausgangspunkt ihrer Überlegungen zur „spectacularization of contemporary architecture“ sind „peculiar examples and features“ sowie Metaphern, Muster und »Mainstream-Narrative« aktueller wissenschaftlicher und politischer Debatten zur Stadtentwicklung: die unternehmerisch denkende Stadt, die Stadt als Wachstums- und Unterhaltungsmaschine, der Architekt oder die Architektin als Künstler und die Stadt als architektonische Sammlung. Zugleich findet es ihr Interesse, wie Star-Architektinnen und -Architekten sozial konstruiert und wahrgenommen werden und welche Zusammenhänge zwischen ihnen und ihrem technisch-künstlerischen Werk bestehen.

Es überrascht vor diesem Hintergrund wenig, dass die Autoren ihren Untersuchungen der „series of carefully selected and relevant scenes“ in den genannten Städten auch mehr als zehn Jahre nach der Eröffnung des dortigen Guggenheim-Museums eine Analyse der Stadt Bilbao mitsamt des gleichnamigen Effekts voranstellen, der nach ihrer Auffassung „probably one of the most recurrent success stories regarding the role of contemporary architecture in promoting urban regeneration, economic development, city branding and competitiveness boosting“ ist – also eine Geschichte, die, wie sie hervorheben, viele Inkonsistenzen enthielte, aber dennoch die Überzeugungen und Handlungen von Entscheidungsträgern beeinflusst habe.²² Belege für die geäußerten Annahmen der Beeinflussung von Entscheidungsprozessen in anderen Städten fehlen jedoch

²⁰Ponzini 2011, S. IX

²¹ebd., S. X f.

²²ebd., S. 23 ff.

weitgehend, der Zugang ist eher ein argumentativ-deskriptiver. Ponzini spricht zwar davon, dass

„decision makers have substantially been trying to imitate and adapt this narration in many contexts. Many ‘wannabe‘ cities have been facing significant problems and failures in trying to replicate the Bilbao story and in promoting spectacular cultural facilities all over the world. The examples of star architects designing spectacular megaprojects are countless, although not always as successful as customers tend or want most citizens to believe“,²³

führt jedoch als Beleg für diese sicher nicht unbedeutenden, erfolgsbezogenen Aussagen die „preliminary presentation of research outcomes regarding fifty cultural building projects completed from 1994 to 2008 in the USA“ von D. Carroll Jones, »senior fellow« des *Cultural Policy Center* der Universität Chicago, an, der hierzu in der New York Times vom 11. Dezember 2009 Auskunft gibt.²⁴

Exkurs: Studie „Set in Stone“ von Woronkowitz et al.

Tatsächlich ist die angesprochene Studie 2012 erschienen²⁵ – und es ist äußerst lohnenswert, sie sich näher anzuschauen. Zum besseren Verständnis sei hier zunächst eine kleine Gegenüberstellung angestellt zwischen den Arbeiten Ponzinis, Ötschs, Woronkowitz‘ und Puhan-Schulz‘,²⁶ denen gemeinsam ist, dass sie mehr oder minder explizit auf den »Bilbao-Effekt« Bezug nehmen, vor allem aber Star-Architektur als Erfolgskonzept ausloten. Neben den schon näher besprochenen Autorinnen und Autoren bildet Puhan-Schulz hier eine für den Methoden-Vergleich sinnvolle Ergänzung: Sie sieht in »Bauten als Imagerträger« besonders dann schnellere und umfassendere Vermarktungschancen, wenn sie vom „Reißbrett international gefeierter Architekten stammen“; Ob Museen tatsächlich imstande seien, einen Beitrag „zur Ansiedelung von Betrieben und hochqualifizierten Arbeitskräften“ zu leisten, sei zwar schwer messbar, gleichwohl gebe es das Motiv, dass die Kunstmuseen als „Orte der Selbstdarstellung“ mithilfe ihrer „institutionalisierten Persönlichkeiten zum öffentlichen Ansehen und zur Strahlkraft der Museen beitragen sollen/wollen und damit auch zur Imagebildung der Stadt“, insbesondere vor dem von ihr vergleichend untersuchten

²³Ponzini 2011, S. 27; Hervorhebung i.O.)

²⁴Pogrebin 2009

²⁵Woronkowitz 2012

²⁶(Puhan Schulz 2005)

„Hintergrund von Globalisierungsprozessen und Stadtimagebildungsprozessen“.²⁷ Im Rahmen ihrer Fallstudien zu Amsterdam, Frankfurt/Main und Prag findet Puhan-Schulz Indizien, dass Star-Architektur, renommierte Architektinnen und Architekten, Prestige-Bauten u.ä. nicht nur gewichtige Einflussfaktoren in den Entscheidungsfindungsprozessen zu Museumsneu- oder Erweiterungsbauten waren,²⁸ sondern in der beabsichtigten Funktion der Imagebildung und Identifikationsstiftung allen Bedenken der Messbarkeit zum Trotz in der Tendenz auch erkennbar seien; belegt sieht Puhan-Schulz dies zumindest im Ansatz anhand einer rudimentären Diskursanalyse der Äußerungen in der Tagespresse.²⁹

Von dieser im Grunde in allen zuvor aufgezählten Arbeiten sehr ähnlichen Methodik setzt sich die Studie von Woronkowicz et al. nun deutlich ab. Auch sie hinterfragen die Existenz von Stararchitektur nicht in ihrem Wesen. Ihr Ergebnis der Untersuchung von 56 in den USA im Zeitraum zwischen 1994 und 2008 neu- oder umgebauten Kultureinrichtungen, darunter 19 Museen, resultiert aber aus einer (sicher ungleich aufwändigeren und kostenintensiveren) empirischen Analyse sowohl der jeweiligen sozioökonomischen Hintergründe (Bevölkerungsentwicklung, Bildungsgrad und Durchschnittseinkommen der Menschen in den betrachteten Städten und z.T. auch des Umlands) als auch aus einer Primärdatenerhebung mittels Fragebögen und Telefoninterviews, wobei sich allein 18 (von 54) Fragen des in der Studie vorgestellten Muster-Fragebogens auf den Entscheidungsfindungs- und Planungsvorbereitungsprozess von Bauvorhaben kultureller Einrichtungen beziehen.³⁰ Auf dieser Basis kommen Woronkowicz et al. zu dem Schluss, dass

„Museums differed from theaters slightly, particularly in regard to the motivation for the project. Most often, the primary reason for building a museum was to make an architectural statement either related to the prestige of the institution or the civic pride of the community. It was frequently difficult to identify whether in fact the reason to build stemmed directly from the organization’s artistic mission. Furthermore, since the stature and originality of the architect and the architect’s vision was often central in these projects,

²⁷Puhan Schulz 2005, S. 16, S. 20, S. 31

²⁸ebd., S. 91, S. 177

²⁹ebd., S. 184

³⁰Woronkowicz 2012, S. 51 ff.

*these types of facilities had very ambitious design-related goals that the organization did not, in practical terms, always need.*³¹

– allerdings in der Qualität eines empirischen Befunds und nicht lediglich als Annahme, Argument oder Indiz. Zumindest für diese untersuchten Beispiele in den USA kann es folglich als belegt gelten, dass der Einfluss von Star-Architektinnen und -Architekten in der Phase der Entscheidungsfindung und Planung realisierter Museumsprojekte nachweisbar ist, doch gehen die Analysen von Woronkowicz et al. entschieden darüber hinaus. Zunächst treffen sich ihre Erkenntnisse mit den oben wiedergegebenen Einschätzungen Ötschs, dass die Arbeit von Stararchitektinnen und Stararchitekten durchaus zu Nachteilen und Komplikationen führen kann:

„Budget escalations—measured from the time the budget was first approved to its final cost—were not as severe; on average, the budget for museums went over only by about 46 percent. However, budget increases were almost always due to architectural additions, and many of these were not vital to the project’s success. Once museums—and any type of project, for that matter—made the decision to hire a star architect, they often had difficulty with rejecting the architect’s proposed additions after the original budget was set in place. These types of facilities were also much less flexible with generating revenue post-project completion than other categories were. Museums that experienced financial trouble responded by reducing programming, but the built-in costs and revenues of these organizations made it more difficult and disruptive to reduce their program operating deficits by downsizing. We observed cutbacks and elimination of important ancillary programming such as education programs. Struggling museums also reduced or eliminated expensive special exhibitions that had often been booked years earlier, and focused instead on their permanent collections.“³²

Offenbar ist es Architektinnen und Architekten, die als Stars gelten und auch engagiert werden, nach diesen Befunden tatsächlich wichtig, in ihren Projekten einer, wie Ötsch es ausdrückt, Linie konsequent zu folgen, die dann (wissentlich, billigend in Kauf nehmend oder unbewusst) sogar den Interessen der

³¹Woronkowicz 2012, S. 20 f.

³²ebd., S. 21

Auftraggeber zuwiderläuft und dazu führen kann, dass sie den Hauptzweck eines Bauvorhabens, wie etwa den des Museums- und Ausstellungsbetriebs, aufgrund finanzieller Engpässe nicht mehr vollständig erfüllen können – während das Bauwerk bestenfalls selbst den Rang des Kunstwerks einnimmt. Die auch von Puhan-Schulz aufgegriffene Rechtfertigung hierfür – in Form der Annahme, häufig auch Überzeugung positiver kultureller wie ökonomischer Effekte – haben Woronkowicz et al. indes ebenfalls untersucht. Ihre Befunde sind jedoch auch in diesem Punkt eher zwiespältig:

„A more optimistic assessment of how one organization’s expansion might generate positive spillover benefits often highlights the potential for attracting new businesses to the neighborhood, and even perhaps to the broader community as the quality of life is improved. It is therefore noteworthy that, for the most part, the interviewed organizations did not perceive substantial effects in either of these dimensions of potential community impact.“³³

Zu den wirklich nachweisbaren ökonomischen Effekten zählen die Autoren von *Set in Stone* daher auch die mit dem Bau der Kultureinrichtungen verbundenen, direkten Investitionen, und hier lässt sich wieder an Ponzini anknüpfen, wenn er im Kapitel *Bilbao effects and narrative defects* zu der Einschätzung – nicht notwendigerweise Erkenntnis – gelangt, dass

„the high expectations addressed by policymakers to spectacular architecture are often not met and subsequent urban effects can be unbalanced and sometimes paradoxical. [...] Only recently Thomas Krens publicly recognized the fact that „the new Guggenheim became a cultural symbol, but it was based on the foundation of a larger system.“³⁴

Erfolgsindikatoren, deren Bestimmung, Messung und Auswertung sind nicht primärer Gegenstand der vorliegenden Arbeit, doch es zeigt sich – beinahe analog zu Kuhns Paradigma-Thesen – dass ein Narrativ (hier das des Bilbao-Effekts und zugehöriger Erfolgskomponenten) durch seine Widerlegung nicht aufgelöst zu werden scheint, sondern vielmehr durch ein neues (nach und nach) ersetzt wird.

³³Woronkowicz 2012, S. 28 f.

³⁴Ponzini 2011, S. 39; wörtliches Zitat i.O.

Hierfür machen Ponzini und Nastasi allerdings vor allem die vielfach anzutreffenden Verkürzungen, Vereinfachungen oder komplexitätsreduzierten Darstellungen der Entwicklungsschritte, Maßnahmenpakete und Entscheidungswege verantwortlich, die es in Bilbao gegeben habe und die dabei in Wahrheit deutlich hintergründiger gewesen seien, als es anhand der metaphern-affinen Narrative („the city as an architectural collection“)³⁵ noch immer vermittelt werde. In ihnen sehen sie deshalb die eigentlichen Entstehungszusammenhänge des Bilbao-Effekts, der somit von ihnen mehr als Mythos denn empirisch belegbare Wirklichkeit geschildert wird³⁶.

Fortsetzung: Ponzini und Nastasi, »Starchitecture«

Ohne sodann den empirischen Gegenbeweis anzutreten, ohne auch zumindest Vorschläge dafür zu machen, in welcher Form die angesprochenen Mythen im Bezug zur analytisch erkennbaren Wirklichkeit stehen könnten, setzen sich Ponzini und Nastasi indes selbst dem Verdacht aus, es sich mit ihren argumentativ hergeleiteten Befunden zu einfach zu machen, umfangreich bildgestützt letztlich nicht das Prinzip der Stararchitektur, sondern nur ihren Begründungszusammenhang infrage zu stellen und dabei interpretativ anders zu verorten. So bestehe die eigentliche Frage nicht darin, wie unspezifisch sich die etwa von der Guggenheim-Foundation betriebenen Projekte der „iconic buildings and star architects’ interventions“ gegenüber den lokalen Bedingungen verhielten, sondern wie die Projekt-Konzepte vereinzelt von der Realität der Ansiedelung kultureller Einrichtungen im tatsächlichen urbanen Kontext abwichen.³⁷ Obgleich einige der Stadtentwicklungsprozesse und -maßnahmen, die in Bilbao zur Erneuerung der Infrastruktur rund um das Guggenheim-Museum zu zählen sind, von Ponzini und Nastasi eingehender beschrieben werden, ist die Absicht nicht erkennbar, dass die eingangs gestellten Fragen von ihnen über den deskriptiven Zugang hinaus behandelt werden: „A systematic review will not be proposed here“.³⁸ Vieles an dieser Form der Stadtentwicklungsstrategie wird von ihnen bei

³⁵Ponzini 2011, S. 127

³⁶Hier lässt sich gut mit Roland Barthes argumentieren, der unter dem Mythos „ein Mitteilungssystem, eine Botschaft“ versteht und betont, dass dieser „kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee sein kann“ (Barthes 1964, S. 85). Bekanntlich war es Barthes daran gelegen, den Mythos als semiologisches System zu dechiffrieren, als Teil der »umfassenden Wissenschaft von den Zeichen«.

³⁷Ponzini 2011, S. 38

³⁸ebd., S. 28; Diese Absage folgt direkt auf den Satz: „*Even if the evaluations of the project of the Guggenheim Museum and its impact over urban regeneration and economic development*

der Auseinandersetzung mit den gewählten Fallbeispielen kritisch hinterfragt, etwa die Nachhaltigkeit beim Umgang mit der Umwelt, der Flächenverbrauch, die politischen Entscheidungswege und Beteiligungsstrukturen oder die Ressourcenkonzentration auf wenige Angebotsfunktionen im urbanen Raum. Hinweise darauf, wie der Glaube an diese Projekte Verbreitung findet, liefern Ponzini und Nastasi zugleich selbst:

„The spectacularization of architecture and urban development is evident in the initial quotation. The media and marketing goals have certainly been achieved, fostering the image of a contemporary global capital city, open to Western culture and business. The use of famous architects and international cultural institutions is functional to this and to consolidating the financial credibility of the operation. The Saadiyat Island megaprojects attempt to appreciate the value of the desert area in an unprecedented and, at the same time, very traditional way.“³⁹

An Ponzini und Nastasi lässt sich ablesen, dass die Bildung eines Syllogismus ein ganzes Themenfeld erzeugt: „But generally the recognition of the public role and figure of the star architect is based on a common, although adaptable, syllogism: "architecture is art; only architects can produce architectural artefacts; architects are necessary for the production of art"“.⁴⁰ Festzuhalten ist auch ihre Architekturtheorie-Kritik: „The architectural debate sometimes confines itself to discussing the aesthetics and it either fuels or eventually pays little attention to the social and cultural constructs that can be functional to explaining the current star architecture phenomenon“⁴¹ Sie macht ein weiteres Mal darauf aufmerksam, dass eine Erneuerung der Architekturtheorie gerade im Lichte des Stararchitektur-Phänomens dringlich erscheint.

in Bilbao are countless and sometimes contrasting, the insight of urban scholars is generally more accurate and recently more cautious in connecting such a simplistic narration to actual processes of urban regeneration and local development.“ Ihnen geht es letztlich nur noch darum, zu verfolgen, wie es gelingen konnte, den Bilbao-Effekt als ein glaubwürdiges Patentrezept der Revitalisierung weltweit im Bewusstsein von Stadtplanungsverantwortlichen zu verankern: „The different evaluations proposed by promoters and commentators will be considered inasmuch as they made this representation credible on the global stage, despite several inconsistencies.“

³⁹Ponzini 2011, S. 59

⁴⁰ebd., S. 16

⁴¹ebd., S. 13

3.4 Maria Gravari-Barbas: Markenfunktion und -zweck der Stararchitektur

Der Band „Destinations et Territoires – Coprésence à l'œuvre“ ist das Resultat einer als »Rendez-vous Champlin« institutionalisierten Kooperation zwischen der höheren Handelsschule in La Rochelle, des Hotel- und Tourismus-Fachbereichs der Universität Angers sowie des Ausbildungs- und Forschungszentrums für Tourismus der Universität Québec in Montreal. Versammelt sind hierin die Beiträge des zweiten, 2008 in Montréal veranstalteten Kolloquiums dieser Reihe. Aus einer erklärten Perspektive des Tourismus-Managements wird unter der »Coprésence« die ‚simultane und notwendige Präsenz von Touristen, temporären sowie dauerhaften Bewohnern‘ an einem touristisch bedeutsamen Ort verstanden; das Begriffspaar der »Destinations« und »Territoires« übernimmt dabei die Funktion, auf eine angenommene Dichotomie zwischen der sprachlichen Fassung dieser Orte im *Marketing* (Destinations) und ihrer humangeografischen, daraus abgeleitet sozialwissenschaftlichen und teils auch metaphorischen Konzeptionierung (Territoires) aufmerksam zu machen.⁴²

Als einer von 24 Aufsätzen beschäftigt sich der Text von Gravari-Barbas im Abschnitt „Stratégies métropolitaines et tourisme“ mit der ‚medialisierten Architektur als Werkzeug touristischer Positionierung der Städte‘. Die knapp 16 Seiten (inkl. vier Tabellen, einer Abbildungen, den Anmerkungen und der Bibliographie) eröffnet ein Abstract, das im ersten Satz ohne Umschweife überleitet von der »architecture médiatique« zur »starchitecture«, mit der dieser Beitrag neben „architourisme, architecture iconique, prix Pritzker, tourisme urbain“ auch verschlagwortet ist. Den Anfang des Aufsatzes bildet sodann ihre Einschätzung, die Eröffnung des Guggenheim-Museums in Bilbao am 18.10.1997 markiere einen Wendepunkt in der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts in der Gestalt eines „«avant» et un «après» Bilbao“. ⁴³ Gravari-Barbas identifiziert hiervon ausgehend ‚urbane Paradigmata‘, (die postindustrielle Stadt des 19. Jhd., die ölreiche Wüstenstadt des Mittleren Ostens im 20. Jhd. und die festivalisierte Glücksspielstadt des nordamerikanischen Westens). Modellhafte Fallbeispiele hierfür seien Bilbao, Abu Dhabi und Las Vegas, die sie in ihrer Entwicklung als Vorbild gebende Denkmuster für Städte sieht, die sich in einer Phase des ökonomischen Übergangs befinden und nach touristischer Positio-

⁴²Lemasson und Violier 2009, S. 1 f.

⁴³Gravari-Barbas 2009, S. 190 f.

nierung oder – mit Blick auf Las Vegas – *Re-Positionierung* streben; möglich werde dies hauptsächlich auf der Basis symbolischen Kapitals „offert par les labels architecturaux et museaux“ sowie durch Anwendung von Markenstrategien (auch im frankophonen Sprachraum benannt als *branding*), bei denen ein größtmöglicher symbolischer Mehrwert durch die ‚Museumsmarken‘ Louvre und Guggenheim einerseits und die ‚Architekturmarken‘ Jean Nouvel, Zaha Hadid oder Frank Gehry andererseits auf dem Gebiet des Tourismus erzielt werde.⁴⁴

Als Ziel ihres Aufsatzes nennt Gravari-Barbas den Versuch, aktuelle Trends zu erkunden bei der ausdrücklichen Absicht lokaler Entscheidungsträger und privater Akteure, „«starchitecture» internationale“ als Mittel der Hervorhebung des eigenen Ortes und der Lenkung der Tourismusströme einzusetzen. Darüber hinaus werde dargelegt, dass diese strategische Form der kostspieligen lokalen Aufwertung als etabliertes „système global“ der großen Architekturbüros und Kulturinstitutionen prinzipiell auf einige große Metropolen beschränkt (implizit: darauf übertragbar) sei, gleichwohl ohne dass es für sie Erfolgsgarantien gebe, was es umso dringlicher für Forscher und an diese Strategie glaubende Entscheidungsträger mache, sowohl die Potentiale und Einschränkungen als auch insgesamt die ‚Entstehungsweise‘ der Stadt zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu verstehen.⁴⁵

Touristische Orte stellt Gravari-Barbas als Phänomen vor, das vom 18. bis 19. Jahrhundert auf spontanen Entdeckungen beruht habe und dabei mit bestimmten Bauwerken verknüpft gewesen sei, die als postkarten- und plakattaugliches Emblem den Ort in der Funktion einer Ikone gleichsam als Ganzes vertreten hätten. Dieser Effekt der Repräsentation sei das Ergebnis eines zunehmenden Tourismus, der sich historischer Bauwerke ‚bemächtigt‘ habe, gleichwohl aber auch spontan entstehen könne, wie die Beispiele des Eiffelturms, des Chrysler Buildings oder des World Trade Centers belegten. Mit Charles Jencks argumentiert Gravari-Barbas, dass der entscheidende Wandel im ausgehenden 20. Jahrhundert in der Entwicklung und Vervielfältigung der *Medien* weit über das Format der Postkarte hinaus bestanden und dabei zur Herausbildung eines veränderten Verhältnisses zwischen zeitgenössischer Architektur und der »Ikonizität« geführt habe – mit der Oper in Sydney von Jørn Utzon als Prototyp. Flankierend gewirkt habe eine verschärfte Konkurrenz zwischen den Orten, das Aufkommen neuer, bislang nicht da gewesener Möglichkeiten der compu-

⁴⁴ Gravari-Barbas 2009, S. 190

⁴⁵ ebd., S. 192

tergestützten Entwurfspraxis und Materialverwendung sowie ein gewandeltes Berufsbild mit stärkerer Internationalisierung und weitergehender Mobilität der Architektinnen und Architekten.⁴⁶

Das »architektonische Branding« oder das »Architekturbüro als internationale Marke« sieht Gravari-Barbas als spätkapitalistische Entwicklungsstufe, bei der sich die ontologische Qualität zeitgenössischer Bauwerke vom Konsumobjekt der Anschauung zu solchen des Erlebens und Empfindens verändert habe, sich damit die »Skyline« zum »Brandscape« gewandelt habe und es auf diese Weise architektonisch und städtebaulich insgesamt zu einer Umkehrung der ökonomischen Verhältnisse gekommen sei, indem Bauwerke nicht mehr die Wirtschaftskraft eines Ortes kohärent widerspiegeln, sondern diese vielmehr erst stimulieren sollten. Damit entscheidend im Zusammenhang stehe ein spezifisches Konzept der Globalisierung, die von den Akteuren prozesshaft zum Verhandlungsgegenstand der lokalen Verhältnisse und dort bestehenden Bedürfnisse gemacht werde – was sich im Begriff des *worlding* fassen lasse. Gravari-Barbas beschreibt Stararchitektur als ein zum »Branding« genau passendes strategisches Werkzeug, das die gewollte kulturelle und ökonomische Transformation eines Unternehmens oder einer Stadt ermögliche und dabei die

⁴⁶Gravari-Barbas 2009, S. 192; Die auch 2009 sicher nicht mehr neue These der politisch gewollten Individualisierung aufgrund einer angewachsenen Standortkonkurrenz der „territoires“ belegt Gravari-Barbas, ausgebildete Architektin und Professorin an der Sorbonne, auf der Grundlage dreier selbst erarbeiteter Referenzen. Im Kontext der Frage danach, wie nicht zuletzt in diesem Punkt das Wissen (in) der Architektur entsteht und perpetuiert wird, kann der genauere Blick auf diese Referenzen durchaus inhaltliche Erkenntnisse transportieren: Dabei handelt es sich unter dem Titel „Mondialisation et politiques de singularisation urbaine : Instrumentalisation de l’architecture médiatique et positionnement touristique“ um eine „communication présentée au colloque *Tourismes et Territoire*“, 2007 vorgestellt am Institut de recherche du Val de Saône Mâconnais; zum anderen, überschrieben mit „«Mémoires d’architecture, mémoires d’architectes»“, um Seminarunterlagen („Actes du séminaire“) der 2007 an der Universität St. Etienne stattgefundenen Veranstaltung „Ville en construction : projet, regards d’ailleurs, mémoires“ sowie um den online verfügbaren, auch hier an späterer Stelle besprochenen Aufsatz „Iconicité et banalité“ (ebd., S. 204; alle Hervorhebungen i.O.).

Es ist nicht anzuzweifeln, dass somit im weiteren Sinne eine einschlägige Auseinandersetzung mit dem Thema der These stattgefunden hat, allerdings ist ebenso wenig fraglich, dass die Wissens- und Erkenntnisproduktion stark abhängt von ihrem methodischen Konzept, Gravari-Barbas hier vor allem aber auf Formate verweist, bei denen die Herkunft des epistemologischen Gewinns unklar bleibt, nicht zuletzt, weil die Referenzierung Arbeiten benennt (Präsentationen, Seminarunterlagen), deren Zitierfähigkeit nach wissenschaftlichen Maßstäben nur höchst eingeschränkt gegeben erscheint.

Mission der Identitätsstiftung erfülle, das Image verbessere, wirtschaftlichen Aufschwung auslöse, die Präsenz in der globalen Wirtschaftssphäre erhöhe und den Einstieg in den Tourismus ermögliche; in dieser Funktion und zu diesem Zweck sei sie in Abu Dhabi, Bilbao oder Las Vegas auch tatsächlich eingesetzt worden.

Exkurs: *Hard-Branding*-Studie von Graeme Evans

Diese Aussagen von Gravari-Barbas sind an dieser Stelle nicht eigenständig belegt, sie referenziert lediglich den Begriff des »worlding« sowie die Werkzeugfunktion der Stararchitektur auf der Grundlage des Aufsatzes „Hard-Branding the Cultural City – From Prado to Prada“ von Graeme Evans, der 2003 im »International Journal of Urban and Regional Research« erschienen ist. Dort finden sich in der Tat einige Überlegungen zur Branding-Strategie, allerdings in erheblich differenzierterer (zugleich weniger deskriptiver) und architekturtheoretisch anspruchsvollerer Form, die einen genaueren Blick lohnt.

Evans beschreibt den Hintergrund der vielfältigen Zusammenhänge zwischen der Globalisierung, veränderten Konsumgewohnheiten und intensivierten Markenstrategien im Zeitalter der Stadterneuerung als Prozess, dessen Auswirkung auf die gebaute Wirklichkeit der Städte aus seiner Sicht analytisch am besten durch die Einnahme einer Perspektive erklärt werden kann, die die politische und symbolische Ökonomie als miteinander verschränktes Wertesystem betrachtet. Es erzeuge sowohl geografische als auch symbolische Konvergenzen auf der gemeinsamen Ebene der »consumption spaces« und einer fetischisierten Warenwelt (in nicht zufällig marxistischem Duktus – Evans nimmt an späterer Stelle explizit Bezug auf Marx) aus gleich mehreren (Entwicklungs-)Richtungen. Etablierte Anbieter aus dem Bereich des Films und der Konsumartikel sähen sich nicht nur einem verschärften Wettbewerb auf ihren angestammten Feldern ausgesetzt, sondern fänden in ihren imagebasierten Werbekampagnen auch Nachahmer aus dem Bereich der Mode. Themen- und Vergnügungsparks außerhalb der Städte konkurrierten mit unzähligen kleineren Marken in deren Zentren, wo Touristen zugleich (potentielle) Kunden seien. Flagship Stores beanspruchten für sich, auch ‚Orte der Inspiration, der Information, des Vergnügens, des Service und auch Einkaufs zu sein‘, während auf der anderen Seite Shopping Malls, Multiplexe, Einkaufspassagen, sowie letztlich Werbeveranstaltungen, Kunststätten, Denkmale und Museen sich diesen, aber auch untereinander zunehmend annäherten. Diese Verknüpfungen aktiviere der Tourismus und die damit verbundene, notwendige physische Präsenz der Menschen vor Ort: „It

is with tourism, therefore, that branded arts and entertainment shares common characteristics, since resorts and destinations have long been branded and pre-packaged.“⁴⁷

Damit handele es sich um eine Fortschreibung früherer Formate kollektiver, popularisierter und massenorientierter Unterhaltung mit ihrer ideologischen Zementierung der „high art/popular culture dialectic“ in das urbane Erneuerungsprogramm. Dies lasse sich, so Evans, zurückverfolgen bis zu den verschiedenen (Welt-)Ausstellungen, auf denen die feierliche Präsentation einer Synthese aus Industrieprodukten, Technologie und bildender Kunst zum Gegenstand der Unterhaltung geworden seien – wie etwa auf der Londoner „Great Exhibition“ 1851, die nicht nur 6 Mio. Besucher in den Chrystal Palace gelockt habe, sondern, als Synergieeffekt, auch 2,5 Mio. in das British Museum – ein Wert, der heute mit jährlich rd. 6 Mio. Besuchern, davon mehr als die Hälfte aus dem Ausland, praktisch kaum mehr übertroffen werde.⁴⁸

Folgende Weltausstellungen, die kulturelle Wahrzeichen wie den Eiffelturm, aber auch „the ubiquitous twentieth century convention centres“ hervorgebracht hätten, seien insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jhd. auch für Fehlschläge und enttäuschte Erwartungen verantwortlich, wie „a series of less successful post-event facilities and under-developed sites“ von Montreal über Greenwich bis Hannover zeigten. Evans bringt den nach seiner Meinung teils blinden Glauben an die Wiederholbarkeit einzelner Erfolge der Stadterneuerung durch die Errichtung von Touristenattraktionen trotz einiger langanhaltend sichtbarer Fehlschläge auf die Formel: „form has followed funding, government and patron“. Tatsächlich werde Architektur wieder wie im 19. Jhd bewusst zur Darstellung von nationalem oder kommunalem Stolz eingesetzt, beworben von Kulturverantwortlichen und Amtsträgern, die das ‚historische Kapital‘ – Kunst und Kultur – als »Potential« in die Sprache der Immobilienmakler kleideten; Galerien, Kulturzentren und Museen hingegen näherten sich ihrerseits den Insignien einer (massenverständlichen) alltags- und industriekulturellen Ausdrucksform dadurch an, dass sie entweder Ausstellungsräume in früheren Gas- und Kraftwerken, Gießereien oder Druckereien eröffneten oder sich *Fabrik*-Bezeichnungen zulegten – während Shopping Malls „pastoral names in an attempt to soften their concrete form and "non-place"“ bekämen.⁴⁹

⁴⁷ Evans 2003, S. 418

⁴⁸ ebd., S. 419

⁴⁹ ebd., S. 420

Der Blick, den Evans auf die *Grands Projets* in Paris als Beispiel für politisch forciertes »city branding« durch Kulturprojekte wirft, ist so differenziert wie im Ergebnis zwiespältig. Ihnen wie auch einigen ihrer Äquivalente seien große Summen eingesetzten Kapitals gemeinsam (lt. Evans drei Mrd. £ mit Budgetüberschreitungen um teils 100 Prozent – beides indes ohne Beleg), aber auch die daraus resultierende Ressourcenverknappung an anderen Stellen desselben Ortes: „like circus games, they direct attention from the inexorable erosion of Paris and the brutal neglect of its suburbs“ – eine homogene Stadterneuerung sei so nicht nur nicht erreicht, sondern die Spaltung zwischen dem Stadtkern und der Peripherie sogar noch verschärft worden. Evans beschreibt das Bemühen einzelner „capital cities“ um „international recognition in order to compete in global economic activity“ als „rationale and formula“, die genau diesen Wettbewerb erst auf weitere Städte ausgedehnt und damit nachhaltig angefacht hätten.⁵⁰

Vermutete „environmental and employment benefits attributed to urban culture“ seien gleichwohl „an irresistible cocktail which politicians, cultural producers, but less so private investors, seem unable to resist“ – und das obgleich es „little or no significant and sustainable link between the creative industries and the *grand projets culturels*, notwithstanding the regenerative and trickle-down claims of their developers“ gebe.⁵¹

Evans erkennt in der Typologie und Geschichte des Museums zwei miteinander zusammenhängende Entwicklungen, die imstande sind, das Aufkommen der „star architects“ (in dieser Schreibweise) zu erklären. Museen mit ihren ursprünglich privaten Sammlungen „served learned gentlemen rather than all-coming visitors until the mid nineteenth century“; die anschließend anbrechende Epoche des wissenschaftlichen Objektivismus habe ein größeres Publikum angesprochen, das dann besonders in der positivistischen Hochzeit der Klassischen Moderne ‚in Scharen‘ in die Museen geströmt sei. Auf der anderen Seite habe sich das Berufsbild gewandelt vom „architect who manifested God’s glory on earth“ über den „royal designer“, den „architect-developer“ und den „master-planner“ hin zum „secular architect whose signature brand is sought globally“. Im Guggenheim-Museum Frank Lloyd Wrights sieht Evans sowohl den frühen Kulminationspunkt dieser beiden Entwicklungen als auch die Verkörperung der „procrustean structure“ eines „modern cultural building as an architectural

⁵⁰Evans 2003, S. 425

⁵¹ebd., S. 428 f.

monument first and a functional gallery second“ – mit dem Erfolg, dass nach einer „Gallup poll a year after it opened, nearly 40% of visitors came to see the building, while only 5% came just to see the collection“ – ein Effekt, der allgemein noch durch die Lage „within major city parks [...] in well-heeled residential, office and shopping districts“ verstärkt werde, allerdings in beide Richtungen.⁵²

Das eingeführte Idiom »form follows funding« erläutert Evans vor dem Hintergrund der Flächenproduktivität der MoMA-Museumsshops – sie sei höher als die „in Walmart which in 2002 topped the Forbes 500 most profitable companies“,⁵³ außerdem gebe die Besucherin oder der Besucher eines Museums der Größenordnung von 500 Tsd. bis 4 Mio. Besuchern pro Jahr mit durchschnittlich 5,15 \$ knapp doppelt so viel darin aus wie die- bzw. derjenige eines Museums, das nur bis zu 200 Tsd. Menschen jährlich besuchten (2,85 \$). Allein im Zeitraum zwischen 1998 und 2000 seien darüber hinaus in den USA 150 Museen für eine Gesamtinvestitionssumme in Höhe von 4,3 Mrd. Dollar errichtet oder erweitert worden; die Hälfte aller bestehenden Museen existiere dort seit 1970. Die 1994 in Großbritannien gegründete *National Lottery* habe in den ersten sieben Jahren des Bestehens (seit 1994) ihrerseits rd. 3 Mrd. £ investiert in „arts, heritage and museum projects“. „During the same period the European Union via Regional Development funding accorded over 1.7 billion Euros to cultural projects“, Evans nennt hier als Begünstigten u.a. das Format der *Kulturhauptstadt*.⁵⁴ Allein im Jahr 2001 seien in den USA weitere 3 Mrd. \$ für neue Museumsprojekte beschafft worden. Wenn Fußball, so der von Evans etwas konstruiert aufgestellte Vergleich, die neue Religion sei, dann seien Museumsbesuche der neue Fußball, schließlich besuchten mehr Menschen die Kulturstätten als Baseball- (USA) oder Fußballstadien (GB) – bei anwachsendem Risiko von Überkapazitäten: Wenn alle öffentlich finanzierten Kultur- und Freizeiteinrichtungen die Menschen anlockten, die sie zur Auslastung benötigten,

⁵²Evans 2003, S. 429 f.

⁵³ebd., S. 431; Rechtschreibfehler i.O.

⁵⁴ebd., S. 431 f. i.V.m S. 427; Auf diese Zahlen beruft sich auch ein Beitrag von Knox, der u.a. die zukünftige Bedeutung von Museumsbauten für Architektinnen und Architekten beleuchten soll: „*Fortunately for aspiring starchitects, the growth of the experience economy has meant that there has been a boom in museum building in the past several decades. In the United States alone, over 600 new museum buildings were constructed in the 1980s and 1990s, and it is estimated that half of the art museums in the United States have been opened since 1970 (Evans 2003).*“ Knox 2011, S. 190

sei es erforderlich, dass „every person in Britain will have to spend four weeks of the year visiting them (currently they spend 4 days)“.⁵⁵

Evans erklärt die globale Expansion von Museumsfilialen und musealen Franchisekonzepten als enge Verknüpfung der Marketingstrategien für Massenprodukte der Konsumgüterindustrie mit dem unternehmerischen Wettbewerb zwischen Kultureinrichtungen wie dem Guggenheim, dem MoMA, der Tate Modern, dem Louvre u.a., der Synthese aus Kultur und Konsum, den Billigflugangeboten als Globalisierung *sui generis*, der selbstvermarktenden Zuspitzung einer „tiny proportion of architectural practice and prosaic building types“ als Stararchitektur, großen Summen bereitwillig eingesetzten öffentlichen Kapitals auch durch Überlassung privilegierter Grundstücke der Innenstädte, dem Druck von Sponsoren und Kuratoren und der wiedererstarkten Materialisierungsabsicht bürgerlicher Ideologien – nicht ohne den Hinweis auf das Risiko der inflationsähnlichen Marken-Selbstentwertung sowie von Verdrängungs- und Gentrifizierungseffekten mit der Gefahr eines „possible zero sum game“.⁵⁶

Stararchitektur erscheint vor diesem Hintergrund als der (gewollte) Nebeneffekt einer Entwicklung, bei der traditionelle Kulturformate und ihre Protagonisten insgesamt einer Verwertungslogik unterzogen werden, die alle Beteiligten zu Produzentinnen und Produzenten von „themed blockbuster venues“ bzw. „blockbuster exhibitions“ macht und von Kuratorinnen und Kuratoren erwartet, ein „politically-savvy marketing, education (new markets) and regeneration expert“ zu sein – wobei die Begriffe kaum zufällig an die Film- und Unterhaltungsindustrie erinnern.⁵⁷ Evans bringt die so entstandene Typologie auf die Formel: „Karaoke architecture, where it is not important how well you can sing, but that you do it with verve and gusto“.⁵⁸

Fortsetzung: Gravari-Barbas, »Marques d'Architecte«

Diese von Evans vorgebrachten bildlichen, argumentativen aber auch empirisch begründeten Vorbehalte finden im Aufsatz Gravari-Barbas' indes keinerlei Berücksichtigung oder Erwähnung. Vielmehr fährt sie damit fort, dass die „architecture emblématique“ als Mittel und Instrument der Konstruktion einer „identité territoriale“ einsetzbar sei: „l'identité peut se «produire»“⁵⁹ Archi-

⁵⁵ Evans 2003, S. 432 i.V.m. S. 434; Klammerangaben i.O.

⁵⁶ ebd., S. 429-434

⁵⁷ ebd., S. 435; Klammerangabe i.O.

⁵⁸ ebd., S. 436; Hervorhebung i.O.

⁵⁹ Gravari-Barbas 2009, S. 194; Dieser Absatz, in dem sich Gravari-Barbas mit der weitergehenden Aussage, dass „unsere postmodernen abendländischen Gesellschaften großartige

tektinnen und Architekten verfügten dabei als „créateurs“ über mehr Präsenz als ihnen in der Wahrnehmung als „bâtitseurs“ zuteilwerde; Gravari-Barbas verweist auf eine von *forbes.com* jährlich veröffentlichte Liste „des dix architectes qui influencent le plus notre culture“ als Beleg für diese Einschätzung und unterstreicht deren Geltung aufgrund ihrer Übereinstimmung mit den „prix internationaux des grands concours, des chantiers les plus médiatiques“ – deren Einflussermittlung sie allerdings auch als Teil der Forbes-Messverfahrens erwähnt und daraus schließt, dass die aufgeführten Architektur-Persönlichkeiten über nationale und berufliche Grenzen hinweg „au même titre que le célébrités du *show-business*“ bekannt seien. Dies zeige sich allgemein darin, dass ihre Arbeiten durch die Veröffentlichung in Illustrierten einer breiteren, nicht nur aus Fachkreisen und Kennern bestehenden Leserschaft zugänglich gemacht werde, besonders aber auch dadurch, dass Sydney Pollack 2006 einen Dokumentarfilm – „largement diffusé dans les salles de cinéma“ – über Frank Gehry gedreht habe; als „consécration suprême de son appartenance à la pop culture contemporaine“ und Beleg für „Gehry en tant que *marque*“ wertet Gravari-Barbas dann das Erscheinen des Architekten in der Zeichentrickserie *Die Simpsons*).⁶⁰

Eingeräumt, oder lediglich angenommen, wird von ihr, dass die „starchitecture a concerné au cours des dernières années plusieurs types de bâtiments : gares de chemin de fer, aéroports, théâtres et opéras, bibliothèques et sièges sociaux“ – nicht also »nur« Museen, obschon man besonders diesen die „mission de représenter l'équipement touristique « locomotive » d'une destination urbaine émergente“ anvertraut habe. Im Rahmen der „globalisation de l'économie“ identifiziert Gravari-Barbas als Nutznießer wie Antreiber „une élite urbaine

Werkzeuge der Identitätsproduktion besitzen und einsetzen‘, auf Augé bezieht, erscheint wortgleich und in Gänze in der von Edith Fagnoni und Gravari-Barbas verfassten Einleitung des Buchs „Nouveaux musées, nouvelles ères urbaines, nouvelles pratiques touristiques“ (Fagnoni und Gravari-Barbas 2015, S. 5) – ohne Hinweis darauf, dass es sich hier um ein Zitat aus eigener, sechs Jahre zurückliegender Vorarbeit handelt, gleichwohl aber mit identischem Beleg aller vier anderen Fremdzitate dieses Textabschnitts. Diese »Selbstplagiiierung« findet sich auch an weiteren Stellen der dortigen Einleitung, mit teils nur einzelnen Wortergänzungen oder -änderungen. So ist z.B. nicht mehr davon die Rede, dass „[l]a starchitecture contemporaine a recours aux méthodes et aux concepts du *branding*, devenant un outil stratégique de transformation culturelle et économique (Evans, 2003)“, sondern dass „[l]es musées contemporains ont recours aux méthodes et aux concepts du *branding*, devenant un outil stratégique de transformation culturelle et économique (Evans, 2003)“. Die zugehörige Publikation ist nach Angaben der Herausgeber „[f]unded by the Government of Canada“ (ebd., S. VI).

⁶⁰ Gravari-Barbas 2009, S. 194; Hervorhebungen i.O.

mobile, demandeuse d'un réseau de lieux culturels, éducatifs et ludiques à haute valeur symbolique.“⁶¹

Nach tabellarischer Auswertung des Guggenheim-Filialisierungsgrades (zehn der zwanzig vorgestellten Museumsprojekte sind als „non réalisé“, „fermé“, „abandonné“ oder „reconverti depuis en d'autres fonctions“ markiert) und der darin enthaltenen Aufzählung aller beteiligten Architekturbüros spricht Gravari-Barbas davon, dass die „production du Studio Daniel Libeskind“ symptomatisch sei für die aktuellen Verhältnisse des Architekturberufs und die Motive der lokalen Entscheidungsträger: „L'important effet médiatique qui a suivi la construction du Musée juif de Berlin, inauguré en 2001, a été suivi par la commande de plusieurs musées en Europe ou en Amérique du Nord dans l'espoir de créer un effet architectural analogue à celui du musée berlinois et un effet urbain analogue à celui de Bilbao“⁶²

⁶¹ Gravari-Barbas 2009, S. 195; Diese Aussage findet sich in gekürzter Form annähernd sinngleich bei Evans, ohne dass dieser als Ideengeber von Gravari-Barbas genannt wird: „This globalization of *edutainment* (a term coined by the Disney Corp) through urban cultural development therefore looks to the transmission of power through a mobile metropolitan elite of museum and gallery directors, signature architects, branded chain stores and footloose performers, all of which require a network of cultural institutions and 'houses' through which to circulate their ideas, brand image and to tour collections and product(s) for maximum return in both cultural and economic capital terms.“ (Evans 2003, S. 435; Hervorhebungen i.O.).

Bezugnehmend auf den Aspekt der Markenbedeutung verfährt Gravari-Barbas im direkt anschließenden Beispiel ähnlich: „Lorsque le Museum of Modern Art (MoMA) a ouvert une annexe dans le quartier Queens de New York (été 2002), le bâtiment est devenue le support de la mise en évidence de la «marque MoMa», garante de l'intégrité et de l'authenticité du produit proposé, même si le musée avait quitté son territoire familier du Midtown de Manhattan pour s'aventurer dans les territoires plus difficiles du Queens“. Bei Evans klingt dies ausführlicher, aber gleich akzentuiert so: „In the summer of 2002, MoMA moved temporarily from its mid-town home to a big blue box in Queens (MoMA QNS). The rooftop identification system bears the MoMA logo [...]. The need and pressure to decentralize, driven by collections too large to show (the majority of larger museums collections languish in storage), and state and sponsor imperatives towards access and 'mass observation', also feed 'the desire to retain its brand integrity, [and] its position as a modern acropolis [...]'“ (ebd.; darin zitiert nach: Irving, M. (2002): A bridge too far. *Art & Architecture, Blueprint* April, London, 40-4; alle Klammerangaben i.O.).

⁶² Gravari-Barbas 2009, S. 198; Dieser Aussage folgt eine Aufstellung der Museumsprojekte Libeskinds aus der Zeit zwischen 1998 und 2009, deren Quelle mit „Fondation Guggenheim et diverses sources“ angegeben ist. Belegt ist das tatsächliche Ausmaß dieser Hoffnung nicht, die Konjunktion »et« bewirkt hier zudem eine feine sprachliche Differenzierung, die die Hoffnung auf einen Bilbao-Effekt nicht zum Objekt der Beauftragung Libeskinds macht,

Vor dem Hintergrund dieser Gesamtentwicklung der „[a]rchitecture iconique contemporaine et starchitectes“ zeichnet Gravari-Barbas „une nouvelle carte du Monde“:

De nos jours, les architectes qui font partie du star-system sont forcément mobiles et leur dimension internationale est essentielle. Cela a des conséquences importantes sur la production architecturale contemporaine, dans le sens où le même architecte signe des œuvres dans des villes aussi diverses que Paris, Berlin, Tokyo, New York, Sydney ou Abu Dhabi. [...] La cartographie des projets de ces architectes est à cet effet très instructive sur le plan de leur mobilité géographique.⁶³

Abschließend hält es Gravari-Barbas damit nicht nur für erwiesen, dass die Präsenz der »Museums-Marken« und »Architekturbüro-Marken« aussagekräftige Indikatoren „de la nouvelle carte des grandes destinations métropolitaines internationales“ sind, sondern auch vereinzelte Misserfolge nicht widerlegen können, dass die Erfolge der Formel „*Build it and they will come*“ zahlreich sind, „et cela à la fois sur le plan du positionnement touristique et sur celui de l’image“ – formal mit einer Architektur, die sich über „matériaux étonnants, la taille audacieuse et les formes inédites comme des enjeux importants qui transcendent largement les enjeux fonctionnalistes“ definiert.⁶⁴

3.5 Maria Gravari-Barbas et al.: Hintergründe und Bedingungen der Stararchitektur

3.5.1 Gravari-Barbas, Renard-Delautre: Weltkarte der Stararchitektur

Der im Jahr 2015 in Teilen auf französisch und englisch erschienene Band »Starchitecture(s)«⁶⁵ von Maria Gravari-Barbas und Cécile Renard-Delautre

sondern zur Hoffnung der Auftraggeber, auch wenn beides praktisch im selben Atemzug genannt wird.

⁶³Gravari-Barbas 2009, S. 199

⁶⁴ebd., S. 202

⁶⁵Gravari-Barbas und Renard-Delautre 2015; Diskutiert werden die Ausführungen des Bandes in ihren englischen Sprachfassungen, erstens im Sinne einer gewissen Einheitlichkeit, zweitens, weil es im zitierten Buch einen Beitrag des auch andernorts referenzierten

beschreitet keinen anderen Weg und setzt zum Auftakt im Beitrag *Introduction: Global Geographies of Starchitecture* ebenfalls daran, dass es sich beim Guggenheim-Museum in Bilbao um einen »Ausdruck globaler Stararchitektur« handele.⁶⁶ Die Autorinnen konstatieren dabei „the triumphant paradigm of the Guggenheim Museum Bilbao“ sowie eine regelrechte „euphoria surrounding this building, perceived as *extra*-ordinary“ und sehen in ihm sowohl einen „media coup“ als auch eine Formel, die früheren Industriestädten wie ein „golden ticket“ bei der Suche nach neuen Entwicklungsmöglichkeiten erschienen sein muss – das aber gleichwohl mit „the successful conclusion of the 20th century“ seine Gültigkeit verloren habe, wofür sie „irritation at the repeated debauchery of forms and attempts“ verantwortlich machen, denen sie nachsagen, in der Umsetzung das stets gleiche Ziel wie der Bau des Guggenheim-Museums verfolgt zu haben.⁶⁷ Die von Gravari-Barbas et al. geschilderten Entwicklungs- und Begründungszusammenhänge von Stararchitektur im Allgemeinen und dem „Guggenheim Bilbao coup“ im Besonderen bestehen in ihrer Verknüpfung mit „architectural creations designed by high-profile architects around the world“, „Pritzker Architecture Prize laureates of course“, allgemeiner aber auch in „the

Donald McNeill gibt, der eine eigene Arbeit über die Stararchitektur vorgelegt hat und dessen Beitrag „The construction of architectural celebrity“ bei Gravari-Barbas et al. nur auf Englisch enthalten ist. Bemerkenswert sind dennoch feine Unterscheidungen, die die Autorinnen Renard-Delautre und Gravari-Barbas in den beiden Sprachversionen treffen. So ist etwa ein Unterkapitel ihrer englischen Einleitung überschrieben mit „For or against starchitecture?“ (Gravari-Barbas und Renard-Delautre 2015, S. 56), während sie die französischsprachige Version durch die im Titel sogleich mitgelieferte Antwort wie eine reine Suggestivfrage erscheinen lassen: „Contre la starchitecture ? Tout contre !“ (ebd., S. 35).

Der Band enthält 11 Beiträge, davon zwei doppelt in französischer sowie englischer Sprache. Unterteilt sind sie in die zwei Unterabschnitte *Architects in Globalisation: Towards a Paradigm of Global Architect* und *Iconic Architecture and Urban Space*. Nicht alle dieser Beiträge unternehmen den Versuch, die Hintergründe von »Stararchitektur« zu untersuchen; nur solche jedoch, bei denen dies erkennbar und dabei überwiegend der Fall ist, werden im Folgenden diskutiert.

⁶⁶ebd., S.46. Die Aussage „Expression de la starchitecture globale“ findet sich als Bildunterschrift auf der Gegenseite der englischen Einleitung, die dem Vorwort und der auf französisch verfassten, nicht gleich bebilderten, inhaltlich aber hier übereinstimmenden Version folgt. Sie sind einerseits überschrieben mit dem Titel „Geographies globales de la starchitecture / Global Geographies of Starchitecture“, eröffnen ihren Beitrag aber andererseits mit der hypothesenschweren Frage: „La fin de la starchitecture ? / The end of starchitecture?“.

⁶⁷ebd., S. 48; Hervorhebung i.O.

media savvy agencies that are often winners of major international competitions“.⁶⁸ Analytisch basiert ihre Herleitung aber vor allem auf zwei Entwicklungen, denen, wenn nicht eine Ursächlichkeit, so doch eine starke Begleitfunktion bei der Entstehung von Stararchitektur beigemessen wird und die den argumentativen Kreis zum Guggenheim-Museum schließen: Dem „Flagship Effect“ und der „Iconicity“.⁶⁹

Im Flagship Effect treffen nach Ansicht von Gravari-Barbas et al. zwei Entwicklungen aufeinander, die ihren eigenständigen, dabei gleichwohl aber nicht weit zu-

⁶⁸ Gravari-Barbas und Renard-Delautre 2015, S. 48 f.

⁶⁹ ebd., S. 48 ff. Beide Begriffe lassen sich mehr oder minder elegant als »Flagshipstore« (so die eingedeutschte Variante) -Wirkung« oder »Ikonizität« übersetzen, um das dahinterstehende Konzept von Gravari-Barbas und Renard-Delautre zu erläutern, allerdings kaum ohne den Eindruck zu provozieren, es solle mit Begriffen, die sich außerhalb etablierter Verwendungsformen bewegen, eine Sprache zur Anwendung gebracht werden, die stilistisch Eigenständigkeit, Besonderheit, Originalität oder auch thematische Abgrenzung impliziert. Von Belang und an diesem Beispiel gut zu illustrieren ist daher, dass die sprachliche Verständnisrichtung genau umgekehrt verlaufen muss – nicht hin zur Bedeutung der Begriffe im deutschen Sprachgebrauch und Diskursraum, die dann in dieser Arbeit vielleicht neu ausgelotet wird, sondern hin zum Verständnis des Originaltextes. Gerade weil einerseits mit dem Ausdruck ‚Flagship effect‘ die begründete Annahme besteht, dass hier eine sehr aktuelle Begriffsprägung vorgenommen wird und ‚Iconicity‘ zugleich Bedeutungsverschiebungen gegenüber dem auch im hiesigen fachsprachlichen Austausch über Architektur sehr ähnlich verwendeten Ausdruck ‚Ikonizität‘ nicht nur aufweisen *kann*, sondern erwartbar auch wird, soll die Wiedergabe der im Originaltext verwendeten Begriffe weder auf ihre kritiklose Übernahme noch auf den Versuch hindeuten, sie mit dieser Arbeit in neuer Ausdifferenzierung zum Gegenstand des Architekturdiskurses machen zu wollen, sondern darauf, dass es sich hier um Begriffe der Autoren handelt, die den Schlüssel zu ihrem Deutungsangebot der Hintergründe von Stararchitektur darstellen. Kurzum, und insoweit im Rahmen wissenschaftlicher Arbeiten unter dem Aspekt der »Begriffsklärung« zwar alles andere als außergewöhnlich, im Umgang mit dem Ausdruck »Stararchitektur« aber umso wichtiger hervorzuheben: Ein lebendiges, sich in Aushandlungsprozessen um zustimmungsfähige Deutungsangebote der Schlüsselbegriffe (hier:) des Architekturdiskurses entwickelndes Fachvokabular bedarf der klaren Differenzierungen, sofern Deutungsanpassungen oder -festlegungen angezeigt sind, oder ebenso klarer Ausweisung der Übernahme eines bestimmten Verständniszugangs. Das ist – was diese kleine Vertiefung ohne Anspruch auf weitgehende linguistische Grundlegung und Herleitung hier verdeutlichen soll – einer der wesentlichen Gegenstände der vorliegenden Arbeit angesichts der These, dass genau solche Differenzierungen im Umgang mit »Stararchitektur« kaum erfolgen, der Aushandlungsprozess um seine Bedeutung also noch im vollen Gange ist – und zwar unbeachtet der möglichen Antwort auf die Frage, ob sie tatsächlich, wie Gravari-Barbas und Renard-Delautre nicht allein zu ermitteln suchen, an ihr Ende gelangt, zu befürworten oder abzulehnen ist (s.o., ebd., S. 48, S. 56).

rückreichenden Vorläufer haben. So stehe ein »Flagship Projekt« seit den 1980er Jahren für den Versuch, in amerikanischen Städten Revitalisierungsprozesse in Gang zu setzen und ein günstiges Klima für weitergehende Investitionen zu schaffen. Erst später, und zwar infolge der Wirkung des Guggenheim-Museums in Bilbao, sei daraus die Methode des „territorial branding“ entstanden, mit der besonders in den Jahren 1995-2000 mittels ‚demonstrativer‘ Architektur „benchmarks in the global market“ gesetzt und auf diese Weise für die jeweilige Region Standort- und Wettbewerbsvorteile erlangt werden sollten.⁷⁰

Exkurs: BBSR-Studie „Stadtentwicklung durch Großprojekte?“

Die so angesprochene Strategie, mit Hilfe von Großprojekten Stadtentwicklung in problematischen Phasen des Strukturwandels zu betreiben, erinnert dabei an das, was im deutschen Sprachraum unter den »Leuchtturm«-Effekten verstanden – und wohl auch mit einschlägiger Zielsetzung noch immer angewendet wird.⁷¹ In der Studie „Stadtentwicklung durch Großprojekte?“, die das Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR) 2012 – also lang nach dem von Gravari-Barbas et al. konstatierten und auf das Jahr 2000 datierten Ende der Wirksamkeit dieser Strategie – veröffentlicht hat, werden einerseits mehrere existierende oder zum untersuchten Zeitpunkt im Bau befindliche (Fall-)Beispiele analysiert oder doch mindestens benannt (so etwa Bundesgartenschauen, »Stuttgart 21«, die Entwicklung des Dortmunder Phoenixgeländes mit seiner umliegenden Bebauung, europäische Kulturhauptstädte sowie die Elbphilharmonie, die Hafen-City Hamburg, der Potsdamer Platz, der Düsseldorfer Medienhafen, der Mediapark in Köln, das Centro Oberhausen, das Eurogate am Duisburger Innenhafen, die Messestadt Riem u.ä.m.), andererseits aber auch Rahmenbedingungen für ihr Gelingen zu definieren versucht und darauf bezogene Handlungsempfehlungen ausgesprochen. Zwar wird auch hier eingeräumt, dass Großprojekte als Instrument der Stadtentwicklung offenbar *wieder* gefragt seien, aber nicht aufgrund eines möglicherweise eingetretenen Bedeutungsverlust am Ende des Zeitraums der Jahre 1995-2000, sondern weiter zurückliegend seit den 1960er/1970er Jahren.⁷² Die in der Studie für Großprojekte in Form „architektonische[r] Leuchttürme“⁷³ ins Feld geführten Argumente sind gleichwohl nicht neu:

⁷⁰ Gravari-Barbas und Renard-Delautre 2015, S. 49 f.

⁷¹ Schwarz 2008a, S. 10

⁷² Adam 2012, Einführung, S. I

⁷³ Adam und Fuchs 2012, S. 568

„Große Projekte mit architektonischen Highlights liefern „vermarktungsfähige“ Bilder, und ihre Größe weckt das Interesse der Massenmedien. „Leuchttürme“ und Superlative unterstützen die Wahrnehmung von außen. Großprojekte sollen der Stadtentwicklung einen Anstoß geben, Multiplikatoreffekte auslösen und somit die Stadtentwicklung in toto positiv beeinflussen. [...] In der Wissens- und Dienstleistungsgesellschaft nimmt das Gewicht der weichen Standortfaktoren zu, denn Ziel von Unternehmen und Städten ist es, hochqualifizierte, gut ausgebildete junge Menschen anzuziehen.“⁷⁴

An anderer Stelle:

„Im Zuge von Strukturwandel, Globalisierung und einer durch internationale Kapitalvernetzung, Flexibilisierung und Deregulierung gekennzeichneten postfordistischen Organisation des Marktes hat sich der Standortwettbewerb über nationale Grenzen hinweg verschärft [...] Projekte, die bauliche Highlights mit einbeziehen, setzen auf eine Sehenswürdigkeit, die an sich dauerhaft Attraktivität entfaltet, gleichwohl begleitend „festivalisiert“ werden kann oder ein spezielles Event markiert bzw. aus diesem hervorgeht. Ein bekanntes historisches Beispiel ist der Eiffelturm als symbolträchtiges Wahrzeichen der Weltausstellung in Paris 1889. [...] Städtische (Groß-)Projekte wecken regelmäßig das Interesse der Medien, einerseits durch ihre baulich oder sonstig herausragende Dimension, andererseits durch das gezielte Publicity-Streben beteiligter Kommunen und Investoren. [...] Städtische Großprojekte brauchen sowohl den „Medienhype“ um ein Leuchtturmprojekt als auch eine kontinuierliche Berichterstattung, die das Interesse der Öffentlichkeit an der Entwicklung des Gesamtvorhabens wach hält. [...] Städte müssen sich entwickeln und Städte müssen sich präsentieren. Und wenn sich die Scheinwerfer auf eine Stadt richten sollen, spielen Projekte eine wichtige Rolle.“⁷⁵

Argumentationsketten dieser Art haben nicht erst seit 2012 die Qualität selbstreferenzieller Allgemeinplätze mit geringem Aktualitätswert, was auch die teils eigens zugrunde gelegte Literatur andeutet. Bemerkenswerter sind aber zum Ausdruck gebrachte Widersprüche und fehlende Belege im Zusammenhang mit

⁷⁴ Adam 2012, Einführung, S. I; alle Hervorhebungen i.O.

⁷⁵ Adam und Fuchs 2012, S. 565 ff.; alle Hervorhebungen i.O.

der untersuchten Strategie. Während einerseits die positiven Multiplikatoren- oder Anstoßeffekte der Großprojekte hervorgehoben werden, die imstande seien, öffentlichen Haushalten mit geringen eigenen finanziellen Ressourcen Handlungsoptionen und -freiräume im Zusammenspiel mit Co- und Folgeinvestitionen Dritter zu verschaffen, wird an anderer Stelle betont, dass Großprojekte „in der Regel viel Geld binden, insbesondere auch viel öffentliches Geld“.76 Gleichzeitig erscheint der Nutzen sogar in der eigenen Darstellung als zweifelhaft, zumindest aber die Erfüllbarkeit der hohen Erwartungen: „Zeichnen sich jedoch unmittelbare Beeinträchtigungen andernorts durch die hohe Ressourcenbindung (finanziell wie personell) oder erzeugte Konkurrenzen im Stadtgefüge ab, wird die Spekulation auf positive Gesamteffekte mehr als fragwürdig.“77 Ein Ressortforschungsprojekt des Bundes zur Wirkung großer Projekte habe die Erkenntnis bestätigt, dass mit ihnen „in der Regel in hohem Umfang öffentliche Ressourcen“ gebunden würden, „jedoch nur begrenzt eine nachweisbare Funktion als Katalysatoren der Stadtentwicklung“ und auch „keine detaillierten, direkten Wirkungen von durch Großprojekte entstandenen neuen Quartieren auf die Stadtentwicklung“ feststellbar sei.78 Zum Vorschein treten die im Widerspruch zueinander befindlichen Argumente aber auch an einem weiteren, von den Autorinnen genannten Beispiel: „*Ebenfalls international bedeutsam, aber von kürzerer Dauer als die IBA Emscher Park war die EXPO 2000 in Hannover. Anders als in Brüssel, Paris oder London hat diese Weltausstellung kein dem Atomium, Eiffelturm oder Kristallpalast ähnliches Monument hinterlassen. Hannover ist allerdings auch weder nationale Haupt- noch eine Weltstadt von vergleichbarem Rang (Klassifizierung von „Weltstädten“ unter vielen bei Friedmann 1986).*“79 Wenn somit die beschriebene Strategie, mithilfe »architektonischer Leuchttürme« Standortvorteile im Wettbewerb der Kommunen zu erzielen und womöglich in der Rangfolge bedeutsamer Städte aufzusteigen sogar nach eigener Erkenntnis der Autorinnen nicht nur kaum messbare Wirkung entfaltet, für die öffentlichen Haushalte kostspielig ist und letztlich allenfalls die Geltung solcher Städte zu intensivieren vermag, die sie in einem Maße besitzen, die eine vordefinierte Schwelle ohnehin schon überschritten hat, dann ist ihr Nutzen vollends zweifelhaft – ihre diskursive Persistenz aber umso beachtenswerter. Das gilt, wohlgemerkt, innerhalb eines an dieser

⁷⁶Adam 2012, S. I

⁷⁷ebd., S. I

⁷⁸Adam und Fuchs 2012, S. 568

⁷⁹ebd., S. 567

Stelle zentralen Begründungszusammenhangs für die Hintergründe der Existenz von Stararchitektur.

Fortsetzung: Gravari-Barbas et al., »Starchitecture(s)«

Zur notwendigen Bedingung des »Flagship Effekts« bei der Entstehung von Stararchitektur kommt für sie, gewissermaßen als hinreichende Bedingung, mit der »iconicity« ein weiteres ihrer Wesenselemente hinzu. Ausgehend von Charles Jencks, Cleo Broda, Leslie Sklair u.a. weisen sie teils paraphrasiert darauf hin, dass »iconicity« als „emblematic signifier“ nicht neu sei, heute aber auf andere Weise aufgefasst werde: „iconic architecture“ bezeichne häufig großmaßstäbliche Unternehmens-Headquarter oder Flagship-Gebäude mit innovativem Design, mit deren Bau vor allem „well-known architects“ beauftragt würden. Zu unterscheiden sei beim Prinzip der Iconicity entsprechend zwischen stereotypischen Kopien (etwa in Form palladianischer Villen oder von Moscheen) und tatsächlicher Einzigartigkeit im Sinne eines „unique selling point“, kategorisiert folglich als „*Iconic I* und *Iconic II*“.⁸⁰ Diese – aus ihrer Sicht zeitgemäße – Differenzierung mache dann allerdings aufmerksam auf Widersprüche und Verständnisprobleme „that cloud objective knowledge of the phenomenon“. Stararchitektur bzw. *starchitecture* gebe es besonders für ihre Protagonisten nicht automatisch ‚als solche‘, vielmehr seien in individuell-interpretativen Zugängen und gegeneinander verschobenen Wahrnehmungen („a shift in the perception of a building“) die Gründe dafür zu suchen, dass Stararchitektur als „transplanted“, „extra-terrestrial“ or even „autistic“ bzw. losgelöst von ihrem urbanen Kontext erscheine – „for which star architects are considered responsible“.⁸¹ „In reality“ seien es aber auch die Auftraggeber, die dies zu verantworten hätten, indem sie international renommierte Architekturbüros damit beauftragten, ‚architektonische Embleme‘ zu bauen, was im jeweiligen Fall zu der paradoxen Situation führe, Originalität und progressive Einzigartigkeit zu wollen, stattdessen aber unvermeidlich eine Kopie (zumindest der Methode) zu bekommen.⁸² Ebenfalls bemerkenswert sei, wie die Star-Architektinnen und -Architekten, denen es im Wettbewerb untereinander darum gehen müsse, immer ‚eine Nasenlänge voraus‘ zu sein („one-upmanship“), seit den offensichtlich gewordenen Nachteilen der *starchitecture* mit Rem Koolhaas als Inbegriff ihres intellektuellen Repräsen-

⁸⁰Gravari-Barbas und Renard-Delautre 2015, S. 50 ff.

⁸¹ebd., S. 50; Hervorhebungen i.O.

⁸²ebd., S. 51

tanten zu einer gemeinsamen, kritisch-distanzierten Position gegenüber der Stararchitektur gefunden hätten.⁸³

Obgleich dies Gravari-Barbas et al. in Summe zu der Feststellung bringt, es sei schwierig, sich der *starchitecture* wissenschaftlich zu nähern, stellen sie ihre so hergeleiteten Entstehungshintergründe in die bereits zuvor geschilderten Kontexte des „urban marketing“, der spezifischen Lifestyle-Nachfrage einer ‚transnationalen Klasse‘, neuer Formen des Architektur-Tourismus und insgesamt des „hypermodern age of capitalism that *„builds a new aesthetic age“*“.⁸⁴ Ein mögliches Ende der Stararchitektur sehen sie letztlich dennoch auf Basis der Argumente gegründet, dass in der ökonomischen Krise Großprojekte mit überbordenden Kosten auf erheblich geringere Akzeptanz trafen und oftmals auch bereits gestoppt worden seien, es zudem einen formalen Wendepunkt gegeben habe, der expressive, ‚barocke‘ Formen (etwa eines Frank O. Gehry) zugunsten eines zeitgemäß bescheideneren Stils zurückdränge, dass der Bewahrung des architektonisch-kulturellen Erbes der historisch-urbanen Umwelt gegenüber den ‚großen Gesten‘ eine stark wachsende Bedeutung beigemessen werde und dass ein weiterer Wendepunkt hin zu mehr Naturschutz den Blick auf ausladende Formen mit verschwenderischem Materialeinsatz verändert habe. Aktuelle Debatten in europäischen Großstädten wie Rom und Paris um dort geplanten Museen bzw. das Hochhaus »Tour Triangle« zeigten, dass eine „anti-starchitecture“-Haltung dabei zu einer effektiven Waffe für die Forderung nach regionaler Diversität geworden sei.⁸⁵

In der gegenüber den Entwürfen von Stararchitektinnen und -architekten ablehnend beschriebenen Bezugnahme auf die kulturhistorische Relevanz von Architektur vorheriger Epochen und der so entstandenen urbanen Umwelt scheint schon auf, was Gravari-Barbas et al. schließlich unter der Überschrift: „Towards new starchitectural geopolitics“ als explizite These formulieren.⁸⁶ Den genannten vier Argumenten zum Trotz zeige sich: „starchitect’s order books are full“.⁸⁷ Dies spreche dafür, dass sich die „starchitectural symptoms“ von ihrem

⁸³Gravari-Barbas und Renard-Delautre 2015, S. 51 f.

⁸⁴ebd., S. 52 ff.; Hervorhebungen i.O.

⁸⁵ebd., S. 59

⁸⁶ebd., S. 59 ff.

⁸⁷ebd., S. 60; Die Auftragslage der Stararchitektinnen und Stararchitekten ließe sich, zunächst unbeachtet des Zustandekommens ihrer Auswahl, prinzipiell leicht quantifizieren, zumal hier kein Vergleich mit anders aufgestellten (»traditionellen«) Büros angestellt wird. Gewiss verfügen nur die wenigsten Architekturbüros über eine Rechtsform, die sie – wie beispielsweise Aktiengesellschaften – zur Veröffentlichung von Berichten über die

Ursprungskontext gelöst hätten und zum Phänomen einer neuen geopolitischen Landschaft geworden seien:

[T]he "starchitectural system" – be it the global architects, heightened capitalism, the competition to attract mobile capital, financialisation, the urban "entrepreneurs", along with politicians and other "urban boosters" – does not seem to be running out of steam.

While the European and North American centres in which the term "starchitecture" was invented are wrapping up, not without some difficulty, the major commissions placed in calmer times, large projects are developing elsewhere: in the East or in the South, starchitecture has certainly moved on from its feverish debuts, but it has gained ground, it is globalizing.⁸⁸

Die hierin enthaltene Aufzählung steckt zusammenfassend die Rahmenbedingungen ab, unter denen Gravari-Barbas et al. zufolge Stararchitektur möglich ist und wahrscheinlich wird. Konstitutive Elemente des »Systems« sind demnach, wie schon oben gezeigt Silke Ötsch argumentiert, das global hochmobile Kapital des Finanzmarkt-Kapitalismus (die auch so genannte »Finanzialisierung«), ihre maßgeblichen Akteure sowie eine politisch und wettbewerbsökonomisch getriebene Stadt- und Regionalentwicklung, die darauf setzt, Aufmerksamkeitssteigerungen durch architektonische Großprojekte erzielen zu können, die mit dem Namen international agierender, renommierter Architektinnen und Architekten verknüpft sind. Betont wird auf der anderen Seite, dass überall dort, wo diese Bedingungen erfüllbar seien, Stararchitektur erwartbar hervorgebracht

eigene Geschäftstätigkeit verpflichtet (dem Aspekt der *Gesellschafts-* bzw. *Rechtsform* von Architekturbüros schenkt auch McNeill in seinem Buch über den *Global Architect* (vgl. Kap. 3.6) und speziell in den darin enthaltenen Kapiteln „The business of architecture“ bzw. „Joint ventures and alliances“ praktisch keine Beachtung, obgleich er häufiger von Organisationsformen und Unternehmensstrukturen spricht sowie qualitative Aussagen zu deren Größe macht (vgl. McNeill 2009, S. 17 ff.)). Es ist daher jede Skepsis berechtigt, dass es methodisch gelingen kann, von den ausgesuchten Architekturbüros freiwillige Auskunft über ihren Auftragsstand zu erhalten – umso bemerkenswerter und aussagekräftiger wäre, mit anderen Worten, ein Befund in der von Gravari-Barbas et al. geäußerten Form, wenn er als Ergebnis einer solchen Erhebung hätte aufgestellt werden können. Die Autorinnen machen hingegen keine Angaben, wie sie ihre Erkenntnis gewonnen haben, bringen aber gleichwohl implizit zum Ausdruck, dass das gesamte »Prinzip Stararchitektur« erfolgreich ist – rhetorisch verstärkt noch durch die Gegenüberstellung mit den direkt zuvor genannten Fremdvorbehalten.

⁸⁸ Gravari-Barbas und Renard-Delautre 2015, S. 61 i.V.m. S. 60; Hervorhebungen i.O.

werde – die Analyse zeige aber, dass sie sich dazu in Regionen ‚neu erfunden‘ habe, wo zwar (etwa durch den Bau namhafter Museumsniederlassungen) übertragene, ihrem Prinzip nach gleiche Methoden zur Anwendung kämen, dies aber nicht mehr bedeute, dass etwa Paris und Abu Dhabi unter diesem Aspekt der Städtekonkurrenz vergleichbar seien – womit sie explizit an Ponzini und Nastasi anschließen. In Summe gehen Gravari-Barbas et al. davon aus, dass „the Emirates and Asia primarily, followed by the South“ zusammen mit der »Marke« westlicher Stararchitektinnen und Stararchitekten die Regeln der Stararchitektur novellierten, was sich im Aufkommen eigenständiger Ausdrucksformen niederschlägt und letztlich zur Erneuerung des strategischen Leitbildes der Stararchitektur aus den dortigen regionalen Kontexten heraus führe.⁸⁹

3.5.2 Leslie Sklair: Global Starchitects and Iconic Architecture in the City of Capitalist Globalization

Während Gravari-Barbas et al. somit die verdinglichte Seite des stararchitektonischen Systems beleuchten,⁹⁰ gehen zwei weitere Beiträge desselben Bandes stärker auf dessen Subjekt-Komponente ein. Der Soziologe Leslie Sklair der London School of Economics and Political Science greift hierzu den Aspekt der „iconic architecture“ als stereotypisches Instrument aller „global cities“ erneut auf, nicht ohne allerdings zuvor zu betonen, dass es keinen Konsens darüber gebe, wodurch »iconicity« in der Architektur bestimmt sei.⁹¹ Bezug nehmend auf seine eigenen früheren Arbeiten definiert Sklair sodann „iconic architecture as a combination of fame and symbolic / aesthetic significance operating at three levels: the local (usually a city), the national and the global“ und exemplifiziert sie an den aus „dozens of possible candidates“ ausgewählten „Norman Foster (NF), Frank Gehry (FG), Zaha Hadid (ZH) and Rem Koolhaas (RK)“, die „the

⁸⁹Gravari-Barbas und Renard-Delautre 2015, S. 64

⁹⁰Der Begriff der Verdinglichung ist hier zumindest im Ansatz durchaus in der Tradition Hegels und Marx' gemeint und zu verstehen. Im Kontext des – wissenschaftlichen – Diskurses ist damit aber auch gesagt, dass das Phänomen der Stararchitektur in einer materiellen Komponente besteht, die sich ästhetisch von anderen Architektur-Ausdrucksformen unterscheiden lässt. Hinzu kommt, dass ihre formale Eigenständigkeit zeitlichen Abgrenzungen zu unterliegen scheint und damit als Epoche machend beschrieben wird, darüber hinaus offenbar aber auch diachron regional ausdifferenzierbar ist.

⁹¹Sklair 2015, S. 82

quintessential global starchitect“ seien und als solche „architectural icons at the global level“ hervorgebracht hätten.⁹²

Auf ‚allen geografischen Ebenen‘ seien globale Stararchitektinnen und Stararchitekten anhand von drei Indikatoren charakterisiert – und folglich auch mit ihrer Hilfe zu identifizieren: „fame“, „significance“ und „legacy“⁹³. Sklair betont einen Unterschied zwischen der „empty celebrity“, die geeignet sei, *Werturteile* zu verfälschen, und seinem hier vorgestellten Konzept von „fame“, das ausschließlich als Positivabgrenzung gegenüber ersterem von ihm durch „significant achievement“ bestimmt wird.⁹⁴ Hergestellt wird hier einen Zusammenhang zu „our media obsessed times“, und Sklair suggeriert dadurch, dass die (Massen-)Medien dafür verantwortlich oder mindestens daran beteiligt seien, ein Bild von Personen zu zeichnen, das sie bei genauerem Hinsehen als „simply famous for being famous“ erscheinen lasse. Interessant ist abseits dieser Einschätzung zweifelsohne Sklairs Versuch der Bestimmung von echten, Prominenz objektiv begründenden und erklärenden Werten; so bedeutsam er allerdings an dieser Stelle für die Erforschung *empirisch* feststellbarer, gleichwohl auch hier noch individuell zugeschriebener Merkmale von Stars des Berufsfeldes der Architektur ist, so fragwürdig ist dieser Versuch indes für den Soziologen Sklair angesichts der anwendbaren (wenngleich sicher teils aufwändigen) Methoden der empirischen Sozialforschung – mit deren Hilfe ließe sich etwa ermitteln, ob

⁹²Sklair 2015, S. 82; Klammerangabe i.O.; Sklair stellt in der zugehörigen Fußnote dieser Aufzählung in Aussicht, in ‚den Kapiteln 3 und 4‘ (s)eines in Kürze erscheinenden („forthcoming“) Buchs empirische Nachweise dafür (nach) zu liefern, dass die hier benannten „starchitects“ von anderen „signature architects“ faktisch unterschieden werden können. Ein Titel des Buchs ist von Sklair nicht angegeben, es ist aber anzunehmen, dass seine in Abschnitt 3.9 diskutierte Arbeit damit gemeint ist.

⁹³ebd., S. 82 f.; Der Ausdruck „legacy“ lässt sich bekanntlich mit »Erbe«, »Vermächtnis« oder »Hinterlassenschaft« übersetzen, was hier sicher auch dem intendierten Sinn nicht gänzlich zuwiderlaufen würde, allerdings erscheint es im Kontext angemessener, von »Wirkung« oder (notfalls) auch »Einflussreichtum« zu sprechen.

Die im weiteren Verlauf verwendeten Begriffe „celebrity“ u.a. werden aus den zuvor bereits beim Ausdruck „iconicity“ diskutierten Gründen jeweils in ihrer englischen Herkunftssprache verwendet. Innerhalb dieses Abschnitts der Darstellung des Forschungsstands zur Stararchitektur steht nicht das Ziel im Vordergrund, forschungsrelevante Begriffsdefinitionen und -bestimmungen sowie debattenfördernde Begriffsfortentwicklungen zu liefern, die zwar im Rahmen von fachsprachlichen Übersetzungen möglich und unter Umständen sogar wünschenswert wären, an dieser Stelle dem Kernzweck der Arbeit aber gerade nicht entsprechen – denn die widergespiegelten Positionen dienen nicht der Übernahme, sondern ihrer diese Arbeit flankierenden Analyse.

⁹⁴ebd., S. 83

vonseiten des in diesem Kontext nicht einmal angedeuteten Publikums Kriterien benannt würden, die außerhalb der hier vermittelten Wahrnehmung Sklairs Prominenz auch ganz eigenständig begründen könnten. So verbleibt an dieser Stelle der Eindruck, dass Sklair den Bedingungsrahmen für Prominenz selbst (mit) definiert, in den sich die von ihm (vor-)ausgewählten Personen schließlich – argumentativ – einfügen.

Das als »significant achievement« definierte Erreichte zeichne sich dadurch aus, dass „all four global starchitects“ Genies ihres Feldes seien, die prestigeträchtigen Preise ihres Berufsstandes verliehen bekommen hätten und ihre Arbeiten und Entwürfe die Fachgebietsgrenzen der Architektur und des Designs hinein in die Alltagskultur zu erweitern imstande gewesen wären, wodurch sie gelegentlich sogar in ‚den Nachrichten‘ Erwähnung fänden.⁹⁵ Der von Sklair auf Basis eigener Vorarbeiten innerhalb einer von ihm so bezeichneten „culture-ideology of consumerism“ identifizierte Markentransfer der Stararchitektinnen und -architekten bestehe in der Folge darin, dass sich ihre Talente durch personalisierte Verknüpfungen mit »iconic architecture« und »capitalist globalization« zusätzlich auf andere Gebiete außerhalb der Architektur erstrecke. Selbst »fame« sei aber „relatively without content“. Sklair macht hier die globale Reichweite der Anerkennung und Debatten um den Stellenwert der Arbeit von Stararchitektinnen und -architekten im Hinblick auf ihre kulturelle Bedeutung und ästhetische Qualität zum wesentlichen Indikator von »fame«. Bereits die Verwirklichung eines „huge, expensive, especially unusual and/or sculptural building in a globalizing city“ stelle zwar bis zu einem gewissen Maß einen Gradmesser hierfür dar, allerdings, wie in anderen künstlerischen Bereichen auch, eher selten bis hin zu einer globalen Stufe.⁹⁶ Genau dies sei den vier von ihm zur Analyse ausgewählten Personen aber gelungen. In Erscheinung träten sie dabei auch in den Massenmedien, von der Qualitätspresse über Hochglanzmagazine bis hin zu TV und Internet, was ein weiterer Indikator des „starchitect status“ sei und von Sklair – erneut mit Rückgriff auf eigene, zuvor durchgeführte Forschung – als „the manufacturing of iconicity in architecture“ bezeichnet wird.⁹⁷

Schließlich handele es sich bei „the global reach of legacy“ um einen weiteren Indikator für den Star-Status. Sklair hebt hervor, dass kürzlich Verstorbene hier zwar einen leichten Vorteil besäßen, denn „death itself confers a certain

⁹⁵ Sklair 2015, S. 83

⁹⁶ ebd., S. 83;

⁹⁷ ebd., S. 84

legacy“, schon die Lebenden aber unternähmen große Anstrengungen, „to build their legacy by extending their global reach through the location of their buildings in globalizing cities and through the influence of their work in the global culture of capitalist consumerism.“⁹⁸ Einem auch an diesem Punkt der Argumentationskette aufkommenden Zirkelschlussverdacht widerspricht Sklair nicht: „Indeed, this statement is a veritable tautology, one that forms part of the definition of the global starchitect in the sense defined here.“⁹⁹

Die folgenden Detailbetrachtungen Sklairs, die er jeweils unter den Aspekten »Brand stretching, Cultural significance, Aesthetic significance« und »Legacy« zu den Werken Norman Fosters, Frank Gehrys, Zaha Hadids und Rem Koolhaas' anstellt,¹⁰⁰ sind angelegt als Sammlung von Indizien, die darauf hindeuten sollen, dass alle zuvor von ihm gebildeten und als Randbedingungen des Star-Status definierten Kategorien zutreffend erfüllt sind. Hierzu zählt z.B., dass Zaha Hadid eine Schuh- und Parfum-Kollektion mitentwickelt, Koolhaas für und mit Prada gearbeitet habe und die ‚Marke Norman Foster‘ sogar mit der eines David Beckham verglichen worden sei. Es besteht hier nicht das Ziel, anzuzweifeln, dass die von Sklair beschriebenen Zusammenhänge existieren und nachweisbar sind. Angriffspunkte bestehen aber auf einer anderen Ebene: In ganz allgemeiner Form steht der Star-Status zwischen der Produktions- und der Rezeptionsseite; ohne an dieser Stelle präzisere Verortungen sowie konstitutionelle Einflüsse zu benennen, ist damit gesagt, dass die (selbst wissenschaftliche) Definition von Star-Status-Kategorien nicht individualistisch-analytisch möglich sein kann, sondern sich auf die Herleitung aus der Auffassung desjenigen Publikums berufen können muss, das eine solche Zuweisung zu einem bestimmten Zeitpunkt erkennbar mitgetragen hat. Hierum wird zweifelsohne auf Basis von Deutungsangeboten in hoher Dynamik gerungen, im wissenschaftlichen Diskurs ist aber genau deshalb ein Unterschied zu machen zwischen einem solchen alleinigen Deutungsangebot und der im besten Fall ergebnisoffenen Erforschung von Gesamt-Sachzusammenhängen des Star-Wesens in der Architektur. Plausibilitätsprüfungen und Korrelationsbeschreibungen in Verbindung mit eigenen Denk- und Kategoriensystemen sortieren hingegen vorgefundenes Wissen, ohne neues forschend zu schaffen.

⁹⁸Sklair 2015, S. 84

⁹⁹ebd., S. 84;

¹⁰⁰ebd., S. 85 ff.

3.5.3 Cécile Renard-Delautre: Jean Nouvel als Stararchitekt der Schönen Künste

In einem weiteren Beitrag des noch immer selben Bandes trifft Cécile Renard-Delautre eine Unterscheidung zwischen der angloamerikanischen Konzeptualisierung des „global starchitect“ nach Sklair und McNeill, deren Merkmal es sei, Architekturbüros als Unternehmen mit einer Person als Namensgeberin oder -geber unter ökonomischen Gesichtspunkten zu beschreiben, und der demgegenüber besonders in Frankreich von (und für) Architektinnen wie Architekten vertretenen Sicht, dass es dort selbst inmitten wirtschaftlicher wie ‚symbolischer‘ Zwänge (der Kompetenzausweisung) stärker darauf ankomme, von sich das Bild der Künstlerin und des Intellektuellen („l’architecte «beaux-arts»“) zu vermitteln und dabei erkennbare Distanz zu der Verfolgung eigener wirtschaftlicher Interessen zu halten – hierfür lasse sich Jean Nouvel als emblematisches Beispiel anführen.¹⁰¹

Über diese Differenzierung zwischen Künstler-, Ingenieur- und Unternehmer-Architekturbüros hinaus nimmt Renard-Delautre allerdings noch weitere Unterscheidungen vor: Zwischen selbständigen Klein- und Großbüros (mit stark voneinander abweichenden Angebotsdimensionen), zwischen dem heimischen und internationalen Markt, dort jeweils stärker oder weniger ausgeprägten Schutzbestimmungen der Berufsbezeichnung, dem Marktsegment »Stararchitektur« und – als Umkehrschluss – dem übrigen Architekturgeschehen sowie privaten und öffentlichen Bauaufträgen nebst ihren unterschiedlich reglementierten Vergabeverfahren. Entlang dieser Flanken verläuft nun ihre Argumentationslinie: Französische Architekturbüros des Typs »beaux-arts« seien in ihrer ‚kooperativ-konkurrierenden‘ Arbeitsweise des rivalisierenden Ringens um und der anschließend oft notwendigen kollaborierenden Durchführung von komplexen Großprojekten sowie ihrer möglichen Profilierung insbesondere bei prestigeträchtigen öffentlichen Aufträgen („le point d’orgue de la carrière canonique des

¹⁰¹Renard-Delautre 2015, S. 117; Hervorhebung im Klammer-Zitat i.O.; Dies wirft – insbesondere gegenüber den zuvor besprochenen Beiträgen – sogleich die Frage auf, ob »global starchitects« dann entweder keine wirklich global einheitliche Geltung und Reichweite besitzen, strategisch ein marktangepasstes Verhalten zeigen oder weder regional noch global, sondern nur entlang der Aufmerksamkeit eines spezifischen Publikums konzipiert werden können. Jean Nouvel nicht nur als Stararchitekten nach französischem Schnittmuster, sondern hier auch entgegen der Definition und Kategorisierung Sklairs zu positionieren, ist zumindest nicht mit allen dargestellten Argumenten und Kriterien widerspruchsfrei vereinbar.

architectes, leur permettant « d'obtenir des commandes sans "se compromettre" dans des pratiques jugées trop mercantiles »), auf die schon in der Ausbildung durch die Schaffung prononcierter Eigenständigkeit einerseits und eines Netzwerks an Beziehungen und Kontakten andererseits hingearbeitet werde, was dann im oft geschäftigen, Extravaganz begünstigenden Auswahlprozess der Architektenwettbewerbe höhere Wiedererkennbarkeit und damit Erfolgchancen gewährleiste, geradezu dafür prädestiniert, Stararchitektur, bei der das Bauwerk als Leistung einer Künstler-Persönlichkeit definiert sei, anzubieten und hervorzubringen.¹⁰²

Ähnlich wie zuvor Sklair operationalisiert – und bestätigt – Renard-Delautre die Erfolge des Werdegangs, der Selbstdarstellung, der Wahrnehmung und des Werks Jean Nouvels auf der Basis ihres auch darin kategorienbildenden Argumentationsgeflechts. Zusammen mit gezielten Wirtschaftsfördermaßnahmen sei es den ‚Ateliers Jean Nouvel‘ (und in seinem Fahrwasser weiteren, auf den Feldern der Stadtplanung, des Garten- und Landschaftsbaus oder der Innenarchitektur tätigen Büros) gelungen, den Erwartungen der ‚Ära der Stararchitektur‘ besonders gut zu entsprechen.¹⁰³ Faktor des Erfolgs wie auch sein bestätigendes Merkmal sei die Verleihung des Pritzker-Preises. Selbst jedoch die Namensfindung der ‚amerikanischen Stars‘ Brad Pitt und Angelina Jolie, die ihr Kind – eine Tochter – »Shiloh Nouvel« genannt hätten, sei als nichts anderes als eine Hommage an Jean Nouvel zu verstehen.

Renard-Delautre weist jedoch darauf hin, dass Umbrüche und eine zunehmende Sättigung „du phénomène de starchitecture nous invitent à envisager la fin d'une ère“; Jean Nouvel stehe so zugleich beispielhaft für das Ende dieses Zeitabschnitts der „starchitectes beaux-arts“ und damit einer Epoche der Architekturgeschichte.¹⁰⁴

Zustimmen lässt sich der These Renard-Delautres, dass sich Nouvel womöglich bewusst als Architekt den »Schönen Künsten« einerseits und einem intellektuellen Zirkel andererseits zugehörig positioniert. Diesen Eindruck bekräftigen zumindest die vom *Maison des écrivains* sowie der *École d'architecture Paris-La Villette* initiierte und von Peter Engelman unter dem Titel *Einzigartige*

¹⁰²Renard-Delautre 2015, S. 118-127

¹⁰³ebd., S. 132; Renard-Delautre hebt u.a. die förderliche Wirkung der »Grands Projets« der Zeit des damaligen französischen Staatspräsidenten Mitterands hervor.

¹⁰⁴ebd., S. 135

Objekte – Architektur und Philosophie in Buchform herausgegebene Reihe mit Zwiegesprächen zwischen Jean Baudrillard und Jean Nouvel.¹⁰⁵

3.5.4 Caroline Lamy: Konsumorte der Stararchitektur

Der abschließend diskutierte Beitrag des »Starchitectur(s)«-Bandes zeichnet sich nicht mehr so sehr dadurch aus, dass er die Entstehungs- oder Rahmenbedingungen der Stararchitektur ergründen, nachzeichnen oder erklären will; vor dem Hintergrund der hier betriebenen Analyse liefert er aber Einsichten darin, auf welchem typologischen Feld ihr Auftreten und Einfluss zusätzlich zu den oft nur nebenbei anklingenden Bauaufgaben angenommen und beschrieben wird. Tatsächlich ist in den analysierten Arbeiten keine Festlegung darauf zu finden, welche Typologien sich als Stararchitektur besonders eignen, zu ihr zu zählen sind, oder umgekehrt und noch bedeutender, *keine* Stararchitektur sein oder werden können. Lediglich einige der empirischen Studien, auf die Bezug genommen wird, weisen analytische Einschränkungen auf nur einen untersuchten Bautypus auf, etwa auf »office buildings« oder Museen. Insoweit hebt sich der Beitrag von Caroline Lamy ab: Sie untersucht Stararchitektur im Zusammenhang mit Einzelhandelsgeschäften in der Spannbreite der Luxusboutiquen über Flagship-Stores, Fabrik-Verkäufen, Einkaufszentren und Shopping-Malls bis hin zum Outlet-Center („villages de marques“). Ihre Untersuchung stützt sich dabei wesentlich auf Interviews, etwa mit Françoise Sackrider, Direktorin des »Management-Programms« am *Institut Français de la Mode* und Bernard Arnault, Vorstandsvorsitzender der LVMH-Gruppe (Moët Hennessy Louis Vuitton), die in Branchenmagazinen erschienen sind, mit Alain Salzman, Vorstandsvorsitzender des Einkaufszentrenbetreibers *Concepts & Distribution*, dessen von Lamy aufgezeichnete Stellungnahme in ihrem Beitrag abgedruckt ist, den Architekten Nathalie Frémon und David McNulty von Louis Vuitton (ebenfalls mit einer Stellungnahme) sowie mit weiteren Architektinnen und Architekten, deren Aussagen und Einschätzungen sie auch ihren Literaturrechercheresultaten entnommen hat.

Während die Verpflichtung von Stararchitektinnen und -architekten beim Bau dieser Einrichtungen ein neues Phänomen sei, reichten die Vorläufer in die Zeit der Industrialisierung sowie der Anfänge des Kapitalismus und des Massenkonsums zurück. Erst seit den 1990er Jahren gebe es nun eine zurückgekehrte

¹⁰⁵Engelmann 2004

architektonische *Begeisterung* (wörtlich: „engouement“) an Einzelhandelsbauwerken, und das sowohl aufseiten der Architektinnen und Architekten, der Projektentwickler als auch von den Medien und einer breiten Öffentlichkeit.¹⁰⁶

Lamy schneidet angesichts dieser konstatierten Entwicklung Punkte an, deren Klärung in größtem Interesse der genannten Projektentwickler sowie von Stadtentwicklungsverantwortlichen liegen dürfte. So stellt sie zum einen die Frage, ob in Anbetracht der Mehrkosten durch das Hinzuziehen renommierter Architektinnen oder Architekten bei der Planung und Realisierung von Einzelhandelsobjekten, das vom Grundsatz her zahlreiche Vorteile „en termes d’image et d’attractivité, notamment territoriale“ bieten könne, Architektur und besonders Stararchitektur wirklich den Verkauf ankurbelt. Zum anderen fragt Lamy, ob es sich dabei um ein nachhaltiges urbanes Marketinginstrument handelt und stellt in Aussicht, die Chancen und Risiken dieser „architecture médiatique“ für die Unternehmen, aber auch die Orte und Regionen herauszuarbeiten. Besonders für Paris, die ‘Hauptstadt der Mode und des Shoppings‘ seien die Champs-Élysées ohne starke urbane Marken unvorstellbar; ihre Geschäfte hätten eine mit den bekannten Sehenswürdigkeiten vergleichbare, anerkannte Ikonizität sowie messbare Attraktivität: Die Vuitton-Niederlassung sei mit einer Zahl von 3.000 bis 5.000 Besuchern täglich an siebter Stelle der am häufigsten frequentierten Orte der Stadt.¹⁰⁷

Getrieben durch die Globalisierung sowie getragen von Prozessen der Konzentration und Angebotsausweitung in Richtung der chinesischen und südostasiatischen Metropolen seien diese und andere Luxusmarken zu Ketten geworden, die den Konsum von Luxusartikeln zum weltumspannend simultanen und ästhetisch identischen Erlebnis gemacht hätten. Dabei seien die Erwartungen der Kunden an ihr persönliches Einkaufserlebnis, an die Präsentation der Marke und die Darbietung der Produkte erheblich gestiegen, denen mit Investitionen in die Ausstattung begegnet werde, was auf der anderen Seite aber gleichermaßen eine ‚künstlerische Herausforderung‘ als auch medienwirksame Visitenkarte für die Stararchitektinnen und -architekten sei. Lamy zählt zur Bestätigung der engen Verbindung zehn „starchitectes travaillant avec des marques de luxe“ auf, deren Bekanntheitswerte höchst unterschiedlich ausfallen dürften, vor allem aber »Star«-Titulierung von Lamy nicht erläutert wird: Jean-Pierre Wilmotte / Chaumet et Cacharel, Renzo Piano / Hermès, Herzog & de Meuron / Prada,

¹⁰⁶Lamy 2015, S. 199

¹⁰⁷ebd., S. 199 f. i.V.m. S. 203

Peter Marino / Vuitton, Dior, Chanel, Céline, Rem Koolhaas / Prada, Frank O. Gehry / Issey Miyake Tribeca, Massimiliano Fuksas / Armani, Zaha Hadid / Chanel sowie Toyo Ito / Hermès.¹⁰⁸

Stararchitektur ist für Lamy dabei ein mit Flagship-Stores bzw. „palais«, «temples» oder „cathédrales“ des Luxuskonsums verknüpftes globales Phänomen, das sich mehreren Aufgaben zu stellen habe. Denn die Einzelhandelsniederlassungen seien für die sie betreibenden Unternehmen ein Kommunikationsinstrument, das die Wiedererkennbarkeit der Marke und damit ihre Identität und Verbreitung überall in der Welt gleichermaßen wahren müsse, das zugleich aber auch das Markenimage durch die Architektur medienwirksam forme. Die Produktgestaltung und das Markenlogo seien etwa für das Unternehmen Louis Vuitton „ses éléments iconiques“, also in wohl seltener semantischer Schnittmenge regelrecht sakrosankt. Damit aber stelle die Verpflichtung von Stararchitektinnen oder -architekten, die selbst Marken seien, eine echte Gefahr da, die im „risque d’éclipser, de faire de l’ombre à la marque“ bestehe. Darüber hinaus, so berichtet es Lamy, gebe es Akteure, die sich der Willkür einiger Stararchitektinnen und -architekten ausgesetzt fühlten, denen sie geringe Dialogbereitschaft bei Kundenwünschen zur Markendarstellung oder Gebäudefunktionalität unterstellten; zudem arbeiteten viele von ihnen für konkurrierende Marken.¹⁰⁹

Die ‚Geografie der Stararchitektur‘ habe sich, so Lamy, seit kurzem stark gewandelt. Es sei immer noch wichtig, auf der „carte de la starchitecture internationale“ in den traditionellen Luxus-Märkten des Westens in Erscheinung zu treten, damit eine ‚Aura‘ konserviert und starke internationale Identität gezeigt werden könne. Weniger strenge städtebauliche Vorschriften beförderten aber besonders in den aufstrebenden Weltregionen Asiens, den Vereinigten Arabischen Emiraten und den Ländern des Ostens, besonders Russland, ein ‚Gigantismus-Wettrennen‘ und Überangebot, das vor allem im Luxussegment grassiere. Dennoch kommt Lamy auf der Basis einer Rangliste der „adresses prestigieuses les

¹⁰⁸Lamy 2015, S. 200 f.

¹⁰⁹ebd., S. 202 i.V.m. S. 205; Auch den Nachteil analytisch nicht aufgeschlüsselter »Mehrkosten« führt Lamy gegen die Verpflichtung eines „architecte de renom“ ins Feld(ebd., S. 209). So wird zumindest andeutend vermittelt, dass ein Teil der zu investierenden Finanzmittel nicht für Auftraggeberwünsche und dabei anspruchsvollere bauliche Maßnahmen aufgewendet werden müssen, sondern allein für die Reputation des beauftragten Architekturbüros. Im Rahmen wissenschaftlicher Forschungen und Zitierkonventionen kann dies – das zeigen auch die weiteren, hier untersuchten Arbeiten –, dazu führen, dass Befunde dieser Herkunft eine eigene Wirklichkeit annehmen.

plus convoitées“ des US-amerikanischen Immobilien-Beratungsunternehmens Cushman & Wakefield zu der Erkenntnis, dass die New Yorker Fifth Avenue und die Champs-Élysées gleich hinter der Causeway Bay in Hong Kong platziert seien.¹¹⁰ Gebildet ist diese Rangliste nach dem Kriterium der Mietpreise pro Quadratmeter im Jahr 2013. Dargestellt sind nur die ersten drei Plätze. In den Anmerkungen weist Lamy unspezifisch darauf hin, dass auch die Einkaufsstraße Omotesando in Tokio zu den begehrtesten Adressen im Bereich des Luxussegments in Asien gehöre. Außerdem gebe es aufgrund von Flächenknappheiten auf den Champs-Élysées Ausweichbewegungen in das sogenannte *triangle d'or* zwischen der Avenue Georges V und Faubourg Saint Honoré. Wie die Nachfrage einerseits und die Möglichkeiten und Grenzen der Angebotsausweitung andererseits die Mietpreisbildung für Einzelhandelsflächen in den verschiedenen Städten dergestalt beeinflussen, dass die von ihr wiedergegebene Rangliste ein möglicherweise höchst verzerrtes Bild der tatsächlichen Dynamik der Stadt- wie auch Umsatzentwicklung liefert, fällt Lamy hingegen nicht auf. Ein anderes Indiz dafür, wie sehr der Einzelhandel unter dem Druck kurzfristiger Erneuerungs-, Anpassungs- und Modernisierungsanforderungen steht, hingegen schon: Schon nach vier bis fünf Jahren sei für eine „boutique de luxe“ bereits das Ende ihrer Nutzungsdauer erreicht, beeinflusst durch kurze Modezyklen und die Notwendigkeit, „de surprendre sa clientèle“.¹¹¹

In welcher ästhetischen Form dies geschieht, untersucht oder beschreibt Lamy nicht. Gleichwohl gibt sie implizit ein Verständnis der Funktion »architektonischer Qualität« zu erkennen. So stelle Stararchitektur bzw. „architecture de qualité, signée par un grand nom“ einen Mehrwert durch Individualisierung innerhalb eines zunehmend unter Konkurrenzdruck stehenden Wirtschaftssektors dar und bilde einen Wettbewerbsvorteil bei Genehmigung der Bauvorhaben durch Lokalpolitiker, die in prestigeträchtigen Architekturprojekten eine Trumpfkarte beim Gewinn von Wahlen sähen.¹¹² Eine weitere ästhetische wie qualitative Andeutung ex negativo macht Lamy dort, wo sie den Trend beschreibt, dass auch die in Frankreich verbreiteten »centres commerciaux« verstärkt zum Objekt architektonischer Aufmerksamkeit werden. Während es in den 1960er-1970er Jahren noch ausschließlich kostengünstiges Bauen im Vordergrund gestanden habe, gebe es seit den 1980er und besonders 1990er Jahren einen gestiegenen

¹¹⁰Lamy 2015, S. 204 f.

¹¹¹ebd., S. 205, S. 218

¹¹²ebd., S. 215 f.

Druck, Kundenwünschen nach hochwertigeren Einkaufsumgebungen, als sie die ‚Hangar‘-Bauweisen in Form der „boîte sans architecture posée au milieu d’immenses parkings“ geboten hätten, zu entsprechen. Die architektonische Qualität der Einrichtung werde dadurch zum Faktor der Attraktivitätssteigerung, dass sie den Kunden, die gelangweilt seien von „hangars vieillots, tristes et sombres“ nunmehr „centres esthétiques, lumineux“ bieten könne.¹¹³

Viele Projektentwickler seien deshalb dazu übergegangen, namhafte Architekten wie Renzo Piano, Jean Nouvel, Valode et Pistre, Antoine Grumbach, Jean-Paul Viguier oder Jean-Michel Wilmotte für die Realisierung von Einkaufszentren zu engagieren, und es erweise sich, dass solche Aufträge auch gerne angenommen würden – obwohl sie auf den ersten Blick weniger prestigeträchtig seien. Lamy zitiert dazu Daniel Libeskind, der im Rahmen der Eröffnung des *Westside*-Einkaufszentrums in Bern gefordert habe, man müsse mit der Architektur ‚den Alltag feiern‘.¹¹⁴

Als kommerziell, touristisch und medial besonders erfolgreiches, ‚emblematisches‘ Beispiel dieser Entwicklung preist Lamy das *Bullring*-Einkaufszentrum in Birmingham der Architektengruppe Benoy, Chapman und Taylor, der es zusammen mit Future System und dem von ihnen als Teil der Gesamtmaßnahme verantworteten Kaufhaus *Selfridges* gelungen sei, einen erheblichen, in den 1960er Jahren angelegten städtebaulichen Missstand zu beheben.¹¹⁵ Der erzielte Erfolg sei, „de l’avis des spécialistes, spectaculaire“, das Ensemble darüber hinaus augenblicklich »ikonisch« geworden. Es werde seit der Eröffnung im Jahr 2003 zudem jährlich von *Retail Week* in der Liste der „100 shops you must visit“ erwähnt und sei 2004 als „*Destination of the year*“ ausgezeichnet worden. Lamy zählt zudem zahlreiche, dem Einkaufszentrum verliehene Architekturpreise auf und sieht den Erfolg auch dadurch belegt, dass das Kaufhaus zusammen mit fünf anderen prestigeträchtigen Bauwerken in einer Briefmarkenserie erschienen sei, mit der die *Royal Mail* die ‚schönsten Beispiele moderner Architektur des Jahrtausends‘ gewürdigt habe. Das Bullring-Einkaufszentrum habe den Imagewandel der Stadt Birmingham im In- und Ausland bewirkt und werde von der Presse auf die gleiche Stufe gestellt wie das Guggenheim-Museum von Frank Gehry in Bilbao.

¹¹³Lamy 2015, S. 207 f. i.V.m. S. 209;; Darin zitiert nach Mauger, 1991.

¹¹⁴ebd., S. 208

¹¹⁵ebd., S. 210, S. 219;; Lamy lässt nicht unerwähnt, dass es sich bei *Future System* mit Jan Kaplicky und Amanda Levete um „deux anciens collaborateurs de Norman Foster (Pritzker Prize en 1999)“ handelt (Klammerangaben i.O.).

Lamy räumt ein, dass Projekte für Einkaufszentren hier wie auch andernorts mitunter nur wenig oder gar nicht von vorhandener historischer Bausubstanz eingeschränkt würden und sich ohne ‚kulturelle oder geschichtliche Fesseln‘ frei entfalten könnten. Die ‚großen Architekten‘ hätten deshalb entschieden, dort zu arbeiten, wo es die Forderung nach dem Bewahren eines kulturellen und historischen Erbes nicht gebe.¹¹⁶

Dort, wo das Einzelhandelskonzept strategisch und kommunikativ darauf ausgerichtet ist, demonstrativ preisgünstige Einkaufsmöglichkeiten zu vermitteln, könne der Einsatz der „architecture spectaculaire ou extravagante d’un bâtiment et la sophistication des matériaux utilisés lors de sa construction“ allerdings „des effets pervers“ nach sich ziehen. Es verwirre die Konsumenten, dass die Fabrikverkäufe der ersten Generation in Lagerhallen stattgefunden hätten, heutige Outlet-Center aber den traditionellen Einzelhandelsgeschäften oder sogar Luxusboutiquen ähnelten. Lamy deutet eine Architektursprache an, die nicht geeignet ist, das zu vermitteln, was Konsumenten hören wollen oder verstehen: „Ce nouveau langage architectural peut provoquer une confusion auprès de certains consommateurs“.¹¹⁷ Eine auf mediale Vermittlung ausgerichtete Architektur, so wird es im Beitrag von Lamy deutlich, hat als primären Zweck dieser symbiotischen Gemeinschaft keine Aufmerksamkeitssteigerung, die durch klassische Werbung nicht möglich ist, sondern will eine Form der Anders- und Einzigartigkeit zu erkennen geben, die zwar auch einen Nachrichtenwert für Zeitungen, Zeitschriften und Magazine enthält, in erster Linie aber Kundenzuspruch und recht gewöhnliche ökonomische Ziele wie Umsatz- und Gewinnmaximierung verwirklichen soll. Aufzufallen ist damit das Mittel zu einem Zweck, das zwar derzeit mit Stararchitektur erreichbar erscheint, durch die exzessive Wiederholung aber in das Gegenteil der Banalisierung umschlägt. Dies könne absehbar dazu führen, dass „le «*must*» de la distinction sera bientôt celui de ne pas posséder de starchitecture“.¹¹⁸

Zuletzt finden sich bei Lamy noch Andeutungen zu architekturtheoretischen Fragestellungen, etwa dort, wo sie von den Vorbehalten der Gegner der Stararchitektur hinsichtlich der Art spricht, wie sich diese in die Landschaft einschreibt und mit dem urbanen Umfeld korrespondiert. Es werde das Risiko gesehen, dass sich die ‚architektonische Geste‘ von ihrer Umgebung entkopple und zu

¹¹⁶Lamy 2015, S. 213

¹¹⁷ebd., S. 216

¹¹⁸ebd., S. 218; Hervorhebung i.O.

einer Architektur führe, die „superficielle, déterritorialisée, décontextualisée“ sei. Es gebe außerdem ein zu geringes Nachdenken darüber, wie eine solche Architektur altere, wie sie aber möglicherweise auch Gentrifizierungsprozesse im Wirtschafts- und Wohngefüge der unmittelbaren Nähe auslösen könne.¹¹⁹

3.6 Donald McNeill: Stararchitektur im Spannungsfeld globalisierter Berufspraxis

Donald McNeill stellt mit seinem Beitrag „The construction of architectural celebrity“ in Aussicht, ebenfalls wissenschaftlich fundierte Hinweise zur Entstehung des Stararchitektur-Phänomens geben zu können – methodisch wie Sklair und Renard-Delautre anhand einer bestimmten Person, in diesem Fall Daniel Libeskind, analytisch ebenfalls auf der Basis eigener Vorarbeit, die hier in der Folge auch eingehender diskutiert wird.¹²⁰ Sein zugehöriges Buch „The Global Architect“ trägt zwar, nunmehr abweichend von den bis hierhin besprochenen Arbeiten, thematisch den Star-Bezug weder explizit im Titel noch im Untertitel, diese Fokussierung wird allerdings gleich in den ersten Sätzen der gewissermaßen nachgeholt, wo McNeill in der wohl einzigen Auslandsreise des Barock-Architekten Gian Lorenzo Bernini im Auftrag Ludwigs XIV. „one of the earliest examples of an architectural star system“ sieht.¹²¹ Damit ist schon seine analytische Marschrichtung eingeschlagen: McNeill untersucht Architektur in ihrer Praxis eines spezifischen Geschäftsmodells, das sich unter den Bedingungen besonders nachfragestarker Regionen wie den Golfstaaten und China sowie der Aussicht auf Wettbewerbsvorteile durch Konzentrationsprozesse in ihrer Gestalt von Großbüros, die Architektur- und Ingenieurdienstleistungen in höchst überdurchschnittlicher Integrationstiefe weltweit anzubieten versuchen, herausgebildet habe – und somit selbst ein Produkt der Globalisierung sei. Auch hier steht folglich die unternehmerische Perspektive bei der Betrachtung der Architekturstehung im Vordergrund. McNeill grenzt, ähnlich wie schon Ötsch, Architekturbüros dabei nach qualitativen Merkmalen voneinander ab. Beide

¹¹⁹Lamy 2015, S. 219

¹²⁰McNeill 2015; McNeills Beitrag zum zuvor diskutierten Band von Gravari-Barbas et al. ist ein gekürztes und dabei nur punktuell angepasstes (gekürztes) Kapitel aus seinem bereits sechs Jahre zuvor erschienenen Buch „The Global Architect. Firms, Fame and Urban Form“, das folglich die Grundlage der Auseinandersetzung dieses Kapitels bildet.

¹²¹McNeill 2009, S. 1

Ansätze treffen sich zunächst in ihrer vorausgeschickten Diagnose der jeweils geltenden, wirkmächtigen ökonomischen Umstände (Globalisierung bei McNeill, etwas präziser die Finanzialisierung bei Ötsch), aus denen sie den Einfluss auf die Nachfrage- und Produktionsbedingungen von Architektur folgern, die dabei von McNeill nur am Rande ästhetisch beschrieben wird – und zwar überall dort, wo ihre Autonomie zur hinreichenden Bedingung einer Erklärbarkeit der „role of a design leader“ und dessen „unified, consumable style (a brand)“ bestimmt wird. Hieraus ergebe sich gleichwohl das Spannungsfeld von „standardised design solutions, as opposed to those who are asked to produce "difference" through an iconic design“.¹²² Auch das Guggenheim-Museum in Bilbao, dem ein eigenes Kapitel gewidmet ist, wird von ihm in diesem Zusammenhang kaum formalästhetisch beschrieben und verhandelt, sondern funktional: „My intention here is to deepen the understanding of the nature of the client relationship by exploring the situation of the museum within Basque geopolitics and culture“¹²³ Das Äußere des Gebäudes beschreibt er als „visually striking“, was er auf die „sharply interacting planes, curved galleries and fragmented glass panelled walls“ sowie auf den Kontrast der „titanium panels, which create a stunning effect when placed against the the backdrop of central Bilbao’s lush river“ zurückführt.¹²⁴ Tiefer- oder darüber hinausgehende ästhetischen Analyse (und deren Wirkung) finden sich bei ihm nicht.

Anhand von Fallbeispielen differenziert McNeill die betrachteten Architekturbüros hingegen ausführlicher. Ausgehend von Foster + Partners sowie „similar-sized architecture firms – such as Skidmore, Owings & Merrill or HOK“ (Hellmuth, Obata + Kassabaum), werden von ihm – bei allen Gemeinsamkeiten, etwa bei der Auftragssuche – Unterscheidungsmerkmale herausgearbeitet, die verdeutlichen sollen, welche Faktoren den Star-Status entweder begünstigen oder verhindern. Entscheidend ist für McNeill der „cult of the individual architect“; der Star-Status werde demnach aufgrund einer Vielzahl ablesbarer Merkmale erklärbar:

First, they are identifiable individuals, with a name, a face and perhaps some kind of authored book. [...] [T]hey have a particular charisma that will draw a paying audience to a high profile cultural institution to hear them explain their designs. [...] Second, they are

¹²²McNeill 2009, S. 5 f.

¹²³ebd., S. 5

¹²⁴ebd., S. 81

*often associated with striking shapes, surfaces, or concepts. In other words, their buildings become famous, more so than the individual, at least to the broader public. [...] Third, many of these individuals have a strong capacity for self-promotion. This is not necessarily a pejorative term, but simply a reflection of entrepreneurial zeal, communicative skills, innovative design partners, favourable economic cycles, or a strong institutional embeddedness. They are, effectively, embodiments of the adage that celebrities are made not born, that they are social products of history rather than geniuses whose intrinsic skills have surfaced through an evolutionary impulse.*¹²⁵

Der Begründungszusammenhang der Globalisierung taucht in diesem Indikatorenkatalog der Star-Identifizierung etwas überraschend nicht auf, auch wird der oben angetroffenen synonymen Gleichsetzung von »Genie« und »Star« widersprochen – mit der These, dass weniger persönliche Dispositionen bei dessen Genese ausschlaggebend sind als vielmehr eine Gesellschaft, die im Verlauf der Zeit ihr Interesse an einer solchen Zuschreibung erkennt und zum Ausdruck bringt. Gleichwohl beschreibt McNeil die tatsächlich hierum ringenden Kräfte in ihrem Verhältnis »Individuum vs. Gesellschaft« als Wechselwirkung und in gegenseitiger Abhängigkeit voneinander. Festgemacht wird dies an den spezifischen Charakterisierungen der Büros, die in ihren Kategorien an die unternehmerischen Positionierungen als Ergebnis strategischer Entscheidungen bei Ötsch (»Copycats: Disintermediation«, »StararchitektInnen: Intermediation«, »Second-tier architect: Kombination von Disintermediation und Intermediation«) erinnern, ohne allerdings auf gleiche Weise klassifiziert zu werden. McNeill verdeutlicht seine Differenzierungen anhand des Fallbeispiels des »ABN Amro Tower« bzw. »Aurora Place« in Sydney, einem Wohn- und Bürohochhaus in Sydney.¹²⁶ In der Absicht, die Akzeptanz bei „[p]oliticians, planning officers and the local media (architectural columnists in daily city papers, particularly)“ für den Abriss eines von Ken Woolley entworfenen Behördengebäudes und der anschließenden Neubebauung durch den Projektentwickler Lend Lease Australia mittels einer „construction of superior architectural design“ gezielt zu erhöhen, wurde demnach Renzo Piano (als Büro »RPBW – Renzo Piano Building Workshop«) im Verlauf eines informellen Verfahrens mit der Planung des außerdem zunächst (bewusst) gegen die lokalen Bauvorschriften verstoßenden Hochhauses

¹²⁵McNeill 2009, S. 47; S. 62

¹²⁶ebd., S. 39 ff.

beauftragt. In Anerkennung „of the excellence in design demonstrated by the project architecture“ – McNeill zitiert hier den Beschluss des Stadtrats – erteilte dieser schließlich eine von der bis dahin lokal vorgeschriebenen Geschossflächenzahl und den einzuhaltenden Baufluchtlinien abweichende Genehmigung zur Umsetzung des Gesamtprojekts. Dessen arbeitsteilige Ausführung macht sodann auf eine Rollenverteilung aufmerksam, die das Feld der Stararchitektur in der Tat als unternehmensstrategische Geschäftsfeld-Nische erscheinen lässt, die von den Büros absichtsvoll und doch marktgetrieben entweder besetzt oder aktiv gemieden wird: „RPBW would design the skins (defined as façade, wind and environmental engineering) and that LLDG would provide the core, frame and systems engineering.“ »Lend Lease Design Group« ist allerdings ein Inhouse-Architekturbüro des gleichnamigen Projektentwicklers, das zuvor zahlreiche Hochhausprojekte gänzlich in Eigenregie realisiert habe, mithin also als einer der »second-tier architects« gelten kann; Renzo Pianos ‚Leistung der persönlichen Präsenz‘ und als Verfasser des Fassadenentwurfs sei einvernehmlich offenbar nur soweit eingebracht worden, wie sie im Rahmen seiner Verfügbarkeit glaubwürdig darstellbar sowie als demonstrativer Wettbewerbsvorteil notwendig und verwertbar erschien. Diese Präsenz, so betont es McNeill, sei nicht nur mit erheblichem Reiseaufwand verbunden (und erweckt damit den Eindruck, als »Selbst-Globalisierung« mehr Konsequenz als Voraussetzung der entschiedenen Star-Praxis zu sein), sondern bedürfe auch einer weit detaillierteren Optimierung der Fremdwahrnehmung; das „styling of the architect and their communicative modes“ seien hierbei bedeutende Faktoren – Jacques Herzog etwa beherrsche es, auf Fotos in einer Weise in die Objektiv der Kameras oder auf mit ihm zusammen abgebildete Auftraggeber zu blicken, die nie von „frivolous changes of mood“ geprägt sei, was „persistence, stamina and consistency“ sowie, im direkten Augenkontakt, „intimacy and trust, as well as insincerity and fear, power and control“ signalisiere.¹²⁷ Doch so weit dies in den Zusammenhang mit Star-Eigenschaften gestellt werden kann, so sehr wirkt es für McNeill die Frage auf, ob sich Jacques Herzog deshalb tatsächlich mit einem Star im Sinne Hollywoods wie Robert de Niro vergleichen lasse und äußert Zweifel, dass die Namen von Architektinnen und Architekten jemals so geläufig sein können wie die von Sport-, Film- oder Musikstars; auffällig sei zudem, dass Gebäude häufig

¹²⁷McNeill 2009, S. 47; zitiert in Teilen nach Chance, Julia

berühmter seien als deren Architektinnen und Architekten – mit Frank Gehry als einer für McNeill erwähnenswerten Ausnahme.¹²⁸

Auch hier ist es also offenkundig so, dass McNeill bei genauerer analytischer Betrachtung Widersprüchlichkeiten in der Star-Zuschreibung erkennt. Sie sind das Ergebnis seiner zunächst vorgenommenen Gleichsetzung der Architektur mit der Sport- und Unterhaltungsindustrie. Die daraus folgende Konstatierung größerer Divergenzen hat jedoch erneut nicht zur Konsequenz, dass er das »architectural star system« als Erklärmodell für einen Teilbereich der gegenwärtigen architektonischen Praxis aufgibt. Stattdessen findet McNeill, wenn nicht auf den glanzvollen, so doch auf den Schattenseiten einzelne, das der Popkultur entlehnte Star-Konzept in der Architektur bestätigende Gemeinsamkeiten:

„Film stars with breakthrough roles become stereotyped, condemned to replicate their first roles to satisfy risk-averse producers. Similarly, architects are often expected to reproduce a similar style or outcome for risk-averse clients.“

McNeill fährt fort:

„A producer or director will know the individual foibles, work ethic, temperament and modus operandi of the movie star, and know the broader celebrity apparatus – the hair stylists, agents, publicists, and supporting, secondary cast members – that will ensure the success of the final product, the movie. In a similar way, clients will be drawn to the doors of particular architects partly by their reputation for flexibility and teamwork with particular engineers and project teams, and will be less well-disposed to firms whose work modes do not suit them.“¹²⁹

Die Herkunft dieser Einsichten in die Filmwirtschaft ist bei McNeill nicht erkennbar, obgleich es sich bei ihnen sicher nicht um Binsenweisheiten handelt. Beide Teilaussagen werfen nicht zuletzt deshalb, weil sie als Analogie zum Kulturbereich der Architektur präsentiert werden, zahlreiche Fragen auf: Wer ist in wessen Auftrag dazu »verdammte«, welchen Stil oder Effekt zu reproduzieren, und woran bemisst sich der Grad der Übereinstimmung? Ist hier ein mögliches Fallbeispiel »Guggenheim-Museum Bilbao« bzw. Frank Gehry mit einigen seiner

¹²⁸McNeill 2009, S. 63

¹²⁹ebd., S. 63

Nachfolgeprojekte repräsentativ? Welchen Maßstab legen welche Auftraggeber an, um bestimmen zu können, wie gut ein Architekturbüro zu ihren Ansprüchen, Bedürfnissen oder Interessen »passt«? Hier kann erneut an Ötsch erinnert werden, die das plagierende Reproduzieren von Architektur in der *Stararchitektur* zur Seite gestellten Kategorie »copycats« als eigenes Geschäftsfeld beschrieben hat, aber auch an breitere Debatten um das Thema der Authentizität in der Architektur. Insbesondere die zweite Aussage setzt aber die beschriebene Komplexitätszunahme beim Engagement von »Stars« für Filmproduktionen und die damit mutmaßlich aufwändigeren Problembewältigungsstrategien seitens der Auftraggeber (Produzenten) gleich mit ihrem genauen Gegenteil bei Bauherren, die Architekturbüros auswählen, mit denen die Zusammenarbeit widerstandsfreier (als Auslegung von *Flexibilität* im Sinne schneller erreichbarer Übereinkünfte im Falle des Auftretens von Zielkonflikten, etwa beim Abwägen von Kosten und Nutzen) möglich erscheint. Die oben bereits angesprochene Problematik, dass Vergleiche selbst dann Gleichsetzungen implizieren können, wenn sie entweder zunächst ergebnisoffen oder lediglich illustrativ angestellt werden, betrifft auch diesen Versuch McNeills, die Geltung von Architektinnen und Architekten als Stars nach popkulturellem Verständnis zu erklären. Für seine Arbeit, die sich vornehmlich mit den Auswirkungen der Globalisierung auf die Architekturpraxis auseinandersetzt, ist der Aspekt der Übereinstimmung des Star-Prinzips zwischen den Kulturbereichen möglicherweise nicht zentral – für die hier untersuchte Frage, welche Folgen es hat, wenn in dieser Form über Architektur gesprochen wird, ist er es aber umso mehr.

Ein Konzept kann, so argumentiert folglich McNeill, auch dadurch in seiner spezifischen Wirklichkeit Bestätigung erfahren, dass es Gegenbewegungen auszulösen imstande ist. Vor dem Hintergrund der von ihm aus dem Blickwinkel der verschiedenen unternehmerischen Strategien in den untersuchten globalen Großprojekten der Architektur und Bauproduktion lässt sich, wenn nicht repräsentativ, so dafür doch symptomatisch, das Beispiel des Büros Skidmore, Owings & Merrill (SOM) einordnen. McNeill liefert hierzu in seiner Arbeit umfassende und vergleichende Innenansichten auf die Begründungszusammenhänge der unterschiedlich gestalteten Großbüro-Organisationsformen. In seiner Analyse der Strategieentscheidungen des Büros SOM wird deutlich, dass sie offenbar vom Bewusstsein getragen sind, sich in einem Spagat gegenüber den Bedarfen an Funktionalität einerseits und Kreativität andererseits zu befinden, und gegenüber der Nachfrage nach „individuality, signature and innovation“, aber auch nach „efficiency and ability to harness industrialised building methods“

positionieren zu müssen.¹³⁰ Wo »celebrity« in der Wahrnehmung potentieller Bauherren und einer lokalen Bevölkerung *negativ* konnotiert ist und der zugehörige, von McNeill so genannte »cult of the individual« seinen symbolisch sichtbaren Ausdruck darin hat, dass selbst große Büros nach nur einer Hauptperson benannt sind, besteht eine solche Gegenstrategie folglich darin, dem eigenen Büro einen Kunst- oder Akronym-Namen zu geben und »anonymity« auch darin zu suchen, dass Branchenfremde zu Geschäftsführern bestellt werden.¹³¹ Einen solchen Zusammenhang legt McNeill in Form des Beispiels von Ken Brown nahe. Als früheres Vorstandsmitglied von General Electric galt er bei seiner Bestellung zum SOM-Geschäftsführer im Jahr 1999 als „the first non-architectural CEO of a major design firm.“ McNeill beschreibt darüber hinaus am Beispiel des 2002 vom britischen Architekten Keith Griffith gegründeten Großbüros »Aedas«, mit welchem Bemühen die Namensfindung verbunden sein kann, wenn hierbei das Ziel der Erschaffung eines Architekturbüros als globale Marke ohne »Celebrity«-Verwechslungsgefahr im Vordergrund steht: „Having contracted the specialist branding firm Sigelgale, the partners set out their criteria: uniqueness, ease of pronunciation and writing in multiple languages, and maturity and status.“¹³² Obgleich McNeill erklärt, dass diese strategische Ausrichtung des Büros SOM der komplexen Struktur teils miteinander konkurrierender Niederlassungen sowie einer Anzahl von 27 Teilhabern geschuldet war, stehe sie im Lichte des Versuchs, eine ökonomische Ausrichtung zu finden, die aus der Not, dass „partners within SOM and similar firms do not have the same recognition as celebrated designers within their own boutique firms“ die Tugend einer „appropriate recognition“ zu machen beabsichtige, und zwar in Form der Anerkennung eben jener stillen Verlässlichkeit, die allzu bekannten Architektinnen und Architekten eher abgesprochen werde: „For Nat Owings, one of the founding partners of Skidmore, Owings & Merrill, the secret of SOM’s success would be in the cultivation of a culture of anonymity, a modern "Gothic Builders Guild" as he put it“.¹³³

Der Weg zum Starruhm führt demgegenüber für die Büros, die darin einen Wettbewerbsvorteil sehen – darin trifft sich McNeill besonders mit den Darstellungen Renard-Delautres –, über die Teilnahme an Architektur-Wettbewerben; in ebenso (wörtlich) elitäristischer wie häufig anzutreffender Argumentation

¹³⁰McNeill 2009, S. 27 f. und S. 65

¹³¹ebd., S. 23 ff.

¹³²ebd., S. 28

¹³³ebd., S. 65; Hervorhebung i.O.

seien weitere Wegmarken der Erhalt des Pritzker-Preises sowie ein „strong publication output“¹³⁴ Eine aufmerksamkeitssteigernde Wirkung spricht McNeill auch dem »Praemium Imperiale« Japans zu, umgekehrt hingegen könne jedoch vermutet werden, dass die Verleihung des Pritzker-Preises an Sverre Fehn oder Christian de Portzamparc dennoch in der Absicht geschehen sei, die unausgesprochene Botschaft zu vermitteln, dass die Auszeichnung sich nicht als Erfüllungsgehilfe des Star-Systems auffassen lassen wolle.¹³⁵ Auf der anderen Seite sei der Pritzker-Preis längst selbst zum Teil einer immer größeren Industrie um die Vergabe von Auszeichnungen an Personen aus dem Kulturbereich geworden.

Die Entscheidung, sich an Wettbewerben zu beteiligen, werde, so McNeill, von den Architekturbüros gleichwohl keineswegs leichtfertig getroffen, da sie durch das gebundene Personal mit erheblichen Opportunitätskosten verbunden sei. Viele Büros nähmen deshalb entweder nur nach eingehender Kosten-Nutzen-Abwägung oder ausschließlich auf Einladung daran teil, obgleich häufig die Bebauung von Top-Innenstadtlagen („plum sites“) ausgeschrieben sei, die erstklassige Chancen („a prime opportunity“) für den weiteren Karriereverlauf beinhalten könnten.¹³⁶ Welche Kriterien Teil dieser Kosten-Nutzen-Rechnungen sind, wird von McNeill nicht erörtert. Eine präzisere Quantifizierung der »vielen« Büros findet, darüber hinaus, ebenso wenig statt wie eine zumindest grobe Einschätzung dazu, in welchem Verhältnis sich die ausgeschriebenen Top-Lagen zu weniger attraktiv erscheinenden Wettbewerbs-Bauaufgaben befinden – geschweige denn, nach welchen Maßstäben diese Gewichtung entweder von den Architekturbüros oder ggf. McNeill selbst vorgenommen wird. Es ist unbestreitbar, dass sich hierüber ein argumentativer Austausch führen lässt, der an die erkennbar vorhandene Plausibilität der Darstellungen McNeills anknüpft und in einem Für und Wider zudem mögliche Fallbeispiele für das Entscheidungsverhalten der Architekturbüros in Abhängigkeit der Attraktivität bestimmter Wettbewerbe ins Feld führt, was im Grundsatz als einer der charakteristischen Vorgänge in architekturtheoretischen und -interessierten Debatten verstanden werden kann. Auch hier taucht aber die Kernproblematik auf, dass unklar ist, an welchen Punkt der diskursiven Auseinandersetzung überhaupt anzuknüpfen ist und welche Argumentationsgrundlage hilfreich ist. So ist stets das Bemühen

¹³⁴McNeill 2009, S. 73 f.; S. 44 f. Renard-Delautre 2015, S. 126

¹³⁵McNeill 2009, S. 74

¹³⁶ebd., S. 44

erkennbar, das Konzept des Starkults in der Architektur in seiner Systematik zu erfassen und dabei auf eine rationale Grundlage zu stellen - kaum aber, überspitzt formuliert, ein (ggf. auch empirisch fundiertes) Nachdenken darüber, ob es nicht auf gänzlich irrationalen Annahmen und Anschauungen basieren könnte, die jedoch auch dann zu benennen wären, wenn sie keinen quantifizierbaren Zusammenhängen entstammen, dann jedoch als anderer Verständniszugang ergründet werden müssten. Welche analytischen Zugänge diesen Bedenken deutlich stärker Rechnung tragen, zeigt die Untersuchung einiger der im weiteren Verlauf diskutierten Arbeiten.

Wo häufig eine semantische Vermischung der Star-Architektur mit weiteren, sich gleichwohl voneinander unterscheidenden Begriffen, Komposita und Adjektiven anzutreffen ist, differenziert McNeill etwas schärfer. So sei zwar der Ausdruck „signature architect“ immer häufiger anzutreffen, seine Bedeutung jedoch nicht immer klar.¹³⁷ Er führt ihn zunächst zurück auf seine Herkunft aus der Malerei, wo die Künstlersignatur als Garant für die Echtheit eines Werkes bzw. die Verhinderung von Fälschungen galt. Motive und Prozesse der Markenbildung, wie sie zuvor beschrieben wurden, sind seiner Auffassung nach jedoch davon zu trennen: „[T]he brand is a corporate rather than a personal signature“¹³⁸ Näher liege hier der Vergleich mit zwei anderen Professionen: „the couturier, and the celebrity chef“. Bemerkenswert ist, dass McNeill so das Phänomen der Stararchitektinnen und -architekten durch das der Starköchinnen und -köche zu illustrieren versucht. In der assoziativen Art seines Vergleichs unterfüttert McNeill dadurch zumindest indirekt die an Stararchitektinnen und -architekten gerichtete Kritik, sie reproduzierten sich und ihre Werke unabhängig von den jeweiligen Auftraggebern und Orten der Bauvorhaben. Die „creation of standardised, mass marketed products that need no further monitoring for quality beyond regular industrial quality control methods“¹³⁹ ist dabei in der Konsumgüterindustrie eine vielleicht in den Auswüchsen, weit weniger aber dem Prinzip nach kritisch rezipierte Methode der Vermarktung – im Gegensatz zur Architektur.

Das von Sklair ins Feld geführte »brand stretching« als Merkmal des Markenentwicklungsprozesses von Star-Architekturbüros erstreckt sich bei McNeill als

¹³⁷ McNeill 2009, S. 68

¹³⁸ ebd., S. 68; Von McNeill hier zitiert nach Frow, J. (2002) 'Signature and Brand', in J. Collings (ed.), *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*. Malden MA: Blackwell, pp. 56-74.

¹³⁹ ebd., S. 68

»brand extension« bezeichnet in eine etwas andere Dimension und Richtung. Während sie Sklair innerhalb einer „culture-ideology of consumerism“ dadurch nachzuweisen versucht, dass er die Aktivitäten der von ihm untersuchten Stararchitektinnen und -architekten im Schaffensbereich der Gestaltung von Autos, Luxus-, Modeartikeln und dergleichen nachzeichnet,¹⁴⁰ (mithin gewissermaßen als »vertikale Markendurchdringung« fasst), sieht McNeill eine horizontale Ausweitung und beschreibt sie als Herausforderung und darauf gerichtetes Bemühen filialisierter Büros, ein Marken- und Qualitätsmanagement sicherzustellen „while rapidly expanding output in destinations that are physically remote to the [...] designer“.¹⁴¹ Das Wachstum von Büros wie »Foster and Partners« sei durch die mit ihnen eng verbundene und erwartete Präsenz des namensstiftenden Einzelprotagonisten jedoch nur bis zu einem bestimmten Punkt möglich, ab dem es dann erforderlich werde, zusätzliche „elite designers“ zu verpflichten. Der Erfolg einer solchen Expansionsstrategie basiere „on a successful apprenticeship or mentoring system“, bestehe zum anderen aber auch darin, die Büropartner „who may be frustrated at a lack of name recognition“ bei Laune zu halten – hier befänden sich folglich Büros mit Akronym-Namen wie SOM, KPF und HOK und ihrem „subtle move away from the names of the original founders“ erneut im Vorteil, ihre Aktivitäten ausweiten zu können ohne auf die Rolle eines „signature architect“ beschränkt zu sein.¹⁴² Im Kern ist hier also die unternehmensstrukturelle Unterscheidung zwischen den von Renard-Delautre so genannten »beaux-arts«-Büros und den Großbüros angesprochen, bei der insbesondere »Foster and Partners« den offenbar größten Spagat versuchen. McNeill beschreibt die Bemühungen des Büros, den Namen des Gründers mehr und mehr als entpersönlichte Firmenbezeichnung zu platzieren und leitet ihren Erfolg aus der Beobachtung des Verhaltens der Medien ab: „While the popular press may continue to individualise the design process and refer to 'Norman Foster's design for Beijing airport' or suchlike as a possessive adjective, the specialist architectural and trade press will increasingly refer to 'Foster' as a *noun*, a subtle, but hugely significant shift in meaning that signifies the *firm*“¹⁴³ Zu fragen bleibt an dieser Stelle, ob die Fach- und Wirtschaftspresse über bessere Hintergrundinformationen verfügt als Boulevardmedien oder diese wider besseres Wissen ihr grundsätzliches und spezifisches Interesse an Einzel-

¹⁴⁰Sklair 2015, S. 82, S. 87, S. 91 f., S. 95

¹⁴¹McNeill 2009, S. 68

¹⁴²ebd., S. 69 f.

¹⁴³ebd., S. 71; Hervorhebungen i.O.

personen zum Ausdruck bringen. Dafür aber, dass es sich hierbei um aktive Versuche des Architekturbüros von Norman Foster handelt, die bei McNeill als »Boutiquen«-Charakter bezeichnete Anschauung aufrecht zu erhalten und zugleich die Expansion als Unternehmen voranzutreiben, liefert wiederum Sklair ein beredtes Indiz (allerdings keinen Beleg): „If clients wish to refer to their buildings as "designed by Norman Foster" rather than simply by Foster+Partners, then it is said that they must pay an additional £1 million on top of the normal architect fee“¹⁴⁴

Ansätze, die qualitativen Eigenschaften der Architektur der Star-Büros analytisch von der anderer (Groß-)Büros zu differenzieren, sind bei McNeill, wie oben schon ausgeführt, nur zaghaft angedeutet. In seiner ‚reinsten Form‘ gehe das Engagement berühmter Architekten für die Gestaltung der von Unternehmen selbstgenutzten Büro-Hochhäuser zurück auf die Nachkriegszeit und dort beispielhaft auf die Gestaltung des Johnson-Wax-Gebäudes durch Frank Lloyd Wright oder des Sears-Towers durch SOM.¹⁴⁵ Zu den aktuelleren Beispielen zählt McNeill Fosters Gebäude für die Hong Kong und Shanghai Bank bzw. die Commerzbank in Frankfurt und Hong Kong, I.M. Peis Gebäude für die China und Hong Kong Bank, Philip Johnsons Gebäude für AT & T in Manhattan sowie Kenzo Tanges Gebäude für Fuji Television in Tokyo. Gründe für das Zustandekommen dieser Aufzählung gibt McNeill nicht an, auch keine Kriterien, nach denen diese Auswahl gerechtfertigt erscheint, überprüft werden kann oder gegen andere Gebäude qualitativ abzugrenzen ist. Ganz gleich, ob der Auflistung zugestimmt werden kann oder nicht, besteht ihre Relevanz jedoch allein schon in ihrer Existenz: Im Duktus wissenschaftlicher Auseinandersetzung wird sie so Teil der Debatten darüber, welche Architektinnen, Architekten, Bauwerke, Auftraggeber und Typologien (abgeleitet letztlich auch: Ästhetiken) zum exemplarischen, vorbildgebenden bis Stararchitektur auslösenden Kanon gehören könnten. In Ermangelung zumindest des Versuchs der Benennung objektiver Indikatoren verbleibt jedoch der Verdacht, dass die genannten Bauwerke nicht *als* eine, sondern *zu* einer spezifischen Architekturform erklärt werden.

Die ursprüngliche „emergence of 'star power' in the architectural profession“ sei inzwischen Gegenstand einer schlicht wettbewerbsorientierten Kosten-Nutzen-Abwägung: „*To gain such a commitment, the building will have to possess some aspect that clearly differentiates it from competitor buildings. [...] In*

¹⁴⁴Sklair 2015, S. 87

¹⁴⁵McNeill 2009, S. 76

*some office markets, the 'branded', landmark, or iconic building can make a significant impact on the commercial success of the building.*¹⁴⁶ Besonders SOM sei dabei zwischenzeitlich wirtschaftlich unter Druck geraten: Einerseits habe sich der Ingenieurhochbau soweit verselbständigt, dass viele Gebäude ohne die Mitwirkung von Architekturbüros realisiert werden konnten, deren Wettbewerb sich dann nur noch auf Äußerlichkeiten wie die Fassadengestaltung beschränke; die Nachfrage von „speculative developers seeking designs that would mark out their buildings“ auf der anderen Seite hätte SOM mit ihren „incompromisingly modernist designs“ dazu gezwungen, die „austerity of the post-Miesian International Style“ zugunsten eines „postmodern turn in office design“ aufzugeben – womit die Postmoderne von McNeill zumindest implizit als ästhetisches Prinzip der Stararchitektur verhandelt wird.¹⁴⁷

3.7 Paul Knox: Stararchitektur in den *World Cities*

Der knapp neunseitige Aufsatz *Starchitects, starchitecture and the symbolic capital of world cities* von Paul Knox, *Distinguished Fellow Professor, University Distinguished Professor* an der öffentlichen Virginia Tech Universität, *Senior Fellow for International Advancement* sowie früherer Dekan des *College of Architecture and Urban Studies*, ist 2012 im *International Handbook of Globalization and World Cities* erschienen. Der mit diesem Band und den dort versammelten 50 Beiträgen von den Herausgebern verfolgte Ansatz besteht darin, eingebettet in das Konzept von „relational urban studies“ das Beziehungsgeflecht von Städten zu untersuchen, die dem Ausmaß des „myriad of worldwide networks“ gemäß (an späterer Stelle: „every city is constituted of myriad urban processes“, wodurch beides zusammen den spezifisch untersuchten „world city network process“ und -„measurement“ ergebe) »reasonably« als »world cities« aufgefasst werden könnten. Er geht zurück auf die 1998 gegründete und an der englischen Loughborough University beheimatete, inzwischen „selbst weltweit vernetzte“ Wissenschaftsinitiative *Globalization and World Cities*, welches dem Mangel abhelfen wolle (und damit eine Nische besetze), dass zum Ende des 20. Jhd. der dort vertretenen Überzeugung nach überwiegend wissenschaftliche Forschung zu einzelnen Städten und ihren internen Beziehungen betrieben worden sei, nicht

¹⁴⁶McNeill 2009, S. 77; Hervorhebung i.O. Welche empirischen, ästhetischen oder ähnlich gelagerten Befunde diese These belegen könnten, führt McNeill erneut nicht aus.

¹⁴⁷ebd., S. 23

aber zu den „external relations“ von Städten, die sich durch ihre „worldwide links and influences“ auszeichneten, die ihrerseits „equally critical to the success of cities“ seien.¹⁴⁸

Im Sinne des Buchtitels beabsichtigen die Herausgeber, mit ihrem »Handbook« über eine Retrospektive der hierzu geleisteten Forschungsarbeit hinauszugehen. Das Themenfeld „of cities and globalization“ sei zwar sehr groß, zu groß um von einer Forschungsgruppe allein angemessen abgedeckt werden zu können, doch sei es mit dieser Studie gelungen, eine Auswahl an „researchers whose work we admire“ zusammenzubringen und dabei durch den Fokus auf einzelne, spezifische Prozesse der Komplexität der Theorie und Empirie des ‚Meta-Prozesses‘ der Globalisierung und darin der Städte-Beziehungen gerecht zu werden; „[u]nderstanding“, so die Herausgeber, sei eine „iterative practice alternating order and diversity and both are properly represented below“.¹⁴⁹

So eingeleitet erläutert Knox, dass eine der Konsequenzen der ‚gegenwärtigen‘ Globalisierung in der „transformation of the structural composition of architectural practice“ bestehe. Im Gefolge zunehmend internationalisierter Auftraggeber sei es dadurch zur Herausbildung von drei unterschiedlichen Ausprägungen der Architekturpraxis und den strukturell hieran angepassten Büros gekommen; zurückgehend auf Arbeiten Robert Gutmans aus dem Jahr 1988 handele es sich lt. Knox dabei um *strong delivery firms*, *strong-service firms* sowie *strong-idea firms*.¹⁵⁰

Einigen dieser »strong-idea firms« sei es gelungen, sich zu globalen Marken zu entwickeln, und ein Teil dieser Büros habe wiederum Gründer, deren individuelle Berühmtheit und „marketability“ sie „rich and famous“ gemacht habe: „they are „starchitects“ (McNeill 2005)“.¹⁵¹ Mit Jencks und Sklair erklärt Knox, dass »starchitecture« im aktuellen Kontext der Globalisierung und der

¹⁴⁸Derudder 2012, S. 1 und S. 3

¹⁴⁹ebd., S. 3 f.

¹⁵⁰ebd., S. 275; Die unterschiedlichen Schreibweisen der zusammengesetzten Begriffe mit bzw. ohne Bindestrich findet sich so i.O. bei Knox.

¹⁵¹ebd., S. 275; Mit dem im obigen Zitat eingeschlossenen Literaturverweis nimmt Knox Bezug auf die zuvor untersuchte Arbeit von Donald McNeill, allerdings wohl lediglich mit Blick auf den verwendeten Begriff »starchitects«. Bei McNeill, der umgekehrt auch Knox zu seinen Einflussgebern zählt (vgl. McNeill 2009, S. 3), findet sich zwar, wie gezeigt, die Herleitung, Fundierung und Erklärung des »starchitecture«-Begriffs, auch beschreibt er umfangreich den Begründungszusammenhang der Berühmtheit (fame) von Architektinnen und Architekten, ohne jedoch zu behaupten, diese seien dabei auch *reich* geworden. Dies ist mehr als nur eine randständige sprachliche Nuance, denn einerseits ist das Idiom »rich and famous«, das Knox verwendet, in der englischen Sprache ähnlich sinnstiftend wie die

politischen Ökonomie von „globalizing cities“ als das Handeln eines Kreises von ‚Fraktionen‘ verschiedener Klassen verstanden werden müsse, die komplexe globale Wirtschafts-, Non-Profit-Organisations- und Regierungs-Netzwerke und Sub-Netzwerke aus Politikern und „bureaucrats“ auf allen Entscheidungs- und Verwaltungsebenen, konsumorientierten Lagern (zuständig „for the marketing

Rede von den »Reichen und Schönen«, andererseits zeugt es von einer syllogistischen Art der Sprachverwendung: Wer berühmt ist, muss auch reich sein. Nach welcher Methodik Berühmtheit gemessen werden kann, ist auch hier ebenso wenig operationalisiert wie die quantitative Bestimmung von Armut – beides benennt Relationen. Doch ohne den Versuch einer Fundierung bleibt dies eine Behauptung von Knox, der es in Ermangelung von Belegen an Relevanz und Erkenntnisfortschritt fehlt, die aber im geäußerten akademischen Kontext das Potential besitzt – besitzen muss – als gültige Aussage angenommen und perpetuiert zu werden.

Nicht aufgelöst wird diese Problematik noch durch einen weiteren Umstand. Der gesamte Absatz, an dessen Ende sich diese Aussage findet, ist 2011, ein Jahr zuvor, von Knox bereits fast wortgleich in dessen Buch *Cities and Design* veröffentlicht worden – bis auf einen wesentlichen Unterschied im dortigen letzten Satz. Im Buch lautet er so: *These are the global brand names of contemporary architecture, the 'starchitects' who are known for their signature buildings around the world (Knox 2010)* (Knox 2011, S. 182). Am Ende des ansonsten identischen Absatzes innerhalb des ein Jahr später veröffentlichten, o.g. Aufsatzes heißt es hingegen: *Some of these strong-idea firms are now global brand names within the industry, and a few of them have senior partners whose individual celebrity and marketability have made them rich and famous: they are 'starchitects' (McNeill 2005)*. Dabei verweist seine obige Literaturangabe „(Knox 2010)“ auf eben diesen, erst 2012 veröffentlichten, aber offenbar schon 2010 von Knox verfassten Aufsatz (der komplette Eintrag im Literaturverzeichnis des Buchs lautet: „Knox, P.L. (2010) 'Starchitects, Starchitecture, and the Cultural Economy of Global Cities', in Derudder, B., Hoyler, M., Taylor, P.J. and Witlox, F. (eds) *International Handbook of Globalization and World Cities*. London: *Edward Elgar*“). Somit kann ausgeschlossen werden, dass Knox eine Vorveröffentlichung seines Aufsatzes gemeint haben könnte). Es ist dabei nicht feststellbar, auf welchen Teil der Aussage sich Knox selbstreferenziell bezieht, was es möglich macht, dass seine »rich and famous«-Charakterisierung 2011 im Vergleich zu 2010 eigentlich entfallen ist. Da der Aufsatz jedoch erst seit 2012 öffentlich ist, wirkt sie streng genommen wie ein Erkenntnisfortschritt gegenüber seiner Arbeit aus dem Jahr 2011, der zudem noch McNeill zugeschrieben erscheint, bei dem diese Aussage so aber nicht zu finden ist.

Entscheidend ist, dass in dieser näheren Betrachtung erkennbar wird, wie sehr sich beim Begriff der »Stararchitektur« unvermeidlich die Aufgabe stellt, die Bausteine, aus denen er zusammengesetzt ist, auf ihre Substanz zu prüfen, um auf diesem Weg die Erkenntnis zu gewinnen, für welche kulturelle Praxis er seinem Wesen nach letztlich steht. Dabei zeichnet sich zunehmend ab: eine architektonische kann, muss es aber nicht sein.

Zusätzliche Relevanz bekommt dies vor dem Hintergrund, dass Knox das von ihm vertretene Konzept der Stararchitektur als Mittel der Stadtentwicklung auch in deutschen Publikationen entfaltet (vgl. Kap. 3.8).

and consumption of architecture“) sowie „distinctive class fractions drawn from architecture and affiliated design professions with and international clientele“ bildeten. Diese führenden Gruppierungen handelten innerhalb einer globalisierten Kultur des Konsums, der Celebrity, der Markenorientierung und der neoliberalen politischen Ökonomie, an der sie zugleich selbst mitwirkten.¹⁵² Allgemein formuliert bestehe der sich gegenseitig stützende und bestärkende Zusammenhang zwischen Konsum und Design in der ‚kritischen Infrastruktur‘ des Konsums, wozu Knox (mit Zukin) Lifestyle- und Hochglanzmagazine sowie Bildbände zählt, die den „professional magazines“ ganz ähnlich auf „aesthetics and personalities“ fixiert seien. Knox identifiziert als Ursache hierfür die wirtschaftlichen Interessen der Fachzeitschriften, Architekturmagazine und -kritiker sowie Verlage, deren Erträge in Teilen vom Erhalt des „international star system“ abhängen; gestützt werde es dabei von bedeutenden Auszeichnungen wie dem Pritzker-Preis, aber auch dem schon in der Ausbildung betriebenen Personenkult „with its almost unquestioned reverence for big names and emphasis on great exemplars and heroic architecture“.¹⁵³

Die „starkly neoliberal political economy“ ist für Knox mit ihren auf das Architekturgeschehen einwirkenden Sachzwängen („Design solutions have to be commercially attractive; projects have to be hustled; commissions have to be won“) über Ländergrenzen und einzelne Wirtschaftsräume hinweg weitgehend zum Allgemeinplatz geworden. Wie zuvor Ponzini et al. argumentiert auch Knox mit Befunden David Harveys aus den 1980er Jahren, dass mit dem „increasing entrepreneurialism of urban governance“ auch die zugehörigen Praktiken wie etwa das »rebranding« Einzug in die Stadtentwicklung gehalten hätten. Eine neue, eng mit Narrativen des »City Brandings« verwobene postindustrielle ökonomische Infrastruktur mit ihrem Fokus auf Dienstleistung, Unterhaltungs- und Freizeiteinrichtungen sowie Touristenattraktionen habe eine „ecology of commodified symbolic production and consumption“ hervorgebracht, und die „would-be iconic buildings of starchitects have become increasingly important as cities compete for world city status through the promotion of signature buildings

¹⁵²Knox 2012, S. 275

¹⁵³ebd., S. 276 f. Hier fehlen nicht nur Hinweise über das Zustandekommen dieser Befunde, sondern auch eine Differenzierung der Vorbild-, Best-Practice- oder Wegmarkenfunktion in der Didaktik der Architekturausbildung, so dass die obigen Aussagen eher den Eindruck einer Polemik erwecken als der Absicht einer Vermittlung von (wissenschaftlicher) Erkenntnis zu entsprechen scheinen.

and the affect of celebrity and spectacle (Doel and Hubbard 2002)“.¹⁵⁴ Diese Aussage ist ebenfalls nicht frei von Polemik – „would-be iconic“ lässt sich mit dem auch in der deutschen Sprache negativ konnotierten »möchtegern-ikonisch« übersetzen. Darüber hinaus enthält sie mehrere aufeinander aufbauende Behauptungen, bei denen im Einzelnen nicht klar ist, welche hiervon auf Befunden von Doel und Hubbard basieren. Lesen lässt es sich insgesamt so, dass die Städte im Wettbewerb um den »Weltstadt-Status« Vorteile durch die Forcierung von »Signature Architektur«, »Celebrity« und Spektakel zu erzielen versuchen, was als Sogwirkung eine zunehmende Bedeutung von möchtegern-ikonischen Bauwerken der benötigten Stararchitektinnen und Stararchitekten zur Folge hat. Hinsichtlich der Grundsätze dieser Methode nimmt Knox keine (Erfolgs-)Bewertungen vor, wodurch sie selbst – auch unter der Einschränkung, dass „increasingly“ kein absolutes Maß darstellt, sondern nur eine Tendenz beschreibt – als kritiklos angenommene Gewissheit erscheint.

Exkurs: Taking World Cities Literally: Urban Competition and the Spatialities of a Global Space of Flows von M.A. Doel and P.J. Hubbard

Eine solche Lesart bestätigt der Aufsatz von Doel und Hubbard, auf den Knox verweist, bei genauerem Hinsehen allerdings nicht. Die im dortigen Abstract vorweggenommene Schlussfolgerung ihrer Auseinandersetzung mit »World Cities«, »Urban Competition« und den resultierenden räumlichen Auswirkungen enthält bereits eine klar positionierte Bewertung: „The paper concludes that successful city marketing relies on pursuing a spatialised 'politics of flow' rather than a place-based 'politics of competition'“¹⁵⁵ Auf dem (nach der Methodik einer strukturalistischen Analyse beschrittenen) Weg dorthin stellen sie heraus, dass schon das Konzept der »World Cities« (sowie eine hieraus abgeleitete Hierarchisierung) unscharf ist und niemals empirisch, sondern allenfalls theoretisch definiert werden kann. Denn es bestehe kaum Konsens darüber, welche Attribute in die Vergleichsmessung zur Bestimmung des World-City-Status einfließen müssten, noch weniger aber werde bei quantitativen Zugängen berücksichtigt, dass *Londoner* Banker eben *Londoner* Banker seien und niemals *New Yorker*; ganz im Sinne einer (Unternehmens-)Bilanz sei somit nicht nur die Gegenständlichkeit, sondern auch das Besitzverhältnis entscheidend, was

¹⁵⁴Knox 2012, S. 277;

¹⁵⁵Doel und Hubbard 2002; Die Herausgeber wünschen, dass ihr Beitrag gem. der hier auch genannten, veröffentlichten Ausgabe zitiert wird. Tatsächlich ist er jedoch auch online unter <http://www.lboro.ac.uk/gawc/rb/rb81.html> verfügbar (Abgerufen am 10.01.2017).

aber unvermeidlich dazu führe, dass Städtevergleiche auf dieser („atomistischen“) Ebene insgesamt ein »Nullsummenspiel« ergäben. Doel und Hubbard plädieren demgegenüber für eine ‚relationale und relativierte‘ (wörtlich: „relational and relativized“) Konzeptionierung der »World Cities« – also für eben jenen Ansatz, den auch der o.g. Wissenschaftsverbund *Globalization and World Cities*, in dessen Rahmen ihr Aufsatz (wie auch der von Knox) erschienen ist, vertritt.

Ihre (mit Castells) strukturalistische sowie – im Einklang mit der theoriegeschichtlichen Entwicklung – poststrukturalistische Analyse- und Methode ist (in der Kürze ihres Aufsatzes) nicht eigenständig entfaltet, sondern eher angewendet – zumindest aber ist damit eine spezifische methodische Positionierung erkennbar vorgenommen. An der strukturalistischen Perspektive begrüßen sie, dass sie auf die Beschaffenheit der Verknüpfungen eingeht, mit denen die Städte ökonomisch in das Netzwerk der globalen Finanzströme eingebunden sind; sie lehnen aber die Auffassung ab, dass eine solche Struktur die Beziehungsgeflechte zwischen Produktion und Konsum, Erfahrungen und Macht vordefiniert (gewissermaßen akteurslos) »rahme« – und bevorzugen die poststrukturalistische „idea of a world city as an enduring performance“, als „work in progress“.

Dies vorausgeschickt gehen Doel und Hubbard auf den Versuch der „aspiring world cities“ ein, angeregt, ermutigt, aber auch herausgefordert von den vermeintlichen Erfolgen der Revitalisierung des *Inner Harbour* Baltimores in den 1960er Jahren, mit Hilfe von „requisite signature-architect designed spaces“ und dergestalt großmaßstäblichen städtebaulichen Entwicklungsbemühungen das eigene Image zu verbessern. Von »Celebrities« als Mittel oder Methode ist hier (und auch an anderer Stelle) nicht die Rede, auch das »Spektakel« sehen sie überaus kritisch. Dem Humangeografen John Short folgend beschreiben sie den ‚verzweifelten Kampf‘ um „big-name architects, art galleries and cultural events“ als „place wars“ der Städte um einen Spitzenplatz auf der »World-City-Liste« – ohne nennenswerte Erfolgsaussicht:

„Almost without exception, these projects are inherently excessive, spectacular, and wasteful [...] They do not so much re-present the city as issue a challenge to other cities. The logic of prestige is based on provocation, outbidding, the escalation of stakes, and at the limit sacrifice (which is why prestige products are ultimately inimical to both economic calculation and the logic of production and accumulation. They are fundamentally expendable)“¹⁵⁶

¹⁵⁶Doel und Hubbard 2002; Hervorhebung u. Klammerangaben i.O.

Zwar fehlt es auch hier an Belegen, die über die Arbeit von Short hinausgehen, ihr gleichlautender Vorwurf zielt aber, gewissermaßen ex negativo, in die Gegenrichtung:

„[M]any of these projects have been shown to be financially unviable in their own terms, and have been propped up by public money on the (unproven) understanding that such projects nonetheless are a crucial lure for global investors“¹⁵⁷

Erneut besteht an dieser Stelle die Absicht der kritischen Hinterfragung der obigen Äußerung Knox' darin, das, was als Substanz des Stararchitektur-Begriffs zu erkennen ist, herauszustellen – im Gegenteil aber auch jenes, was einer solchen Betrachtung nicht standhält, fallenzulassen. Dabei erweist sich der Beitrag von Doel und Hubbard als differenzierte Abwägung der häufig propagierten Indikatoren, auf deren Basis das spezifische Konzept der »Weltstädte« nicht nur verglichen, sondern immer auch mitkonstruiert wird. Den Vorbehalten Doels und Hubbards, dass hierbei eine unhaltbare analytische »Atomisierung« der komplexen Merkmalsstrukturen und Prozesse droht, die einen Ort auf unverwechselbare Weise kennzeichnen, ist zweifelsohne zuzustimmen – die Benennung einer Auswahl an Vergleichskategorien ist nicht ohne die Entscheidung *gegen* andere Charakteristika zu bekommen. Die Problematik besteht jedoch nicht im Spannungsfeld der Behauptung einer Unvergleichlichkeit der Städte einerseits und ihrer atomisierten Betrachtung andererseits, sondern schlicht methodisch darin, die eingenommene Perspektive (genauer: Perspektiveinengung) nicht auszuweisen. Es spricht selbstverständlich nichts dagegen, Orte der Welt aus dem Blickwinkel ihrer Bedeutung für das internationale Finanzwesen, für den Tourismus, unter dem Aspekt ihrer Kulturproduktion oder politischen Verfassung zu untersuchen und auf Basis hierfür entwickelter Kriterien zu vergleichen (um Erkenntnisse über die Länge von Entscheidungswegen, die Entwicklung von (Direkt-)Investitionen, den Umfang der Bauproduktion, die Zahl der Übernachtungen, den Einfluss auf das Kunst- und Kulturgeschehen u.ä. zu gewinnen und deren jeweilige Ursachen zu erforschen), tatsächlich aber zeigt sich nicht zuletzt bei Knox (vgl. Kap. 3.8), dass die von Doel und Hubbard beobachtete Atomisierung letztlich in eine noch problematischere *Homogenisierung* mündet, bei der die Städte im »World-City«-Verständniszugang als weitestgehend singuläre Akteure mit homogen und zielgerichtet erscheinenden Willensbildungsergebnissen konzeptualisiert werden.

¹⁵⁷Doel und Hubbard 2002; Klammerangabe i.O., eigene Hervorhebung

Stararchitektur in den »World Cities«

Den andeutungsreich betitelten Abschnitt „Starchitecture in World Cities“ eröffnet Knox mit der Vorstellung Jørn Utzons als einen Architekten, der zur Planungs- und Bauzeit des Opernhauses in Sydney kein Star gewesen sei, gleichwohl aber gezeigt habe, dass ein „iconic building“ die Fähigkeit besitze, eine Stadt weltweit bekannt zu machen;¹⁵⁸ das zunächst umstrittene Bauwerk habe nicht nur den Status einer UNESCO-Welterbestätte, sondern letztlich sogar Kultsymbolcharakter für *ganz* Australien erlangt. Auch massive Kostenüberschreitungen beim Bau der Oper hätten ihrer außergewöhnlichen Rendite für die australische Regierung nicht entgegen gestanden – an genau diese Lektion habe sich die ‚Führung‘ Bilbaos in ihrem Anliegen erinnert, die nordspanische Stadt in einem Prozess der Revitalisierung mit Hilfe von „signature structures by celebrity architects as symbols of modernity“ zu einer internationalen Drehscheibe der Kultur, des Tourismus und hochentwickelter Wirtschaftsdienstleistungen zu machen. Diese Strategie und mit ihr Gehrys Guggenheim-Museum seien hocheffektiv „in rebranding Bilbao and elevating its perceived status within the global economy“ gewesen.

Knox benennt in diesem Zusammenhang auch die weiteren Architektinnen und Architekten des Masterplans (César Pelli, Diana Balmori, Eugenio Aguinaga) sowie zugehöriger Einzelprojekte (Federico Soriano, Dolores Palacios, César Azcárate, Norman Foster, Santiago Calatrava, Arata Isozaki), bemüht Dejan Sudjic als Zeugen für den polemisch formulierten Eindruck, dass es immer die gleichen dreißig Architekturbüros seien, die zum Zuge kämen, wenn „another sadly deluded city finds itself labouring under the mistaken impression that it is going to trump the Bilbao Guggenheim with an art gallery that looks like a train crash, or a flying saucer, or a hotel in the form of a twenty-storey high meteorite“¹⁵⁹, und verweist auf eine Untersuchung Witold Rybczynskis, von diesem durchgeführt in seiner Funktion als *Professor of Urbanism* und *Professor of real estate at the University of Pennsylvania*, nach der im Zeitraum der Jahre zwischen 1994 und 2003 durchschnittlich jede fünfte Einladung zur Teilnahme an Architektur-Wettbewerben an die „top 10 firms“ (gem. Rybczynski: Steven Holl, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Foster &

¹⁵⁸Knox 2012, S. 278; Wörtlich: „The ability of an iconic building to put a city on the global map was demonstrated by Sydney Opera House, designed by Danish architect Jørn Utzon in the late 1950s and completed in 1973.“

¹⁵⁹ebd., S. 278; zitiert nach Sudjic 2005, S. 296.

Partners, Jean Nouvel, Thorn (sic) Mayne, Dominique Perrault, Cesar Pelli) gegangen sei.¹⁶⁰

Exkurs: Studie „Architectural Branding“ von Witold Rybczynski

Rybczynski hat den von Knox zitierten Aufsatz in verschiedenen Fassungen nach dort jeweils eigenen Angaben und Verweisen mehrfach publiziert, u.a. im US-amerikanischen Online-Nachrichtenmagazin *Slate.com*, im Wirtschaftsmagazin *Entrepreneur* (zu finden unter <http://faculty.arch.utah.edu/benham/group%205/Entrepreneur.pdf>, wo auch die falsche Schreibweise des Vornamens von Thom Mayne enthalten ist – eine Nachlässigkeit, die in einer Untersuchung der Tragweite des Renommés einzelner genannter Architekten zumindest ungewöhnlich ist, zumal dann, wenn sie auf den Seiten einer US-amerikanischen Architekturfakultät erscheint), beim *American Institute of Real Estate Appraisers (AIREA)* sowie, ursprünglich offenbar schon im Jahr 2006 („First published in the *Wharton Real Estate Review* [c] 2006 Witold Rybczynski. Reprinted with permission.“), in der Online-Publikation *Wharton Real Estate Review* der Universität Pennsylvania. Der dortige, mit einem Umfang von sieben Seiten inkl. fünf Abbildungen vollständige Aufsatz, ist hier die Grundlage einer eingehenderen Betrachtungen.¹⁶¹

Rybczynski fällt eingangs auf, dass Architekten wie Richard Meier, Robert A.M. Stern, Daniel Libeskind, und Jean Nouvel heute prominent in Werbebroschüren für „high-end residential properties“ genannt werden. Zwar hätten bereits im 19. Jhd. Architekturbüros wie McKim oder Mead & White für ihre privaten und öffentlichen Gebäude Bekanntheit erlangt und daraufhin auch prestigeträchtige kommerzielle Bauwerke entworfen; auch hätten in den 1970er und 1980er Jahren Projektentwickler – namentlich genannt Gerald Hines und John Klein – Architekten wie Philip Johnson, I.M. Pei oder Kevin Roche damit beauftragt, Bürohochhäuser zu bauen, deren Designqualität ihren Ruhm begründet hätten. Heute jedoch, so die zu seiner eigenen Argumentation nicht ganz widerspruchsfreie These Rybczynskis (die »Ruhm« erneut nachträglich zur Ursache und nicht Wirkung seiner Herkunft erklärt), bestehe die Absicht der Beauftragung zur Errichtung nicht näher definierter „class-A Buildings“ über den Wunsch nach einem höheren Mehrwert durch eine bessere Gestaltung hinaus in „adding cachet“, da individuelle Architektinnen und Architekten inzwischen

¹⁶⁰Rybczynski 2006;

¹⁶¹vgl. ebd., S. 94 ff; Alle folgenden wörtlichen Zitate sind den Seiten 94-100 entnommen.

ein höheres Maß an Berühmtheit und dadurch geradezu einen Markenstatus besäßen.

Rybczynski stellt zwei Schlüsselfragen danach, wie das »Branding« in die Architektur gekommen ist und welchen Mehrwert große Namen der Architektur einer Immobilie tatsächlich hinzufügen. Methodisch besteht Rybczynskis Versuch, eine Antwort auf die Frage nach der Herkunft des Brandings zu finden darin, das Œuvre von Norman Foster, Renzo Piano Building Workshop („Foster and Partner's chief rival“), Richard Rogers Partnership, Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron sowie Frank Gehry analytisch zu beschreiben. Seine zur Bestimmung des Markencharakters zu Grunde gelegten und untersuchten Indikatoren sind die Größe realisierter Projekte und „what people who study such things call its "personality"“(Hervorhebung i.O.).

Aus dem Werk Norman Fosters zieht Rybczynski „a number of technically sophisticated buildings in Britain in the 1970s and 1980s“, die Shanghai Bank in Hongkong als frühes Beispiel des „so-called Hi-Tech architectural style“, nicht näher spezifizierte Flughafen-, Universitäts- und ,Telekommunikations-Gebäude‘ sowie auf der Webseite des Büros genannte Projekte heran, um in ihnen den Beleg zu erkennen, dass „Foster & Partners has become an international architectural brand with a definite personality: Innovative Technical Solutions to Complex Problems“. Auch Renzo Piano habe, wie Foster, seinen internationalen Schwerpunkt auf die Realisierung komplexer Großprojekte gelegt, baue aber auch Museen, Büro- und Geschäftsgebäude sowie Wohn- und Verwaltungskomplexe, deren ‚Ausdruck maßgeschneiderter Eleganz‘ verdeutliche, dass „The Piano brand“ für „something like Stylish Solutions to Any Problems“ stehe. Eine gut viertelseitige Aufzählung verschiedener Projekte des Büros von Richard Rogers endet mit Rybczynskis Einschätzung, er sei „the most flamboyant designer of the trio“, was „the irrepressible Lloyd's Building in London“ demonstriere.

Überraschend wendet sich Rybczynski gegen die „conventional idea“, dass die Arbeit gefeierter Architektinnen und Architekten einen „identifiable, or so called signature, style“ aufweisen müsse; Richard Meier habe die Erfahrung, dass »Style« eine Falle sein könne, mit seinem Getty-Center [in Los Angeles] machen müssen, das zwar „exquisitely built“ sei, aber nicht in gleicher Weise die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit habe auf sich ziehen können wie das Guggenheim-Museum in Bilbao oder die Tate Modern in London. Ein persönlicher Stil sei zudem nicht einfach auf unterschiedliche Bauaufgaben übertragbar, es bestehe die Gefahr ‚stilistischer Parodien‘; Rybczynski berichtet davon, dass er einem Freund von einem kürzlich fertiggestellten Gebäude Michael Graves

in Philadelphia erzählt habe, das der Freund bis dahin lediglich für ein billiges Graves-Imitat gehalten habe (worin sich der Ansatz für eine Gegenthese zur Auffassung Ötschs erblicken lässt, dass die Investoren-Strategie der Nachahmung von »echter« Stararchitektur erfolgversprechend sein kann). Rem Koolhaas habe seine „personal celebrity“ zu einer internationalen Marke mit Namen »Office of Metropolitan Architecture« gemacht und dazu Niederlassungen in Rotterdam, Peking und New York gegründet – mit letzterer sei es jedoch zu einem Bruch gekommen, was so sei, als habe sich »Diet Coke« von »Coka Cola« losgesagt. Auch wenn es Koolhaas vermieden habe, einen bestimmten Architekturstil zum Markeninstrument zu machen, zeige sich in diesem Bruch die Gefahr des Versuchs, eine Avantgarde-Architektur, die üblicherweise mit der Individualität eines Entwerfers verbunden sei, zu einer internationalen Marke zu machen – in welchem spezifischen Ursache-Wirkungs-Verhältnis diese Gefahr besteht, lässt Rybczynski indes offen. Auch Herzog & de Meuron sind für Rybczynski dem Ursprung nach Avantgarde-Architekten mit »Boutiquen«-Charakter (ein Begriff, der auch in der Argumentation von Cécile Renard-Delautre eine große Rolle spielt – als entscheidendes Merkmal zur Etablierung und Bewahrung des Status eines Stars der Architektur), deren Expansion nach der erfolgreichen Realisierung von Museumsbauten hin zu „distinctly non-cultural buildings“ – Sportstadien sowie einem Luxus-Appartementhaus – stattgefunden habe. Wie Foster und Piano sie es Ihnen dabei gelungen, eine eigenständige Handschrift zu vermeiden, gleichwohl sei ihr Stil erkennbar weniger technisch als vielmehr „fashionable“, was vermutlich dazu beigetragen habe, dass sie mit einer Serie von Gebäuden für Prada beauftragt worden seien. Für die stärkste Marke hält Rybczynski in seinem Beitrag die Architektur Frank Gehrys, zu deren Unverwechselbarkeit (und damit im Gegensatz zu seiner vorherigen Argumentation nun doch auch klaren Handschrift) die „whimsical, sculptural, quirky buildings that don't look like buildings (and, incidentally, are difficult and expensive to build)“ gehörten.

Es sei, so Rybczynski, nicht schwer zu verstehen, warum Architektinnen und Architekten vom »Branding« angezogen würden – wie Anwälte, Ärzte und Steuerberater seien sie Freiberufler mit hohen Stundenlöhnen, deren wirtschaftliche Existenz der jeweils nächste Auftrag zu sichern habe, weshalb ihr Bemühen naheliege, aus der einmal etablierten Marke auf längere Sicht Kapital zu schlagen. Wie McNeill sieht auch Rybczynski eine Vorbildfunktion im Wirtschaftszweig der »Starköchinnen und -köche« („celebrity chefs“), denen es gelungen sei, ihren Marken-Bekanntheitsgrad in florierende Unternehmen umzuwandeln, die

Kochbücher und kulinarische Produkte vermarkteten sowie Filial-Restaurants in mehreren Städten eröffneten.

Das Branding in der Architektur habe sich als nützlich für kulturelle Institutionen erwiesen, und das über den »Bilbao-Effekt«, also die Fähigkeit, mittels „unusual architecture“ Kulturtouristen anzulocken, hinaus: Schon in der Planungsphase eines Museums oder Konzertsaals sei die Aussicht auf ein „signature“ building“ einer bekannten Architekturmarke der Schlüssel zur Kapitalbeschaffung (Hervorhebung i.O.). Dies (und genau daran schließt Knox in seinem Aufsatz an) sei der Grund, weshalb die Zahl der regelmäßig zu Wettbewerben eingeladenen Architekturbüros relativ klein sei. Die Untersuchung zweier Architekturmagazine – eines amerikanischen und eines spanischen – der Erscheinungsjahre 1994 bis 2003 habe ergeben, dass von 548 Einladungen, die an 332 verschiedene Architekturbüros zur Teilnahme an 71 Wettbewerben gegangen seien, 30% (rd. 164 Einladungen) die 20 selben Büros und 20% (rd. 110 Einladungen) sogar nur die 10 selben Büros umfassten – namentlich Steven Holl, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Foster & Partners, Jean Nouvel, Thom Mayne, Dominique Perrault und Cesar Pelli. Rybczynski kommentiert diesen Befund nicht weiter, auch fehlen Hintergrundinformation zum Gegenstand und Ort der Ausschreibungen. Lesen lässt er sich dennoch etwas zuspitzender so, dass die letztgenannten 10 Büros bei 71 Wettbewerben im Schnitt mit je 11 Einladungen rechnen konnten, die folgenden 10 mit noch je 5, während alle übrigen Büros kaum mehr als nur je eine Einladung erwarten durften – das Gefälle der Berücksichtigungen erscheint also in jedem Fall enorm.

Abschließend befasst sich Rybczynski mit der eingangs aufgeworfenen Frage, welchen Mehrwert Architekturmarken einem kommerziellen Bauvorhaben hinzufügen können, räumt dabei aber ein, dass dies schwerer zu beantworten sei und beruft sich auf das *Wall Street Journal*, dass geringere Marketing-Aufwendungen, schnellere Vermarktungserfolge oder höhere Wiederverkaufserlöse vermutlich nicht erreichbar seien. Die Untersuchung verschiedener Luxus-Appartmenthausprojekte in Manhattan und anderswo habe gezeigt, dass mehr als der Name recht konventionelle Wettbewerbsvorteile ausschlaggebend seien, wie etwa die Lage, die Nachfrage und die Preisgestaltung. Nicht minder trivial ist die als „lesson“ propagierte Schlussfolgerung, dass das Architekturbranding daher wohlüberlegt gegenüber der jeweiligen Nachfrage positioniert werden müsse, vor allem aber – dies zeigt für Rybczynski der Vergleich mit Luxusautos, bei denen „high-end consumers“ durchaus auf gutes Design ansprächen – dass ein „name architect“ dem Projekt nur dann einen Mehrwert hinzufüge, wenn er

ein „superior product, a truly better and more efficient building“ abliefern. Der Name sei ein Lockmittel, traditionelle Werte jedoch kaufentscheidend.

Trotz des akademischen Hintergrunds Rybczynskis fällt es schwer, seinen Aufsatz als wissenschaftlichen Beitrag zu verstehen, obgleich er formal vermittelt, wissenschaftlichen Erkenntnisfortschritt zu enthalten und transportieren zu können – zweifellos mit mehr erwarteter Glaubwürdigkeit als sie gemeinhin den Broschüren von Projektentwicklern und Immobilienvermarktern entgegengebracht wird. Stararchitektur spielt als Begriff für Rybczynski eine grundlegende Rolle, wird aber nicht eigenständig entwickelt, sondern syllogistisch hergeleitet, wenn er davon spricht, dass „individual architects have achieved a much greater measure of celebrity than in the past. In some cases, their names are so well-known to the public that they have achieved the status of brands“. Sowohl die Maßstäbe als auch die historischen Bezugspunkte bleiben völlig offen, es ist nicht erkennbar, auf Basis welcher Indikatoren sie operationalisiert worden sind und für wen sie gelten – auch aufseiten des Publikums, das hier nur als uniforme Masse in Erscheinung tritt. Ebenso offen bleibt, in welcher Form und ab welchem Punkt hohe Bekanntheitsgrade in einen Markenstatus münden, welche Architekturmagazine untersucht wurden (nicht einmal die Erscheinungsweise wird genannt) und welcher Zusammenhang zwischen den Einladungen zur Teilnahme an den 71 Wettbewerben, tatsächlich daraus hervorgegangenen Realisierungen sowie späteren ökonomischen Auswirkungen besteht, die Rybczynski zwar eingangs explizit in das Zentrum seiner Betrachtungen stellt, letztlich aber nur knapp einer journalistischen Recherche zu anderen Projekten entnimmt. Übrig bleiben somit – mit etwas Wohlwollen - zahlreiche Thesen, eher jedoch unbeantwortete Fragen und Behauptungen, sowie Namen von Architekturbüros, deren Aufzählung zusammen mit dem schon im Untertitel des Beitrags vorausgeschickten Stararchitektur-Begriff schlicht zur Gleichsetzung mit ihm wird.

Fortsetzung Paul Knox, »Starchitects«

Was dann im anschließenden Absatz bei Knox folgt, ist gleichfalls ein in keinerlei argumentativen Rahmungen eingebettetes, kaum mit erkennbarem oder erläuterten Erkenntnisgewinn verbundenes *Namedropping*, also die bloße Nennung von Namen und Büros ohne inhaltlichen Zusammenhang, nicht ohne Paradoxie zudem von Knox angekündigt mit dem Hinweis, dass es sich dabei um Namen

handele „that will come up again and again“.¹⁶² Den im Titel seines Beitrags enthaltenen »World-Cities«-Zusammenhang stellt Knox mit verschiedenen Behauptungen, Annahmen und wenigen angedeuteten Indikatoren her. So seien alle genannten Architektinnen und Architekten an der Gestaltung der „designscapes and skylines of world cities“ beteiligt, was umgekehrt als Referenz aber auch wichtig sei für den Bekräftigung des Rufs der »starchitects«. Als Aktive in oder Besucher von »Weltstädten« sei es den »starchitects« zudem möglich, zu ‚öffentlichen Intellektuellen‘ zu werden und dadurch auf Debatten einer großen Themenbandbreite Einfluss nehmen sowie die ökonomische und kulturelle Globalisierung untermauern zu können. Als Beleg führt Knox an, dass sich von 165 auf der Webseite des Büros Foster + Partners gelisteten Projekten knapp zwei Drittel ‚in der ein oder anderen‘ Weltstadt befänden, ganze 44% sogar in „Alpha-level world cities“¹⁶³

„Celebrity, branding and brand extension“ sind für Knox „central to the success of starchitects“.¹⁶⁴ Verstehen lässt sich diese Auffassung so, dass Berühmtheit und Prominenz weder Voraussetzung noch Synonym des Stars und seiner Entstehung sind, sondern stattdessen eine separate Kategorie und persönliche Eigenschaft darstellen. Anders gesagt: »starchitects« sind demnach nicht zwangsläufig auch »celebrities«, ihr Erfolg hängt jedoch u.a. davon ab, beides zugleich sein zu *können*. Den Ursprung sieht Knox im Personenkult des Architektur-Berufsstands, dessen Wurzeln er in der Zeit der klassischen Moderne mit den Antagonisten Le Corbusier und „[h]is North American Rival for celebrity“ Frank Lloyd Wright sieht. Durch den Ölpreisschock zu Beginn der 1970er Jahre sei eine optimistische Nachkriegsphase von „entrepreneurialism,

¹⁶²Knox 2012, S. 278; Zur Illustrierung des fehlenden Zusammenhangs mit der »Top 10«-Liste Rybczynskis sei hier Knox' Namensliste wiedergegeben: „Will Alsop, Mario Botta, Santiago Calatrava, Pierre de Meuron, Peter Eisenman, Norman Foster, Massimiliano Fuksas, Frank Gehry, Michael Graves, Zaha Hadid, Jacques Herzog, Steven Holl, Arata Isozaki, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Richard Meier, Jean Nouvel, César Pelli, Dominique Perrault, Renzo Piano, Christian de Portzamparc, Richard Rogers, Robert A.M. Stern, Rafael Viñoly and Peter Zumthor“. Es handelt sich also um kaum mehr als eine alphabetische Aufzählung von Architektinnen und Architekten, deren Aufnahmegründe Knox in keiner Weise erklärt. Er beruft sich lediglich auf McNeill mit der Aussage, dass »[m]ost [...] have an identifiable persona and a flair for self-promotion, whether through book authorship, television appearances or simply personal style: just looking the part.“

¹⁶³ebd., S. 279; Knox beruft sich bei der Definition der »world cities« auf die Arbeit Taylors et al. *Global Urban Analysis: A Survey of Cities in Globalization*; bleibt eine Definition des »Alpha-level« allerdings schuldig.

¹⁶⁴ebd., S. 279

consumerism and the culture of celebrity“ abgelöst worden. Erst jedoch das Aufkommen eines bestimmten Baustils in den 1980er Jahren habe dann eine echte Annäherung der Architektinnen und Architekten an einen „international celebrity status“ bewirkt: Das Bauen in einer „radical and spectacular fashion“ in Form von „’deconstructivist’ buildings that featured non-linear shapes, improbably intersecting volumes and geometric imbalance“ habe dazu geführt, dass etwa „Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Zaha Hadid and Daniel Libeskind“ – wie es Knox etwas distanziert formuliert – „gained notoriety in the 1980s“. ¹⁶⁵ Der Weg sei durch Architekturmagazine sowie „through careful branding“ geebnet worden, besonders aber habe die ‚Befreiung vom Kanon der Klassischen Moderne‘ eine „novel, unique and sculptural architecture“ ermöglicht, die augenblicklich »iconic« geworden sei. ¹⁶⁶ Im Zuge der ökonomischen Globalisierung mit boomenden Immobilienmärkten in den »world cities« hätten Projektentwickler Nutzen daraus gezogen, dass „the prestige associated with celebrity architects“ die öffentliche Akzeptanz für Großprojekte erhöht, den Zugang zu Risikokapital erleichtert, die Wiederverkaufswerte vergrößert und die Vermarktungschancen der Nutzflächen verbessert habe. Mit Jencks argumentiert Knox, dass Stararchitektinnen und -architekten zur Aufrechterhaltung der Prominenz das Interesse der Medien mit einer ‚vernünftigen‘ Mischung aus „fame and controversy“ lebendig halten müssten, was danach verlange, Risiken einzugehen, Regeln zu brechen, Mitbewerbern die Schau zu stehlen und sich schamlos ins Rampenlicht zu stellen – Knox schlägt hier den Bogen vom »Branding« zur Selbstvermarktung, die sowohl an größeren Wettbewerbsvorteilen als auch den Erwartungen der Konsumgesellschaft orientiert sei. Rem Koolhaas gilt Knox hierfür als Musterbeispiel, da es ihm gelungen sei, den eigenen Ruhm zunächst mittels seiner theoretischen Arbeiten zu begründen, ihn parallel zu einem „unprecedented amount of branding and self-promotion“ auf sein gebau-

¹⁶⁵Knox 2012, S. 279 f. Zwar waren die von Knox Genannten tatsächlich unter den Protagonisten der von Philip Johnson und Mark Wigley kuratierten Ausstellung „Deconstructivist Architecture“ des New Yorker MoMa im Jahr 1988, bekanntlich aber stammen die ersten realisierten Bauwerke Zaha Hadids und Daniel Libeskind aus den (teils späteren) 1990er Jahren. Bemerkenswert ist zudem, dass Knox zwar, wie zuvor geschildert, Rybczynskis Beitrag zitiert, hier jedoch im Widerspruch zu dessen Argumentation steht, dass Koolhaas „architectural style as a branding tool“ gezielt vermieden habe.

¹⁶⁶ebd., S. 280; Knox schließt hier und im weiteren Verlauf explizit an die Ausführungen von Charles Jencks an und beruft sich darüber hinaus auf die bereits zuvor besprochenen Leslie Sklair und Donald McNeill, wodurch erkennbar wird, dass der Kreis der analytisch zum Stararchitektur-Diskurs Beitragenden so überschaubar wie geschlossen ist.

tes Werk zu übertragen und dadurch zum „star designer and insightful public intellectual“ zu werden, der sogar damit beauftragt werde, Europas Zukunft auf so unterschiedlichen Feldern wie dem Klimawandel, der Globalisierung, internationaler Sicherheit, Migration sowie der europäischen Wirtschaft und Wettbewerbsfähigkeit mit zu gestalten. Selbst Kritik, dass Koolhaas in seinem zur Schau getragenen Non-Konformismus gerade die Welle reite, die er brechen wolle, sei genau die Zutat, die es brauche, um seine Prominenz nachhaltig zu stärken.¹⁶⁷ Wie zuvor schon Sklair sieht auch Knox unter dem Stichwort »brand extension« das breite Spektrum des Prominentenstatus von Stararchitektinnen und -architekten darin bestätigt, dass sie ihr Markenpotential auf die Gestaltung und Vermarktung von Gebrauchsgegenständen des Alltags zu übertragen imstande seien; auf der anderen Seite habe es ihnen dieser Status ermöglicht, ihre Markenpositionierung auf das Feld der „mega-scale planners“ auszuweiten.¹⁶⁸

Diesen Beitrag abschließend sieht Knox ein teils symbiotisches, sich gegenseitig bestärkendes Verhältnis zwischen „[s]tardom and city branding“, zwischen „real estate developers“ und „celebrity architects“ im Bemühen um Wertzuwächse, zwischen „world city leaders“ und „top names to design signature buildings that will keep their city on the map“ sowie „star architects“, die den Hintergrund für „fashion shoots, movie scenes, TV commercials, music videos and satellite news broadcasts“ lieferten. Aus städtebaulicher Sicht seien es vor allem die „financial districts, cultural quarters, design districts, entertainment districts and 'semiotic districts'“, die sich zugleich für Stararchitektur und international ausgerichtete Wirtschaftsaktivitäten eigneten; die im gemeinsamen Auftritt erzeugten und von den Medien zugespitzten Bilder hätten Weltstädte zu globalen Trendsettern in vielen Produkt- und Lebensbereichen gemacht – so sehr, dass der jeweilige Städtename selbst zur Marke geworden sei.¹⁶⁹

Durch die nähere Betrachtung auch dieses nicht sehr umfangreichen Aufsatzes von Paul Knox wird deutlich, dass die Bandbreite der weitgehend nur hypothetisch formulierten Aussagen – nicht zur möglichst objektiv begründbaren Berechtigung des Starkults in der Architektur, sondern zu dessen subjektiver soziokultureller wie ökonomischer Wirklichkeit – kaum neue, unerwartete oder empirisch belastbare Befunde hervorbringt. Genau darin besteht an dieser Stelle die herausgearbeitete Erkenntnis: Die Hintergründe, Elemente, Merkmale und

¹⁶⁷Knox 2012, S. 280

¹⁶⁸ebd., S. 280 f.

¹⁶⁹ebd., S. 281; Hervorhebung i.O.

Verflechtungen der Stararchitektur sind zu diesem Zeitpunkt im wissenschaftlich informierten angloamerikanischen Diskurs offenbar bereits so sehr zu Allgemeinplätzen geworden, dass sie in ihrer Alltäglichkeit erklärt werden können und als Handlungsempfehlung vermittelbar sind. Gleichwohl wird ebenso erkennbar, dass sich die untersuchten Arbeiten weitgehend deckungsgleich auf eben dieser Ebene der Analyse bewegen, somit Stararchitektur als Konzept und Realität annehmen und nicht zum ontologischen Gegenstand der Auseinandersetzung machen.

3.8 Paul Knox: Das transnational-neoliberale Stadtentwicklungsinstrument der Stararchitektur

In diesem 2010 zusammen mit Kathy Pain beim BBSR im Heft »*Informationen zur Raumentwicklung*« veröffentlichten zwölfseitigen (inkl. einer Abbildung u. Quellenangaben) Aufsatz zeigt Knox eine größere Distanz zum »Stararchitektur«-Begriff – er ist in seinen verschiedenen Formulierungen mit wenigen Ausnahmen, so z.B. im ebenfalls enthaltenen, von der Autorin Xuefei Ren stammenden halbseitigen Postskriptum, überwiegend in Anführungszeichen gesetzt.

Inhaltlich stellen Knox und Pain ein gegen die »Schularchitektur« positioniertes Wirklichkeitsbild des aktuellen Baugeschehens, bei dem nicht die Form, sondern die Finanzwelt die Realität in den Großstädten dieser Welt bestimme. Ihre zentrale These lautet dabei, dass eine immobilien- und projektentwicklungsgeleitete Stadtumbaupolitik in Form der Förderung großmaßstäblicher Struktur- und Investitionsvorhaben zu einer Vereinheitlichung des Stadtbildes der »world cities« führe. Die von ihnen identifizierten Hauptauslöser dieser Entwicklung sind zum einen die Liberalisierung der nationalen Finanzmärkte in den 1980er und 1990er Jahren, die im Zeitalter der Globalisierung und des Neoliberalismus insbesondere in den Großstädten neue Wachstumsmärkte im Immobiliensektor zu erschließen versucht habe, flankiert von einer Stadtplanungslogik, deren Fokus auf der Schaffung eines »guten Wirtschaftsklimas« für Dienstleistungsaktivitäten und damit weniger auf Bedürfniserfüllung einer als »klassisch« bezeichneten Zivilgesellschaft bestehe; dies schaffe eine neue Nachfrage bei darauf eingestellten »starchitecture«-Büros.¹⁷⁰

¹⁷⁰Knox und Pain 2010, S. 417 f.

Knox und Pain diskutieren die Globalisierung in ihren ökonomischen und kulturellen Dimensionen. Dabei schließen sie sich der These Sklairs an, dass sich auch im Kontext von Architektur und Immobilienwirtschaft eine „transnational capitalist class“ herausgebildet habe.¹⁷¹

Hierzu an dieser Stelle zunächst ein weiterer Exkurs, der das Konzept eingehender betrachtet. Die Theorie der »Transnational Capitalist Class« ist ein in den 1960er Jahren angelegter, aber besonders in den 1980er Jahren fortentwickelter soziologischer Verständniszugang zur ökonomischen Globalisierung mit dem Ziel der analytischen und seit den 1990er Jahren auch empirischen Identifikation einer aus der »Bourgeoisie« hervorgegangenen, abgrenzbaren gesellschaftlichen Formation, deren hauptsächliches Kennzeichen ein gemeinsames Ausgangsinteresse an der Aufrechterhaltung des »kapitalistischen Systems« ist. Die darüber hinausgehende, tiefere Verbindung besteht demnach jedoch darin, dass sie sich als eine herrschende Klasse herausgebildet hat, die mobile Kapitalströme, Akkumulationskreisläufe und Produktionsstrukturen nicht internationalisiert, sondern losgelöst von Territorien und Nationalstaatsgrenzen auf einer gemeinsamen, transnationalen Entscheidungsebene kontrolliert. Robinson und Harris¹⁷² vertreten hierzu angesichts der von ihnen erkannten Effekte der ökonomischen Globalisierung die Überzeugung, dass der marxistische Ansatz, den essentiell globalen Charakter des kapitalistischen Systems und die internationale Expansion des Gestaltungsanspruchs der Bourgeoisie dennoch als organisch nationalstaatlich zu verstehen, in Richtung eines transnationalen Verständnisses überwunden werden muss. Hiermit beziehen sie sich ausdrücklich auf Sklair, dem sie attestieren, mit seiner ‚Theorie eines globalen Systems‘ den weitreichendsten Ansatz der konzeptionellen Loslösung der »transnationalen Klasse« von einzelstaatlichen Wirtschaftsräumen zu verfolgen, aber auch vorwerfen, dass „his analysis is muddled by a number of theoretical and conceptual confusions, including the conflation of class with strata“¹⁷³ Robinson und Harris sprechen demgegenüber davon, dass die „leading capitalist strata worldwide are crystallizing into a TCC“, wobei zu präzisieren wäre, dass die ‚kapitalistische Gesellschaftsschicht‘ auch andere Klassen hervorzubringen imstande ist, während der Charakter dieser Klassen – in marxistischer Anschauung – vor allem durch den Kampf gegeneinander bestimmt ist.

¹⁷¹Knox und Pain 2010, S. 419;

¹⁷²Robinson und Harris 2000

¹⁷³ebd., o.S.

Robinson und Harris sehen in den Medien einen entscheidenden Faktor zur Herausbildung der transnationalen kapitalistischen Klasse, einerseits als Nutznießer in ihrer Existenz als weltumspannend agierende Unternehmen, andererseits aber auch als Produzenten der ideologischen und kulturellen Basis dieser Klasse. Gleichzeitig zeige sie ein hohes Maß an politischen Ambitionen und Aktivitäten – die Bildung der *Trilateralen Kommission*, aber auch die G7, die OECD, das *Weltwirtschaftsforum* und der handlungsleitende *Washingtoner Konsens* gelten Robinson und Harris hierfür als Anhaltspunkte.

In Anerkennung der Globalisierung als Prozess – dem selbstgewählten soziologischen Zugang nach wäre es hier sicher angemessen, von einer *sozialen Praxis* der Globalisierung zu sprechen – definieren Robinson und Harris die »Transnationalisierung« nicht als internationale Ausbreitung des Kapitals und wirtschaftlicher Interessen, sondern als deren Verschmelzung über Ländergrenzen hinweg in einer Form, die einen von nationalen Bindungen und Beschränkungen losgelösten Raum in der globalen Wirtschaft erst erschafft. Den Hauptindikator sehen sie im Aufstieg und Wachstum transnationaler Konzerne als Verkörperungen und Organisatoren transnationaler Kapitalströme, messbar an der Zunahme ausländischer Direktinvestitionen seit den 1980er Jahren. Weitere Indikatoren sind für sie grenzüberschreitende Unternehmenszusammenschlüsse, strategische Allianzen, die gegenseitige Durchdringung von Kapitalmärkten sowie Überkreuzverflechtungen von Aufsichtsratsmandaten – in all diesen Punkten finden Robinson und Harris die Bestätigung, dass die gewachsene Bedeutung transnationaler Konzerne und damit der Aufstieg der sie lenkenden transnationalen Klasse tatsächlich nachweisbar ist. Unklar bleibt jedoch, ob es sich bei der transnationalen Klasse um ein Bündnis auf Zeit handelt, das so lang gemeinsame Interessen vertritt, wie sie überschneidungsfrei das selbe Ziel verfolgen. Vor allem aber wird innerhalb der Theorie der transnationalen Klasse von einer wirtschaftliche Entwicklung, die ihren Trägern offenbar berechtigt Wachstumsaussichten verspricht, auf soziale Motive, vor allem aber auf ein darauf bezogenes Klassenbewusstsein geschlossen. Es bleibt dabei zumindest fraglich, ob diesen Thesen eine differenzierte Analyse der äußerst heterogenen nationalstaatlichen Politiksysteme zugrunde liegt – heute sicher noch mehr als zu Beginn der 2000er Jahre. Besonders Sklair hält aber hieran fest und nimmt diese Befunde nicht nur zum Anlass, ein besseres Verständnis des tatsächlichen Wesens der Globalisierung zu vermitteln, sondern auch um Stararchitektur zu erklären. In seiner Arbeit „The Icon Project“ ist der Versuch angelegt, eine enge Verbindung zwischen der Herausbildung der transnationalen Klasse mit

ihren Unternehmen und der »ikonischen Architektur« von Stararchitektinnen und -architekten zu schließen.¹⁷⁴

Die Angehörigen der »TCC« gliedern auch Knox und Pain analog zu Sklair in die vier Aktivitätsbereiche Staat (state), Unternehmen (corporations), Technik (technical fraction) und Konsum (consumerist fraction). Mit Ausnahme des Staates, also seiner Entscheidungsträger auf allen Ebenen der Politik und Verwaltung, sind hiermit jedoch durchweg Unternehmen gemeint. Die Mobilität, Interaktion und gegenseitige Abhängigkeit dieser Klassen sorgen, so Knox und Pain, für eine (spezifische) Verbreitung, Standardisierung und Homogenisierung von Ideen und Praktiken. Von hier aus schlagen sie den Bogen zur kulturellen Globalisierung, die ebenfalls von einem „increasingly dense and interconnected flow of ideas“, von Werten, Bildern und Lifestyles geprägt sei, was von und in den Konsumenten-Massenmärkten den Bedarf nach Produktdesign, Nischenmarketing und »Branding« heraufbeschworen habe, das dann letztlich auch auf die gebaute Umwelt angewendet worden sei und „look-alike shopping malls, chain stores, franchises and fast food restaurants, casinos, and themed restaurants“ sowie, als Ausdruck eines postfordistischen Strukturwandels, „nouvelle cuisine restaurants, boutiques and art galleries - alongside instantly recognizable coffee bars (Starbucks being emblematic)“¹⁷⁵ hervorgebracht habe. Diese Form der Gestaltung postmoderner Städte sei entsprechend mehr die ‚Schuld‘ von Projektentwicklern als von Architekten und Stadtplanern.

Konsumverhalten, Neoliberalismus und als Folge davon Deregulierung, Public-Private-Partnership-Modelle, Innenstadt-Gentrifizierungen und die Einrichtung von Freihandelszonen seien Entwicklungen, die insgesamt zu einem Planungsprinzip geführt hätten, das offenbar der Devise folge, Städte zu einer Arena sowohl der Flächenmobilisierung zum markorientierten Wirtschaftswachstum als auch der elitären Konsumpraktiken zu machen.¹⁷⁶ Dadurch habe sich Stadtplanung sowohl von ihren theoretischen Grundlagen entfremdet als auch von jedem weitesten Verständnis eines öffentlichen Interesses gelöst. Der stärkere Fokus einer solchen stadtplanerischen Wirklichkeit auf die Bedürfnisse von Produzenten und Konsumenten statt auf Gemeinnützigkeit sei ursächlich dafür, dass die Stadtplanungsverantwortlichen im Zusammenspiel mit Projektentwicklern

¹⁷⁴Eine tiefergehende Betrachtung des Konzepts findet sich entsprechend im Kapitel 3.9.

¹⁷⁵Knox und Pain 2010, S. 419 f. Zitiert nach MacLeod und Ward (2002): „Spaces of Utopia and Dystopia: Landscaping the Contemporary City.“

¹⁷⁶ebd., S. 420; Zitiert auch nach Brenner und Theodore (2005): „Neoliberalism and the urban condition.“

nachdrücklich „on the symbolic value of "signature" buildings commissioned from "starchitects" and on the importance of architecture and design in city branding and inward investment“ setzten – mit Flagship-Projekten als gefragter ästhetischer Symbolisierung von „up-to-dateness“. ¹⁷⁷ Dies stelle frühere Kausalverhältnisse, nach denen die Architektur des urbanen Raums das Ergebnis des Wohlstands der Städte war, auf den Kopf, indem spezifische städtebauliche Qualitäten zu Voraussetzungen wirtschaftlicher Prosperität erklärt würden und somit Stadtplanung selbst ein Mittel der Wirtschaftsförderung sei. Knox und Pain sehen als Vorreiter hierfür ebenfalls das Opernhaus in Sydney von Jørn Utzon, das Centre Pompidou – dessen positive Wirkung auf den zuvor verwahrlosten Pariser Vorort Beaubourg Jean Baudrillard als ‚Beaubourg-Effekt‘ bezeichnet habe – sowie, noch im Jahr 2010 von ihnen als aktuelles Beispiel vorgestellt und in seiner als Bilbao-Effekt längst sprichwörtlich gewordenen Wirkung erläutert, das Guggenheim-Museum von Frank Gehry. ¹⁷⁸

Es führt allerdings erheblich in die Irre, Baudrillard, wie es Knox und Pain suggerieren, zum Zeugen eines ebenso geplanten wie eingetretenen Erfolgs einer Revitalisierungsstrategie zu machen, die insbesondere in der heutigen Rückschau nicht allein begrifflich über den »Bilbao-Effekt« wie eine historische Kontinuität eines solchen Stadtentwicklungsinstruments erscheinen muss – Baudrillard gilt bis heute als Philosoph und Soziologe, nicht als Stadtplaner oder -entwicklungsexperte. Zwar beschäftigt er sich im von Knox und Pain zitierten, elfseitigen Aufsatz ¹⁷⁹ indirekt mit der Wirkung des zugleich als „Beaubourg-Machine“, „Beaubourg-Thing“ (Hervorhebung i.O.) oder als „brilliant monument of modernity“ bezeichneten Bauwerks indirekt auch mit der in Stararchitektur-Debatten bedeutsamen Analyse von vorbestimmten Erfolgsvariablen, also etwa der Wirkung auf das urbane Umfeld und den Tourismus, dem er implizit tatsächlich erzielte Erfolge zuspricht, allerdings nach Maßgabe seiner spezifisch kultursoziologisch-philosophischen Perspektive. So spricht Baudrillard vom Centre Pompidou als einem „monument to mass simulation effects“, das wie ein Verbrennungssofen funktioniere, in dem alle kulturelle Energie absorbiert und

¹⁷⁷ Knox und Pain 2010, S. 420; Hervorhebungen i.O.

¹⁷⁸ ebd., S. 421; Knox und Pain sprechen wörtlich davon, dass „[t]he subsequent [auf den Erfolg des Opernhauses in Sydney folgenden] success of the Centre Georges Pompidou, built between 1971 and 1977 in the run-down Beaubourg area of Paris, created what Baudrillard called a "Beaubourg effect", part of a "hypermarket of culture" that "keeps people enthralled“.

¹⁷⁹ Baudrillard 1982; Leach 1997, S. 209-218

vertilgt werde, das dabei das direkte Umfeld zu einer »Pufferzone« abwerte – „a technical, ecological, economic, geopolitical buffer zone“ – und dessen echte Gefahr von seiner ‚modellhaft ausgestrahlten absoluten Sicherheit ausgehe‘. Funktional ein Museum, gilt es Baudrillard als „vacuum-making machine“, als Ort, zu dem die Massen strömen „to enjoy this execution, this dismembering, this operational prostitution of a culture that is at last truly liquidated, including all counterculture, which is nothing but its apotheosis“. Als eines der Hauptmotive dieser Massen, Beaubourg aufzusuchen, sieht Baudrillard denn auch eine ganz spezielle Sensationslust: „*The masses charge at Beaubourg as they do to the scenes of catastrophes, and with the same irresistible impulse. Even better: they are the catastrophe of Beaubourg. Their number, their trampling, their fascination, their itch to see and touch everything comprise a behaviour that is in point of fact deadly, catastrophic, for the whole business. Not only does their weight threaten the building, but their adhesion and their curiosity destroy the very contents of this cultural spectacle*“ (alle Hervorhebungen i.O.). Auch hier scheint sie wieder auf, die antagonistische Positionierung von Hoch- und Massenkultur, bei der letztere an sich selbst zugrunde gehe: „*[T]he masses themselves will finish off mass culture*“¹⁸⁰ Baudrillard geht in seiner Polemik der zerstörerischen Wirkung »der Massen« noch weiter und denkt darüber nach, ob sie von den Planern des Projekts möglicherweise sogar bewusst eingesetzt worden sei „to finish off both architecture and culture in one blow“ – was jedoch „beyond one’s hope“ liege.¹⁸¹

Ohnehin bemerkenswerter ist, dass Baudrillard – ebenfalls mit Blick auf das Centre Pompidou in Beaubourg – zu dem Schluss kommt, die von Planern und Architekten beabsichtigte »Wahrheit der Architektur« mit ihrer programmatischen Intention, gezielter „Transformator sozialer und politischer Gegebenheiten mit einer kulturellen und pädagogischen Mission“ zu sein, sei schlicht nicht planbar. Wieder ist es »die Masse«, die hierfür von Baudrillard verantwortlich gemacht wird, da „deren originelle oder perverse Reaktionen niemals in ein Projekt eingeplant werden können.“

*Die Massen bemächtigen sich des Architektur-Objekts auf ihre Weise,
und wenn der Architekt sich nicht bereits selbst vom Programm ver-*

¹⁸⁰zit. nach Leach 1997, S. 213; Der auf der Seite der Harvard-Universität veröffentlichte Aufsatz Baudrillards (Baudrillard 1982) enthält an dieser Stelle mutmaßlich einen orthografischen Fehler, denn er lautet dort: „the masses themselves will finish of mass culture“.

¹⁸¹(Leach 1997, S. 215.

abschiedet hat, werden die Nutzer es übernehmen, dem Objekt einen unvorhersehbaren Zweck, an dem es ihm mangelt, zuweisen. Das ist eine andere Form der Radikalität – eine unbeabsichtigte. Auf diese Weise wurde allen Intentionen, die dem Projekt Beaubourg zugrunde gelegt worden sind, durch das Objekt widersprochen. Basierend auf positiven Perspektiven (Kultur, Kommunikation), wurde das Projekt schlußendlich von der Realität, von der Hyperrealität des Objekts vollständig durchkreuzt.“¹⁸²

Sollte dies also der »Beaubourg-Effekt« sein, dann ist kaum anzunehmen, dass er im ernsthaften Interesse der Projektentwickler, Investoren, Stadtplanungsverantwortlichen, Architektinnen und Architekten liegt. Zumindest fraglich ist damit auch, was über die plakative Wirkung des Begriffs hinaus die Absicht von Knox und Pain ist, ihn ohne die letztlich seinem positivistischem *Effekt*-Verständnis bei Baudrillard klar zuwider laufende Bedeutung in ihrem Aufsatz wiederzugeben.

Die Stadtsoziologin Sharon Zukin wird von Knox und Pain mit den 2010 geäußerten Worten wiedergegeben, dass nun jede Stadt ein »McGuggenheim« wolle; als Ergebnis laufe das Streben nach Unverwechselbarkeit durch den Bau immer neuer „sculptural flagship buildings“ konsequent auf das genaue Gegenteil hinaus – das Erscheinungsbild der Städte gleiche sich zunehmend an.¹⁸³ Der polemische Duktus der Äußerung Zukins ist dabei offensichtlich genug, um ihr den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit ersparen zu können. Gleichwohl macht sie erneut auf zwei markante Charakteristika des Stararchitektur-Diskurses aufmerksam. Erstens ist ein sprachlicher Hang zu Pauschalisierungen, Generalisierungen und Zuspitzungen das häufig vorzufindende Stilmittel wenn es darum geht, Tendenzen der Stadtentwicklung, der Ökonomie und damit zusammenhängend der architektonischen Ausdifferenzierung zu beschreiben. Sie zeugen von einer – vorsichtig formuliert – kritischen Distanz zu einem Phänomen, bei dem keineswegs klar ist, ob seine Beschreibung auf zutreffenden Annahmen basiert. Denn zweitens ist es zwar wiederkehrender Teil des Narrativs des Städtewettbewerbs, dass eines der Hauptziele in der Einzigartigkeit des Markenimages besteht, dem mithilfe eines markanten Bauwerks Nachdruck und mediale Aufmerksamkeit verschafft werden soll, doch ist es einerseits tatsächlich paradox, dass dies allerorten ausgerechnet mit dem selben Instrument der

¹⁸²Baudrillard und Fournier 1999, S. 16 f.

¹⁸³Knox und Pain 2010, S. 421;

Architektur mit globalem Nachrichtenwert geschehen soll – ihre ortsbezogene Einzigartigkeit wird demnach vom wiederholten, durchschaubaren Rückgriff auf gestalterische, ökonomische und mediale Mittel der Aufmerksamkeitssteigerung überformt –, andererseits sind Zweifel berechtigt, ob tatsächlich Unterscheidung oder demgegenüber nicht vielmehr Konformität das wirkliche Ziel ist. Diese Annahme liegt angesichts der Argumentation nahe, dass »die Städte« eine Zugehörigkeit zum Kreis der »World Cities« beabsichtigen und daher um Erschaffung bzw. (Wieder-)Erkennbarkeit von untereinander ähnlichen »World-City-Charakteristika« bemüht sind. Worin auch immer sie letztlich bestehen mögen – der Städtewettbewerb ist dann keiner des widersprüchlichen und wenig wirklichkeitsnahen Formats „Eine(r) gegen alle“, sondern eher der Versuch eines kulturellen, ökonomischen und sicher nicht zuletzt politischen Bedeutungszuwachses oder doch mindestens die Verhinderung eines solchen Verlusts. Knox und Pain sprechen selbst von einer Homogenisierung der Stadtbilder, sehen darin jedoch mehr eine (unerwünschte) Wirkung als ein möglicherweise beabsichtigtes Ziel.

Auf einer anderen Ebene habe sich Im Gefolge weltweit agierender Unternehmen auch das Portfolio vieler Architekturbüros global ausgeweitet, was zu einer „cosmopolitanization of architectural and urban design and planning firms“ sowie (gem. Kim Dovey) einer ‚stillen Komplizenschaft zwischen Architekturbüros und der Agenda der politisch und ökonomisch Einflussreichen‘ geführt habe. Die von Knox und Pain getroffene Unterscheidung zwischen meist kleineren europäischen Büros und den bei Großprojekten dominierenden „big practices with an international reputation“ macht zugleich ihre zugrundeliegende, weitgehende Gleichsetzung von allgemeiner Hochbautätigkeit mit Architektur deutlich.

In einer symbiotischen Beziehung zum Kapital werde auf allen Ebenen der planungsseitigen Arbeitsteilung der Austausch von Ideen beschleunigt; die Digitalisierung der Arbeitsmittel (aufgezählt werden Pläne, Karten, Fotos, Videos, Magazinartikel, CAD-Renderings) und -wege (Kommunikation) trage ihren weiteren Teil zur Homogenisierung der Konzepte bei. Gleichwohl sprechen Knox und Pain – offenbar im Sinn einer Gegenstrategie – mit Bezug auf Fuerst davon, „that the term "signature" or "starchitect" illustrates the iconization "not just of buildings but of architects themselves"“¹⁸⁴ Auf den ersten Blick liefert diese Aussage eine Antwort auf die Frage, ob das Bauwerk oder die Architektin / der Architekt der Star ist, ob ein zum Star erklärtes Bauwerk

¹⁸⁴Knox und Pain 2010, S. 422; Hervorhebungen i.O.;

seine Architektin / seinen Architekten zum Star werden lässt oder ob eine Stararchitektin / ein Stararchitekt das entworfene und realisierte Bauwerk umgekehrt zum Star adelt – das Star-Attribut gilt demnach für beide zugleich. Die im Ausdruck der »iconization« angedeutete Praktik lässt darüber hinaus erwarten, dass nachverfolgbar ist, wie die Star-Widmungen verliehen werden. Da Knox und Pain diese Punkte in ihrem Artikel indes nicht aufgreifen, erscheint eine nähere Auseinandersetzung mit der von ihnen zitierten Arbeit hilfreich und weiterführend.

Exkurs: Messbarkeit des Erfolgs von »Designer Buildings«

– Studie von Fuerst et al.

Hierbei handelt es sich um ein *Paper*, genau genommen um eine insgesamt rd. 22-seitige empirische Studie, die von Franz Fuerst, Patrick McAllister und Claudia Murray der University of Reading, England, auf der Real Estate Society Conference am 2. April 2009 vorgestellt wurde. Ihr Hintergrund ist der Versuch der Autoren, den Effekt der Verpflichtung von »Signature Architects« zur Realisierung von »Designer Buildings« auf die Vermarktungschancen zu ermitteln – entsprechend lautet ihr Titel: „Designer Buildings: An Evaluation of the Price Impacts of Signature Architects.“¹⁸⁵

Als Primärdatenmaterial haben Fuerst et al. 10.556 gewerblich genutzte Gebäude in 682 Immobilien-Teilmarkt-Clustern der gesamten Vereinigten Staaten untersucht, die „CoStar’s comprehensive national database of US commercial real estate“ entnommen seien. Nach der hedonischen Immobilienbewertungsmethode versuchen sie dabei, Preisunterschiede zwischen »ODSA« – „offices designed by signature architects“ – und zufällig ausgewählten Gebäuden desselben Teilmarkts unter Eliminierung verzerrender Einflüsse wie Alter, Höhe, *Qualität* oder der Lage zu bestimmen, wobei sie eingestehen, dass dabei noch kleinräumliche Effekte innerhalb eines Teilmarkts wirksam geblieben sein können. Die »signature architects«, die Fuerst et al. in ihrem Fazit, aus dem Knox und Pain zitieren, mit dem Ausdruck »starchitect« gleichsetzen, definieren sie als Träger des Pritzker-Preises und / oder der Goldmedaille des *American Institute of Architects* und können diesem Merkmal aus der zuvor gebildeten Grundgesamtheit 230 Bauwerke zuordnen. Einer der wichtigsten Befunde ergibt sich dabei gleich zu Anfang: Der Median der beiden Kategorien der »ODSA« und der »Non-ODSA« lässt erkennen, dass die Bauwerke der »signature architects« typischerweise größer (mehr Fläche), höher (mehr Stockwerke), etwas neuer

¹⁸⁵Fuerst 2009

und deutlich besser ausgelastet sind sowie höhere Mietpreise aufweisen, wofür Fuerst et al. jedoch nicht nur ihre jeweils zentrumsnähere Lage, sondern auch die mehrheitliche Konzentration auf die teuersten Städte der USA verantwortlich machen.

Der in diesem Rahmen ermittelte, um 14% höhere Durchschnittsmietpreis reduziert sich dann auf knapp weniger als die Hälfte, nachdem Fuerst et al. eine Kontrollgruppe der »Non-ODSA« gebildet haben, deren Gebäudemerkmale Grundstücksfläche, Baujahr und Stockwerke denen der »ODSA« stärker angeglichen sind. Selbst hier schränken sie indes noch ein, dass aus den Daten nicht zu schließen sei, dass mit Stararchitektur-Bürogebäuden tatsächlich höhere Mietpreise erzielt werden könnten. Zahlreiche unberücksichtigt gebliebene Einflüsse seien in Erwägung zu ziehen, wie etwa die schon erwähnten »mikrolokalen« Lageeinflussunterschiede der untersuchten Gebäude, die jeweils von den Projektentwicklern der Immobilien unternommenen Marketinganstrengungen und nicht zuletzt auch Unterschiede in der Persönlichkeit der verantwortlichen Architektinnen und Architekten sowie im „design in terms of function and/or image and/or symbolism“. Gleichwohl halten sie es für möglich, dass *allein* die Persönlichkeit den entscheidenden Vorteil verschafft: „[I]t may also be a product of the iconic status of the architect in the absence of any superior architectural ability“ oder es sei „the architect as a brand which may overshadow the features such as the functionality, iconicity and location of a building.

Einer der Gründe für die Formierung einer solchen Persönlichkeit „is the role and scale of the media“, doch der Status der Besonderung ist für Fuerst et al. vor allem das Ergebnis des theoretischen und praktischen Wirkens der Architektinnen und Architekten. Hier spiele jedoch die Kritik eine wichtige Rolle, da sie erst die Aufmerksamkeit produziere, durch die das Medieninteresse schließlich wirklich geweckt werde. Dabei bleibt allerdings unerklärt, wie die (personifizierte) Architekturkritik von »den Medien« abzugrenzen ist, in denen Architekturkritik doch teils selbst redaktionell betrieben wird. Aus der Aufzählung von Zaha Hadid und Daniel Libeskind, die durch Wettbewerbe, Robert Venturi und Reem (sic) Koolhaas, die durch ihre Bücher *Learning from Las Vegas* bzw. *Delirious New York* sowie denjenigen, die innerhalb des *Institute of Architecture and Urban Studies* durch ein minimales Portofolio bei umso besserem Kontaktnetzwerk berühmt geworden seien, spricht zudem mehr die Verwunderung über die Spannbreite der zum Ruhm führenden Karrierewege als die Klarheit eines Konzepts zu dessen Erklärung. Noch deutlicher wird dies bei ihrem auch nur sehr knappen Versuch, den Aufstieg zur Berühmtheit

einzelner Bauwerke zu erklären, wofür sie dann in erster Linie „multiple factors“ – etwas redundant den Namen der Architektin / des Architekten, den Namen des Gebäudes in der lokalen Kultur oder recht diffus den Mehrwert des urbanen Kontextes – verantwortlich machen. Letztlich kommen sie zu dem Schluss, dass eine belastbare Bewertung der ökonomischen Auswirkung des Engagements von »signature architects« bei Bauwerken nur dann möglich sei, wenn methodisch erheblich gewissenhafter und umfänglicher der Versuch unternommen werde, „to control for the large variety of confounding factors that determine rents“ und hierzu u.a. auch Befragungen von „occupiers, agents and designers“ etwa zu den eingesetzten Materialien oder zur „quality of the design“ durchgeführt würden.

Forsetzung: Schlussfolgerungen bei Knox und Pain

Argumentativ rücken Knox und Pain die Zuweisung der »signature architect« und »starchitect« -Titulierungen in die Nähe der Auszeichnung mit dem Pritzker-Preis, auf ökonomischer Seite gehen sie jedoch davon aus, dass „[t]he financial value added to developments incorporating starchitect design is impossible to measure accurately.“¹⁸⁶ Sie schließen sich damit zwar ausdrücklich auch der Skepsis Fuersts et al. an, dass es schwierig sei, den ‚anerkannten‘ ökonomischen Wert eines „leading architect“ (den sie – in Anlehnung an Fuerst et al. ebenfalls „psychic income“ nennen) zu beziffern, dies habe auch schon Frank Lloyd Wright betont (wie auch Fuerst et al. erläutern). Dennoch zitieren Knox und Pain eine dem gegenüberstehende Aussage des „(reluctant) starchitect“ Frank O. Gehry, der ausgerechnet habe, dass sein Guggenheim-Museum in Bilbao erhebliche ökonomische Effekte bewirkt habe. Im zitierten Wortlaut entnommen haben Knox und Pain diese Einschätzung einem bemerkenswerten Artikel über ein Gespräch, das der Journalist Michael Day mit Frank Gehry geführt hat und das in *The Independent Online* erschienen ist.¹⁸⁷ Gleich im dortigen ersten Satz ist Gehrys Haltung gegenüber der Bezeichnung »starchitect« wiedergegeben:

„I don't know who invented that fucking word 'starchitect'. In fact a journalist invented it, I think. I am not a 'star-chitect', I am an ar-chitect...“.

Mit der Frage konfrontiert, ob es denn wahr sei, dass sogenannte »starchitects« wie er, Jean Nouvel oder Zaha Hadid das Ansehen des Berufsstandes

¹⁸⁶Knox und Pain 2010, S. 422;

¹⁸⁷Day 2009

und die Bedingungen für alle Architektinnen und Architekten verbessert oder lediglich einen Personenkult begründet hätten, entgegnet Gehry offenbar in gewisser Rechtfertigungslaune, dass seiner Ansicht nach nur zwei Kategorien von Menschen („people“) existierten – diejenigen, die technisch und ökonomisch gute Bauwerke gestalten könnten und diejenigen, die dazu nicht fähig seien – ohne einen Zweifel daran zu lassen, wie er sich selbst positioniert sieht:

„My building in Bilbao cost \$300 a square foot with a budget of \$100m. I finished it on time and on budget and it doesn't leak. After 11 years it's still there. Last year it earned the city of Bilbao €320m – that's the custom generated by the museum for the city through the visitors it attracted.“

Der Widerspruch zwischen der Studie von Fuerst et al. und dieser zwar unbelegten, aber recht deutlichen Bezifferung einer möglichen ökonomischen Auswirkung von Stararchitektur von Gehry wird von Knox und Pain allerdings nicht aufgelöst, sondern als symbolischer, zumindest aber nicht primär privatwirtschaftlich wirksamer Finanzmittelstimulus gedeutet: „The real value of signature design for cities is thus difficult to quantify, but nevertheless recognition of its importance in neoliberal urban strategy, has produced "a market lubricated by state donations", according to Neil Smith.“¹⁸⁸

Auf dieser weit weniger empirisch handfesten denn vielmehr wirtschaftspsychologisch umgedeuteten Grundlage setzen Knox und Pain ihre Argumentation ohne Umschweife fort wenn sie die Auffassung vertreten, dass die „longevity of signature buildings in the physical landscape“ für den Aufbau einer physischen und symbolischen Infrastruktur Sorge, mit deren Hilfe finanzielle, kulturelle und wissensbasierte Zuströme die Quartiersentwicklung prägten; *deshalb* sei Stararchitektur das begehrte Mittel der lokalen Wirtschaftsförderung, was die Stadtlandschaften Europas überall dort ‚transformiere‘, wo immer wirtschaftlicher und politischer Niedergang, der durch Arbeitslosigkeit und urbane Degeneration verursacht sei, abgewendet werden müsse.

Insgesamt bestehe (auf nicht näher benannter, aber hier vor allem von ihnen selbst vertretener Seite) die Überzeugung, dass urbane Revitalisierungsvorhaben dann erfolgreicher seien, wenn sie mit international renommierten Architektinnen oder Architekten anstelle von lokalen Büros realisiert würden, und diese

¹⁸⁸Knox und Pain 2010, S. 422; Hervorhebung und fehlendes Subjekt / fehlende Konjunktion im letzten Satzteil i.O.

Trends der projektentwicklungsbasierten Stadtplanung – hiermit meinen Knox und Pain „distinctive ensembles of office buildings, retail space, condominium towers, cultural amenities, renovated spaces, landscaping, and street furniture“ – zählten zu den Hauptgründen, dass sich die Erscheinung der ‚globalisierenden Städte‘ Europas immer weiter angleiche. Zwar gebe es Unterschiede „in the details of styling and finish“, demgegenüber aber Übereinstimmung „in concept and execution“. Mit Guy Julier bezeichnen Knox und Pain diese gleichartigen Stadtlandschaften als „designscapes“, zitieren wie zuvor auch Gravari-Barbas die etwas abwertende »Karaoke-Architektur«-Metapher von Graeme Evans, stellen sodann jedoch fest, dass der Erfolg der projektentwicklungsbasierten Stadterneuerungsmaßnahmen in Bilbao, Barcelona, den Londoner Docklands, sowie La Défense in Paris schnell zur verführerischsten aller „travelling ideas“ avanciert und vielfach nachgeahmt worden sei.¹⁸⁹

Die »Designscapes« der urbanen Großprojekte seien auch ein zunehmend wichtiger Ausgangspunkt der »Markenidentität« eines Ortes. Als eines der frühesten Beispiele nennen Knox und Pain die *Salford Quays* in Manchester, wo 1982 nach Werftschließungen in einem Public-Private-Partnership u.a. Apartmenthäuser, Büroflächen, Hotels und Einzelhandelsobjekte sowie – geografisch wenig trennscharf, da in einem anderen Stadtteil Manchesters gelegen – das Imperial War Museum North von Daniel Libeskind errichtet worden seien; in einer weiteren Art Namedropping zählen Knox und Pain 17 weitere europäische Projekte auf (darunter den Berliner Potsdamer Platz oder die Hamburger Hafencity), die aus nicht erläuterten Gründen ebenfalls als Beispiele für das beschriebene Phänomen anzusehen seien; Leslie Sklair nenne diese Orte auch »scripted spaces«.¹⁹⁰

Aufgrund der immer kurzfristigeren Renditeerwartungen von Projektentwicklern und Anlagefonds werden Büroflächen nach dem Eindruck von Knox und Pain zu einer reinen Handelsware, bei der sich allerdings höhere Einnahmen, Werte und Gewinne durch ein „prestige signature office design“ erzielen ließen; es seien die Manager neuer Immobilien- und Investmentfonds „who also pay a premium for starchitect-designed "magnet" offices“. Darüber hinaus gebe es „an elite global class of super-rich individual private investors, apparently often based in the Middle East and Asia Pacific regions“, die prestigeträchtige Immobilien als längerfristige Wertanlage ansähen. Einige dieser Investoren (wörtlich:

¹⁸⁹Knox und Pain 2010, S. 422;

¹⁹⁰ebd., S. 423

„a number of these (usually hard to trace)“) verfolgten die Absicht, „prestige office buildings in Europe“ nicht nur zu handeln, sondern zu besitzen, wobei „using big name, internationally respected architects whose designs stand out in the cityscape“ ein ausschlaggebender Entscheidungsfaktor sei.¹⁹¹

Die in diesem Abschnitt wiedergegebenen Aussagen lassen sich auf dreierlei Art auffassen: Erstens als wissenschaftlicher Erkenntnisfortschritt bei der Erforschung der Herkunft des ökonomischen Interesses an Stararchitektur, zweitens als Anknüpfungspunkt für Wissenschaftskritik am Zustandekommen dieser Befunde und drittens zur Analyse der hieran erkennbaren Entstehung der Aussagezusammenhänge von Äußerungen, Überzeugungen und Behauptungen zur Stararchitektur nebst ihren Rahmenbedingungen. Wie mehrfach angedeutet, ist letzteres das hier verfolgte Ansinnen, wobei anzuerkennen ist, dass der Übergang zur Wissenschaftskritik insbesondere dann fließend ist, wenn sich der von den Autoren mit wissenschaftlichem Anspruch gebildete Aussagezusammenhang hinsichtlich der Belastbarkeit der Befunde als zweifelhaft erweist. Der Unterschied besteht indes darin, dass dies nicht das primäre Ziel dieser Arbeit ist, in der vielmehr der akademische Diskurs erforscht wird, der sich um das Themenfeld der Stararchitektur gebildet hat – dessen inhaltliche Bewertung ist dann als Folgeschritt im Ergebnis abhängig von der Ausgangsfragestellung.

Diese Erinnerung vorausgeschickt ist festzuhalten, dass keine der zentralen Aussagen von Knox und Pain im obigen letzten Abschnitt nachvollziehbar begründet ist. Weder ist deutlich, in welchem Ausmaß höhere Einnahmen, Werte und Gewinne durch das »prestige signature office design« erzielen lassen, noch wer sie erzielt, wie der Mehrwert operationalisiert wurde (von welchen Design-Faktoren sie abhängen) oder wer die gestalterische Fähigkeit besitzt, diesen Mehrwert zu stiften. Ebenso bleibt im Unklaren, wer die Protagonisten der »global class of super-rich individual private investors« sind, in welcher Größenordnung sich ihr Reichtum bewegt oder gar bewegen *muss*, um den beschriebenen Einfluss ausüben zu können, welche Eigenschaften erfüllt sein müssen, damit sie Immobilien für prestigeträchtig halten, welche ökonomischen Effekte es dann auf ihr Anlageportfolio gibt oder was aus ihrer Sicht einem »big name architect« das Renommee verleiht. Zwar geben Knox und Pain an zwei Stellen des betrachteten Abschnitts Fußnotenhinweise auf die Herkunft einzelner Befunde, sie beziehen sich zum einen aber auf eher randständige Teilaussagen (wie etwa dazu, dass die „professional investor managers“, die bereit seien, einen

¹⁹¹Knox und Pain 2010, S. 423; Klammerangaben i.O.;

Stararchitektur-Aufschlag zu bezahlen, „international strategies“ verfolgten), zum anderen ist eher undeutlich, was sie tatsächlich belegen. Dies gilt besonders für die Aussage von Knox und Pain, dass „[s]imilar to the original developers of Manhattan perhaps, they too are using big name, internationally respected architects whose designs stand out in the cityscape.“ Sie enthält den Verweis auf einen Artikel, den die Autorinnen Maria Kaika, Dozentin an der *School of Geography, University of Oxford*, und Korinna Thielen, Architektin bei *Arup Urban Design*, London, 2006 unter den Titeln *Form follows power – A genealogy of urban shrines* bzw. *Form follows power – A genealogy of spectacular architecture* veröffentlicht haben. Auf elf Seiten (darin eine halbseitige Abbildung sowie die Quellenangaben auf den letzten beiden Seiten) setzen sie sich mit ihrer These auseinander, dass im Verlauf der Architekturgeschichte der »Tempel« (wörtlich: shrine, hier jedoch im einem mit dem Ausdruck »Konsumtempel« verknüpfbaren Wortsinn übersetzt) symbolisch wie ästhetisch in vier Schritten von einem weitgehend religiösen zu einem ebenso weitgehend privat(wirtschaftlich)en Bauwerk geworden ist: Sei damit zunächst noch die Ehrerbietung an Kirche (und Staat) verbunden gewesen, habe es im Zeitalter der Industrialisierung eine Übertragung dieser Zuweisung auf öffentliche »Kathedralen« der Technologie und der Wirtschaftskraft, dann auf individuelle Errungenschaften im Kapitalismus, auf Projekte des sozialen Wohnungsbaus in der Nachkriegszeit der Wohlfahrtsstaaten und schließlich auf „public-private shrines“ der globalen Großfinanz gegeben.¹⁹²

Dieser nicht ganz neuen, von ihnen aber stark zugespitzten These gehen sie zu einem großen Teil auf der Grundlage von Arbeiten nach, die auch in der hier untersuchten Stararchitektur-Debatte eine einflussreiche Rolle spielen, wie etwa von Manuel Castells, David Harvey, Charles Jencks, Donald McNeill, Leslie Sklair und Sharon Zukin. Daher mag es kaum verwundern, dass Kaika und Thielen in ihren Betrachtungen „a handful of star architects“ am Werk sehen, den »Bilbao-Effekt« zu einem wiederholten Mal thematisieren oder davon sprechen, dass „[t]he strategy adopted by local authorities to this end, i.e. to commission star architects to design public-private buildings that can act as logos for their city, is identical to the strategy adopted by private corporations.“

Bei der von Knox und Pain getroffenen Einschätzung, dass „[s]imilar to the original developers of Manhattan perhaps, they too are using big name, internationally respected architects whose designs stand out in the cityscape“

¹⁹² vgl. Kaika und Thielen 2006

verweisen sie auf die Schlussfolgerung des Aufsatzes von Kaika und Thielen, in der diese die Auffassung vertreten, dass ihr „article asserts that changes in the way urban shrines are commissioned as well as changes in their form and function can only be interpreted by looking at changes in the nature of the institutions or power brokers that fund these projects.“ Eine gewisse inhaltliche Übereinstimmung ist gewiss erkennbar, auch wenn Kaika und Thielen dezidiert von den »shrines« sprechen, um die es bei Knox und Pain, die der These nachspüren, dass eine zunehmende Angleichung der Stadtbilder durch »prestige real estate«-Projekte zu beobachten sei, nicht geht. Viel wichtiger ist aber der Umstand, dass damit ihre deutlich kritischeren Aussagen über die angesprochenen Protagonisten der »super-rich« sowie über einige der ökonomischen Effekte der »prestige real estate« so keine belastbaren Befunde darstellen und auf das Niveau von Annahmen, Behauptungen oder Glaubenssätzen zurückfallen. Die auch angesichts des möglichen Interesses der Leser dieser BBSR-Veröffentlichung an solch zentralen Aussagen mit der weitaus größten Relevanz für Stadtentwicklungsentscheidungen und ihren Folgenabschätzungen bleiben so ohne größeren Erkenntnisfortschritt oder Prognosewert, während sie insgesamt aber *vermitteln*, genau das zu bieten. Verfestigt wird auf diese Weise vor allem aber eine bestimmte Diskursrichtung. Bemerkenswert ist – neben der Gleichsetzung von Star- mit Pop-Architektur – schließlich noch die Konsequenz, mit der Kaika und Thielen die Symbiose aus »form« und »power« zu Ende denken: „The rise and fall of urban shrines, the rise and fall of styles, as well as the rise and fall of pop-architects, has always been linked to the rise and fall of public or private empires.“

Knox und Pain lassen diesem Abschnitt noch eine weitere Art des »Name-droppings« folgen, nun jedoch mit Begriffen des akademischen Diskurses über Stadtentwicklungsphänomene, die sie damit nur implizit in die Nähe ihrer These rücken, dass eine Homogenisierung der Einzelhandelsangebotsstrukturen in den großen europäischen Städten aufgrund der Ausbreitung des Konsumverhaltens durch die Globalisierung stattgefunden habe. Ohne weitere Überleitung oder Erläuterung des Zusammenhangs führen sie in wenigen Sätzen aus, dass Anna Klingmann den Begriff der »Brandscapes« mit ihrem gleichnamigen Buch bekanntgemacht habe, dass Ilpo Koskinen deren besondere Form des „high-end shopping district“ mit „flagship stores of the leading global brands“ (von denen sie zehn willkürlich aufzählen) und ihren gleichfalls als »high-end« bezeichneten Produkten „semiotic districts“ genannt habe, da sie sich auf „semiotic goods and experiences“ spezialisiert hätten, die Signifikanten für Distinktion und

kulturelles Kapital seien, dass Sharon Zukin diese Orte „destination districts“ nenne, dass die Hochkonjunktur der „museumization of urban landscapes“, die sich ihrerseits in „museum districts“, „cultural quarters“, or „design quarters“ manifestiere, Ergebnis der von Joseph Pine and James Gilmore identifizierten „experience economy“ sei und dass die ‚synergetischen Interdependenzen‘ der von Leslie Sklair beschriebenen „corporate“, „technical“ and „consumerist“ fractions“ im Prozess der Raum(re)produktion quer durch die europäischen Städte erkennbar sei.¹⁹³ Dessen Konzept der »transnationalen Klasse« greifen sie im Anschluss erneut auf, um die Hauptinteressenten an der Wohnform der gentrifizierten Nachbarschaften, wassernahen Stadtquartiere oder exklusiven suburbanen Enklaven zu benennen, die nicht so sehr an der spezifischen Bauweise als vielmehr anhand der Bewohner, ihrer Autos, Besitztümer sowie lokalen Geschäfte und Cafés identifizierbar seien.¹⁹⁴ Obgleich dort von einer „extensive literature on gentrification“ die Rede ist, was sie zu einem „easily recognizable aspect of every large city in Europe“ mache, belassen es Knox und Pain bei Andeutungen zu ihrem Charakter und ihrer Unterschiedlosigkeit. In welcher Form die vorgeschlagenen Indikatoren zur Identifizierung von gentrifizierten Quartieren geeignet sind und wie sie sich sodann operationalisieren lassen, bleibt somit im Unklaren, spricht zugleich aber auf subtile Weise ein Alltagsverständnis möglicherweise zutreffender Bewohner- und Autokategorien an, das in dieser Form weder unzweideutig noch vorurteilsfrei sein kann.

In ihrem Fazit erkennen Knox und Pain zwar an, dass die gebaute Wirklichkeit der Städte erheblich mehr umfasse als mit den beschriebenen Trends angesprochen werde, dass ihr von Ray Pahl als „fossilized social history“ bezeichnetes materielles Erbe die sofortige Wiedererkennbarkeit ihres Stadtbildes, ihrer Wahrzeichen und Quartiere sicherstelle, dass aber gerade die »Stararchitektur-Praktiken« einen starken Marktanreiz besäßen, ein eigenständiges Markenimage durch ihre »idiosynkratischen« wenn nicht gar ikonischen „signature structures“ zu schaffen.¹⁹⁵

¹⁹³Knox und Pain 2010, S. 424 f. alle Hervorhebungen i.O.

¹⁹⁴ebd., S. 425;

¹⁹⁵ebd., S. 426

3.9 Leslie Sklair: Die Stararchitektur der *Transnational Capitalist Class*

Die 2017 veröffentlichte Arbeit *The Icon Project – Architecture, Cities and Capitalist Globalization* Leslie Sklairs greift, wie er selbst mitteilt, teils wörtlich viele seiner bereits in obigem Beitrag formulierten „peer-reviewed“ Thesen und Argumente zur Stararchitektur wieder auf, verfolgt aber die Absicht, die Phänomene der ikonischen Architektur, der Stararchitektinnen und -architekten sowie einer »transnationalen kapitalistischen Klasse« soziologisch in ihrer gegenseitigen Bedingtheit zu erklären. Sklair bezeichnet es als seine These, dass diese von ihm identifizierte Klasse in anerkannte ikonische Bauwerke und solche, die einige ihrer Merkmale kopieren, mit dem Ziel investiert, die »Kulturideologie des Konsumismus« zu verbreiten. Eine solche ikonische Architektur ist für Sklair die Kombination aus Ruhm und symbolischer / ästhetischer Bedeutung, die von Stararchitektinnen und -architekten getragen sowie entworfen und verwirklicht wird.¹⁹⁶ Im Vordergrund stehen bei Sklair die Fragen, wie die kurz als TCC bezeichnete Klasse ihre Interessen in die gebaute Umwelt einschreibt, wie der Wirtschaftszweig der Architektur (die „architecture industry“) die „social production“ und das Marketing ikonischer Architektur forciert und wie diese Prozesse seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem komplexen System werden konnten, in dem Unternehmen die Stadtentwicklung zunehmend dominieren und dabei in Richtung ihrer Globalisierung und Fokussierung auf den Konsum vorantreiben. Sklairs Konzept der ikonischen Architektur sieht diese in einer auch typologisch klar umrissenen Gegenständlichkeit, um die Kämpfe um Macht und Deutungshoheiten ausgetragen werden zur Verbreitung der durch „[g]lass, shiny metals, and spectacular shapes“ vermittelten Botschaft, dass der wahre Sinn des Lebens im Konsum bestehe: „Shopping malls, corporate headquarters, museums, performance spaces, sports stadia, transportation hubs, and gleaming megatowers become famous to everyone through the mass media.“¹⁹⁷

¹⁹⁶Sklair 2017, S. 7, S. 53 und S. 123

¹⁹⁷ebd., S. 4 f. Hinsichtlich des Wirkens der »TCC« geht es Sklair allerdings weniger um die (möglicherweise falsifizierbare) Frage danach, ob es diesen Einfluss der TCC überhaupt gibt als vielmehr darum, „[to] apply the concept of the TCC to architecture and cities in terms of its four fractions (corporate, political, professional, and consumerist) (vgl. ebd., S. 7 f. Klammerangaben i.O.).“

Methodisch führt Sklair seine Analyse auf vielgestaltige Weise durch. Ihm dienen einerseits Arbeiten und Studien, die Architektur und Stadtplanung als soziales und kulturelles Phänomen untersuchen, darüber hinaus aber auch 75 Interviews mit praktizierenden Architektinnen und Architekten sowie Lehrenden, Autorinnen und Autoren und Förderern der Architektur. Sklair teilt indes lediglich mit, dass die Gespräche überwiegend bereits 2004 geführt worden seien und dabei nur 14 aller Auskunftgeber nicht in den USA beheimatet waren. Die Gespräche sind anonymisiert wiedergegeben, aber in keiner erkennbaren Weise formalisiert oder systematisiert, sollen jedoch ermitteln, ob der Ausdruck „iconic architecture“ in den Diskurs über Architektur und Stadtplanung eingegangen sei und wie sie dort definiert werde. Dazu will Sklair mit Hilfe der Interviewpartnerinnen und -partner zeigen, wie weit sie in der Lage sind, Bauwerke oder Orte aus ihrer eigenen Kindheit zu benennen, die entweder auf der persönlichen Ebene der jeweiligen Architektin / des Architekten, aus Sicht einer größeren Öffentlichkeit oder im lokalen, urbanen, nationalen oder globalen Maßstab nach ihrem Empfinden als ikonisch gelten. Im Ergebnis hätten viele seiner zuvor – also noch vor 2004 – recherchierten Informationen Bestätigung gefunden, es seien zudem Gebäude genannt worden, von denen Sklair nie gehört habe und viele weitere – im Buch dann aufgegriffene – Ideen und Anregungen vermittelt worden.¹⁹⁸ Das Ziel, Interviews zur Primärdatenerhebung einzusetzen, steht hier also erkennbar nicht im Vordergrund, vielmehr erfolgt die Verwendung einzelner, dabei nicht verifizierbarer Aussagen an Stellen des Textes, wo Sklair die Absicht verfolgt, seine Argumentation mit ihrer Hilfe zu bestätigen (nie jedoch zu widerlegen).

Architektur als Wirtschaftszweig und -faktor untersucht Sklair auf der Basis einer von ihm aufgestellten Rangfolge der zehn größten global agierenden Planungsbüros sowie der „top 10 firms“ in regionalen Märkten des Zeitraums der Jahre 2005 bis 2014, ermittelt anhand von Daten in Fach- und Wirtschaftsmagazinen, hauptsächlich der in Großbritannien erscheinenden Zeitschrift *Building Design*, die mit der „World Architecture 100“ bereits eine jährliche aktualisierte Liste der hundert größten Architekturbüros veröffentlicht.¹⁹⁹ Problematisch erscheint hierbei die Datengrundlage, auf der diese zentral verwendete Rangliste basiert, wie auch Sklair selbst einräumt. Schon der Weg ihrer Erhebung schränkt die Brauchbarkeit der gewonnenen Informationen erheblich ein: Anders als

¹⁹⁸ Sklair 2017, S. 6

¹⁹⁹ ebd., S. 6;

bei der *Fortune*-Global-500-Liste, auf der fast ausschließlich börsennotierte Unternehmen verzeichnet sind, die (mindestens) jährlich Geschäftszahlen zu veröffentlichen haben, seien die meisten, noch nach ihren Gründern benannten Architekturbüros im Privatbesitz und hierzu nicht verpflichtet. Demzufolge sind die Daten des Magazins *Building Design* zur Unternehmensgröße und -bedeutung, auf die Sklair in seiner Analyse zurückgreift, ein Ergebnis freiwilliger Selbstauskünfte der befragten Büros. In einem von befristeten Arbeitsverhältnissen und freier Mitarbeit stark geprägten Wirtschaftszweig ist der zugrunde gelegte Schlüsselindikator für das jeweilige Ranking die Zahl der Mitarbeiter. Die (britische) PR-Agentur *Camargue* habe darüber hinaus in den vergangenen Jahren Auskunftsgesuche an „thousands of firms in the architecture industry“ zur Zahl der Beschäftigten und der erwirtschafteten Honorare gerichtet – „and the coverage of the biggest firms appears to be almost complete“. Sklair geht jedoch trotz dieser Unschärfen ausdrücklich davon aus, dass die Auskünfte mit Blick auf ihr Verhältnis von Mitarbeiterzahlen zu eingenommenen Honoraren plausibel sind und ein vollständiges Bild der nach diesen zwei ökonomischen Kriterien ermittelten Unternehmensgröße ergeben, gesteht aber ein, dass der Datenerhebungsmethode der Selbstauskunft „a good deal of scepticism“ entgegengebracht werde, die auch keineswegs unberechtigt erscheint – denn ausgerechnet über das Büro Frank Gehrys gebe es keine einschlägigen Informationen, und es sei nicht klar, ob deren Auskunft verweigert worden sei oder das Büro angesichts der Mindestschwelle von 80 Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern (90 in 2014) nicht auf die Top-100-Liste gekommen sei.²⁰⁰

Sklair ist überzeugt, dass seine Arbeit der erste systematische Versuch ist, eine differenzierte Struktur der Architektur-, Planungs- und Ingenieurbüros aus soziologischer Perspektive nachzuzeichnen und das dabei erkannte Gefüge mit den „more common measures of architectural prestige and fame“ ins Verhältnis zu setzen – denn der fast ausschließliche Fokus der Medien auf ikonische Architektur und Stararchitektinnen und -architekten gebe ein irreführendes Bild dieses Wirtschafts- und Berufszweigs in seiner Gesamtheit wieder: Die Rolle der „other, mostly larger, architectural firms responsible for typical icons in cities all over the world“ werde dadurch marginalisiert. Die von Sklair umfangreich durchgeführte Online-Recherche orientiert sich zuerst an der Aufstellung *World's most visited architecture websites* von *Arch Daily*, um dann einige der dort genannten Webseiten bzw. Online-Auftritte von Büros und „quality newspapers“

²⁰⁰Sklair 2017, S. 84 ff.

unter dem Aspekt der Medienpräsenz „of generally recognized leaders in the profession“ zu analysieren.²⁰¹ Eher populärwissenschaftlich motiviert mutet das von Sklair verfolgte Verfahren an, seine Befunde durch „trawls through architectural print and electronic sources“, darunter wiederholt Wikipedia, zu ermitteln. Gewissermaßen zur Anwendung kommt es auch, um Hélène Lipstadts These der notwendig vorzunehmenden Differenzierung des Begriffs »icon« nach der Verwendung durch Semiotiker, Softwareentwickler, Historiker oder „communities of non-architects“ einerseits und dem auf der anderen Seite als Fachausdruck für charakteristische, bekannte und dabei einzigartige Bauwerke zu verstehenden Begriff der „canonic buildings“ zu widerlegen: „Hundreds of examples accessed from the publications of architects and their websites, architectural historians, and writers on architecture in the mass media and professional media“ seien, so Sklair, Belege, die im Gegensatz zur These Lipstadts „a different story“ erzählten – dabei letztlich aber selbst weder systematisiert sind noch die Möglichkeit ausschließen, dass sich der von Lipstadt genannte Personenkreis der „well-educated architect[s]“ dezidiert an das von ihr davon abgegrenzte Laienpublikum wendet und dazu die dort etablierten Begriffe benutzt.²⁰² In die gleiche Kategorie ist seine Herangehensweise bei der Identifizierung dreier unterschiedlicher Gruppen von Architektinnen, Architekten sowie Ingenieur- und Planungsbüros zu stellen, die er nach den „top four designers of unique architectural icons at the beginning of the 21st century (Gehry, Foster, Koolhaas, and Hadid)“, „about

²⁰¹ Sklair 2017, S. 6 f., S. 84; Erläuterungen darüber, wie sich die »generally recognized leaders« in diesen gleich mehrfachen Eigenschaften operationalisieren lassen, sind nicht zu finden. Darüber hinaus tritt das sich hier ergebende und zuvor bereits erörterte logisch-methodische Problem erneut hervor. Sklair ist durch die Untersuchung bestehender architekturbezogener Rankings nur in der Lage, Ruhm, Bedeutung, Wirtschaftskraft und dergleichen in Relation zueinander zu erfassen. Zwar ist etwa die Ermittlung der Zitierhäufigkeit, die auch Sklair als Indikator heranzieht, ein verbreitetes Instrument zur vergleichenden Analyse von Häufigkeitsverteilungen und der daraus abgeleiteten Bestimmung von Signifikanz, die hiermit als funktional zusammenhängend erklärten Kriterien (Preise, Auszeichnungen, spektakuläre Formen u.ä.) beschreiben jedoch stets nur Korrelationen.

²⁰² ebd., S. S. 34, S. 57, S. 80 und S. 122 f. Sklair betont, dass „I make no apology for citing Wikipedia here and elsewhere, for this is where most non-specialists get their information. While the term 'iconic' is part of the definition of starchitect, it is not defined, a feature common in such discussions among journalists, bloggers, and scholars.“ Hieraus lässt sich sowohl entnehmen, dass Sklair die Notwendigkeit der Unterscheidung nach einem Fach- und Laienpublikum bewusst ist als auch die Möglichkeit, dass der Begriff des „icon“ Eigenschaften anspricht, die für Laien etwas anderes meinen, bedeuten und darstellen als der Ausdruck des »Kanonischen« für das Fachpublikum.

30 signature architects“ sowie einer »long list« „of firms producing many more successful typical icons“ – die letztlich stets den »Top 10« von *Building Design* des Jahres 2008 entsprechen – unterscheidet: Erstere erscheint Sklair intuitiv als eigenständiger Kreis und wird als Gruppe definiert, weil sie signifikant mehr Aufmerksamkeit erhalten habe. Eine ausdrücklich intuitive Methode wird auch bei der Gewichtung der »Top 10«-Büros in der Betrachtung eines ausgedehnteren 10-Jahres-Zeitraums verfolgt, die darin besteht, dass ihre Jahresplatzierungen umgekehrt proportional zum jeweils erreichten Rang mit 1 bis 10 Punkten bewertet, aufaddiert und so zur »Top 10« der Jahre 2005 bis 2014 verdichtet werden.²⁰³

Schließlich greift Sklair noch auf eine eingeschränkte Form der Diskursanalyse mit Hilfe des kommerziellen LexisNexis-Datenbankangebots²⁰⁴ an Periodika-Volltexten aus dem Bereich Wirtschaft und Recht zurück, um die mediale Verbreitung von Architektinnen und Architekten, Bauwerken und Themen auf dem Feld der ikonischen Architektur zu untersuchen. Sklair schildert dabei auftretende (und zu Beginn hier erörterte, innerhalb dieser Arbeit ebenfalls relevante) Probleme bei der stichwortbasierten Suche. So könne im Rahmen seiner Online-Medienrecherche nicht unterschieden werden, ob es in den gefundenen Artikeln eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den namentlich gesuchten Bauwerken oder Architektinnen und Architekten gebe oder dort nur eine bloße Namensnennung stattfinde. Schon kleine Änderungen der Sucheingaben hätten zudem dramatische Ergebnisunterschiede zur Folge. Konkret bezieht Sklair die Problematik seiner als „not flawless“ beschriebenen Methodik vor dem Hintergrund der von ihm durchgeführten Suche nach den Namen Gehry, Foster, Koolhaas und Hadid, verwirft alle Bedenken jedoch mit dem Argument, dass dies gleichermaßen für die Gesamtheit der Architektinnen und Architekten gelte und es keine größeren Unterschiede in der Art der Zeitungsberichterstattung zwischen diesen vier Personen und den „other signature architects who also receive a great deal of attention“ gebe – außer in der zum Maßstab erklärten Quantität.²⁰⁵ Sklair gibt in den jeweiligen tabellarischen Aufstellungen der Ergebnisse der Nexis-Suchmaschine die gewählten Einstellungen bzw. „Terms and Conditions“

²⁰³Sklair 2017, S. 7, S. 64, S. 66 und S. 86; Klammerangaben i.O.

²⁰⁴Jede Form wissenschaftlicher Forschung verursacht Kosten, es darf aber als zusätzliche Einschränkung verstanden werden, dass die Berechnung der Dienstleistung des Anbieters LexisNexis in Abhängigkeit des spezifischen Suchumfangs erfolgt. Darüber hinaus gilt selbstverständlich auch hier, dass nur gefunden werden kann, was auch gesucht wird.

²⁰⁵Sklair 2017, S. 123, S. 127 f.

an, neben einer Suche nach zwölf unterschiedlichen Personen- und Büronamen bezieht sich sein inhaltliches Interesse dabei jedoch weit überwiegend auf die verschiedenen Varianten des Ausdrucks »iconic« in den Verknüpfungen „Iconic architecture“, „Iconic architect“, „Iconic building“ sowie, davon abweichend, „Starchitect“.²⁰⁶

Diese rudimentäre Form der Diskursanalyse ist von Sklair nicht als solche methodisch hergeleitet oder expliziert, wird aber auch dort eingesetzt, wo er einer seiner Hauptfragen nachgeht, „how the Icon Project in architecture is socially produced through architecture firms and mass media“, seine These also darin besteht, dass es sich dabei um eine soziale Konstruktion handelt, die auch von den Architektur- und Ingenieurbüros selbst mit betrieben wird. Das „phenomenon of socially produced architectural icons in the global era“ wird konzeptualisiert als teilgesellschaftlicher Versuch der TCC, eine hegemoniale transnationale Praxis der Kultur-Ideologie des Konsumismus zu etablieren, die mit Hilfe der sehr häufig im Hintergrund der Fernsehnachrichten und -magazine gezeigten „city, national, and global political corporate, and cultural iconic buildings in our brains“ transportiert werde. Zur Untersuchung einer Seite der hieran beteiligten Akteure orientiert sich Sklair ein weiteres Mal an den für das Jahr 2008 von *Building Design* ermittelten »Top 10« des *World Architecture 100*-Rankings.²⁰⁷ Anhand der Internet-Auftritte dieser Unternehmen und Büros analysiert Sklair sodann, in welchen Zusammenhängen die Worte »icon« und »iconic« verwendet

²⁰⁶ Ausgewertet werden von Sklair dabei hauptsächlich die Trefferzahlen. Deren Aussagekraft leidet jedoch erheblich unter der Eigenart der Nexis-Suchmaschine, dass Mengen oberhalb von 3.000 Treffern erstens nur als „3,000+“ angezeigt werden und dass zweitens – anders als bei Treffermengen unterhalb von 3.000 – das Datum des ersten zutreffenden Artikels nicht präzise benannt wird, sondern nur wiedergegeben ist, in welchem Jahr die ersten 1.000 einschlägigen Artikel verzeichnet sind. Während Sklair also etwa beim Artikel, in dem die Wortkombination „Iconic architecture“ erstmals 1995 vorkommt, noch mitteilen kann, in welcher Zeitung sie auf welches Bauwerk bezogen erschienen ist (*Australian*, Opernhaus von Sydney), ist dies beim Ausdruck „Starchitect“ nicht mehr möglich – hier heißt es lediglich, dass die ersten 1.000 Beiträge mit diesem Wort im Jahr 2008 erschienen sind, was mindestens höchst missverständlich ist oder die Information sogar gänzlich unbrauchbar macht. Dies wird besonders daran deutlich, dass die Suchwortverknüpfung „Iconic Architecture“ seit 1995 insgesamt 1.417 Treffer ergibt, „Iconic“ allein demgegenüber erneut „3000+“ Treffer – allerdings mit den „First 1,000 by 2012“ (vgl. Sklair 2017, S. 55).

²⁰⁷ ebd., S. 7, S. 54 und S. 57; Hierbei handelt es sich der Rangfolge nach oben beginnend um Gensler, Hellmuth, Obata + Kassabaum (HOK), Nikken Sekkei, Aedas, Fosters, Skidmore, Owings & Merrill (SOM), BDP (vormals Building Design Partnership), Robert Matthew Johnson Marshall (RMJM), HKS (Harwood K. Smith) und Atkins.

werden und stellt fest, dass sie zwar ‚ubiquitär‘ auftauchen, zugleich aber selten definiert sind. Inhaltlich werde vieles als »ikonisch« bezeichnet:

- architektonische Elemente eines Gebäudes, wie z.B. Dächer und Fassaden,
- Gruppen und Ensembles von Gebäuden in einem zusammenhängenden, größeren Komplex,
- der Gesamtcharakter eines Bauwerks im Tag-Nacht-Wechselspiel,
- die Silhouette eines Gebäudes vor dem Hintergrund seines Naturumfelds,
- allgemein die Formgebung insbesondere bei Wolkenkratzern,
- die als eigenständig und bürotypisch vermittelte Formsprache,
- sowie ebenfalls eher allgemein das Image eines Bauwerks innerhalb der Skyline bzw. im urbanen Raum.

Diese keineswegs repräsentative Bandbreite mit ihren teils eigenwillig gebildeten funktionalen Zusammenhängen ergibt sich aus wenigen Beispielaussagen der von Sklair untersuchten Büros, die in ihrer „clearly self-congratulatory fashion“ kennzeichnend seien für das Bemühen, ikonische Architektur als Referenz zu beanspruchen und als Kompetenz anzubieten. Eine Systematisierung auch anhand weiterer Aussagezusammenhänge oder eine architekturtheoretische und -kritische Befragung der Beispiele nimmt Sklair dabei nicht vor, sondern steckt das so gesetzte Feld vielmehr noch weiter ab durch seine unbelegten Befunde, dass ikonische Bauwerke in einer Stadt sowohl aus verschiedenen Epochen stammen als auch unterschiedliche Publika auf lokaler, nationaler oder globaler Ebene ansprechen können. Die Städte konkurrierten um die Anhäufung solcher Ikonen, und Sklair bescheinigt ihnen Erfolgsaussichten, nach denen einige von ihnen „successful in the long term“ seien – „though many are not“. Auf eben diese lange Sicht beobachtet Sklair, dass neuere ikonische Gebäude ihre älteren ikonischen Pendants überstrahlen oder ihnen sogar die Ikonizität stehlen können, was sich als Indiz für die Triebfeder des Wettlaufs um immer neue Ikonen verstehen ließe, in Ermangelung an zutreffenden Beispielen aber eher ein Gedankenspiel Sklairs bleibt. Die vorgestellte Eigenwerbung reagiere jedoch auf eine Nachfrage, die in den letzten Jahren – wohl trotz der angedeuteten zahlreichen Fehlschläge – angestiegen sei. Nach einer Logik des „territorial

marketing“ handle es sich bei Bauwerken des „architectural market of iconicity“ für die auftraggebenden Unternehmen, „globalizing politicians“ und Entscheidungsträger des Immobilienmarkts der „globalizing cities“ um eine Investition, deren erwartete Rendite im „flow of people and profit that the icon is expected to attract“ bestehe. Auf der anderen Seite sei ikonische Architektur auch für die Architekturbüros eine Investition „insofar as it can increase fees by selling not only the building but also identity markers of the places created by the icon“. Wo eine empirisch fundierte Dimensionierung der erreichbaren und erreichten Honoraraufschläge wünschenswert, sinnvoll und grundsätzlich möglich erscheint, bringt Sklair jedoch nur das Beispiel des Flughafenterminals von San Francisco, von dem das verantwortliche Büro SOM behauptet, es verfüge über eine „iconic structure“, die eine „powerful identity for both the airport and the City of San Francisco“ erzeuge; zur weitergehenden Untersuchung der ökonomischen Effekte des Gebäudes dient Sklair das Beispiel nicht. Zum Zustandekommen der spezifischen Rolle der Medien und ihres Interesses an ikonischer Architektur bringt Sklair hingegen das in diesen Debatten vergleichsweise selten anzutreffende, aber nichtsdestoweniger plausible Argument ein, dass eine ebenfalls aus ökonomischen Motiven bestehende, starke Verbindungslinie zwischen Medien und Stararchitektur hervorhebt. Demnach sei der lokale Immobilienmarkt der Städte für die Zeitungen zugleich auch ein lukratives Feld für Werbung und Anzeigen, das sie mit „images and narratives that surround the design and construction of typical iconic residential towers“ stützten.²⁰⁸

Nachdem Sklair einen Mangel an Definitionen des Begriffs der ikonischen Architektur dort beklagt, wo er nicht nur werbetextlich, sondern auch im wissenschaftlichen Diskurs verwendet sowie in der praktisch-architektonischen Verwirklichung beansprucht wird, bedarf sein eigenes Konzept, das in diesem Abschnitt schon kurz anklagt, einer genaueren Betrachtung. Es formuliert ein Erklärungsangebot für ikonische Architektur im Allgemeinen, unterscheidet darüber hinaus aber wesentlich zwischen »unique icons«, die zunächst grob als „works of art“, sowie »typical icons«, die abgeleitet als „copies of elements of unique icons“ gefasst werden. In mehreren erläuternden Anläufen legt Sklair dar, was hierunter etwas detaillierter zu verstehen ist, stellt vorausgeschickt aber

²⁰⁸Sklair 2017, S. 57-62; In einer tabellarischen Auflistung der zehn untersuchten Unternehmen und Büros bewertet Sklair ihre „Attitude“ gegenüber der „iconicity“ durchweg als „Supportive“, lediglich HOK wird als „Supportive and critical“ beschrieben; Sklair zitiert den Architekten Barry Hughes (nicht wörtlich) mit der Äußerung: „It’s probably dangerous to try to do something iconic“.

klar, dass im Zeitalter der globalen Ausbreitung des Kapitalismus anders als in früheren Epochen die ikonische Architektur kein spezifischer ästhetischer Stil sei, auch wenn sie hinsichtlich ihrer Erkennbarkeit („recognition“) einige Elemente eines Stils trüge. Problematisch für die Nachvollziehbarkeit dieser ohnehin kaum konkretisierten Auffassung ist, dass Sklair in der Umkehrung der jeweiligen Ursprünge eine soziologische Theorie der Ästhetik aus einer Philosophie des Geschmacks abzuleiten versucht, da das Nachdenken über Ästhetik dem über Geschmack entstamme, der aber seinerseits sozial konstruiert sei. Das Niveau von Allgemeinplätzen scheut Sklair bei der Erläuterung nicht: „In the ideology of American aesthetics, it is understood that those who make taste make money, and those who make money make taste“, was in der Stadtentwicklung bzw. dem „urban boosterism“ – für Sklair der Auslöser der „socially produced iconic architecture in the era of capitalist globalization“ – Menschen auf den Plan rufe „who attempt to promote their own judgements of architectural iconicity to the general public for commercial advantage.“²⁰⁹ Sklair unterlässt es nicht, eine Kulturhegemonie Nordamerikas auf diesem Feld zu behaupten, wenn er davon spricht, dass sich »American« im obigen Ausspruch durch »global« ersetzen lasse, und suggeriert eine Bestätigung in Gestalt der ‚sehr verbreiteten‘ Vorstellung, dass globale Ikonen »hoch« sein müssten, was sie diskursiv in die Nähe der Begriffe »Skyline« und »Monumentalität« bringe.²¹⁰ Dass Bauwerke, denen ein »ikonischer Status« attestiert werde, häufig „monumental in scale“ seien, mache Größe aber ebenso wenig zu einer ihn definierenden Eigenschaft wie die Verwendung von Glas zur Erzeugung von Transluzenz, auch wenn dies „a frequent feature of iconic buildings“ sei. Und doch befindet Sklair, dass „a great deal of glass but less genuine transparency, are often important components in the creation of consumerist spaces in iconic buildings in my extended meaning of the term.“ Noch komplizierter werde es durch das Phänomen des „iconic architect“, den ein bestimmtes Bauwerk selbst zur Ikone gemacht habe, woraufhin er weitere, diesem ähnliche Gebäude baue, was sicher als Wiederholung erkannt werde, aber seine folgenden Bauwerke dennoch ebenfalls zu Ikonen mache, wodurch die Unterscheidbarkeit zwischen »typical icons« und »unique icons« erschwert sei. An diesen Zusammenhängen habe sich aber eine Kritik entzündet, die „the value of iconicity itself“ ablehne und die „merits of those who have come to be labelled signature architects, namely architects whose

²⁰⁹Sklair 2017, S. 15, S. 42, S. 69; Zitiert nach Rubin.

²¹⁰ebd., S. 51

unique signatures, in the sense of recognizable features, are on the building“, infrage stelle. Sklair nennt in diesem Rahmen Gehry, Calatrava und Meier und erkennt an Le Corbusier, dass sich ein nachträglich zuerkannter »ikonischer« Status einer solchen Persönlichkeit tatsächlich auf all ihre Werke ausbreiten könne – auch auf weniger bekannte oder nie realisierte.²¹¹

Seiner „working definition“ gemäß ist ikonische Architektur vor diesem Hintergrund die „unique combination of fame and symbolic/aesthetic significance that creates and sustains the icon“.²¹² Ihr „defining feature“ unter den Bedingungen des globalen Kapitalismus ist Sklair zufolge, „that buildings, spaces, and architects are iconic to the extent that they become famous and symbolize the variegated fruits of consumerism and express them symbolically and aesthetically in spaces that will encourage people to spend.“²¹³ Der Maßstab dieser Definition ist folglich das Konsumverhalten eines Massenpublikums, dessen abhängige Variablen der persönliche und der architektonische Ruhm sind und deren symbolischer wie ästhetischer Ausdruck als Nebenbedingung auf das zurückzuverweisen hat, was seine Existenz begründet: der Kapitalismus. Auf dieser Grundlage erklärt Sklair auch die Ikonizität historischer Bauwerke, von den Pyramiden Ägyptens über die Pantheon in Rom bis hin zu den großen Moscheen der islamischen Welt. Während Fachleute der Architektur sich endlose Stunden mit der Frage beschäftigten, was großartige Bauwerke großartig mache, was berühmte Bauwerke berühmt mache und was die Verbindung zwischen

²¹¹Sklair 2017, S. 24 f.

²¹²ebd., S. 17; Wie zuvor im Abschnitt 3.5.2 gezeigt, sind Sklair in seiner Argumentation Tautologien durchaus bewusst, die nicht vermieden, sondern benannt und auch angesichts eines überschaubaren Aussageumfangs beibehalten werden. Dass ikonische Architektur eine Kombination aus Ruhm und symbolischer/ästhetischer Bedeutung ist, die das Ikonische erzeugt und stützt, erhellt mit dem selbstgestellten Anspruch einer Definition ebenso wenig über Entstehung, Substanz und Eigenschaften des Ikonischen wie Sklairs Aussage im obigen Beitrag (Sklair 2015), dass der Begriff der »globalen Stararchitektinnen und Stararchitekten« dadurch definiert sei, dass sie „unique architectural icons in globalizing cities in Asia, Europe, and the Americas“ verwirklicht hätten. Ohne neueren oder erweiterten Erkenntnisgewinn wiederholt Sklair diese Äußerung hier dennoch in gleicher Form (Sklair 2017, S. 126) – auch mit dem Hinweis, sie sei „a virtuous tautology“. Sklair, der in seiner Arbeit stets betont, den Einfluss der Wirtschaft auf Architektur und Städtebau untersuchen zu wollen, schreckt dabei auch nicht vor Einsatz von Musterbeispielen tautologischer Leerformeln zurück: „It is obvious that the business of business is business, less obvious that the business of the state is often driven by corporate and political fractions of the TCC, in urban planning as elsewhere“ (ebd., S. 49).

²¹³ebd., S. 25 f.

beidem sei, ist die Antwort aus seiner Sicht klar: „What keeps these places famous, leaving aside the question of what keeps them great, is clearly publicity of various types, and ample evidence for this statement will be found in the travel guides and promotional literature of the places where these icons sit. Tourist consumerism, now enhanced by cyber-tourism, ensures that pool of these historical icons is continually being enlarged.“²¹⁴ Auch der Umkehrschluss, dass mangelnder Zuspruch den ikonischen Status verhindert, gilt offenbar: „The worst thing that can happen to an aspirant icon is to be ignored.“²¹⁵

Wenig überraschend spielen Pevsners Differenzierung zwischen künstlerischer Architektur und bloßen Bauten wie auch das Verständnis von Ikonizität in der Semiotik für Sklair hinsichtlich der gegenstandsbezogenen Zuweisung des Begriffs der Ikonizität eine ausdrücklich untergeordnete Rolle – es gebe nur Bauwerke, Architektur von Architektinnen und Architekten sowie zwei Gattungen ikonischer Architektur („unique and typical“). Sklair gibt aber zu, dass „[a]lmost anything can be considered iconic by someone, somewhere, sometime“, was ein grundlegendes methodisches Problem bei dessen Bestimmung im massenkulturellen Kontext darstellt, vor allem aber implizit bestätigt, dass ein kanonisches, verbreitetes, etabliertes oder allein gezielt ansprechbares Verständnis davon, wie ikonische Architektur sowohl produktions- als auch rezeptionsseitig ästhetisch abgrenzbar wird und werden muss, fehlt. Den so vermittelten Eindruck der Dominanz einer individuellen Perspektive bekräftigt Sklair im Rahmen der Frage, ob die Werke namhafter Architekten (und Künstler) von minderer Qualität sein können: „Could Le Corbusier, Mies, or Frank Lloyd Wright, the three undoubtedly iconic architects of the first half of the 20th century, ever design an ordinary or even bad building?“ Das in diese Suggestivfrage eingebettete Argument, dass ein Konsens über die Wertschätzung der Architektur dieser Herkunft besteht, wird auch hier in das Gegenteil einer eher arbiträren, persönlichen Auswahl ad libitum gekehrt: Sklair betont, dass es die wahrgenommene Aufgabe der Architekturgeschichte und -theorie sei, Einschätzungen zur ästhetischen Qualität der Bauwerke abzugeben, sieht am Beispiel des seit 1982 in dritter Auflage erschienenen Buchs *Modern Architecture Since 1900* von William Curtis allerdings auch die prinzipielle Anschlussbedürftigkeit der Zuweisung: „The textbook by William Curtis [...] reproduces images of over 800 buildings, and each

²¹⁴Sklair 2017, S. 31 f.

²¹⁵ebd., S. 45

one could be considered iconic in symbolic/aesthetic terms for architects.“²¹⁶ Sklair, der in seiner Danksagung angibt, über keine Ausbildung zum Architekten oder Stadtplaner zu verfügen und auch an anderen Stellen stets die soziologische Perspektive betont, spricht hier dennoch stellvertretend für das Fachpublikum der »architects«, dem er implizit unterstellt, seine abgeleitete Bestimmung der ikonischen Architektur auf Basis der von Curtis vorgenommenen Auswahl an Bauwerken zu teilen, jedoch ohne verständlich zu machen, warum diese architekturhistorische und ideengeschichtliche Arbeit über die Epoche der Moderne, in der zahlreiche Illustrationen enthalten sind, einen solchen Anspruch so herausragend wie umfassend erfüllt. Von einem tatsächlich nur oberflächlichen Wissen, mindestens aber einem solchen Interesse an Architektur in ihrer Ganzheit zeugt die von Sklair ausgerechnet als Auffassung von Architektinnen und Architekten dargestellte und von ihm vorgenommene Eingrenzung, die gezeigten Bauwerke (und Entwürfe) seien ikonisch innerhalb der Kategorien der Symbolik und Ästhetik – außer Acht lassend, dass die Architektur der Moderne neben herausragenden technisch-konstruktiven Fortschritten auch ebensolche Gesellschaftsentwürfe im Sinn hatte, die sich auf oberflächlich ablesbare Kennzeichen kaum ernsthaft reduzieren lassen. Aber es wird deutlich, dass es um diese inhaltliche Auseinandersetzung nicht geht oder ikonische Architektur hieran nicht anzubinden ist: Unter der Frage „Iconic for Whom“ unterscheidet Sklair vielmehr zwischen „those in and around architecture and the public at large“ in der Absicht, die Bestimmung des »Ikonischen« von seinen „mass public and elitist professional moorings“ zu lösen. Dabei zeige sich, dass »iconicity« schlicht „a matter of publicity, fashion, and self-promotion“ der Beteiligten und »like celebrity in popular culture« die Quelle für den Kampf um Deutungshoheit zur Durchsetzung von Macht und Gewinnerzielungsabsichten – womit das Ikonische zu einem beiderseitigen Anreiz werde, ‚Geld auszugeben‘.²¹⁷

Begrüßenswert ist der Versuch Sklairs, Ikonen der Architektur gegen Landmarken abzugrenzen, was allerdings größtenteils ex negativo geschieht: „[L]andmarks

²¹⁶Sklair 2017, S. 7, S. 15-17, S. 25; Sklairs »Icon Project« betiteltes Konzept besteht somit erkennbar nicht in der Frage, ob es ikonische Architektur gibt, sondern in dem Ansinnen, es für alle Seiten erklären und prognostizieren zu können. Darin ist folglich immer die Absicht enthalten, es auch bei zukünftigen Verwirklichungen identifizierbar zu machen – in der Konsequenz bereits in Planungs- und Entwurfsphasen. Sklair lehnt es zwar ab, bei der ikonischen Architektur von einem (planbar einzuhaltenden) Stil zu sprechen, gibt an späterer Stelle jedoch an, „that global icons must be tall“, denn das sei „one of the most popular signifiers of iconicity for the Icon Project“ (ebd., S. 51).

²¹⁷ebd., S. 39; Die letzte Aussage zitiert Sklair aus einer anonymen Quelle.

in general stand out and up“, weshalb etwa „war memorials and clock towers“ zu ihnen zählten, wohingegen »icons« physisch nicht hervorstechen oder auffallen müssten. Die meisten ikonischen Bauwerke seien aber – wohl dennoch – Landmarken, während „not all landmarks are necessarily for professionals or the public at large.“²¹⁸ Angesichts dieses erneut anklingenden Bezugs auf das weitestgehend als Masse von Konsumenten gefasste Publikum erörtert Sklair die Möglichkeit der Existenz von »local icons«, die definiert seien als „buildings and spaces that are well known within circumscribed areas“, was für „local icons in Greenock (Scotland), Rochester (New York state), Nancy (France) or Tianjin (China), for example“, gelte – obwohl viele von Sklairs „respondants had clearly not considered the idea of local icons“, da der Begriff eher impliziere, dass das Lokale transzendiert werde. Ein weiteres Mal wird dies nicht zum Anlass genommen, die eigenen Argumente in Zweifel zu ziehen, denn es gebe „clear attempts in the professional media to produce iconicity at the urban level“, was Sklair an einer Aussage des Magazins *Architecture Review* über den Metropol Parasol in Sevilla aus dem Jahr 2011 festmacht, ohne den Architekten Jürgen Mayer H. beim Namen zu nennen. Aufschlussreich ist auch das in diesem Zusammenhang geschilderte Beispiel des Armstrong Rubber bzw. Pirelli Buildings von Marcel Breuer: „*Not only does the building provide the 'iconic gateway' to New Haven (home of Yale University) in the sense that it is locally famous and provides a suitable impressive symbolic entrance to the city but IKEA, like Walmart, 'maintains a uniform, iconic look to the enormous storage' (according to the US national trust website). No difficulty, then, for a well informed conservation source to mix typical icons and unique icons. The context ensures that we know what is meant.*“ Tatsächlich ist nur noch der acht Geschosse hohe Teil des als Stellvertreter des Brutalismus anerkannten Pirelli-Gebäudes nach Protesten der lokalen Öffentlichkeit gegen einen Totalabriss erhalten geblieben, der Rest wurde 2013 vom Eigentümer Ikea zur Gewinnung von Parkraum für die dortige Möbelhaus-Niederlassung eingeebnet. Bemerkenswert sind aber zwei andere Aspekte des Zitats. Erstens lässt sich die (ohnehin nicht belegte) Äußerung des „US national trust“ – sofern hiermit der *National Trust for Historic Preservation* gemeint ist – nicht mehr auf der Webseite dieser Nichtregierungsorganisation finden.²¹⁹ Dies mag daran liegen, dass Sklair die zitierten Aussagen wortgleich

²¹⁸Sklair 2017, S. 41, S. 49

²¹⁹ebd., S. 41 f.; Sklair 2006; Byrnes 2017; vgl. BRUTALISM:ONLINE (*Pirelli Building, New Haven, Connecticut, USA*); Alle Klammerangaben und Anführungszeichen i.O.

bereits 2006 in einer Ausgabe des Magazins »City« getroffen hat, im Jahr 2013 dann allerdings der Teilabriss des Bauwerks stattfand, woraufhin der National Trust möglicherweise seine Einschätzungen als nicht mehr zutreffend entfernt hat. Zweitens deutet Sklair an, dass sein Konzept der Unterscheidung zwischen »unique« und »typical icons« selbst in Fachkreisen teils unbekannt ist, vor allem aber erst im jeweiligen Kontext von »uns« wirklich zu verstehen ist. Wenn sich der Begriff der ikonischen Architektur in seinen Ausprägungen jedoch dadurch konstituiert, dass gewusst sein muss, was im spezifischen Zusammenhang mit ihm gemeint ist, dann ist die Subjektivität von (Einzel-)Meinungen der Maßstab und nicht die einem Konsens zumindest ähnliche Objektivität eines eingeführten, verbreiteten und unumstrittenen Fachausdrucks. Hier ist aber möglicherweise das Konzept der »local icons« selbst das Problem, verursacht entweder durch die ausgeuferte Verbreitung architektonischer Ikonen oder eine solche Auslegung des Begriffs: „Documentary and interview evidence suggests that every place has its local iconic buildings and spaces and that these contribute strongly to place marketing and differentiation of one place from another, an important component of local identity formation.“²²⁰ Als weitere Beispiele dienen Sklair so unterschiedliche Bauwerke wie der Wolkenkratzer *Place Ville Marie* in Montreal, die Erasmus-Brücke in Rotterdam oder das Rotunda-Hochhaus in Birmingham. „Most people are able to name such local icons, buildings, and spaces, spaces that everyone in their neighbourhood or even city would almost certainly have heard of, places where young and old would congregate, and places where people would go on special occasions“, wiederholt Sklair, und liefert so eine Definition, mit der auch Tankstellen, Eckkneipen und Pferderennbahnen gemeint sein könnten, die in dieser Form vor allem aber wissenschaftlichen Ansprüchen bei der Begriffserforschung und -auslegung in keiner Weise genügt.

Die erste architektonische Ikone – mit der von Sklair vorgenommenen Einschränkung: der globalen Ära –, die zur fraglichen Zeit indes kaum verbreitet schlagwortartig als »global« wahrgenommen worden sein dürfte, stelle das Sydney Opera House dar, das ohne den Einsatz des Computers nie in dieser Form hätte realisiert werden können. Den Beginn einer starken Unterstützung und Förderung ikonischer Architektur und der „starchitects (global iconic architects)“ nicht nur in den Architektur-Fachkreisen und -magazinen, sondern „in all media“, datiert Sklair als Ergebnis seiner NEXIS-Recherchen auf das Jahr 1983. Es gebe Indizien für die Bestätigung des verbreiteten Glaubens („of the po-

²²⁰Sklair 2017, S. 46

pular belief“), dass „the rise of the starchitect“ durch das Guggenheim-Museum von Frank Gehry ausgelöst worden sei.²²¹ Wie Architekten zu globalen Stars werden, seien dabei „sociological questions with architectural implications as much as architectural questions with sociological implications“, und Sklair geht es dabei darum, Architektinnen und Architekten als „participants in the Icon Project in an increasingly celebrity-based culture-ideology of consumerism“ zu identifizieren.²²² Der Begriff »starchitects« erfülle aber den Zweck, „the world of architecture with the world of celebrity“ zu verknüpfen – „and it connects architecture as an esoteric aesthetic practice with architecture as an industry in the public eye“. Wie schon mit dem »enigmatic signifier« bei Jencks ist in der Gestalt des Ausdrucks der »esoteric aesthetic practice« der identische Versuch erkennbar, den Fluchtpunkt des Unerklärbaren als Rückzugsort gegen allzu aufdringliche Analysebemühungen zu positionieren, was möglicherweise aber auch das Eingeständnis oder doch die Erkenntnis darstellt, dass sich zwar ex-post Erklärungen für die Öffentlichkeitswirksamkeit bestimmter Bauwerke finden lassen, Vorhersagen aber ein Wagnis bleiben. Stararchitektur sei in den vergangenen Jahren gängiges Thema in den Massenmedien und Wirtschaftsmagazinen gewesen, zuletzt aber auch von Wissenschaftlern innerhalb wie außerhalb der Architektur zunehmend ernstgenommen worden; Sklair führt hierzu namentlich die oben diskutierten McNeill, Ponzini und Nastasi, Knox sowie Gravari-Barbas und Renard-Delautre an. Das Streben nach Ruhm sieht Sklair schon bei Alberti, erkennt aber vor allem in den als Antagonisten vorgestellten Le Corbusier und Lloyd Wright *Prototypen* des Starkults in der Architektur, vornehmlich deshalb, weil sich (!) der globale Kapitalismus zu ihrer Zeit erst zu etablieren begonnen habe. Entsprechend seien die beiden Architekten der Moderne auch als „proto-global and proto-iconic architects“ aufzufassen, womit ihre Persönlichkeiten und erhalten gebliebenen Werke heute „fruitfully“ beschrieben werden könnten.²²³

Nicht „an increase in architectural genius“ sei dann allein verantwortlich zu machen für die Ausbreitung des Starkults in der Architektur, sondern effizientere und „allgegenwärtigere“ („more ubiquitous“) Marketingmethoden infolge der elektronischen Revolution seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nebst ihren ökonomischen, politischen und »kulturideologischen« Konsequenzen. Allgemein werde die Arbeit der „global iconic architects“ als Stararchitektur

²²¹ Sklair 2017, S. 55 f.

²²² ebd., S. 69

²²³ ebd., S. 111

und ihre Schöpfer „not always benevolently, as starchitects“ angesehen. Ganz besonders gelte dies für Gehry, Foster, Hadid und Koolhaas – „not because I consider them necessarily to be the greatest of contemporary architects but because since the turn of the 21st century they have produced most of the architectural icons most recognized and publicized at the global level“. Als Beleg gelten Sklair all ihre Namensnennungen in den Online-Angeboten der Zeitungen New York Times, Le Monde, Cor. della Serra (sic), El Pais, Die Zeit, The Guardian und London Times bis Mai 2014.²²⁴ Diesen Teil seiner Untersuchungs- und Bestimmungsmethodik begründet Sklair damit, dass es ein Kennzeichen der »starchitects« sei, „that their works and ideas migrate from specialist publications in architecture and design to the more general cultural media and even, on occasion, into the 'news'“, sowie damit, dass „[f]ame and celebrity in architecture“ von ihm im Kontext des (Massen-)Konsums („consumerism“) analysiert werde. Stararchitektinnen und -architekten seien aber nicht „famous for being famous“, keine »empty celebrities« unserer „media-obsessed times“, sondern meist Träger diverser „most prestigious“ Auszeichnungen für ihre Arbeit; als „ultimate accolade of virtual appearances“ sei der Auftritt von Gehry und Koolhaas bei den *Simpsons* zu werten. Als Anzeichen für den durch „artistic achievement“ erreichten Stellenwert der Architektinnen und Architekten gilt Sklair die Liste der Preisträger des Pritzker- und Stirling-Preises, der RIBA Gold Medaille, der Gold Medaille des American Institute of Architects, des Praemium Imperiale und „other equivalent awards in other countries“.²²⁵ Sowohl die Auszeichnungen der RIBA als auch des AIA blicken allerdings auf eine teils weit mehr als hundertjährige Geschichte zurück, was sie innerhalb Sklairs eigener Argumentation, nach der das Starwesen ein Phänomen des globalen Kapitalismus ist, weniger zu einem belastbaren Indikator als vielmehr zu einer weiteren Scheinassoziation macht. Objektiv betrachtet ist dieser Zuschnitt, Stararchitektur innerhalb der im Kapitalismus erzeugten und organisierten Konsumwelten zu untersuchen – wörtlich: „[f]ame and celebrity in architecture is analyzed within the context of consumerism“ –, darüber hinaus schlicht so angelegt, dass er sich analytisch ausschließlich im Argumentationsrahmen und

²²⁴ Sklair 2017, S. 122 f.

²²⁵ ebd., S. 124 f. Auch dieser Indikator wird von Sklair als allenfalls notwendiges, aber nicht hinreichendes Kriterium für den Star-Status eingeordnet: „Being a Pritzker winner may be considered a necessary but by no means sufficient condition to achieve the status of starchitect [...] as some of the winners are almost entirely forgotten today, apart from in their own countries or, in a few cases, specialists on particular styles.“ (ebd., S. 126 f.).

der Erfolgslogik der Marketinganstrengungen einzelner Akteure nachspürt, deren augenfälligstes Instrument die unternehmerische Kommunikationspolitik als Teil des (klassischen) Marketing-Mix ist; der mittelbare Maßstab der Wirksamkeit ist hierin der Grad der *Bekanntheit*.

Die Akteure, denen Sklair die Fähigkeit zur Schaffung ikonischer Architektur – und »ikonischer Architektinnen und Architekten« – sowie zur „assimilation of the general public into the culture-ideology of consumerism“ zuspricht, ist die Klasse der »TCC«, zu der hauptsächlich „corporations, globalizing politicians, and others who own and control real estate in globalizing cities“, ausdrücklich manche einzelne Personen wie Ratan Tata, aber auch, wie erwähnt, Architektinnen und Architekten gezählt werden. An ihnen wird auch die Unterscheidbarkeit von „unique architectural icons“ einerseits und „those who create typical architectural icons“ andererseits festgemacht – die »unique icons« stammen schlichtweg von „starchitects and signature architects“. Das schon von Knox und McNeill wieder aufgegriffene, auf Gutman zurückgehende Konzept der »strong delivery / service / idea firms« taucht auch hier wieder auf, Sklair beschreibt es aber als einen auf seinen Forschungen beruhenden, weitergehenden Befund, dass die Gruppe der »strong-idea firms« zu differenzieren sei „between the starchitects who create most of the unique architectural icons and the signature architects who produce a few unique icons each.“ Demgegenüber zeichneten die »strong delivery firms« und »strong service firms« für eine andere Art ikonischer Architektur verantwortlich – für Sklair „conceptualized here as successful typical icons.“²²⁶ Der Vergleich etwa des Peachtree Hyatt Regency und Bonaventure Hotel mit dem Sydney Opera House und dem Guggenheim-Museum in Bilbao zeige, dass zwar all diese Bauwerke »iconic« seien, dies aber als Folge ihrer unterschiedlichen Berühmtheit: „The latter two are known much more widely in a variety of communities than the former two.“ Der Grund für diese unterschiedliche Popularität ist Sklair eindeutig: „In terms of aesthetic/symbolic significance they are also different insofar as the latter were designed to be unique“, während die erstgenannten „were designed to be copied by himself and others, indeed to be new typical consumerist icons.“ Weitere Unterscheidungsmerkmale seien, dass sich »unique icons« und ihre »successful copies« in unterschiedlichen „spheres of the same aesthetic/symbolic space“ befänden, dass unique icons ikonisch seien „because they display an

²²⁶Sklair 2017, S. 59, S. 67, S. 79, S. 127;; Ratan Tata, Vorstandsvorsitzender der indischen Tata-Gruppe, sei „clearly a member of the TCC, linking all four fractions for architecture.“

original aesthetic“, wobei sie aber über eine offene Symbolik verfügten, die sie zum »enigmatic signifier« mache. Erfolgreiche »typical icons« hingegen reproduzierten „an already successful aesthetic, copying original features, but symbolically they are not intended to be too open or enigmatic“; sie repräsentierten lediglich die schon mehrfach benannte Kulturideologie des Konsums, was unter den Bedingungen des globalen Kapitalismus aber auch für die »unique icons« gelte, die ebenfalls zu Konsumorten geworden seien.²²⁷ Am Beispiel des 2009 fertiggestellten Stockholmer Verwaltungsgebäudes für Canon (im Buch »Cannon« genannt) von Tengbom versucht Sklair zu zeigen, was ein erfolgreiches »typical icon« ausmacht. Einerseits handele es sich um Bauwerke, die das Fach- und das mediale Interesse auf sich zögen, obschon nicht in gleichem Maß wie die »unique global icons«, zum anderen sei die schwedische *Tengbomgruppen* im Jahr 2014 als 27. der *Building-Design*-Liste aber auch tatsächlich „the highest fee earner in Western Europe“ gewesen und für zahlreiche seiner Gebäude mit Preisen und Auszeichnungen bedacht worden. Ungeachtet des professionellen Urteils von Architekturkritikern kopiere das Canon-Verwaltungsgebäude für das „untrained eye“ einige Elemente des „globally iconic office block“.²²⁸

Vorgestellt wird die Klasse der TCC von Sklair somit als Gruppe ökonomisch supranational einflussreicher Personen, kurzum als Wirtschaftselite globaler Präsenz und Bedeutsamkeit. Das Konzept erinnert dabei nicht zuletzt an den Versuch Richard Floridas, großmaßstäbliche ökonomische und gesellschaftliche Transformationsprozesse in der Welt mit räumlichen Auswirkungen in den Städten sowie im Alltag der Menschen durch den Einfluss einer »Creative Class« zu erklären. Diese wirtschaftstheoretische These hat viel Aufmerksamkeit in dem Ansinnen erfahren, die Ursachen und Folgen bildungs- und innovationsgetriebener Strukturveränderungen der Wirtschaft, der Arbeitswelt und der zumeist urbanen Räume bei einem gleichzeitigen gesellschaftlichen Ansehens- und Bedeutungsgewinn aller als »kreativ« verstandener Tätigkeiten umfassend zu verstehen und Maßnahmen der Stadtentwicklung hieraus abzuleiten. Florida liefert dazu ein Erklärmodell, dass die Formierung einer eigenständigen sozialen Klasse annimmt, deren Mitglieder in ihrer Arbeit durch die gemeinsame Funktion verbunden seien, „meaningful new forms“ zu kreieren. Sie bestehe aus zwei »Teilen« („components“): Dem „Super-Creative Core“, zu dem Florida „scientists and engineers, university professors, poets and novelists, artists, en-

²²⁷ Sklair 2017, S. 81

²²⁸ ebd., S. 93 f.

tainers, actors, designers and architects“ zählt sowie „creative professionals“, die „in a wide range of knowledge-intensive industries such as high-tech sectors, financial services, the legal and health care professions, and business management“ arbeiteten. Das Aufkommen der Kreativökonomie im postindustriellen Zeitalter Sorge durch das Wirken von „people who add economic value through their creativity“ für nur ein Wachstum der Wirtschaft und urbaner Regionen, in denen diese Menschen besonders zur Entfaltung kommen können. Die so erzielten wirtschaftlichen Erfolge seien das definierende Klassenmerkmal dieser Menschen, die ohne den Besitz von Produktionsmitteln im marxistischen Sinn über die Macht verfügen, die Werte, Normen und Einstellungen der Gesellschaft prägend zu verändern.²²⁹ Die Bedürfnisse, Erwartungen und Ansprüche der Creative Class in allen Lebensbereichen – Wohnen, Arbeiten, Kultur und Freizeit – sowie andererseits das Interesse der Städte, sich für den Zuzug von Menschen dieser sozialen Gruppierung attraktiv zu machen, mobilisiere demnach erhebliche Kräfte und Ressourcen, um Angebote für das was Florida „the quality of space“ nennt, zu schaffen. Diese sei ein „interrelated set of experiences“: „Many of them, like the street-level scene, are dynamic and participatory. You can do more than be a spectator; you can be part of the scene“. Entsprechend wirkten Angehörige der Creative Class auch in Revitalisierungsprojekten der Städte mit, um sie nach ihren Vorstellungen mit zu gestalten.²³⁰ Die von Florida beschriebenen »scenes« als Lifestyle-Aktivitäten lesen sich dabei wie recht herkömmliche Konsumangebote: „music scene, art scene, technology scene, outdoor sports scene and so on“; nach einer Aussage der Soziologen Richard Lloyd und Terry Nichols Clark der Universität Chicago verhielten sich diese „workers in the elite sectors“ wie „tourists in their own city“, denen das Nachtleben ein wichtiger Teil der Freizeitangebotspalette sei – mit „music venues, neighborhood art galleries, performance spaces and theaters“.²³¹

Kritik an den Klassenkonzepten

Angesichts der schon hierin aufscheinenden inhaltlichen Schnittmengen zu dem von Sklair formulierten Klassenkonzept, den darin beschriebenen Einflussmöglichkeiten der »Transnational Capitalist Class« auf die auch baulich manifestierte Angebotsstrukturen des Konsums in den Städten und auf den Lebensstil vieler Menschen sowie nicht zuletzt schlicht mit Blick auf die in beiden Konzepten als

²²⁹Florida 2002, S. 68 f.

²³⁰ebd., S. 232

²³¹ebd., S. 224 f.

klassenzugehörig erklärten Architektinnen und Architekten überrascht es sehr, dass von ihm zwar auch Einordnungen seines Konzepts gegenüber marxistischen Klassenmerkmalen vorgenommen werden, jedoch keinerlei Abgrenzungen oder auch nur bibliografische Kenntnisnahmen der Theorie Floridas. Zwar gibt es auch hieran nicht unerhebliche Kritik, die den Unterhaltungswert seines Buchs *The Rise of the Creative Class* „in the popular domain“ als „good fun“ und „piece of popular science“ würdigt und dabei hervorhebt, dass es fundamental richtig sei, die ökonomische Bedeutung der Kreativitätswirtschaft zu unterstreichen, kreativ tätige Menschen in Verbindung mit ihren Lebensstilen zu untersuchen und hieraus Schlussfolgerungen für sinnvoll wachstumsorientierte Stadtplanungs- und -entwicklungsvorhaben zu gewinnen. Für den von Florida behaupteten Zusammenhang zwischen der Präsenz und Größe der Creative Class einerseits und dem (Wirtschafts-)Wachstum der auf den Lebensstil der hierzu gehörigen Menschen möglichst weitgehend eingestellten Städte gebe es aber keinen empirisch belastbaren Nachweis, was in die Empfehlung mündet: „[M]ayors are better served by focusing on the basic commodities desired by those with skills, than by thinking that there is a quick fix involved in creating a funky, hip, Bohemian downtown.“²³² Auf der Basis von statistischen Informationen aus 242 Metropolregionen der USA – der Stichprobe –, hat Glaeser mit Hilfe einer Regressionsanalyse die Abhängigkeit der Bevölkerungsentwicklung zwischen 1990 und 2000 vom jeweiligen prozentualen Anteil der »Super Creatives«, der Patentnennungen pro Einwohner (nicht Patentanmeldungen; Patentnennungen oder -zitationen erscheinen besser geeignet, die tatsächliche Bedeutung eines Patents durch die Häufigkeit der Bezugnahme hierauf zu verdeutlichen) sowie des von Florida eingeführten »Gay-« (Indikator einer offenen Gesellschaft) und »Bohemian-Index« (Indikator für „the presence of artistic types“) untersucht. Als Kontrollgröße ist hierbei der Anteil der Erwachsenen mit Hochschulabschluss einbezogen. Im Ergebnis zeigt sich, dass im Vergleich zum Hochschulabschluss alle anderen unabhängigen Variablen des ökonomischen Erfolgs der untersuchten Regionen statistisch irrelevant sind. Mit anderen, von Glaeser formulierten Worten: „Skilled people are the key to urban success“. Die Hypothese, dass die Größe des Bevölkerungsanteils der Angehörigen der Creative Class nebst einiger ihrer von Florida definierten Lebensstil-Merkmale einen positiven Effekt auf den urbanen ökonomischen Erfolg hat, muss hingegen zurückgewiesen werden.

²³²Glaeser 2004

Doch gerade vor dem Hintergrund dieser Kritik und der berechtigten Annahme, dass Floridas Theorie der Creative Class aus vielen Elementen besteht, die Überschneidungen zum Konzept der Transnational Capitalist Class aufweisen und dabei teils konkurrierende Erklärungsansätze für manifest gewordene Entwicklungen enthält, kann von Sklair erwartet werden, dass er einordnende Aussagen darüber trifft, ob die Theorie der TCC eine Weiterentwicklung, Nachfolge oder Ergänzung der Arbeit Floridas darstellt. Da dies unterbleibt, lässt sich auch nicht die von Glaeser gewonnene Erkenntnis entkräften, dass der vermutete Einfluss von Personengruppen der Kunst und Kultur – ausdrücklich sprechen beide Theorien über die aktive, aus dem Klassenbewusstsein entspringende Einflussnahme von Architektinnen und Architekten – weit weniger bedeutsam ist als dargestellt.

Nicht allein in dieser mittelbaren Form gibt es deutliche Kritik an der Theorie der TCC. Vielmehr nähren Befunde, die sich ebenfalls auf empirische Forschungen stützen, Zweifel, dass eine solche Gruppierung differenzierbar existiert. Michael Hartmann reagiert mit seinem Beitrag „Die transnationale Klasse – Mythos oder Realität“ dabei zwar auf die in der deutschen Sozialforschung geführte Debatte zum Thema der Transnationalisierung und wendet sich dabei ausdrücklich gegen Positionen von Ulrich Beck und Ralf Dahrendorf, allerdings in Kenntnis einer früheren Arbeit Sklairs zur TCC aus dem Jahr 2001. Wie schon Sklair bei den »icons« beklagt Hartmann bei den Begriffen der »globalen Klasse« oder der »reichen Eliten« die fehlende Genauigkeit ihrer Definitionen. Diffus sei das wohl wesentliche Kriterium der Zugehörigkeit schlicht »Geld«, zu den einbegriffenen Personenkreisen zählten „Stars in allen Lebensbereichen“, Lotteriegewinner, Medienmacher und dergleichen, vor allem aber die Wirtschaftselite.²³³ Hartmann macht darauf aufmerksam, dass auch einige der außerhalb Deutschlands veröffentlichten Studien zur Untersuchung der Transnationalität von Spitzenmanagern und der überwiegenden Verwurzelung ihrer Netzwerke Widersprüche aufweisen, die es aufzuklären gelte. Dies wird von ihm selbst auf der Grundlage einer Untersuchung der Bildungs- und Berufskarrieren von Unternehmenskern in acht Wirtschaftsmächten unternommen.²³⁴ Gleich mehrere

²³³Hartmann 2011, S. 81

²³⁴ebd., S. 83; In Deutschland, Frankreich, Großbritannien sowie in den USA, China und Japan hat Hartmann hierzu die 100, in Italien und Spanien die 50 bzw. 30 größten Unternehmen nach Maßgabe der nach Umsatz bzw. Bilanz- oder Versicherungssumme angeglichenen Ranglisten aus FAZ, Financial Times, Forbes, Fortune, l'Expansion und Xinhua der Jahre 2005, 2006 (Italien, Japan, Spanien) und 2007 (China) für die Bereiche Industrie, Handel

Befunde seiner Untersuchung legen nahe, dass die Hypothese einer etablierten und verbreiteten Transnationalität oder wirtschaftsräumlichen Supranationalität von Spitzenmanagern, geschweige denn der Existenz einer solchen sozialen Klasse, kaum aufrecht zu erhalten ist. So werden selbst international führende, multinational tätige Unternehmen zu 95% von Einheimischen geführt, unter dem Kriterium der Muttersprachlichkeit sogar 98%. Wird Auslandserfahrung als Aspekt der Transnationalität des Topmanagements herangezogen, zeigt sich, dass zwischen 10% der US-amerikanischen und spanischen und gut 30% der deutschen und japanischen Unternehmenslenker hierüber mit einer Dauer von überwiegend mehr als 2 Jahren (Ausnahme: Frankreich) verfügen. Die Differenzierung nach Alterskohorten (bis 1949 sowie nach 1950 geboren und als diese unter den Bedingungen der Globalisierung der Märkte beruflich aufgewachsen) erlaubt Aussagen über die zukünftige Entwicklung der Transnationalität in den Führungsetagen, und hier beobachtet Hartmann eine sogar zurückgehende Bereitschaft, längere Zeiträume außerhalb des eigenen Landes zum Aufbau von Vertrautheit mit fremden Kulturen zu verbringen – offenbar werde es als schädlich für die eigene Karriere wahrgenommen, zum Zeitpunkt der Weichenstellungen bei Nachfolgeentscheidungen für Spitzenpositionen nicht vor Ort zu sein oder den Anschluss an die Netzwerke der Unternehmenszentrale zu verlieren. Noch am ehesten erkennt Hartmann Transnationalisierungsbemühungen auf der Basis von Auslandserfahrungen in den untersuchten deutschen und britischen Unternehmen, obgleich auf nicht mehrheitlichem sowie stagnierendem Niveau. Entsprechend hält es Hartmann für gerechtfertigt, von stabilen nationalen Rekrutierungsmustern bzw. einer „ungebrochene[n] Dominanz der traditionellen nationalen Karrieremuster und -systeme“ zu sprechen.²³⁵ Damit ist gemeint, dass nationale Besonderheiten bezüglich der Vorherrschaft von »Hauskarrieren« (besonders in Japan), dem charakteristischen Wechsel des Spitzenmanagements aus Verwaltung und Politik in die Unternehmen (China und Frankreich) oder der Verfolgung von brancheninternen Karrierewegen (Großbritannien) so uneinheitlich im Ländervergleich wie unveränderlich in der Entwicklung der jeweiligen Nation sind.²³⁶ Die unmissverständliche Schlussfolgerung Hartmanns lautet,

und Dienstleistungen sowie Banken und Versicherungen in den Blick genommen, um die Bildungs- und Karrierebiografien ihrer leitenden Manager unter den Aspekten der Transnationalität (Herkunft, Auslandserfahrungen) und der eingeschlagenen Aufstiegswege zu untersuchen.

²³⁵Hartmann 2011, S. 83 - S. 88

²³⁶ebd., S. 88 ff. Bezogen ist diese Aussage auf die Jahre 1995 bzw. 2005 „bis heute“ (S. 87).

dass das Spitzenmanagement der führenden multinationalen Konzerne weder inter- noch transnational ist. Der Weg in diese Positionen führe auch nicht über solche Qualifikationen, sondern folge neben den beschriebenen etablierten und beständigen Karrieremustern besonders in Frankreich, Großbritannien, Japan und den USA vor allem dem Besuch einer Elitehochschule; der Aufstieg der Wirtschaftsmächte China und Indien werde dieses empirisch fundierte Bild eher noch weiter in Richtung einer Dominanz der an nationalen Überzeugungen, Traditionen und Gewohnheiten orientierten wie geschulten Führungskultur der Unternehmen verschieben. Qualitativen Studien „mit einer Fallzahl von oft nur wenigen Personen“ spricht Hartmann die Fähigkeit ab, aus aktueller Sicht von der Existenz transnationaler Eliten oder Klassen zu sprechen – die Realität stehe dem schlichtweg entgegen.²³⁷

Die Eindeutigkeit des so von Hartmann formulierten Standpunkts sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch seine Untersuchung erhebliche Lücken enthält. Zwar weist er nach, dass die Spitzenmanager der betrachteten Unternehmen auf überschaubarem Niveau über zukünftig eher noch zurückgehende Qualifikationen und Erfahrungen verfügen, die eine echte Unabhängigkeit von nationalen Einflüssen erkennen lassen oder begründen können, gleichwohl heißt dies nur, dass eine solchermaßen definierte Transnationalität nicht gegeben ist. Genau hier liegt das Problem: Angesichts des globalen Tätigkeitsprofils und Aktionsradius einiger Protagonisten der Wirtschaft, Politik und Kultur bzw. der Konsumenten, Unternehmen, Politiker und Vertreter einzelner (technischer) Berufsfelder nach dem Verständnis von Sklair sowie zahlreicher ihrer weltweit etablierten Bühnen, Foren, Begegnungsformate und manifest gewordenen Kristallisationspunkte erscheint es höchst naheliegend, Personen benennen und ihre Wesensmerkmale definieren zu wollen, die (wieder-)erkennbar zu den so identifizierten Kreisen oder gar Klassen gezählt werden müssen; es fehlen hierfür aber offenbar ausreichend abstrahierte Kriterien und Indikatoren. Tatsächlich bleibt die Arbeit Sklairs, der darin die TCC als „those who own and control most of the land and other resources all over the world“ sowie als „organized in four overlapping fractions—corporate, political, professional and consumerist“ definiert, der dort überdies die Ansicht vertritt, dass „[i]n most societies, the TCC has the lion’s share of economic resources, political influence, and mass media attention and support“ und die schließlich zeigen soll, „how these starchitects can be considered part of the corporate fraction of the TCC in architecture

²³⁷Hartmann 2011, S. 95 ff.

and urban design“, in dieser Hinsicht besonders vage. Nicht einmal im Ansatz ist erkennbar, welche quantitativen Abgrenzungen von ihm vorgenommen worden sind, und auch die qualitativen Merkmale enthalten kaum weiter verfolgbare Aspekte der Differenzierung.²³⁸ Dies betrifft den Begriff der Transnationalität, der Klassenzugehörigkeit, Art und Ausmaß der ausgeübten Kontrolle, des hinreichenden Umfangs der ökonomischen Ressourcen, des politischen Einflusses, der mediale Aufmerksamkeit und dergleichen mehr. Selbst Sklairs Verständnis von Gesellschaft bleibt, besonders erkennbar an der »consumerist fraction«, die alle und jeden umfassen kann, äußerst diffus.

Schlussfolgerungen zur Arbeit Sklairs

Sklairs Verdienst ist es, einige aufschlussreiche Einblicke in die mediale Konkurrenzsituation zwischen weitgehend unbekannt gebliebenen Ingenieurs- und Planungs-Großbüros, die gleichwohl für viele, die Städte in erheblichem Maß prägende Baumaßnahmen verantwortlich zeichnen, zu liefern und dabei die Struktur dieser Büros näher zu beleuchten. Zwar ist auch bei McNeill eine umfassendere Auseinandersetzung mit der Architektur-Berufspraxis jenseits der prominenten und namhaften Büros zu finden, im Unterschied dazu zeigt Sklair aber deutlicher auf, welche Marketing-Formeln dort zum Einsatz kommen, um die anvisierte Zielgruppe – öffentliche und private Großinvestoren – anzusprechen. Zusammen mit den bei Renard-Delautre und McNeill als »boutique-firms« bezeichneten, zumeist inhabergeführten Büros der Stars lässt sich dann gewiss die Übertragbarkeit der Befunde Hartmanns annehmen, dass sie kaum aufgrund der von ihm ins Auge gefassten Qualifikationen ihrer Spitzenkräfte als »transnational« bezeichnet werden können.²³⁹ Das tatsächliche Erkenntnisinteresse ist bei Sklair aber ohnehin weniger auf diese spezifischen Voraussetzungen als in der Konsequenz vielmehr auf Macht, Einfluss und die Hegemonialkräfte gerichtet, die von einer Klasse der TCC stärker als von anderen Bevölkerungsschichten, -kreisen oder -gruppierungen ausgeübt werden können, wenn es darum geht, die gebaute Umwelt und letztlich die Gesellschaft als Ganzes zu verändern. Es folgt der gestuften Annahme, dass erstens die beschriebenen, im Vergleich zur Untersuchung Hartmanns weit heterogeneren Klassenangehörigen auf der Basis sowohl erheblicher materieller Ressourcen, politischer Spitzenämter, mit hoher gesellschaftlicher Aufmerksamkeit verbundener individueller Funktionen und

²³⁸ Sklair 2017, S. 3, S. 149

²³⁹ Was allerdings vor dem Hintergrund von Auslandsaktivitäten in Form von Lehraufträgen und Professuren näher zu untersuchen wäre.

Tätigkeiten als auch mithilfe von Star-Berühmtheitsgraden untereinander über ähnlich große, die Gemeinsamkeit einer Klasse begründende, global verbreitete und wirksame Einflussmöglichkeiten verfügen. Zweitens und hierauf aufbauend wird angenommen, dass ein verbindendes, abgestimmtes Zusammenwirken in der Durchsetzung des als gemeinsam verstandenen (ökonomischen) Ziels besteht, den Konsumismus zum zentralen Lebensinn der Menschen und damit zu einem Daseinsproblem zu machen, für dessen Lösung sogleich alle geeigneten materiellen Angebote aufgebaut werden, mit architektonischen Ikonen als deren Erfüllung stiftendem Instrument und Orientierung bietenden Leuchttürmen. Drittens ist es die These Sklairs, dass sich dieses Bündnis im von ihm so genannten »Icon Projekt« zusammengetan und die urbane Welt im globalen Kapitalismus bereits umfänglich nach ihren Zielen ausgerichtet hat.

Damit wird auch das eigentliche Leitmotiv der Arbeit Sklairs deutlich: Es besteht offenkundig darin, den Begriff des »Icon Project« auch außerhalb von Fachkreisen als Vokabel für kapital- und konsumgetriebene Aktivitäten in der Stadtentwicklung zu etablieren: „*The Icon Project in architecture and urban design driven by the TCC is one important weapon in the struggle to create and solidify capitalist hegemony in the global era. To document and explain this process in the field of architecture and urban design is the object of the book.*“²⁴⁰ Hierbei dienen ihm als Komponenten seiner These eine erweiterte Theorie der TCC zur Bestimmung der initiativen Akteure, ikonische Architektur als dem in hohem Maße zielgerichteten und intentionalen Vorhaben der materiellen Umsetzung sowie das Konzept von Stars der Architektur im Kontext des Massenphänomens popkultureller Erzeugnisse und Konsumgewohnheiten zur Einbindung des wohl wichtigsten ökonomischen Erfolgsfaktors, der sich auf die Kurzformel bringen lässt: keine Show ohne zahlendes Publikum. Die begriffliche Vereinnahmung der verschiedentlich von Sklair beschriebenen Zusammenhänge durch das „what I mean by the Icon Project“ offenbart sich dabei als nachträglich hinzugewonnene, die verschiedenen Perspektiven verbindende Erkenntnis:

- „*Shopping malls, modern art museums, ever-higher skyscrapers, and urban megaprojects constitute the triumphal 'Icon Project' of global capitalism*“;
- „*I have often wondered what they told their architect father about their trip, about what was out there in the world of capitalist globalization—a*

²⁴⁰Sklair 2017, S. 9 f.

world that Chinese cities are both emulating and helping to create—the world of the Icon Project“;

- *„The Icon Project is a product of this new technological revolution“;*
- *„So, while the Icon Project in architecture is of our time, its scope is conceived for all time“;*
- *„But these unique icons are not the only kind of icons that are mobilized to the cause of consumerism and the Icon Project, as we shall see in the next chapter“;*
- *„These examples—all of which relate to consumerist projects—tell us that serious media, serious institutions, and serious people were already buying into the Icon Project from the year 2000“;*
- *„I interpret this as evidence for the social production of iconicity by the corporate sector, a central feature of the Icon Project“;*
- *„Nevertheless, they are all part of the Icon Project“;*
- *„While this may be an example of an unsuccessful typical icon, there are many successful typical icons at the local and city levels playing their parts in the Icon Project“;*
- *„The reason why so many bridges were built for the millennium is to be found, I think, in the argument of Campanella cited earlier, namely that bridges are an obvious and photogenic way to win lasting political credit and facilitate tourist and general consumer spending, celebrity infrastructure as an integral part of the Icon Project“;*
- *„What they all have in common is that they enable the expansion of consumerist space (particularly retail and entertainment space) where little or none had existed before. This can be seen as a spectacular success for the Icon Project [. . .]. Today, the architect cadre of the corporate fraction of the TCC has many distinctive architectural characteristics, but it is also fulfilling a key function for capitalist globalization through its participation in the Icon Project“;*

- „*The Icon Project works through signature architects and starchitects, as it does through the firms discussed in the previous chapter, but in different ways*“;
- „*The social production of both unique and typical iconic architecture is integral to this process through which the Icon Project operates*“.²⁴¹

Die Rolle der Medien rückt Sklair in die Nähe eines Erfüllungsgehilfen, der im Fahrwasser der beschriebenen Vorgänge einen Weg gefunden hat, seine Eigeninteressen zu verwirklichen. Das mag so richtig eingeordnet sein, verdeckt aber, dass Architektur und Stadtplanung im Bereich der Projektentwicklung bis zur Vermarktung deshalb so gut zu den Aktivitäten der Medien passen, weil sie sich die Sprachlogik der Medien zu eigen gemacht haben. Darauf weist Sklair vielleicht unfreiwillig, aber nichtsdestoweniger deutlich hin – selbst große, etablierte Büros legen ihren Fokus demnach kaum noch auf eine architekturtheoretische und -kritische Auseinandersetzung mit der jeweiligen Bauaufgabe. Dieser Vorwurf fällt auf Sklair zurück: Seiner Untersuchung fehlt es nicht nur an wissenschaftlichen Positionen, die sich außerhalb seines zu engen analytischen Rahmens befinden, sondern vor allem an architekturtheoretischen und -kritischen Bezugnahmen, die imstande wären, die thematisierte Stararchitektur als tatsächlich eigenständig abgrenzbare Gestalt zu durchleuchten.

Manche argumentative Diskrepanz, Inkonsistenz oder mutmaßliche Widersprüchlichkeit fällt Sklair zwar auf, bleibt aber ohne Folgen in der Auseinandersetzung, etwa dort, wo davon die Rede ist,

- „dass [b]oth reflecting and a reflection of media interest are countless lists of somebody’s or some organization’s choice of iconic buildings, from regular professional evaluations of major architecture prize-winning buildings to the iconic buildings of a city, a country, an era“, was die Beobachtung anspricht, dass die Zuschreibung der begrifflichen Anschauung der ikonischen Architektur, Signature-Architektur, ikonischer bzw. Star-Architektinnen und -Architekten und dergleichen mehr einem individuellen Verständniszugang entstammt und dabei als Kontrastfolie zur persönlichen Unterscheidung zwischen alltäglicher und nach bestimmten Kriterien herausragender Architektur verwendet wird; diese Unterschei-

²⁴¹Sklair 2017, S. 1; S. 2; S. 27; S. 33; S. 52; S. 55; S. 61; S. 69; S. 95; S. 102; S. 110; S. 122; S. 227; Klammerangaben i.O.

dung ist dann entweder für ein größeres Publikum anschlussfähig oder nicht, über diese Dichotomie geht Sklair jedoch hinweg;

- dass ein absolutes Konzept wie die Ikonizität beschrieben wird als etwas, das im Wettbewerb steht, dennoch zeitlos ist und andererseits schon in der Planung dafür vorgesehen sein kann, eine je aktuelle Nachfrage des Marktes zu erfüllen;
- dass manche der Pritzker-Preisträger unbekannt geblieben seien, während in hohem Maße berühmte Architekten wie Daniel Libeskind diese Auszeichnung nicht erhalten hätten;
- dass viele der im globalen Maßstab mit großem Portfolio realisierter Projekte tätigen Architekturbüros auffallend wenige architektonische Ikonen vorzuweisen haben;
- dass manche Gebäude, wie das als Beispiel genannte »Portland municipal building« von Michael Graves, im Entwurfsstadium ikonischer seien als nach ihrer Realisierung;
- dass die größten Architekturbüros selten die »most celebrated« seien;
- dass diese Großbüros zwar erhebliche Medienaufmerksamkeit erhielten, aber selten mit dem Attribut »ikonisch« verknüpft würden;
- dass „[n]ot all architects who have produced architectural icons are global starchitects“ u.ä.m.²⁴²

Sklairs Arbeit ist letztlich nicht nur als aktuellster, sondern auch umfassendster Debattenbeitrag zum Versuch zu werten, das von ihm als »Icon Project« erklärte Phänomen der Stararchitektur zu verstehen. Er bewegt sich dabei weitgehend unausgewiesen innerhalb eines immobilienwirtschaftlichen Argumentationsrahmens, der soziologische Brücken schlagen will, um auf diesem Weg das Handeln der einbegriffenen Akteure zu erläutern. Sowohl in dieser Hinsicht als auch mit Blick auf zentrale architekturtheoretische Fragestellungen ist dieser Rahmen jedoch erkennbar zu eng gezogen und bestätigt dabei implizit den Eindruck von Stararchitektur als einem Vexierbild, das nur darauf wartet, sich im Augenblick seiner gezielteren Betrachtung von einer gegenteiligen Seite zu zeigen.

²⁴²Sklair 2017, S. 56; S. 59; S. 61; S. 67; S. 68; S. 78; S. 83; S. 88; S. 123

3.10 Isabella Adams: Stararchitektur-Fallstudie zur Klärung eines umstrittenen Konzepts

Schon mit dem Titel *Debating 'Stararchitecture'* dieser 2015 am Institut für Humangeographie der *University of Manchester* angenommenen und 2016 veröffentlichten Studie²⁴³ lässt Isabella Adams – im Gegensatz zu der zuvor diskutierten Arbeit – erkennen, dass der untersuchte Begriff von ihr als kaum etabliert aufgefasst wird. Unter Bezugnahme auf den „popular discourse“ als Ort der einschlägigen Debatte konstatiert sie, dass sowohl der Begriff der Stararchitektur als auch die Vorstellung der „celebrity“ von Architektinnen / Architekten bzw. in der Architektur grundsätzlich umstritten sei. Besonders die in den 1990er Jahren in Fahrt gekommene Stararchitektur habe eine „tumultuous debate“ in Gang gesetzt und die Lager gespalten. Sie forme die moderne Stadt und gelte als integraler Baustein urbaner Entwicklung, werfe zugleich aber zahlreiche, von ihr nicht benannte Streitfragen auf. Verbunden mit der Vermutung, dass die Berühmtheit, die Architektinnen, Architekten und ihren Entwürfen zuerkannt werde, komplexer sei als es oberflächlich erscheine, verfolgt Adams die Absicht, anhand der Debatten um den Bau des Pavillons von Tadao Ando in den Piccadilly Gardens von Manchester zu erforschen, wie sich die öffentliche Meinung gegenüber Stararchitektur verschoben habe, wie sehr es sich dabei aber auch um ein hochsubjektives, widersprüchliches und verworrenes Thema handele.²⁴⁴

²⁴³ Adams 2016, S. ii; Das Abstract der Studie und der Umschlagtext des Buchs weisen die Arbeit als „dissertation“ aus, womit Abschlussarbeiten in einem weiteren Sinn gemeint sein können. Hinweise darauf, dass es sich im vorliegenden Fall dabei spezifisch um eine Doktorarbeit handelt, gibt es nicht.

²⁴⁴ ebd., S. ii; Dem methodischen Paradoxon bzw. dem inhärenten Tautologie-Problem, das darin liegt, die Genese und Existenz von Stararchitektur anhand von Bauwerken erforschen zu wollen, die nach eigener Annahme und Auswahl als Stararchitektur aufzufassen sind, entkommt auch Adams hier nicht. Auf die Hintergründe ihrer Methodik wird noch einzugehen sein, die damit verbundene Problematik verschärft allerdings, dass sowohl der Ort der »Piccadilly Gardens« aufgrund einer früheren Teil-Privatisierung des Areals als auch das dortige Bauwerk hoch umstritten sind, und zwar unabhängig davon, welches Ansehen Tadao Ando davon unabhängig genießt. Dies lässt schon Adams durchblicken (ebd., S. 23), wird nicht zuletzt aber auch daran erkennbar, dass die öffentliche Meinung ebenso wie Haltung des Stadtrats vom Willen geprägt erscheint, Andos Pavillon aufgrund erheblicher städtebaulicher Mängel abzureißen und gegen ein geeigneteres Bauwerk zu ersetzen (vgl. <https://www.manchestereveningnews.co.uk/news/greater-manchester-news/piccadilly-gardens-wall-demolished-plans-13342951>; Abgerufen am 28.11.2017)

Die Ausgangsbedingungen, vor deren Hintergrund Adams Stararchitektur untersucht und verhandelt, sind das Zeitalter einer „increasingly global and interconnected world in which ‘processes of accelerated globalisation’ have firmly taken hold“, ein seit den 1960er Jahren fortschreitender Urbanisierungsgrad sowie ein spätkapitalistisches Wirtschaftssystem, das Kultur und Ökonomie zur *experience economy* vermenget habe, aus der eine Gesellschaft des Spektakels hervorgegangen sei, wodurch das Aktivitätsfeld der Architektur zunehmend komplexer werde. Das Erlebnis sei zum nachgefragten Konsumprodukt geworden, die Bedeutung architektonischer Form und Funktion dahinter zurückgefallen. Zusammen ergebe dies einen urbanen Raum des Spektakels sowie den Bedarf der Städte, sich mithilfe der Produktion spektakulärer Bauten „which are commissioned to become icons that define such cities“ bemerkbar zu machen. Das *icon* sei die expressive Landmarke, „or according to Jencks, the enigmatic signifier“. Im Zuge der „ostentatious search for an architectural icon“ sei sodann der Begriff des „‘starchitecture’, or celebrity architect“ im aktuellen Diskurs stärker hervorgetreten. Dabei handele es sich um einen Ausdruck für Architektinnen und Architekten, die weltweit als Persönlichkeiten *und* durch ihre spektakulären Entwürfe Berühmtheit erlangt hätten – „which has, under current climatic conditions, become something of a phenomenon“. Namentlich zählt Adams Frank Gehry, Rem Koolhaas, Norman Foster, Daniel Libeskind und Zaha Hadid hierzu, nicht ohne zu ergänzen, dass „they themselves would not equate to being defined under this label.“²⁴⁵

Auf dieser Grundlage formuliert Adams die Leitfragen ihrer Untersuchung. Klären möchte sie „the reasons as to why ‘starchitecture’ has become so integral to the city building process whilst simultaneously raising many points of contestation.“²⁴⁶ Darüber hinaus interessiert sie, ob „the concept of ‘starchitecture’“

²⁴⁵ Adams 2016, S. 1 f.; Hervorhebungen i.O.

²⁴⁶ ebd., S. 1; Unverkennbar enthält diese Forschungsfrage die implizit getroffene Annahme, dass Stararchitektur tatsächlich zum integralen Instrument der Stadtentwicklung geworden (und als solches in vielen Punkten umstritten) ist. Besonders in diesem Punkt kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass sich das Prinzip der »Star«-basierten Aufmerksamkeitsbeeinflussung bei Stadtentwicklungsprojekten nebst beabsichtigtem Auslösen der Berichterstattung darüber zur Überschätzung seiner quantitativen Dimension führt. Anders formuliert: Die von Adams getroffene Annahme, dass Stararchitektur zu einem so integralen Bestandteil der Stadtentwicklung geworden sei, macht besonders darauf aufmerksam, dass es an belastbaren Befunden darüber fehlt, welche empirische Bedeutung sie tatsächlich hat. Dieser Mangel stellt Stararchitektur nicht prinzipiell in Zweifel, es wird aber deutlich, dass es zwei getrennte – von Adams aber gemeinsam diskutierte – Fragestellungen sind,

die Wahrnehmung von Architektur beeinflusse, ob sie die Wahrnehmung von Stararchitektur in der Öffentlichkeit verschoben habe, worin die Streitpunkte beim Konzept der Stararchitektur bestehen wie das Beispiel des Pavillons von Tadao Ando die Debatte über Stararchitektur forme.

Methodisch führt ihr Weg der Klärung dieser Fragen über die Analyse einschlägiger Literatur, des genannten Fallbeispiels sowie über Interviews mit „various key figures, either involved or affected by the Pavillon’s construction, and who each had a particular positionality influencing their view of the Pavillon.“²⁴⁷ Von besonderem Interesse sind Ihre Begründungen der Methodik der Auswahl des Fallbeispiels und der Gestaltung der Interviewfragen: Die Festlegung auf ein zur Stararchitektur zu zählendes Bauwerk enthält die Aussage einer solchen Identifikation als wissenschaftliche Tatsache; Interviewfragen können, wie in der Einleitung erörtert, ihrerseits auf Vorannahmen basieren und sie auf die Gesprächspartner übertragen.

Adams führt in enger Orientierung an das von McNeill aufgestellte Kriterium der 'weltweiten Anerkennung in Fachkreisen' als Grund für die Auswahl Tadao Andos in seiner Eigenschaft als Stararchitekt die Trägerschaft des Pritzker-Preises an: „If he was not already, Ando’s receiving of such a prize defiantly secured his status as an internationally recognized architectural leader, or 'star-architect'“²⁴⁸ Ihm komme besondere Anerkennung für seinen beispiellosen Umgang mit Beton, Tageslicht und der Natur zu. Die wiederkehrende Verwendung „of 'thick concrete walls'“ habe sich darüber hinaus zu seiner unverwechselbaren architektonischen Handschrift entwickelt, die Ando auch unter Berücksichtigung der Tatsache, dass seine Arbeiten stets einzigartig seien, zu dem mache, was mit einem »signature architect« gemeint sei. Ebenfalls in Anlehnung an McNeill argumentiert Adams, dass Ando als »global architect« aufgrund seines auch außerhalb Japans eingetretenen kommerziellen Aufstiegs anzusehen sei, der mit dem japanischen Pavillon auf der Weltausstellung 1992 in Sevilla seinen Anfang genommen und im Anschluss einschließlich des Bauwerks in Manchester zehn

ob Stararchitektur als Instrument der Stadtentwicklung eingesetzt wird und, falls dies bejaht werden kann, in welchem Umfang (in welchen Städten, mit welchen Haushaltsanteilen der Investitionssummen) dies geschieht. Die Gegenthese hierzu lautet, dass die Berichterstattung über Stararchitektur zu einem verschobenen, die empirische Wirklichkeit verzerrenden Wahrnehmungseffekt hinsichtlich ihres tatsächlichen Einsatzes führt – mit allen Folgen, die hierdurch bei der Planung und Meinungsbildung rund um zukünftige Stadtentwicklungsvorhaben mit namhaften Architekturbüros auftreten können.

²⁴⁷ Adams 2016, S. 3

²⁴⁸ ebd., S. 25

weitere internationale Beauftragungen nach sich gezogen habe. Die ausgeprägte öffentliche Debatte rund um seine zu dem Zeitpunkt einzige Arbeit in Großbritannien könne als Bestätigung der gleichermaßen von McNeill übernommenen Kategorie der „public recognition because of the extensive media coverage it has gathered“ aufgefasst werden.²⁴⁹

Die von Adams zur Informationsgewinnung durchgeführte Befragung basiert gemäß ihren eigenen Erläuterungen auf halbstrukturierten bzw. teilstandardisierten Interviews.²⁵⁰ Angaben über die Größe der Stichprobe finden sich nicht, Adams listet jedoch neun Namen auf, die sowohl nach ihren Rollen bzw. Funktionen als auch nach deren „relationship to 'starchitecture' / the pavillon“ kategorisiert sind. Hierunter befinden sich Entscheidungsträger des damaligen Vorhabens, aber auch der Architekt David Adjaye, der aufgrund seiner weltweiten Beauftragungen als Stararchitekt gelte und somit über „firsthand opinions on the motion of celebrity architecture“ verfüge.²⁵¹

In knapper Form führt Adams aus, worin nach Auswertung der Interviews im Ergebnis die Kontroversen um den Begriff der Stararchitektur bestehen, wodurch und auch teils wann sie entstanden sind und welche Ursachen dafür verantwortlich gemacht werden können. Sie konstatiert, dass es sich um ein „phenomenon of late understanding“ handle, bei dem sie den ausschlaggebenden Beitrag der Medien und des öffentlichen Diskurses darin sieht, Frank Gehry und sein Werk ausgewählt und „into each and every corner of the professional and public realms“ transportiert zu haben. Dieser lehne es zwar ab, als Stararchitekt bezeichnet zu werden und habe bewirkt, dass das *Konzept* der Stararchitektur oft von einem „certain cynicism“ begleitet werde, zugleich gibt Adams aber

²⁴⁹ Adams 2016, S. 25 ff.; Hervorhebungen i.O.

²⁵⁰ ebd., S. 35 ff.; Helfferich (Helfferich 2011, S. 36, S. 41) bezeichnet diese Interviewform auch als „Leitfaden“-Interviews, die flexibel handhabbaren Vorgaben folgen, bei denen die Interviewende den Gesprächsverlauf und das Antwortverhalten der Erzählperson jedoch auch steuert. Adams macht deutlich, dass eine „fluidity of the questions“ beabsichtigt gewesen sei, um eine möglichst natürliche Gesprächssituation zu erzeugen, in der ihre Fragen „just a guide to the themes“ darstellten, um ein ein zu großes Abweichen der Erzählperson von einem nicht näher erläuterten „point of reference“ zu verhindern. Als Grund für dieses Vorgehen nennt Adams die unterschiedlichen Rollen der interviewten Personen im untersuchten Projektzusammenhang.

²⁵¹ Adams 2016, S. 36 f.; Auch hier ist die Hervorhebung des Ausdrucks »starchitecture« im Original vorhanden – Adams behält sie durchweg bei. Trotz dieser distanzierten Haltung wird indes deutlich, dass Adams das »Star«-Etikett im Falle Adjayes selbst bereitwillig verleiht, ihn dabei in den Rang eines Insiders hebt und – offenkundig unwidersprochen – die Zuweisung perpetuiert.

Adjaye mit der Einschätzung wieder, das Guggenheim-Museum in Bilbao sei tatsächlich ein „unique moment“ gewesen, „where a very experimental piece of work by a very up and coming architect uses the industrial context of a port city to create a very extraordinary architecture“.²⁵² Entsprechend folgert Adams, dass Stararchitektur in den 1990er Jahren erheblich höher geschätzt worden sei als in heutiger Zeit, in der sich über sie offenbar ein Konsens negativ geprägter Meinungen gebildet habe. Heute hingegen sei der Name einer Architektin oder eines Architekten eng verknüpft mit dem Talent, das hierdurch angezogen werde, und Talent sei ein essentieller Faktor des wirtschaftlichen Erfolgs einer Stadt, was zu einem sich gegenseitig verstärkenden Effekt werde, da der wirtschaftliche Erfolg seinerseits Talente anlocke.²⁵³ Dies sei der Grund, weshalb die Städte auf „celebrity architecture“ als Form der Kreativität setzten. Sie sei nach Aussage von Adjaye ‚eine dieser unglaublichen Künste, die jeden berühre‘. Hinzu komme jedoch noch eine weitere Form kreativen Talents: „the talent that produces iconicity“. Die Fähigkeit hierzu sei indes untrennbar mit (dem Grad) der Berühmtheit der Architektin oder des Architekten verbunden. Adams argumentiert hier mit Sklair und schließt, dass das Talent, nach dem Städte bei der Beauftragung von Stararchitektinnen oder Stararchitekten suchten, exklusiv bei „those with celebrity accolade“ zu finden sei.

So sehr das Guggenheim-Museum in Bilbao nach verbreiteter Auffassung der Vorreiter für das wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis aus Berühmtheit, dem architektonischen Icon und der Stimulierung der Wirtschaft sowie eine erfolgreiche Investition gewesen sei, so sehr darin auch der Glaube oder – mit Tafuri – die „central illusion of architectural ideology“ bestätigt werde, dass ein einzelnes Bauvorhaben den entscheidenden Unterschied bei der Erzeugung des urbanen Raums und dem Fortschritt seiner Gesellschaft machen könne, so unvorhersagbar und hochsubjektiv seien gleichwohl die komplexen Randbedingungen, die auch als Resultat individuell verschiedener Auffassungen darüber beschrieben werden, was in einer Stadt ein Icon sei und was nicht.²⁵⁴

Adams zeichnet hieran anschließend ein knappes Bild der Debatte darüber, ob der wiederholte Versuch der Erzeugung und Platzierung von Stararchitektur nach dem Prinzip eines ‚globalen Produkts‘ im urbanen Kontext eben diesen ignoriert und so zur Homogenisierung verschiedenster Stadtlandschaften bei-

²⁵² Adams 2016, S. 40

²⁵³ ebd., S. 40; Adams beruft sich hier erkennbar und ausdrücklich auf Richard Florida.

²⁵⁴ ebd., S. 40 f.

trägt, oder ob diese These nicht dem eigentlichen Ansinnen widerspricht, sowohl geografisch als auch kulturell architektonische Eigenständigkeit und Unverwechselbarkeit zu zeigen. Nach eingehenderer Diskussion des Pavillons Tadao Andos in Manchester unter dem Aspekt des dort beabsichtigten »City Brandings« gibt Adams gleichwohl ihrer Verwunderung Ausdruck, dass der Entwurf für dieses Bauwerk keineswegs dort, sondern ohne vorherige Inaugenscheinnahme des Ortes in den Tokioter Ateliers des Architekten entstanden ist: „*Tadao Ando did not come to Manchester prior to designing the Pavilion. According to Warren (Interview) 'his diary at the time was atrocious'. Instead, members of each design team spent a week in Japan with Tadao Ando and created the concept and the principle design of it.*“²⁵⁵ Sie sieht hierdurch Argumente und Kritik beispielhaft bekräftigt, die der Stararchitektur bzw. ihren Urheberinnen und Urhebern vorwerfen, kein echtes Verständnis für die Bedingungen des Ortes entwickeln und besitzen zu können: „*Without visiting the site, and understanding how the design will affect the space from a first-hand perceptive, the anticipated response to the building may be jeopardised which can generate a number of problems. Namely, there is a danger of the building not creating a sense of attachment and pride for those who live with it.*“²⁵⁶

Es verwundert nicht, dass Adams abschließend auch das gegen Andos Pavillon gerichtete Meinungsbild wiedergibt. Der Niedergang des Bauwerks sei der fehlenden Anerkennung, die sich etwa aufgrund der charakteristischen Gestalt mit einer weit umfassenden Umgrenzung in der Titulierung als »Berliner Mauer« ausdrücke, jedoch ebenso der unzureichenden Instandhaltung anzulasten. Meinungsbilder seien allerdings zeitlichen Schwankungen unterlegen, und so sei positiv zu werten, dass eine breite Debatte um das Bauwerk und die damit verbundenen Absichten entstanden sei.²⁵⁷ Diese habe sich zwar auch in Manchester in Richtung der »celebrity architecture« verschoben, doch Adams konstatiert, dass es dem Bauwerk dabei nicht gelungen sei „to resonate with personal identity or personal growth.“ Insbesondere der Anspruch des Vorhabens, sich an ein auswärtiges Publikum zu richten, habe nicht verwirklicht werden können – „perhaps too much emphasis was placed on giving Manchester an 'international flavour'“²⁵⁸ So wolle nun auch die lokale Bevölkerung Veränderungen am Pavillon, und Adams äußert die Vermutung, dass Andos Einverständnis „a

²⁵⁵ Adams 2016, S. 52; Hervorhebung und Klammerangabe i.O.

²⁵⁶ ebd., S. 52 f.

²⁵⁷ ebd., S. 53 f.

²⁵⁸ ebd., S. 56; Hervorhebung i.O. Adams zitiert hier die Äußerung eines ihrer Interviewpartner.

unique example of a celebrity architect agreeing to the proposed changes“ sei – womit nicht zuletzt auch die Auffassung verfestigt wird, dass Stararchitektinnen und -architekten den Bedürfnissen der Nutzer gegenüber im Normalfall weniger aufgeschlossen sind als ihren eigenen Interessen. Das Ende ihrer Arbeit markiert schließlich im Zitat die Aussage eines weiteren Interviewpartners, dass es keine Stararchitektur, sondern nur gute oder schlechte Architektur gebe.

Stararchitektur wird gerade auch insoweit zu ihrer eigenen Voraussetzung, und das umso mehr, als sie mit dem Starkult in Sport, Kunst und Kultur nicht vergleichbar erscheint. Sie stellt auch keinen eigenen Stil dar, denn einerseits lässt sich nichts formal Verbindendes oder Übereinstimmendes ablesen, andererseits fehlt es an einem gemeinsamen Bekenntnis der Architektinnen, Architekten, Büros oder auch Auftraggeber und Bauherren, bestimmten Merkmalen folgen oder entsprechen zu wollen.

3.11 Hanno Rauterberg: Epochenwandel zur Stararchitektur

Das 2008 erstmals erschienene und 2012 neuaufgelegte Buch „Worauf wir bauen – Begegnungen mit Architekten“ bzw. „Talking Architecture – Interviews with Architects“²⁵⁹ ist eine Sammlung von Gesprächen, die Rauterberg nach eigenen Angaben seit 1998, also in einem Zeitraum von circa zehn Jahren, in seiner Funktion als Architekturkritiker der Wochenzeitung *Die Zeit* mit zwanzig Architektinnen und Architekten geführt hat.²⁶⁰ Im Klappentext der englischen Ausgabe wird Rauterberg sehr knapp als „journalist and well known art and architecture critic“, in der deutschen hingegen weit ausführlicher als „einer der wichtigsten deutschen Architektur- und Kunstkritiker“ vorgestellt, der im Kunstgeschichte promoviert worden ist, zu den Mitgliedern der Freien Akademie der Künste in Hamburg zählt und den „Bestseller“ *Und ist das Kunst?* veröffentlicht hat. Der Entstehungshintergrund der Interviews ist somit

²⁵⁹Rauterberg 2008; Die vorliegende Analyse beschäftigt sich hauptsächlich mit der englischen Ausgabe, die offenbar in keiner Neuauflage vorliegt; Interviews mit deutschen Architekten (Gespräche mit deutschen Architektinnen sind nicht enthalten) wurden mit Hilfe der deutschen Buchausgabe aus dem Jahr 2012 untersucht.

Der englische Titel erinnert ein wenig an Peter Zumthors „Thinking Architecture“. Zumthor ist im Buch mit einem Interview sowie auf der Rückseite des Schutzumschlags mit einem Bild der Therme in Vals vertreten.

²⁶⁰ebd., S. 159; Rauterberg teilt dies im dortigen Nachwort mit.

vorwiegend ein journalistisch-dokumentarischer, der ohne Formulierung einer auf Erkenntnisgewinn zielenden wissenschaftlichen Fragestellung auskommt, die mit Stararchitektur in einem direkten Zusammenhang stünde. Weder der Buchtitel noch die Überschrift „Digital Modernism – Why architecture is more popular than ever“ der Einleitung, die folglich erkennbar Antworten auf die Fragen geben will, wie die gegenwärtige Architekturepoche bezeichnet und ihr angenommener Popularitätshöhepunkt erklärt werden kann, deuten an, dass die Auseinandersetzung mit Stararchitektur bzw. die Auswahl der Architekten aus diesem Beweggrund heraus erfolgt sein könnte. Die deutsche Ausgabe ist hier allerdings deutlicher zugespitzt. So stellt der Buchtitel „Worauf wir bauen: Begegnungen mit Architekten“ stärker als die englische Fassung die soziale Dimension einer Gesellschaft heraus, die ihre gebaute Gegenwart und Zukunft bewusst auf die Arbeit ausgewählter Architektinnen und Architekten gründet. Den elitären Selektionscharakter unterstreicht in beide Richtungen die vom Feuilletonisten Rauterberg vorgenommene Ermittlung interviewwürdiger Architekturpersönlichkeiten, aber auch seine Aussage, dass es einerseits oft Monate und manchmal länger als ein Jahr gedauert, also viel Geduld erfordert habe, bis einzelne Interviewpartner für ein Gespräch gewonnen werden konnten (andererseits dafür aber generell auch „viel Geld“ nötig sei), mit denen dann der prosaischen Andeutung nach eine Art freundschaftliches „Zusammentreffen“ und somit nicht das zu erwartende journalistische Gespräch mit auflagensteigernder Veröffentlichungsabsicht stattgefunden habe. Mehr noch geht aber aus dem deutschen Einleitungstitel betont hervor, was Rauterberg für das herausstechende Merkmal der Gegenwartsarchitektur und zugleich den Erklärungsansatz ihrer zuvor nicht in diesem Maß erreichten Beliebtheit hält: ihre Wirkung als „Wahrzeichen der digitalen Moderne“²⁶¹. Die vorgenommene Änderung der Bildauswahl auf diesen ersten Seiten des Buchs stützt eine solche Lesart. Während die englische Fassung 2008 zuerst das Nationalstadion in Peking von Herzog & de Meuron, dann das Opernhaus in Oslo von Snøhetta und als drittes einen kleinen Detailausschnitt des Guggenheim-Museums in Bilbao von Frank Gehry (in der Größe eines Neuntels der entsprechenden Buchseite) zeigt, enthält die deutsche Version von 2012 als zweites ein Foto des Phæno in Wolfsburg von Zaha Hadid, gefolgt von einer Gesamtansicht des Bilbaoer Guggenheim, die inkl. Bildunterschrift nunmehr knapp ein Drittel des Seitenlayouts einnimmt. Zwar kann vermutet werden, dass dies möglicherweise der Entscheidung geschuldet

²⁶¹Rauterberg 2012, S. 6 u. S. 8; eigene Hervorhebung

ist, nur Bildmaterial von tatsächlichen Interviewpartnern abzudrucken, allerdings steht dies argumentativ nicht dem angelegten Wort-Bild-Zusammenhang zwischen dem »Wahrzeichen«-Titel und den im zugehörigen Abschnitt gezeigten Großbauwerken entgegen.

Einem kurzen Abgesang gleich zu Beginn auf die Architektur-Utopien Luckhardts, Scharouns und Tauts, eine neue Welt erschaffen zu wollen, folgt sogleich die Gegenwartsdiagnose, dass es ‚zum Erstaunen vieler Menschen‘ einen radikaleren Wandel in der Welt der Architektur gebe als jemals zuvor: Spektakuläre Museen, Fußballstadien, Opernhäuser und Bürohochhäuser überböteten sich in ihrer Kühnheit gegenseitig, und es erscheine, als triumphiere die Avantgarde nun doch noch. Was, so fragt Rauterberg, hätten die frühen Visionäre anderes gewollt als die Massen zu mobilisieren und das Volk für sich zu gewinnen – genau das habe die Architektur mit ihren glänzenden, in Mode- und Lifestylemagazinen, der Werbung und in Videoclips gezeigten Ikonen heute geschafft. Zwar habe es auch im Mittelalter Baumeister verschiedener Provenienzen gegeben, die fernab ihrer Heimat ganzen Regionen mit einer Architektur ihren Stempel aufgedrückt hätten, die heute sicher „signature buildings“ oder „trademarks in stone“ genannt würden, aber erst seit den 1980er Jahren hätten Architektinnen und Architekten den Kultstatus von ‚Helden und Stars‘ erreicht. Vom Ausdruck »Stararchitekt« sieht Rauterberg nur Illustrierte und Zeitungen durchzogen, sein ganzes Erstaunen gilt aber diesem Begriffszusatz, der Berufsvertretern aus dem Bereich Musik und Film wie Madonna bzw. Brad Pitt – „[s]ie sind Stars, deswegen muss man sie nicht als Stars ausweisen“ – nicht gesondert angeheftet werde. Auch für Rauterberg ist dies jedoch kein Anlass, das Label des »Stars« bei (Architektinnen und) Architekten zurückzuweisen. Seiner Argumentation zufolge habe man Zweifel an ihrer Popularität, weshalb man sie »Stars« nenne „damit auch jeder versteht, wie berühmt, wie bedeutend er ist“. Zwar existierten Unterscheidungsmerkmale zwischen Stars der Architektur und denen anderer Kulturbereiche, etwa durch das Fehlen „kreichender Groupies“ in den Vorzimmern von Gehry, Libeskind und Koolhaas oder aufgrund der Tatsache, „dass Architekten keine DVDs, CDs oder Romane produzieren“ – das aber mache sie „nur umso begehrt, vor allem bei denen, die es sich leisten können, mit ihnen zu bauen“.²⁶² Bis hierhin ist schon in weiten Teilen deutlich geworden, wie die Argumentation zur Stararchitektur aufgebaut ist, dennoch sei auch an dieser Stelle erneut hervorgehoben, dass sich der Zusammenhang zwischen den DVD-,

²⁶²Rauterberg 2012, S. 7

CD- oder Romanveröffentlichungen und dem Grad an Popularität grundsätzlich empirisch ermitteln ließe, was aber erstens an diesem Punkt nicht geschieht, woraufhin zweitens jedoch auch zu klären wäre, ob sie überhaupt als tauglicher Indikator eine Ursache oder doch Folge der je individuellen Popularität sind. Rauterbergs Äußerungen sind hier voller Andeutungen, darin der, dass das Star-Etikett lediglich dazu dient, einem Massenpublikum mitzuteilen, wie herausragend die jeweilige Persönlichkeit der Architektur ist – womit sicher nicht ganz zu Unrecht dessen Unkenntnis hierüber angenommen wird. Nahegelegt wird aber auch, dass den Stars der Architektur eine spezifische Form der Besonderung zukommt, die einerseits auf die üblichen Insignien der Vermarktung *nicht* angewiesen ist, andererseits durch die kunstähnliche Einzigartigkeit des architektonischen Werks aber sogar – ohne dass auch hier operationalisierte oder quantifizierte Zusammenhänge erläutert werden –, noch größere ökonomische Erfolge bei einem überdurchschnittlich wohlhabenden Interessentenkreis erzielbar sind.

Museen, Opern oder Flughäfen sind nach Ansicht von Rauterberg Typologien, die trotz gleicher Fähigkeiten vieler anderer Architekten am Ende „doch von den schier unvermeidlichen »Stars« errichtet“ würden, was nicht mit ihrer fachlichen Qualifikation zusammenhinge, über die auch andere Büros verfügten, sondern mit ihrem Star-Status, der es den Auftraggebern ermögliche, „globale Bedeutsamkeit, ein Versprechen auf Exklusivität“ zu erwerben. Das werde durchaus eingelöst, „[d]enn exklusiv ist diese Gruppe der international bekannten Architekten tatsächlich, es ist eine überschaubare Gruppe, viel mehr als zwei bis drei Dutzend Büros gehören nicht dazu“²⁶³ Die Frage, wie sich dieser im Grunde als recht statisch beschriebene, exklusive Zirkel gebildet hat, beantwortet Rauterberg eher indirekt über seine These, dass es den heutigen Stars der Architektur gelungen sei, die Ideale der Avantgarde der Moderne zu verwirklichen. Schon die Bauwerke von Niemeyer, Utzon, Behnisch und Otto hätten sich »bester« medialer Vermittlung und ungemeiner Beliebtheit erfreuen können, doch „erst mit dem silbrigen Riesentier, das Frank Gehry für das Guggenheim Museum in Bilbao errichtete, wurde Architektur zum Volkssport und der Architekt zu einer Art Heilsbringer.“²⁶⁴ Der Auslöser ist auch für Rauterberg »Bilbao«, das fast ein Mythos geworden sei, den er gleichwohl kräftig mit konstruiert, wenn er beschreibt, dass die Stadt den Eindruck vermittelt

²⁶³Rauterberg 2012, S. 7 f.

²⁶⁴ebd., S. 9

habe, verwahrlost und am Ende gewesen zu sein als sie sich entschlossen habe, auf die daniederliegende Schwer- die (hoffungstiftende) Kulturindustrie folgen zu lassen. Das Guggenheim-Museum sei dabei nicht nur zum Symbol der Wende und des Aufbruchs geworden, sondern habe „mit ein paar weiteren Architekturprojekten“ auch 5.000 Arbeitsplätze geschaffen. Jeder einzelne Besucher könne sich nun als Teil einer Erfolgsgeschichte fühlen, der andere Städte und Länder mit ihren „Riesenplänen“ nacheiferten, womit für Rauterberg klar ist, dass Architektur als Motor der Veränderung und Verheißung tatsächlich an die 1920er Jahre erinnert, mehr noch heute aber auch effektiv so wirken kann. Die Ideale der Avantgarde aus der Zeit der Klassischen Moderne waren, wie Rauterberg einräumt, auf das Ziel einer neuen Gesellschaft gerichtet, während der Stararchitekt nach dem Vorwurf mancher ins Schäumen geratener Kritiker mit seinen Aufsehen erregenden Gebäuden für Städte oder Unternehmen werbe, sich um sich selbst drehe und im Dutzend nichts als Eitelkeiten entwerfe, die ein autistischer Fremdkörper im Gewebe der Stadt blieben. Ein Erkennungs- oder gar Alleinstellungsmerkmal der Stararchitekten sei dies aber keineswegs, sondern – soweit überhaupt zutreffend und nicht nicht nur ein Klischee – innerhalb des Berufsstandes in gleicher Weise verbreitet. Angesichts des Wissens um ihre begrenzte Macht, die Abhängigkeit von Auftraggebern und die Grenzen der Technik stehe für die Architektinnen und Architekten ohnehin nicht das Selbst im Mittelpunkt, sondern die Lust am Wagnis, am Experiment und am Widerspruch, getrieben von der Hoffnung, „dass sich möglichst viele Menschen von der Architektur erfassen lassen und sich bereichert fühlen.“²⁶⁵ Rauterberg erklärt die Wirkung der (Star-)Architektur damit zum Ziel des Erlebens und Empfindens der Massen, beleuchtet aber auch die Innenwelten von Zumthor, Eisenman, Gehry, Behnisch, Ungers und Koolhaas, die er nach Anzeichen für eingeflochtene persönlicher Weltanschauungs-Komponenten im Entwurf durchsucht.²⁶⁶ Was immer das entwurfsbestimmende Höhere und Ewige in der Welt sein mag, auf dessen Suche er Ungers sieht – in diesem Gespräch konfrontiert ihn

²⁶⁵Rauterberg 2012, S. 10 f.

²⁶⁶ebd., S. 11 f. Oswald Mathias Ungers, im Jahr 2007 verstorben, ist innerhalb dieser Aufzählung der einzige Architekt, der in beiden Ausgaben des Buchs von 2008 und 2012 nicht mit einem Interview vertreten ist. Die von Rauterberg aufgeworfene Frage, ob es „die höheren, die ewigen Prinzipien“ sind, denen Ungers in seiner Arbeit nachgeht, bleibt folglich dort unbeantwortet. Intensiv verfolgt hat er sie zuvor allerdings in einem Gespräch mit Ungers, das 2006 unter der Überschrift „Ein deutscher Prinzipienritter“ in der *Zeit* wiedergegeben ist (Rauterberg 2006; abgerufen am 07. August 2017).

Rauterberg mit der Ansicht, dass sein Streben nach Zeitlosigkeit, sein Glaube an die „transzendierende Macht der Abstraktion“, sein Ziel einer Architektur der Vernunft ihn zum „verbissenen Prinzipienwächter“ habe werden lassen. Die Replik, die Rauterberg von Ungers erhält und auch sogleich wiedergibt, lässt wenig Raum für Missverständnisse: „Er selbst sieht es anders, er lebt in, mit und durch den Zwang und begreift ihn als Befreiung von allen irdischen Lasten.“ Kurzum: Der vermeintliche ‚private Kern‘ in den Entwürfen der aufgezählten Architekten erweist sich als ein aus der Erwartungshaltung der Kritik hervorgegangener Fund, und Rauterberg gibt seinen Versuch, „die Architektur psychologisieren zu wollen“, dann auch gleich wieder auf.

Mit Hinweis auf ihren Nonkonformismus erklärt Rauterberg die Stararchitekten (stets in nur diesem Genus) zu einem Spätphänomen der Generation der 68er, ihre ‚radikalen‘, unbaubar erscheinend lang nur auf dem Papier existierenden Entwürfe, die mehrheitlich für „abstruse Hirnkonstrukte, philosophisch aufgemantelt mit den modischen Philosophien des ausgehenden 20. Jahrhunderts, hier ein wenig Dekonstruktivismus, dort ein bisschen Poststrukturalismus“ gehalten worden seien, zur Form des Aufbegehrens von Hadid, Libeskind, Koolhaas, Gehry oder Eisenman. Angesichts der zuvor von ihm auch schon erörterten Möglichkeit, dass gleichartige Aktivitäten und Fähigkeiten auch bei vielen unbekanntem (Architektinnen und) Architekten existieren, gerät eine solche Erklärung bei Rauterberg zur Besonderung ex post, zumal dann, wenn von Abenteuern, schönen Theorien und aufregenden Zeichnungen die Rede ist und der Gegensatz aufgebaut wird zwischen dem rhetorisch eingebundenen Kulturpessimisten, der in den heutigen Beauftragungen von Stararchitekten eine spektakelsüchtige, celebrityversessene, dem Eventbusiness unterworfenen Gesellschaft erkennt, die zur Geldverschwendung für verkommene Architektur neigt sowie der wahren Gesellschaft, die liberaler, toleranter, kunstsinniger geworden und sich heute auf diese Architektur aufgeschlossen und mit Freude einzulassen bereit ist.²⁶⁷

Den „Boom der spektakulären Signalbauten“ hat Rauterberg zufolge somit teils die Architektur selbst ausgelöst, deutlich aber repräsentierten diese Bauwerke eine Gesellschaft, die ihrerseits entfesselt sei, reisewütig, ereignishungrig, zeit-, ort- und zugleich orientierungs- und ratlos, bindungsunwillig und unfrei von kapitalistischen Zwängen, die sich zudem bewusst sei, in einer räumlich immer kleineren und informationell immer größeren Welt zu leben. Dies mache

²⁶⁷Rauterberg 2012, S. 12

eine solche Architektur zu Wahrzeichen – allerdings nicht bestimmter Orte, sondern insgesamt der digitalen Moderne, nicht zuletzt deshalb, weil sie zur Verwirklichung technisch selbst auf sie angewiesen sei.²⁶⁸

Dem Werk der Stararchitekten wohne in dieser Epoche der „digitalen“ Bau-
moderne« eine erstaunliche Dialektik inne, denn es erfülle in einer Welt immer
kürzer erscheinender Distanzen das Bedürfnis, das Bedeutsame, Unverwechselbare
und Authentische des Ortes zu erleben, es sei das Produkt global agierender
Architekten und Bauherren für ein global mobiles Publikum, zugleich aber
auch „eine Art Gegengift zur Globalisierung“, da sie Auflösungserscheinungen
mit fester Form entgegentrete; sie spiegele eine Gesellschaft wieder, der das
Individuelle zum Fetisch und Distinktion zum wichtigsten Ziel geworden sei, die
dabei aber gemeinschaftliche Erfahrung und kollektive Identität suche. In den
Dienst dieser Gesellschaft stellten sich die Stararchitekten, dieser Idealismus
treibe sie an, nicht als Weltretter, aber doch -veränderer, und davon kündeten
auch die mit ihnen geführten Gespräche.²⁶⁹

Die offene Thematisierung des Starkults in der Architektur oder die Klärung
seiner darauf bezogenen Thesen im persönlichen Gespräch verfolgt Rauterberg
darin an keiner Stelle. Eher entfernt die vermeintlichen Eigenschaften von Stars
andeutend möchte Rauterberg von Eisenman wissen, was für ihn ein großer
Architekt sei, von Foster, ob er auch für die Beauftragung eines kleinen 4-
Zimmer-Hauses infrage komme, von Gehry, warum ihm trotz vergleichsweise
höchster Popularität so viel Skepsis entgegengebracht werde, von Hadid, warum
sie nur Ikonen, nicht aber Sozialwohnungen gebaut habe und lobt Venturi und
Scott Brown dafür, nicht der Spektakelsucht verfallen zu sein. Hier lassen sich
keine deutlichen Anklänge für das finden, was Rauterberg einleitend so sehr
umtreibt.²⁷⁰ Umso mehr lässt aufhorchen, wie pointiert Rem Koolhaas in die
dergestalt kaum herausgeforderte Gegenoffensive tritt. Der Frage Rauterbergs,
ob angesichts der nie da gewesenen Popularität avantgardistischer Gebäude
das »Goldene Zeitalter« begonnen habe, hält Koolhaas den Hinweis auf den
seiner Ansicht nach angebrochenen »Triumph des Exzentrischen« entgegen, der
sich durch „extravagante Bauten, Bauten ohne Inhalt, ohne Funktionalität“
zeige, bei denen es ausschließlich um spektakuläre Formen „und natürlich ums
Ego der Architekten“ gehe. Die radikale Veränderung der Bauwelt in den

²⁶⁸Rauterberg 2012, S. 12 f.

²⁶⁹ebd., S. 15

²⁷⁰ebd., S. 41, S. 45, S. 59, S. 81, S. 148

zurückliegenden Jahren sei das Ergebnis eines unvergleichlich zugenommenen Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Architektur und Medien. Sie seien es, die den »Stararchitekten« (in der englischen Ausgabe: „the star architects“) erfunden hätten mit ihrer „grotesque greed for sensations and exciting images“, was Architekten dazu dränge, medial vermarktbarere Wahrzeichen und Icons abzuliefern statt „well-thought-out, complex buildings“ zu entwerfen. Alles sei heute durch die letzte noch vorhandene Ideologie – die des Marktes – geprägt, unter der auch die soziale Dimension öffentlicher Bauvorhaben fast verschwunden sei. Koolhaas, selbst Architekt einiger Ausstellungsgebäude, beklagt, dass es auch bei vielen städtischen Bauherren darauf hinauslaufe, mit Museen und Kunsthäusern einer ökonomischen Logik zu folgen, nach der sie faktisch nicht „in culture but in effect and marketing“ investierten.²⁷¹

3.12 Vladimir Belogolovsky: Zur Geburtsstunde der Stararchitektur

Ebenfalls bei den Betrachtungen des Diskussionsstands zur Stararchitektur einzubeziehen sind die von Vladimir Belogolovsky vorgelegten „Conversations with Architects“, die im Zeitraum von 13 Jahren zwischen 2002 und 2014, „[i]n the Age of Celebrity“, entstanden sind.²⁷² Sein Ansatz rückt – ob ex ante oder ex post zu den durchgeführten *conversations*, wird nicht vollends deutlich – somit erneut die Einzelpersönlichkeit als Nukleus des Star-Prinzips in den Fokus. Gleich im Vorwort befindet er: „*The architects behind the most prestigious projects have become an intrinsic part of popular mass culture*“; „*their iconic built work has attracted so much attention over the past decade that in the mass media it is routinely referred to as "starchitecture"*“²⁷³

Wiedergegeben sind 28 Gespräche, darunter mit den zuvor thematisierten Zaha Hadid, Norman Foster und Daniel Libeskind, nicht jedoch mit Frank Gehry, Rem Koolhaas oder Jean Nouvel. Belogolovsky stellt sich in seinem Buch vor als „founding Director of the New York-based Intercontinental Curatorial Project,

²⁷¹Rauterberg 2008, S. 99 und Rauterberg 2012, S. 97

²⁷²Belogolovskij 2015, S. 7

²⁷³ebd., S. 7 f.

which focuses on organizing, curating, and designing architectural exhibitions worldwide. He graduated from The Cooper Union School of Architecture“²⁷⁴

Mit der Einschätzung, dass Koolhaas besonders hohe Bekanntheit beim Fachpublikum der Architektur genießt, konfrontiert Belogolovsky später auch Jencks: „*Over the course of conducting my interviews with architects and critics, Koolhaas, for example, was mentioned most frequently*“, worauf Jencks kaum bestreitbar entgegnet: „*It depends on whom you ask.*“²⁷⁵

Anklänge zum Themenfeld der Popularität sind in den Fragen Belogolovskys an die Gesprächspartner durchaus enthalten, etwa dort, wo Shigeru Ban auf die „world-renowned architects“ Zaha Hadid, Philip Johnson, Richard Meier und Eric Owen Moss²⁷⁶ oder Winka Dubbeldam auf die „well-known contemporary Dutch architects“ Ben van Berkel und Rem Koolhaas sowie die nicht näher benannten „leading architects in New York“,²⁷⁷ (wobei Winka Dubbeldam hier selbst Peter Eisenman benennt) angesprochen werden. Keine der von Belogolovsky gestellten Ausgangs- oder Anschlussfragen nimmt jedoch explizit Bezug auf das Star-Wesen in der Architektur. Selbst dort, wo beispielsweise Denise Scott-Brown in dem 2004 geführten Gespräch auf die Frage: „When clients ask you to do a project, what do you think they really want you to do for them?“ u.a. antwortet, dass „Art museums, in particular, flock to hire the latest architectural "star," who will design "signature architecture.“²⁷⁸ wird dieser Faden von Belogolovsky nicht im Sinne seiner eröffnenden Einordnung aufgegriffen, sondern ein Themenschwenk zur »Ironie und Paradoxie« in der Architektur Venturis und Scott-Browns eingeschlagen. Anders ist dies in den vorangestellten Interviews Belogolovskys mit Charles Jencks (2013) und Kenneth Frampton (2009), in denen das Star-Wesen ausdrücklich thematisiert wird.

²⁷⁴Belogolovskij 2015, S. 576; Aus dem Index des Buchs geht indes aufschlussreich hervor, welchen Personen durch die Häufigkeit ihrer Nennungen zum Zeitpunkt der spezifisch architekturbezogenen und professionsinternen Interviews eine besondere Bedeutung zukommt: Hier steht Rem Koolhaas mit 36 Erwähnungen vor Zaha Hadid (33, eine weitere Nennung entfällt auf das mit ihr geführte Gespräch), Le Corbusier (31), Frank Gehry (28), Peter Eisenman (27+1), Daniel Libeskind (24+1), Ludwig Mies van der Rohe (23) oder Norman Foster (21+1). Es handelt sich hierbei gewiss um kaum mehr als eine Randnotiz der Besprechung Belogolovskys, die aber nichtsdestoweniger Andeutungen über den Bekanntheitsgrad, diskursiven Einfluss (positiv wie negativ) und die Relevanz der Personen transportiert.

²⁷⁵ebd., S. 32

²⁷⁶ebd., S. 167

²⁷⁷ebd., S. 190 u. S. 198

²⁷⁸ebd., S. 517 f.; Hervorhebungen i.O.

Belogolovsky räumt denn auch ein, dass es ihm nicht um „starchitecture per se“ gehe: „Most of the architects were interviewed before I had ever heard the term, and such notions as fame and celebrity status are barely mentioned, and then in just a few of the interviews.“²⁷⁹

Dem steht entgegen, woran er den Ausgangspunkt seiner Arbeit knüpft: „The story of this book of conversations with architects begins on the morning of December 18, 2002.“²⁸⁰ Dieser Tag, den Belogolovsky zum „Big Bang“ des plötzlich massenhaften Interesses an Architektur erklärt, sei – darin habe ihm Charles Jencks bei der möglichst präzisen Bestimmung des „moment of starchitecture’s birth“ zugestimmt – exakt der von ihm selbst vor Ort miterlebte Moment, an dem das Stararchitektur-Phänomen aus der Taufe gehoben worden sei.²⁸¹ Gemeint ist damit die öffentliche Präsentation der sieben von der Lower Manhattan Development Corporation für die Endausscheidung ausgewählten Neubebauungsvorschläge des »Ground Zero« von Foster, Libeskind, Meier/Eisenman/Gwathmey/Holl, Skidmore, Owings & Merrill, Think Team, United Architects sowie Peterson Littenberg, an der er persönlich teilgenommen habe. Dieses live übertragene Ereignis sei, so Belogolovsky, derart bedeutsam gewesen, dass es für den Augenblick sogar „politics, wars, sports, fashion, scientific breakthroughs, even sex scandals“ in den Schatten gestellt habe. Belogolovsky beschreibt, wie er am Rande dieser Veranstaltung auf Nina Libeskind aufmerksam geworden sei: „I looked across the grand atrium and saw the architect’s wife, Nina, standing proudly, but alone.“²⁸² Offenbar spontan entscheidet sich Belogolovsky daraufhin, sie nach einem Interviewtermin mit ihrem Mann zu fragen – nicht ohne Erfolg: „So, the day the Starchitecture [Großschreibung i.O.] phenomenon emerged, and the next, when my interview with Libeskind took place, were a beginning for me, too. It started a series of interviews with architects, artists, engineers, historians, curators, critics, photographers, and developers that I have continued to conduct and publish in various international publications ever since. A hobby grew into a professional occupation.“

Wie schon Gravari-Barbas, McNeill und Sklair sieht auch Belogolovsky den ‚Auftritt‘ Frank Gehrys in einer Episode der Zeichentrickserie *Die Simpsons* als Bestätigung für seine Geltung als »Medienstar«.²⁸³ Er stellt darüber hinaus,

²⁷⁹Belogolovskij 2015, S. 10

²⁸⁰ebd., S. 12

²⁸¹ebd., S. 11

²⁸²ebd., S. 20 f.

²⁸³McNeill 2009, S. 61, 83 und 97

wie zuvor Sklair, die Zugehörigkeit der Architektinnen und Architekten zur Pop- bzw. Massenkultur in den Zusammenhang mit ihrer (medialen) Verbreitung in Bildbänden, Hochglanzmagazinen, Fernsehsendungen und Dokumentationen, aber auch in der Werbung, in der ihre Werke als „total work of art“ angepriesen würden.²⁸⁴

Die von ihm vorgenommene historische Einordnung des Starkults in der Architektur hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck. Auch er macht darauf aufmerksam, dass Palladio, Mimar Sinan, Bramante bis hin zu Wren und Gaudi Berühmtheiten gewesen seien, dass F.L. Wright, Utzon sowie Niemeyer aufgrund der ‚ikonischen Formgebungen‘ und ihres ‚populären Charismas‘ dem Star-Kult in der Architektur den Weg geebnet hätten, dass zudem schon in den 1940er Jahren im *Oxford English Dictionary* von einem – gleichwohl nicht originären – „star architect“ die Rede gewesen sei, die Stars der Architektur mithin eine lange Vorgeschichte, aber erst seit den Debatten und Ereignissen um die Planungen des Ground-Zero-Wiederaufbau eine echte Gegenwart hätten.²⁸⁵ In seiner Darstellung des Verfahrens zur Suche eines Architekten für das Seagram-Building spricht Belogolovsky andererseits davon, dass Phyllis Lambert, die Tochter des damaligen Vorstandsvorsitzenden von Seagram, Samuel Bronfman, zusammen mit Philip Johnson eine Auswahlliste mit zusammengestellt habe – darauf F.L. Wright, Le Corbusier sowie Mies van der Rohe, „three 20th-century international superstars“.²⁸⁶

²⁸⁴Sklair 2015, S. 84; McNeill 2009, S. 7 f.; Die obige Formulierung lässt offen, wie das – quantitative – Ausmaß dieses Zusammenhangs bestimmt ist. Hierzu trifft Belogolovsky allerdings auch keine Aussagen. Sein Zugang zu dem, was möglicherweise ein Indikator sein könnte, ist also auch hier vor allem argumentativer Natur.

²⁸⁵Belogolovskij 2015, S. 13-15; Wörtlich: „Back then, famous architects were a rarity and collectively they did not possess the star power of authors, politicians, artist musicians or actors. December 18, 2002 changed all that.“
Sein Verweis auf den Wörterbucheintrag lässt erkennen, wie leicht der Star-Status verschiedener Kulturbereiche miteinander erst vermischt und dann möglicherweise gleichgesetzt wird (ob zu Recht oder Unrecht, ist noch zu zeigen, handelt es sich hier doch um eine der Kernfragen danach, wie ein eher popkulturelles Starphänomen auf das Feld der Architektur übergegriffen hat) – denn offenbar geht es in dem entsprechenden Eintrag nicht um eine zu Ruhm gekommene Persönlichkeit der Architektur, sondern um einen Filmstar, der ein Haus entworfen habe. Belogolovsky räumt denn auch ein, dass erst ab den 1980er Jahren zunächst Kritiker und ab den 2000er Jahren dann auch die Medien ausdrücklich Architektinnen und Architekten als Stars bezeichnet hätten.

²⁸⁶ebd., S. 14; Auch dies mag wie eine Randnotiz erscheinen, Belogolovsky behandelt jedoch das Star-Attribut in diesem Abschnitt seines Buchs, wo von ihm dessen Analyse betrieben

Eine besondere Rolle sieht Belogolovsky in der des Architekturkritikers Herbert Muschamp. Er habe das neu aufkommende öffentliche Interesse an Architektur, die infolge der Wiederaufbaupläne des World-Trade-Center-Areals populärer als je zuvor geworden sei, frühzeitig erkannt und aufgegriffen; der von ihm getroffene Ton sei wichtig gewesen, um ein großes Publikum ansprechen zu können und ihm gleichzeitig die Bedeutung der Architektur nahezubringen – erreicht habe er es durch popularisierend-metaphorische Gleichsetzungen, etwa dort, wo die ‚kurvenreichen Linien‘ des Guggenheim-Museums in Bilbao als „the reincarnation of Marilyn Monroe“ beschrieben worden seien.²⁸⁷ Diese Einschätzung geht mit einem Wechsel der Blickrichtung einher bei der Suche nach Antworten auf die Frage, welchen Einfluss Sprachstile auf die konstituierende Wahrnehmung von Stararchitektur haben können. Wie oben gezeigt, nimmt zunächst Ötsch in ihrem Vortrag eine eher ironisch-distanzierte Haltung gegenüber den Entwurfsbeschreibungen und Konzeptformulierungen Koolhaas' zum „immateriellen Bauen“ ein. Renard-Delautre hingegen sieht in den Fähigkeiten Nouveles und anderer „architectes urbanistes-stars“, ihre Wettbewerbsbeiträge und Projekte mit bildreichen Ausdrucksweisen, ausgedehntem Wortschatz und ergänzenden literarischen Bezügen zu erläutern, ein verbreitetes und erfolgversprechendes Kommunikationsinstrument („des atouts“, „un mode de communication répandu“), um einerseits Preisrichterkomitees zu begeistern („les strategies des architectes qui ont dû et su adapter la communication de leurs projets, permettant de se distinguer des autres concurrents, de susciter l'intérêt du jury et de le séduire“), andererseits aber auch das Bild des „architecte comme intellectuel tout en le confortant dans sa filiation «beaux-arts»“ zu legitimieren; die von ihr genannten Beispiele überschneiden sich dabei tatsächlich mit der von Ötsch als „Theoriemode“ bezeichneten Architekturbeschreibung des Büros »AMO«: „un travail sur l'immatériel, presque sur l'épaisseur de l'air“, oder: „un monolithe dématérialisé traversé par la lumière et le paysage“.²⁸⁸ Bei Belogolovsky wird nun der Architekturkritiker zum Mittler, der die Grenzen

wird, aus drei verschiedenen, miteinander vermischten Perspektiven: einer historischen, ontologischen und, bezogen auf das Phänomen, genealogischen. Dabei kommt es erkennbar zu Überschneidungen in seinen Aussagen darüber, was eine Architektin oder einen Architekten zum Star (ge-)macht (hat), seit wann es dieses Phänomen in welcher Form gibt und wer trotzdem auch retrograd aus welchem bestimmten (hier anekdotisch hergeleiteten) Grund legitim als Star bezeichnet werden kann.

²⁸⁷Belogolovskij 2015, S. 13 u. 15 f.

²⁸⁸Renard-Delautre 2015, S. 124 f.; Hervorhebungen i.O.

dieses intraprofessionellen Diskurses auflöst und der Öffentlichkeit „thoroughly original“ – mit allgemeinverständlichen Metaphern – einen breiten Zugang zu zeitgenössischer Architektur erschließt und dabei (oder gar damit) nach dieser Einschätzung auch die Architekturentwicklung beeinflusst: „Soon after 9/11 [Herbert Muschamp] pushed the architects to "re-establish New York's skyline as the most thrilling in the world".“²⁸⁹ Die Verknüpfung der Formgebung Gehrys mit der Marilyn-Monroe-Metapher scheint andererseits nicht eindeutig zu sein. Während sie Belogolovsky mit Bezug auf Muschamp in den Zusammenhang mit dem Guggenheim-Museum in Bilbao stellt, sieht Jencks sie in seiner „Metaphorical analysis of a few of the critics' comments“ als Teil des um die Disney Hall in Los Angeles geführten „war of the metaphors“ – darin mit „Marilyn's Skirt“ vor den geistigen Augen.²⁹⁰ Jencks macht sich dies in seinem Buch durch gesondert angefertigte Zeichnungen, Illustrationen (die teils von der OMA-Mitgründerin und Koolhaas-Partnerin Madelon Vriesendorp stammen) und Collagen zu eigen, von denen sich eine prominent auf der Schutzumschlag-Rückseite des Buchs befindet (mit Fosters ehemaligem Londoner Swiss-Re-Gebäude als Fotomontage einer soeben von der Rampe startenden Rakete auf der Vorderseite).

Interview mit Charles Jencks

Das 2013 mit Jencks geführte, im Buch enthaltene Interview eröffnet Belogolovsky mit dem schon eingangs beschriebenen, in der Auseinandersetzung mit popkulturellen Themen noch immer anzutreffenden Rechtfertigungsreflex, popkulturell konnotierte Themen wie hier das der Stararchitektur könnten nur lediglich ein Gegenstand erkenntnissuchender Auseinandersetzungen sein, aber auch mit einer weiteren Charakterisierung des Einflusses von (Architektur-)Kritikern. Unter ihnen sowie Historikern verbreite sich eine Haltung der Verweigerung, über Stararchitektur auch nur zu reden – obgleich „they themselves have contributed to the creation of the star architect phenomenon“²⁹¹ Jencks äußert hierfür Verständnis: „Starchitecture“ sei als sprachliches Produkt der Globalisierung und des Starkults ein herablassender, von Architektinnen und Architekten meist verhasster Ausdruck, der bewirke, dass sie in die Zwickmühle gerieten, entweder als Berühmtheit der Gefahr des Scheiterns ausgesetzt zu sein oder gar nicht erst die „prestige jobs“ zu erhalten, die sie in die Lage

²⁸⁹Belogolovskij 2015, S. 16

²⁹⁰(Jencks 2005, S. 181 f.).

²⁹¹Belogolovskij 2015, S. 22

versetzten, „to win the big building projects, or affect culture.“²⁹² Ebenso viel Verständnis zeigt er für die unternehmerischen Zwänge der Architektinnen und Architekten: Aus der Überlieferung Vitruvs zum Vorgehen des antiken Architekten Deinokrates, sich der Gunst Alexander des Großen anzudienen, leitet Jencks die unvermindert aktuelle Dringlichkeit ab, ‚das Spiel mitzumachen‘, soweit es darum gehe, wirtschaftlich erfolgreich zu sein und zugleich Projekte mit größtmöglichen kreativen Freiräumen verwirklichen zu können.²⁹³

²⁹²Belogolovskij 2015, S. 22; Ausführlicher diskutiert werden diese Einschätzungen Jencks' im letzten Abschnitt dieses Kapitels; hier sei nur schon darauf aufmerksam gemacht, welchen erheblichen Einfluss er der »starchitecture« auf den Berufsstand beimisst, aber auch, welche Tautologie und analytische Unschärfe in seinen Aussagen zu den ‚prestigeträchtigen Aufträgen‘, den Großprojekten und dem individuellen Einfluss auf die (Bau-)Kultur steckt – zunächst ausgehend von der Frage, was es denn genau ist, das den Aufträgen ihr Prestige erst verleiht, wie weit allein ein solches Prestige dann von einem ‚kulturellen Einfluss‘ in der Architektur getrennt gedacht werden kann und ob die gegenseitige Bedingtheit dabei wirklich (oder gar ausschließlich) in die skizzierte eine Richtung verläuft.

²⁹³ebd., S. 23; Der griechische Architekt Deinokrates (latinisiert: Dinocrates), beschrieben als Erscheinung mit gefälligem Äußeren, habe für die Gunst Alexanders des Großen seine Kleidung abgelegt, sich den Körper mit Öl gesalbt und ein Löwenfell über die linke Schulter gelegt, um ihn (in dergestalt herkulinischer Anmutung) mit dem Entwurf für die Bebauung des Bergs Athos nach dessen Ebenbild zu hofieren. Deinokrates gilt als maßgeblich verantwortlicher Architekt der Stadtanlage Alexandrias, und dieser wechselseitig mythologische, anekdotische und historische Zusammenhang ist für Charles Jencks immer dann von grundlegender argumentativer Bedeutung, wenn es um die Verwurzelung quasi-religiös konnotierter Ikonizität (in) der Architektur einerseits und ihre Funktion bei der Manifestierung von Ruhm andererseits geht. Folglich taucht er bei Jencks wiederkehrend dann auf, wenn die Frage nach der Herkunft und Symbiose von Prestige, Prominenz, Berühmtheit, Verehrung, Überhöhung und dergleichen mehr sowie nach der Rolle und den Zwängen von Architektinnen und Architekten hierbei aufgeworfen wird. So ist etwa seinem Beitrag »Functional Icons« in der Ausgabe »Fame + Architecture« von *Architectural Design* und darin dem Interview mit Norman Foster die Deinokrates-Anekdote Vitruvs als Ausgangsfrage danach vorangestellt, welche Haltung Foster vertrete gegenüber „symbolism“ im Allgemeinen sowie der Tatsache, dass „[m]aybe 10 of your buildings in the last ten years have been iconic buildings“ (Jencks 2001, S. 26). Jencks formuliert hier mit dem etwas ambivalent als „ridiculous story“ bezeichneten Beispiel des Deinokrates auch eine auf Foster zugeschnittene Unterscheidung zwischen »celebrity« und »fame«: Ohne ersteres näher auszuführen, sei »fame« seit dem 1968 von Andy Warhols aufgestellten Postulat, in Zukunft werde jeder für 15 Minuten weltberühmt sein, zum Gegenstand der Klatschspalten geworden, was „your problem, my problem, everybody's problem“ darstelle und als solches vom ‚Personality-Journalismus‘ (mit) zu verantworten sei. Dadurch sei »fame« jedoch auf Negativ-Aspekte wie Kommerz und Berühmtheit verkürzt worden, wo es doch in seinen antiken Ursprüngen Beständigkeit gegenüber allem Vergänglichem habe ausdrücken wollen. In der Gegenwart sei genau dieses Motiv aber bei seinen, also den Werken Norman Fosters,

Ausschlaggebend sei hier hauptsächlich der Idealismus, den die Angehörigen dieses Berufsstand kennzeichne: Im Gegensatz zu Ärzten, deren hippokratischer Eid das Versprechen beinhalte, die Lebensbedingungen der Menschen zumindest nicht zu verschlechtern, sei es Architektinnen und Architekten sogar daran gelegen, die zukünftige Welt zu einem besseren Ort zu machen. Gleichwohl: „stararchitecture has more to do with iconic buildings“, diene als solche jedoch nur dazu, Ruhm und Ehre von Regierungen und Großkonzernen zu mehren. Das sei insbesondere darum nicht mit den Idealen der Weltverbesserung und dem Dienst an der Öffentlichkeit vereinbar, weil diese Auftraggeber an den „social, transcendent or cosmic meanings of traditional architecture“ nicht interessiert seien, was infolge der zuvor genannten Zwänge aber zur Konsequenz habe, „that architects are forced to produce limited clichés and icons around a corporate narrative, or even logo.“²⁹⁴

erkennbar: „Symbolic depth and striking iconic form create buildings that last, which are famous in a positive sense“, wozu Jencks u.a. den Berliner Reichstag oder das Swiss-Re Gebäude in London zählt. In seiner selbstbewussten Replik betont Foster, er habe – parallel dazu – einige der vergänglichsten Gebäude entworfen, die gleichwohl aber auch „a kind of iconic status“ erlangt hätten (Jencks 2001, S. 26 f.).

Sowohl das »Deinokrates-Gleichnis« als auch das (stark gekürzte) Interview mit Norman Foster erscheinen 2005 in Jencks »The Iconic Building – The Power of Enigma«, dort allerdings an weit voneinander getrennten Stellen (Jencks 2005, S. 23 f., S. 185 ff.). Jencks definiert unter der Kapitel-Überschrift »Judging the Icon« die Deinokrates-Anekdote als dokumentierten Ausgangspunkt für die unternehmerische Praxis von Architektinnen und Architekten, mit Hilfe einer „outrageous gesture“ Gefallen beim „big spender“ zu finden und darauf zu hoffen, dass „clients don’t forget“ – idealer Weise im Moment der nächsten Auftragsvergabe. Als »iconic building« archetypisch erscheinen Jencks hierfür „the Seven Wonders of the World: the Pyramids or the Colossus of Rhodes“, der ihn zugleich – in aktuell popkultureller Metaphorik – an „a naked equivalent of Arnold Schwarzenegger eight stories high“ erinnert und in deren zeitgemäß „cleaned up and dressed“ - Tradition er die Freiheitsstatue sieht.

²⁹⁴Belogolovskij 2015, S. 24; Die Allgegenwart von Hochglanz-Marketingprosa bei der wettbewerbsorientierten Selbstdarstellung von Unternehmen, Städten, Regionen oder gleich ganzen Nationen ist, für sich genommen, sicher kaum mehr Aufsehen erregend. Das hier von Jencks aufgegriffene Motiv des »corporate narrative«, von ihm zudem im Zusammenhang mit der Rolle der »governments« thematisiert, taucht als eigenständige Problematisierung allerdings auch bei Ponzini / Nastasi auf. Wie oben geschildert, dekonstruieren sie dabei vor allem das Narrativ des »Bilbao-Effekts« bis zu seiner (wenn nicht Auflösung, so doch:) weitgehenden Widerlegung. Sie beschreiben es allgemeiner gefasst jedoch auch als eine »Erzählform«, die sich von ihrem Ursprung abzulösen imstande ist und sodann in eigener Wirklichkeit verschiedene kulturelle Räume und Ebenen (um (noch) nicht von sozialen Systemen nach Luhmann’schem Verständnis zu sprechen) wirkmächtig tangiert. Der Aus-

Vor dem Hintergrund der so umrissenen Notwendigkeiten, Zwänge und Strategien ambitionierter Architektinnen, Architekten und ihrer Auftraggeber, sich im Wettbewerb mittels der Faktoren »Ruhm«, Aufmerksamkeit, Bekanntheit zu positionieren und sowie der Fähigkeiten von Architekturbüros, im Ateliercharakter architektonische Ikonen für Bauherren mit diesem Bedarf hervorzubringen, bringen Belogolovsky und Jencks erhebliche Zweifel an, ob ein solches Vorgehen künftig noch erfolgreich oder dauerhaft angewendet werden kann.²⁹⁵ Als eher

druck »Erzählform« (mit Erzählperson, Botschaft, Medium und Adressaten) erscheint gerechtfertigt: Als Erzählperson können, den Darstellungen Ponzinis und Nastasis folgend, die „policymakers“ gelten, deren Ziel es sei, „a rationale for branding and marketing cities“ zu entwickeln; die Botschaft ist demnach die einer „entrepreneurial city, of the city as a growth machine and as an entertainment machine“; angesprochen würden „specialized workers and high-income population (who tend to be more inclined to spending and less in need of social services)“ mit „higher quality of life expectations, in terms of cultural services and entertainment“; die Botschaft des Versprechens, diese Bedürfnisse und Erwartungen erfüllen zu können, werde unterstützend getragen von „attractive pictures and amenities“ (Ponzini 2011, S. 6-15). Doch offenbar gibt es sowohl gewünschte als auch ungewollte Subtexte. Beabsichtigt ist im Rahmen eines „projects for developing and regenerating urban areas“ insoweit die Verknüpfung mit „[a] star architect’s name“. Dies diene dazu, ein positives und ‚kommunikatives‘ Image zu erzeugen, „since visibility of interventions has been considered to be an immaterial competitive factor“. Besonders „emerging countries“ nutzten offenbar diesen Begründungs- und Wirkungszusammenhang, auch wenn dies (quasi-symbiotisch) bedeute, dass die Beauftragten sich ihrerseits des Vorhabens bedienten, um ihren Status zu stärken. Am Beispiel neuerer Hochhausprojekte in London befinden Ponzini und Nastasi: „*On the one hand, real-estate interests could gain value (and footage) thanks to the architect’s reputation; on the other local politicians, and the mayor in particular, were able to orient the public debate towards the reasons for having prime quality office space*“. Gerade diese öffentliche Debatte ist augenscheinlich imstande, den Zielen der Projektverantwortlichen entgegenlaufende Subtexte zu transportieren. Ponzini und Nastasi führen eigens verschiedene Vorhaben an, die derart umstritten („heavily contested“) gewesen seien, dass sie letztlich scheiterten – darunter eines des „archistar Norman Foster“ in Hong Kong. Die hohe Wiedererkennbarkeit der Bauwerke einzelner Architekten bewirkt schließlich ihr Übriges (Ponzini und Nastasi zitieren Sudjic mit der Aussage: „So Richard Meyer builds essentially the same in Frankfurt and The Hague“ oder Gehrys Eingeständnis, dass „[...] since Bilbao, I get called to do ‘Frank Gehry Buildings’“ (ebd., S. 17; Hervorhebung i.O.): „*Once again, the paradoxical effects of this strategy can be highlighted: the multiplication of places trying to catalyze consumers’ attention and to boost consumption and real-estate values tends to impair their sense of uniqueness, eventually due to the indeterminate connections to contextual cultural meanings and symbols*“.

²⁹⁵Die von Jencks hier ins strategische Zentrum gerückte »ikonische Architektur« gilt ihm einerseits als Mittel zum Zweck der Verbesserung der Wettbewerbsposition von Architektinnen und Architekten, erfüllt für ihn analytisch aber zugleich erkennbar die Funktion, sich der Frage zu nähern, was denn eine solche Architektur als stilistisch, formal und ästhetisch

unspezifische Gründe angeführt werden konjunkturell bedingte ökonomische Einschränkungen und daraus folgende ‚negative Emotionen‘, zugespitzt in der Finanzkrise, wo solche Projekte als ‚unethisch‘ gelten konnten. Die ökonomische Schwächephase fiel überdies zusammen mit dem mangelnden Einfluss selbst bekannter Architekten, die sich, belegt an Aussprüchen von Foster und Koolhaas, kaum imstande sahen, innerhalb solcher Zwänge eigene Vorstellungen umzusetzen – was auch Jencks für einen gewichtigen Einwand hält: „If the two most powerful architects in the world feel powerless, what about the rest of them?“²⁹⁶ Die beiden Interviewpartner zerstreuen Zweifel dieser Art an der Bedeutung ikonischer Architektur indes umgehend selbst. Unbeachtet einer zustimmenden oder ablehnenden Haltung der Architektinnen und Architekten scheine es, dass die Nachfrage nach „iconic structures“ Bestand haben werde – „for many reasons“, wie Jencks unterstreicht.²⁹⁷ Ein Auslöser dieser Einschätzung ist, dass es nach seiner Ansicht *zu wenig* Ikonographie in der Architektur gebe, ein Verlust, der seinen Ausgangspunkt in der Klassischen Moderne habe, wo „the dominance of the aesthetic and technical sign“ an die Stelle einer ‚intelligenten Ikonographie‘ getreten sei, bei deren Einforderung es Architektinnen und Architekten heute aber riskierten, von ihren Auftraggebern als „too subjective and expensive“ abgelehnt zu werden. Die Konsequenzen seien die „celebrity dominance; the wow factor has replaced debate and discussion“.²⁹⁸ Architekturtheoretisch bedeutsam differenziert Jencks in „our agnostic, confused, and pluralistic age“ somit zwischen einer historisch gewordenen Ikonographie in der Architektur und ‚ikonischer Architektur‘, allerdings nicht auf operationalisierte, sondern mystifizierte Art: „That is one reason why I subtitled *The Iconic Building – The Power of Enigma*, because the enigmatic signifier

eigenständig erklären könnte. Ohne der eingehenderen Untersuchung der Befunde Jencks’ bereits in diesem Kapitel vorzugreifen, wird deutlich, dass er einer Verallgemeinerung spezifischer architektonischer Gestaltdetails aus dem Weg geht zugunsten eines weiter angelegten Felds der Architekturbe- – oder eher: zuschreibung, das auf einer Metaebene zwischen dem Entwurf und der Kritik Elemente der nicht nur deutungs-offenen, sondern von ihm dabei auch als variantenreich dargestellten Metaphorik beinhaltet, vor allem aber den Umfang der ausgelösten diskursiven Dynamik zu einem maßgeblichen Indikator der Entstehungs- und Existenzwahrscheinlichkeit von Stararchitektur macht.

²⁹⁶Belogolovskij 2015, S. 28

²⁹⁷ebd., S. 25 ff.

²⁹⁸ebd., S. 27; Die Aussage „too subjective and expensive“ ist zitiert nach einem Ausspruch von James Stirling, den Jencks hier wiedergibt.

[...] has come, in the agnostic age, to dominate architecture.“²⁹⁹ Innerhalb einer so benannten »hintergründigen Zeichenhaftigkeit«, des Mystischen und Rätselhaften und ausgehend vom Beispiel des über einen langen Zeitraum verschmähten Eiffel-Turms liefert Jencks an späterer Stelle doch den Ansatz eines Indikators für das Maß an Ikonizität in der Architektur nach: „The question then, is it hated enough to become iconic?“³⁰⁰ Während Belogolovsky „as a curator“ in erkennbar persönlichem Interesse darauf hofft, dass „the public desire for iconic architecture is rising [...] because so many people have said to me: "I would never go see an architectural exhibition"“, wogegen „starchitecture and the desire for iconic, signature buildings“ das seien, „what will keep architecture from being ignored by the public“, sieht Jencks allein schon „in the decline of the traditional monument“ den Antrieb dafür, dass „the icon in art and architecture [...] will only grow in dominance“³⁰¹ Einschränkende Rahmenbedingungen ihrer Umsetzung aufgrund konjunktureller Probleme fasst Jencks als lokal begrenztes Phänomen auf, zumindest aber sei die „oil route from the Middle East to Kazakhstan, from Southeast Asia to China, and then even to conservative London“ hiervon nicht betroffen: „*The multibillion-dollar Saadiyat Island in Abu Dhabi has five future iconic cultural centers in a row, by five international starchitects from five different countries, carefully selected from the Google list: Ando, Gehry, Hadid, Nouvel, and SOM (not to mention the major museum by Foster, or the university by Viñoly)*.“³⁰² Ohnehin gebe es

²⁹⁹Belogolovskij 2015, S. 27

³⁰⁰ebd., S. 33; Jencks Konzept der „iconic architecture“, das in seinen Erläuterungen in verschiedenen Ausdrucksweisen auftaucht, mit »Ikonizität in der Architektur« zu übersetzen und nicht etwa allein mit »Bildhaftigkeit in der Architektur« oder ihrer Metaphorik, erscheint deshalb gerechtfertigt, weil er hier vom „enigmatic signifier“ spricht und damit einen Zusammenhang mit der Semiotik zumindest andeutet. Explizit erwähnt Jencks zwar den italienischen Maler De Chirico (1888 - 1978), der den »enigmatic signifier« als zentrales Element der Ikonografie (materialisierter Ikonizität) in die Kunst eingeführt habe, doch erstens gehen die von de Saussure und Peirce gebildeten Grundlagen der Semiotik dessen Werk voraus und zweitens greift Jencks selbst mit dem »signifier« fachsprachlich dergestalt auf das Wissen der Semiotik zurück, wie auch das Konzept der Ikonizität mit ihm verknüpft ist.

³⁰¹ebd., S. 28 f.

³⁰²ebd., S. 29; Die Hintergründe der erwähnten »Google list« werden von Jencks nicht näher beschrieben und von Belogolovsky nicht weiter hinterfragt. Im selben Gespräch erwähnt sie Jencks kurz vorher sowie im späteren Verlauf, als er zunächst von „Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Norman Foster, Richard Rogers, and others on the list of "usual suspects," the 30 or more Google starchitects (really Wiki-architects)“ spricht bzw. davon, dass die

einerseits den medialen Druck, der das „starchitecture issue“ etwa in Form von „popular interviews with starchitects fronted by the BBC and RIBA together“ zum unausweichlichen Thema innerhalb der Profession mache, andererseits jedoch auch die zugehörige Nachfrage: „Our society asks for them [bezogen auf: iconic buildings], they are a normal consequence of Late Capitalism; that is, multinationals competing for extrra-large commissions“, also in einer Ökonomie, in der „[t]he extreme concentration of capital is not going to disappear“; Jencks geht an dieser Stelle so weit, von einem „iconic imperative“ zu sprechen.³⁰³ „Starchitecture may be inevitable“, vermutet er weiter, und eingebettet in eine „starchitecture culture“ sei bei Bauwerken dieser Zugehörigkeit zu erwarten, dass „in 10 years, there will be an even greater number under construction“ – auch entgegen einer fragwürdigen Erfolgsquote, nach der „for every successful iconic building there are 10 that are horrible [...] even if they are done by good architects“.³⁰⁴

Der von Jencks hier nicht nur beklagte Umfang an Fehlschlägen, sondern daneben zugleich reklamierte Grad an Ablehnung als Indikator der Konstituierung, Legitimierung oder doch mindestens Wahrscheinlichkeit von »Ikonizität« bestimmter Bauwerke könnte im anschließenden Gespräch zwischen Belogolovskij und Kenneth Frampton als beinahe bestätigt gelten. Obschon Frampton

„very long list of global players“ fast 100 Namen umfasse, aus denen sich „clients around the world“ beispielsweise in Hong Kong die „10 leading starchitects for a major project“ herauspikten (Belogolovskij 2015, S. 25 u. S. 32 f., Hervorhebung i.O.). Jencks misst dem amerikanischen Internet-Suchmaschinenhersteller mit seinen nicht öffentlich einsehbaren Algorithmen besonders in der oben erwähnten Aussage eine erhebliche Bedeutung bei – sie impliziert, dass sich potentielle Auftraggeber in bestimmten Fällen an der Architekturkritik in Zeitungen, Magazinen oder Büchern bei ihrer Suche nach Architekturbüros für ihre Bauprojekte ebenso untergeordnet orientieren wie an selbst gebildeter Anschauung nach Lage des Bedarfs, stattdessen aber vielmehr bewusst die einfache Internet-Suche nach Stararchitektinnen und -architekten zum Ausgangskriterium der Projektplanung machen. Zur Fundierung dieser Aussage beruft sich Jencks – erneut eher implizit – auf seine Tätigkeit als Preisrichter beim Wettbewerb um das CCTV-Gebäude in Peking, wo der Auftraggeber „explicitly asked for an iconic building in their 2002 competition, the one that Koolhaas built“. Offen bleibt hier, ob dies so zu verstehen ist, dass Koolhaas genau den Entwurf geliefert hat, den CCTV wollte oder ob lediglich der abstrakte Wunsch nach einem »iconic building« von ihm erfüllt wurde. Über die »Google list« hinaus existierten aber „many other kinds of lists, some positive, some negative, and some both at the same time“, denen gemeinsam sei, dass aus ihnen „professional discrepancies and moods“ erwüchsen, die viel „about prevailing values, and the importance of paranoia“ aussagten (ebd., S. 33).

³⁰³ ebd., S. 26, S. 32

³⁰⁴ ebd., S. 30; S. 31 f.

auf Belogolovskys Bemerkung, er sei offenkundig nicht sehr an »starchitects« interessiert, zunächst bündig antwortet: „No, I am not“, lässt er sich doch auf die Frage ein, warum sie überhaupt zu Stars geworden seien und macht dafür sogleich die „publicity machine“ im Zusammenspiel mit der „role of the image in making the work of architecture“ verantwortlich.³⁰⁵ Dann allerdings setzt Frampton auch zu der direkt auf Architektinnen und Architekten zielenden Kritik an, dass die Werke von „Hadid, Gehry, Koolhaas, Herzog & de Meuron and some others“ nicht ohne Grund auf ein bloßes Image reduziert seien: „There is little else in these works.“³⁰⁶ Belogolovsky, der an eine Äußerung Eisenmans über dessen Absicht erinnert, derart spektakuläre Gebäude bauen zu wollen, dass sie so viel Aufmerksamkeit erhielten wie ein tief über die Köpfe einer Menschenmenge hinwegfliegendes Flugzeug, hält dem entgegen, dass Gehry doch genau das liefere, was den Menschen attraktiv erscheine – was Frampton auf die Kurzformel bringt: „People are attracted to spectacle.“³⁰⁷ Ausführlicher diagnostiziert Frampton eine hierzu gehörende Gesellschaft, die „inundated with images“ und folglich „heavily overstimulated by images“ sei, was im digitalen Zeitalter den Trend zur Folge habe „to produce images that have no beginning and no end“; in Summe ergebe dies nicht viel mehr als „spectacular parametric geometry“.³⁰⁸ Dies bedeute, dass Architektur, die keine ausreichende Komplexität habe und keine andere Qualität aufweise als eben die eines ‚attraktiven Images‘, einfach nicht gut genug sei, und dieses Urteil überträgt Frampton sodann auf diejenigen, die sie hervorbringen: „*The problem with Gehry is that he is not good enough to be an architect. He is a spectacular artist and he thinks of his work as of gigantic pieces of sculpture.*“³⁰⁹ Die Gründe für sein auch ostentatives Desinteresse an Stararchitektur werden von ihm nicht konkretisiert, soweit sie jedoch innerhalb des Interviews zumindest im Diskussionszusammenhang mit „spectacular architecture“ stehen, bezieht Frampton sie darauf, dass eine solche Architektur „purely the skin of the building“ umfasse: „But then inside you often don’t have anything.“³¹⁰ Jencks’ ‚starchitecture culture‘ steht

³⁰⁵Belogolovskij 2015, S. 54

³⁰⁶ebd., S. 54; Beispielhaft nennt Frampton Gehrys Guggenheim-Museum in Bilbao und steigert seine Kritik an den Rand einer Polemik: „the galleries are badly proportioned, ugly spaces. . . All the spaces in that building are worthless.“

³⁰⁷ebd., S. 55

³⁰⁸ebd., S. 55

³⁰⁹ebd., S. 55

³¹⁰ebd., S. 57

damit Framptons auch so benannte „culture of architecture“ entgegen, die sich in einer Negativabgrenzung dadurch von »spektakulärer Architektur« abhebe, dass sie über mehr als nur eine „rudimentary accomodation of the program“ verfüge.³¹¹

3.13 Charles Jencks: Das Ikonische der Stararchitektur

Die bei Ponzini und Nastasi bis hin zu Jencks erkennbar gewordene enge Verzahnung von Stararchitektur mit »ikonischer Architektur«, der hierbei aufscheinende Versuch ihrer Operationalisierung, der im Rahmen des Interviews mit Belegolovsky erfolgte selbstreferenzielle Hinweis Jencks', in seiner Untersuchung der ‚iconic buildings‘ zum Befund ihres ‚enigmatischen‘ Gehalts gelangt zu sein sowie die zuvor erkennbar gewordene, häufige Bezugnahme auf diese Arbeit durch andere Autoren, rechtfertigt ihre Einbeziehung in das vorliegende Kapitel zum Stand der Auseinandersetzung innerhalb des akademischen Diskurses über Stararchitektur. Herausgearbeitet werden Aussagen dazu, welchen Zusammenhang Jencks zwischen der »Iconography«, »Iconicity« sowie »Starchitecture« sieht, ob seine zugehörigen Konzepte mit den im deutschen Sprachraum verwendeten, ähnlichen Begriffen übereinstimmen und wie sie inhaltlich konkretisiert sind. Schon mit dem Untertitel „The Power of Enigma“ seines Buchs deutet Jencks ein letztlich nicht ganz auflösbares »Resträtsel« dieser Architektur an, mithin also ihre formal weder eindeutig noch abschließend erfassbare Qualifizierung.³¹² Angesichts der zuvor geschilderten, mit Stararchitektur verknüpften Erwartungen, andererseits aber auch mobilisierten Ressourcen, wird hier danach geschaut, wie weit Jencks' Zugang dennoch die Klärung bewirken kann, welche (nicht: ob) architektonischen Gehalte und damit Instrumente und Mittel die Akteure zielbewusst wie zweckgerichtet einzusetzen imstande sind.

Diese zunächst zurückhaltende, die These der Existenz eines solchen Gehalts mittragende Formulierung, trägt der Überzeugung Rechnung, dass jede – weitaus häufiger anzutreffende – Frage nach der Erfolgswahrscheinlichkeit des städtebaulichen Entwicklungsinstrumentes »Stararchitektur«, als das sie überwiegend angesehen wird, danach schauen muss, worin die Mittel bestehen,

³¹¹Belogolovskij 2015, S. 57

³¹²Jencks 2005, S. 21; Jencks spricht davon, dass die Architektur ebenso wie die Kunst ihre »Immunität« gegen die Medien und den Kommerz verloren habe und erwähnt in diesem Zusammenhang einen „epochal shift“, den das „iconic building“ ausgelöst habe.

mit denen dieser Zweck erreicht werden soll. Zwar mag hier reflexartig dem Befund Georg Francks zugestimmt werden, die tatsächliche Währung und damit der bestimmende Faktor sei die erzielbare Aufmerksamkeit, doch die im Kern damit aufgestellte These lautet dann, dass die Art des Mittels – auch des architektonischen – in letzter Konsequenz völlig beliebig ist: „Am Anfang steht nicht mehr und nicht weniger, als *irgendwie* in die Medien zu finden“³¹³ Demgegenüber richtet sich hier der Blick darauf, ob Jencks eine Qualifizierung der zum Star-Phänomen zugehörig erklärten ‚ikonischen Bauwerke‘ vorschlägt, die einer solchen Beliebigkeit zumindest teilweise architektonische Konkretionen entgegen setzen kann – oder ob sie dadurch bei ihm (nur) auf einer anderen Ebene unerklärbar bleibt. Die dabei von Jencks selbst vertretene Ansicht, dass „[a]nything can be an icon“,³¹⁴ soll hier keinen Anlass zur Entmutigung bieten.

Jencks vertritt im Rahmen dieser Arbeit noch eine Position, die er rund acht Jahre später im Gespräch mit Belogolovskij offenbar aufgegeben hat. Sie betrifft seine Einschätzung zum Versuch „to pinpoint the origin of starchitecture“.³¹⁵ Deren Nukleus bildet nach seiner Überzeugung das Guggenheim-Museum: Gemeint ist jedoch nicht das zuvor schon häufig genannte Bauwerk Frank Gehrys in Bilbao, sondern der Entwurf des Gebäudes in New York von Frank Lloyd Wright, das erst posthum eröffnet wurde. Ohne Frage handele es sich hierbei um „the first example of the iconic icon“, bei dem die Kritik an der Funktionalität als Ausstellungsgebäude dessen Erfolg nicht gemindert habe: „An important lesson was learned: a faulty design can succeed if the access is convincing enough“.³¹⁶ Unter einem »iconic icon« versteht Jencks kontextspezifisch ein Gebäude, das „doubly iconic“ ist. Als Beispiel hierfür beschreibt er „such a structure as the Sydney Opera House“, das allgemein als aktuelles Beispiel eines ikonischen Gebäudes aufgefasst werde. Die erste ikonische Ebene resultiere

³¹³ Franck 2007, S. 151; eigene Hervorhebung

³¹⁴ Jencks 2005, S. 40

³¹⁵ Belogolovskij 2015, S. 26; Jencks weist in der Antwort auf das oben von Belogolovskij als Frage formulierte Zitat, ob es es wichtig sei, den Zeitpunkt der Entstehung von »starchitecture« zu bestimmen (was Jencks bejaht), explizit auf sein hier diskutiertes Buch hin, allerdings nicht, um seinen dortigen Befund zur Historiogenese der Stararchitektur darzulegen, sondern um ihre (weiter zurückliegenden) Entstehungsbedingungen zu skizzieren. Es liege in der ‚Natur der Sache‘, dass “this tradition formed slowly along with the historic avant-garde and the celebrity culture of the 1960s. The Soviet Union had a burst of iconic buildings in the 1970s, some of them were even inspired by cosmic themes. Globalization, media-power, and the collapse of the traditional restraints and religion were other factors“.

³¹⁶ Jencks 2005, S. 28 f.

daraus, dass es ein „bizarre reduced image – like a logo“ sei. Auf einer weiteren Ebene gebe das Bauwerk in der Eigenschaft eines ikonischen Zeichens Ähnlichkeiten zu bildlichen Vorstellung wieder: „One uncanny shape calls up surprising metaphors“. Entgegen populärer Meinung stehe jedoch nicht das Opernhaus in Sydney, sondern das kurz vorher konzipierte Guggenheim-Museum Frank Lloyd Wrights in New York für den Beginn dieser Architekturform.³¹⁷ Eng verwoben sei hiermit der Aufstieg seines Schöpfers: „*You can't be a half-hearted icon, as the arrogant Wright never doubted. His flowing cape, TV interviews, and studied poses as the romantic, misunderstood (but accepted) genius set the new level of publicity. The architectural celebrity had arrived, to be crowned in the pages of Life and Time.*“³¹⁸

Hiervon ausgehend habe das „architectural star system“ an Kraft gewonnen, unter Zuhilfenahme der für Jencks immer gleichen Elemente: Ungewöhnliche, gekrümmte Bauwerke, die ‚andere Bilder‘ (mimetisch aus der Natur) hervorrufen, aus Stahlbeton bestehen und aufgrund ihrer vermuteten funktionalen Mängel von Kritikern schockiert gezeißelt werden. Diese machten sich allerdings der eigennützig gefärbten „critical hypocrisy“ verdächtig, die Jencks aber für kaum selbst kritikwürdig hält: „One mustn't blame the writers for that [. . .]. It certainly sells newspapers“.³¹⁹ Erneut wird hiermit in der Skizzierung eines symbiotischen Verhältnisses zwischen Produzenten und Rezipienten der Architekturkritik eine entscheidende Rolle beim Erfolg der ikonischen und darin der Star-Architektur unterstellt. Die „paranoia“ der Kritik(er), ihre wiederkehrende Empörung, ihre Ablehnung aller unermüdlich aufgezählten Abweichungen von einer vermeintlich kanonischen Architektur-Norm, beispielhaft von Jencks als „Pevsnerian Puritanism“ gebrandmarkt, nütze nicht nur den Kritikern selbst, sondern verschaffe der architektonischen Provokation erst ihre Schlagkraft.³²⁰

Bahnbrechend gewesen sei hier Nikolaus Pevsners »Antagonist« Eero Saarinen, dessen 1962 eröffnetes TWA-Terminal des Kennedy-Airports in New York wie ein ‚Sündenfall der Moderne‘ erscheine. Zugleich sei Saarinen als Juror des Wettbewerbs um den Bau des Opernhauses in Sydney maßgeblich verantwortlich für die Auswahl des Entwurfs von Jørn Utzon und damit einer der entscheidenden Wegbereiter des „second most notorious icon of the 20th

³¹⁷Jencks 2005, S. 28

³¹⁸ebd., S. 29; Hervorhebungen i.O.

³¹⁹ebd., S. 29 f.

³²⁰ebd., S. 28

century.“³²¹ Verantwortlich sei er damit aber auch für die Verzehnfachung der Baukosten auf 70 Millionen Dollar. Es könne aber als ‚Jahrtausend-Ereignis‘ gewertet werden, dass sich die ganze Nation im Jahr 2000 bei Utzon entschuldigte, ihn seinerzeit so ‚schäbig behandelt‘ zu haben. Keine Erwähnung findet bei Jencks der mögliche Zeitgeist-Einfluss, dass zur Zeit Eero Saarins auch andere Architekten – genannt seien hier beispielhaft Eduardo Torroja y Miret oder Ulrich Müther – mit architektonisch (nicht ingenieurtechnisch) vergleichbaren, doppelt gekrümmten Betonschalen-Formen gearbeitet und damit auf sich aufmerksam gemacht hatten. Allerdings hebt Jencks hervor, dass es mit Pier Luigi Nervi oder Felix Candela bereits das Wissen darüber gegeben habe, wie Spannweiten aus Betonschalen-Tragwerken dieser Art und Form wesentlich filigraner und damit weniger „horribly uneconomic“ zu realisieren gewesen wären. Einen künstlerischen Einfluss sieht Jencks von ihnen dennoch nicht ausgehen, vielmehr bestätigt er die zuvor dargestellte Wirkungsrichtung: „*Influenced by Saarinen and Utzon, and the previous Expressionist movement of the 1910s including the work of Antonio Gaudi, a host of expressive icons were constructed in the 1960s.*“³²² Die hiervon ausgelöste ‚überschäumende Metaphorik‘ mache deutlich, dass Autoren, Kritiker und die breite Öffentlichkeit auf provokante Formen spontan mit Ausdrücken, Redewendungen oder Vergleichen aus ihrer vertrauten Lebenswelt reagierten: „*We map the unknown on to the already said and a successful iconic building will always elicit a flurry of bizarre comparisons, veritable blizzard of idiotic similes, an absolute snowstorm of ridiculous conceits.*“³²³

Als weiteren Faktor des (gleichwohl nicht näher in seiner potentiellen Messbarkeit spezifizierten) Erfolgs eines ikonischen Bauwerks sieht Jencks „its relationship to local realities“. Dieser anderswo vielleicht als »Genius loci« gefasste Bezug zwischen Entwurf und Ort wird von ihm nicht abstrahiert, sondern exemplifiziert. In architekturkritischem Duktus beschreibt Jencks, wie Le Corbusier

³²¹ Jencks 2005, S. 30;

³²² ebd., S. 33

³²³ ebd., S. 33; Bei Francis Yates (Yates 1999) lässt sich nachlesen, wie eng nicht nur historisch betrachtet die Verzahnung von Geist, Gedächtnis, Architektur und Rhetorik sein kann, ganz gleich, ob sie nun (seit der Antike als Mnemotechnik) bewusst aktiviert und genutzt wird oder an dieser Stelle Jencks gewissermaßen als spontan aufscheinendes menschliches Talent begegnet. Darüber weit hinausgehend verspricht Jencks in der obigen Aussage jedoch die Benennung eines Erfolgsindikators für ikonische Bauwerke – der allerdings seiner Definition nach selbst aus einer kaum operationalisierbaren Ansammlung von adjektivischen Zuschreibungen sowie Metaphern erklärungsbedürftiger Qualität besteht.

das 1961 fertiggestellte Parlament der von ihm insgesamt entworfenen indischen Planstadt Chandigarh nach den dort herrschenden saisonalen Bedingungen sowie traditionellen und modernen Weltbildern über »Energie« gestaltet habe. Sonne und Regen zeigten sich in der dort realisierten Architektur Le Corbusiers nicht als „empty formal gesture“, sondern als Verbindung von „two immediate realities“; überhaupt bestehe sein architektonischer Symbolismus aus „more than one-liners“.³²⁴ Architektonische »one-liner« sind demnach, im Gegensatz zu »erfolgreichen ikonischen Ikonen«, „[p]op icons that often portrayed what they sold within“; ihnen sei „[e]xplicitness, cliché, and lack of multiple determinants“ vorzuwerfen, wohingegen etwa das Willis-Faber-Verwaltungsgebäude von Foster, das Imperial War Museum von Libeskind oder der neugestaltete Louvre-Eingang von Pei „both obvious and veiled, a compressed striking shape that is similar to something and open to completion in the viewer’s mind“ seien – letztlich also materialisierte „architectural experience that underlines the point of the building, its symbolic programme or meaning“.³²⁵ Während für Jencks jede Art von Gebäuden architektonische Ikone hervorbringen kann, gibt es für ihn doch ganz allgemein typologische Felder, die hierfür praktisch unausweichlich bestimmt sind: „Museum = Shop = Icon“.³²⁶ Jencks diagnostiziert, „that the almighty dollar, rather than the Almighty, was the greater cause for global

³²⁴Jencks 2005, S. 48; Die dortigen Abbildungen zeigen weitere ‚kosmische und lokale Symbole‘, von denen Le Corbusiers Architektur durchdrungen sei. Inwieweit hierin jedoch ein mess- und damit gegenüber anderen Bauwerken unterscheidbar erfolgreicherer Ansatz bei der Realisierung eines ikonischen Bauwerks ist, lässt sich aus Jencks’ Beschreibung nicht eindeutig ableiten. Etwas verallgemeinernd spricht Jencks an späterer Stelle lediglich von der „revenge of the enigmatic signifier“, die in einer „expressive form with the wrong kind of content“ bestehe (ebd., S. 50).

³²⁵ebd., S. 35-38; Diese Form der von Jencks betriebenen Verknüpfung des Erfolg eines »ikonischen Bauwerks« mit dessen »enigmatischen Gehalt« wird an späterer Stelle deutlicher. In seiner ausführlichen Auseinandersetzung mit den Ereignissen um den Wiederaufbau des New Yorker »Ground Zero«, betitelt als „A Drama in Five Acts“, und hierbei besonders der Entwicklung und Vorstellung der Entwürfe verschiedener Architekturbüros, darunter wie bereits erwähnt Meier/Eisenman/Gwathmey/Holl, erinnert Jencks an das damalige Urteil Bernard Tschumis, wonach ihm deren Entwurf als „too iconic“ erschienen sei und befindet daraufhin selbst: „[E]nigmatic icons are often more effective, in an agnostic age, than explicit ones“ (ebd., S. 76). Ein Gradmesser der lediglich benannten »Effektivität« fehlt allerdings auch hier.

³²⁶ebd., S. 44; Hierbei handelt es sich zugleich um die Überschrift oberhalb eines Abschnitts, in dessen Verlauf Jencks das Zustandekommen dieser Gleichung damit erklärt, dass Ausstellungsmacher das »Shopping« musealisiert und damit auf eine gleiche Stufe gestellt hätten.

joy“, mithin also ein als „irrational exuberance“ bezeichneter Überfluss an liquiden Finanzmitteln zur Zeit Jahrtausendwende, die in den ‚sicheren Hafen des Kunstmarkts‘ geflossen seien.³²⁷ Dies habe einen Transformationsprozess etablierter Museen und ihrer Ausstellungskonzepte bewirkt und damit Andy Warhols Diktum bestätigt, nach dem „[a]ll department stores will become museums, and all museums will become department stores“.³²⁸ In der Architektur habe Koolhaas diese Entwicklung sowohl theoretisch durch die Arbeit „The Harvard Design School Guide to Shopping“ aus dem Jahr 2001 als auch ganz praktisch mit dem Prada-Flagship-Store entscheidend mit geprägt und damit einen Weg geebnet, der für Jencks unmittelbar zu »ikonischen« Unternehmens- und Regierungssitzen (bzw. generell öffentlichen Gebäuden) führt. In einem größeren Zusammenhang – „just as Christianity generated the cathedrals“ sowie im bereits von ihm so benannten ‚agnostischen Zeitalter‘ – gebe es heute aber einen kompensatorischen Bedarf „to build inflationary symbols to something or other“, was in der Summe aus inhaltlicher Leere und einem Zustrom an „egoistic money“ den schon mehrfach erwähnten „enigmatic signifier“ ergebe.³²⁹ Zum religiösen Verlust eines überweltlichen Glaubens gesellt sich schließlich der philosophische Verzicht auf Authentizität und damit insgesamt auf Repräsentation: „That is the idea; icons do not have to be true, but they are best if they appeal to faith, ideals, our better self, what we want to see in the mirror“ – oder in anderen Worten: „a spritual exploration without a religion.“³³⁰ In der Logik dieser Vorstellung bleibt dann als Konsequenz nur noch der Zweck der Selbstinszenierung oder der deutungsoffenen, freien Projektionsfläche – oder, nochmals mit seinen Worten: Das »ikonische Bauwerk« wird zum „pure sign with only media significance.“³³¹

Das von Jencks gezeichnete Bild einer „long and continuous history“ der ikonischen Architektur bekommt ab den 2000er Jahren einen weiteren kriegerischen

³²⁷ Jencks 2005, S. 44

³²⁸ ebd., S. 44; Belegt sieht Jencks diese Vorhersage auch durch die beiden in Frankfurt gezeigten Ausstellungen „Shopping“ und „I Think Therefore I Shop“.

³²⁹ ebd., S. 47

³³⁰ ebd., S. 53, S. 63; Jencks bedauert hieran nicht die so skizzierte Entwicklung, sondern – etwas paradox – ihre Wirkung: „Sadly, we live in an age where iconography has become something of an embarrassment“ (ebd., S. 51). Zum Mindesten nimmt Jencks hier also soziologisch eine Unterscheidung zwischen Befürwortenden und Ablehnenden einer »Ikonographisierung« vor – und das, wo er doch zugleich auch ihren noch zu geringen Umfang beklagt.

³³¹ ebd., S. 68

Anstrich. Nachdem zunächst die Rede vom „War of the Hot Labels“ und dem bereits genannten „war of the metaphors“ war, spricht Jencks nunmehr von offen ausgetragenen „Iconic Media Wars“; als Höhepunkt, aber auch Auslöser dieses fortgesetzten »Kriegs« gilt ihm, dass „Daniel Libeskind beat six other architects competing to build the successor to the World Trade Center at Ground Zero.“³³² Mit der im Februar 2003 getroffenen Entscheidung für den Entwurf Libeskind sei „the Battle of the Icons“ keineswegs vorüber gewesen: Der Gewinn eines Architekten-Wettbewerbs garantiere heute keineswegs mehr, bei der Umsetzung auch erstrangig berücksichtigt zu werden, erst recht aber dann nicht, wenn ‚der wichtigste Auftrag am wichtigsten Ort‘ auf dem Spiel stehe – was schließlich auf einen „war of symbols lasting three years and that shows no signs of ending“ hinausgelaufen sei. Jencks’ Wahl einer solch martialischen Rhetorik erscheint deutlich beredter als es der Versuch je werden könnte, hier tatsächlich kriegerisch anmutende Gehalte der zugehörigen Umstände analytisch herauszuarbeiten. Art, Umfang und Intensität der Auseinandersetzung um die zweifelsohne unter beispiellos großer weltweiter Beachtung und Anteilnahme durchgeführte Neubeplanung und -bebauung des früheren World-Trade-Center-Areals stehen hier folglich nicht unter den Aspekten ihrer Schärfe, Kontroverse und vielleicht gar Feindseligkeiten zur Diskussion. Gleichwohl sticht dabei ein für diese Untersuchung relevantes Merkmal heraus: Zu den von Jencks identifizierten Parteien zählen in erzwungener Kooperation die auf besondere Weise antagonistisch verbunden gebliebenen Architekten Childs (für SOM) und Libeskind: „Mr. Childs, with the kind of self-effacement that only the head of an architectural empire can muster, admitted he wanted a building without someone’s “name on it“.“³³³ Auch wenn ihr Einfluss auf den Erfolg (in seiner ganzen Bandbreite der ökonomischen, funktionalen bis hin zu ästhetischen Indikatoren) dadurch kaum bestimmbar ist, lässt sich doch festhalten, dass die zuvor schon beschriebene Strategie des Büros SOM, den eigenen (Markt-)Auftritt in einer Negativabgrenzung vom starkkultischen Zuschnitt einzelner Mitbewerber durch Vermeidung der Fokussierung auf eine Einzelperson als kreativer Kopf des Unternehmens bis in das Ground-Zero-Großprojekt durchschlägt und, wie später erkennbar wird, in dieser Zielsetzung dennoch scheitert.

So präsent selbst im Rahmen dieser emotional höchst aufgeladenen New Yorker Ereignisse die ökonomischen Interessen am Wiederaufbau waren, so wenig Zweifel

³³²Jencks 2005, S. 65

³³³ebd., S. 66

lässt Jencks daran zu, dass hierin ein weit größerer Gesamtzusammenhang der Marktkräfte aufscheint: „The marketplace does indeed demand recognition and iconographic qualities, relentlessly“; als Zeugen zitiert er Rem Koolhaas mit den Worten, dass „[t]he idolatry of the market has drastically changed our legitimacy and status even though our status has never been higher“, sieht in dieser Äußerung aber zugleich „the pressure on a famous architect fed up with the superstar system, with having to run so fast to stay ahead of his shadow.“³³⁴

Noch bevor Jencks im gleichnamigen Kapitel die „Two Winners“ dieser von ihm beschriebenen Kämpfe erennt, liefert er Portraits der ‚Herausforderer‘. Was sie zu solchen macht, wird in der Beschreibung der Werke, ihres »ikonischen Gehalts«, der Rezeption durch die Architekturkritik sowie persönlicher Charakteristika von Santiago Calatrava, Will Alsop, Zaha Hadid und Peter Eisenman nicht deutlich. Jencks führt bei letzterem aber eine weitere Kategorisierung ein: die des „anti-icon icon“.³³⁵ Abgeleitet wird sie von ihm aus seiner Beobachtung der Haltung Eisenmans „to be non-everything“; in ihrer prononcierten Form berge sie indes die Gefahr, all das, was sie anzweifeln will, nur umso mehr zu bestätigen.³³⁶ Anders als zuvor im Rahmen der Betrachtungen des Büros SOM diskutiert Jencks dies nicht im Zusammenhang mit dem Star-Attribut, erkennt in Eisenman andererseits aber den Urheber der berühmt gewordenen Formel des »Bilbao-Effekts«.³³⁷ Diese Herkunftsbestimmung erfolgt im Nebensatz eines dort wiedergegebenen Interviews. Jencks konfrontiert Eisenman darin mit dessen Aussage aus dem Jahr 1999, wonach er den Wettbewerb um die „City of Culture“ in Santiago de Compostela nur deshalb gewonnen habe, weil sein Entwurf eine Alternative zu dem für das Baskenland ökonomisch erfolgreichen „figural object of Gehry“ dargestellt habe. Es habe sich somit um den für ihn persönlich wirksam gewordenen »Bilbao-Effekt« gehandelt, dass sein ‚Landscape-Projekt‘ zur Auswahl gekommen sei.

Im gleichen Interview nimmt Jencks eine Neubewertung der historischen Entwicklung seines Konzepts der »enigmatic signifier« vor – nicht, wie zuvor, das Opernhaus in Sydney, sondern Le Corbusiers »Notre Dame du Haut« in Ronchamp markiert hier nun den Beginn dieser Epoche. Sein Architekturverständnis, das zwischen dem »Verstehen« und dem »Fühlen« angesiedelt sei sowie der Entwurf der »City of Culture« in Santiago de Compostela – für Eisen-

³³⁴Jencks 2005, S. 102

³³⁵ebd., S. 162

³³⁶ebd., S. 162

³³⁷ebd., S. 164

man ein als persönlicher »Bilbao-Effekt« erlebter und unter diesem Einfluss zu verstehender Gewinn des Wettbewerbs – seien imstande zu bestätigen, „that the successful iconic building mixes different codes, that is language and meanings from different walks of life—not just architectural or technical references“.³³⁸

Jencks sieht charakterliche Ursachen für Eisenmans Verweigerungshaltung, ähnlich überzeugende ikonische Bauwerke zu entwerfen „as anyone“; gleichwohl erlaube der Computer das Aufkommen einer neuen Architektursprache – biome-trischer, kultureller und sogar kontingenter Art – die Eisenman zu artikulieren verstanden habe. Das „cross-coding“ sei dabei metaphysisch überzeugender als die Basierung auf „a single discourse“.³³⁹ An diesem Punkt seiner Überlegungen kommt Jencks zu dem Schluss, dass ikonische Architektur objektivierbar ist, bestimm-baren Regeln gehorcht und dabei selbst welche bricht, Erfolgsbewertungen unterzogen werden kann und eine neue Tradition begründet. Vorangestellt ist diese Quintessenz dem schon erwähnten Abschnitt des Buchs, in dem Jencks die ‚zwei Sieger‘ einer offenbar höchst umkämpften Architekturgattung bestimmt: Aus allen von ihm vorgestellten Architektinnen, Architekten und Büros handelt es sich dabei um Frank O. Gehry und Norman Foster.³⁴⁰

Diese Siegerehrung nimmt Jencks in Form kommentierter Interviews vor, was angesichts der diskutierten Inhalte methodisch einer Fallbeispielanalyse ebenso stark ähnelt wie den exklusiv geführten Sportreporter-Pressekonferenzen mit den podiumsplatzierten Fahrern eines Formel-1-Rennens. Gehry, dessen Guggenheim-Museum Jencks zusammen mit Le Corbusiers Kirche in Ronchamp zu „completely convincing iconic buildings“ und damit zum Maßstab dieser Gattung erklärt,³⁴¹ erscheint als Begründer einer neuen Architektursprache und Metaphorik, weil er „the grammar of fish“ entwickelt habe und erfolgreich beherrsche.³⁴²

Weiteres gesichertes Wissen oder empirisch belastbare Befunde fördern die Schlusskapitel, in denen Jencks insbesondere Gehrys *Walt Disney Concert Hall* in Los Angeles sowie Fosters *Swiss Re Headquarters* in London bespricht,

³³⁸Jencks 2005, S. 165; Eisenman habe, so Jencks, in Santiago de Compostela Codes aus fünf verschiedenen ‚Diskursen‘ miteinander vermischt: „the scallop shell, a traditional sign of pilgrimage and religion; the Cartesian city grid deformed, which is an architectural code; the ley-lines of prehistoric cultures; the medieval city plan; and the morphology of the existing hillside into which it is all carved, that is, nature“.

³³⁹ebd., S. 168

³⁴⁰ebd., S. 171 ff.

³⁴¹ebd., S. 172

³⁴²ebd., S. 173

resümierend nochmals die Geschichte der »ikonischen Architektur« rekapituliert und sie in ihrer aktuellen Form als neue Ära sowie „one of five or six important trends of contemporary architecture“³⁴³ verhandelt, dann auch nicht zutage. Anhand der zwei Fallbeispiele sieht Jencks vielmehr seine Erfolgsthesen bestätigt, indem er sie als Ergebnis der besonderen Wirkung der untersuchten Bauwerke versteht. „The verbal evidence“ – im Fall der Disney Concert Hall erneut die als »war of metaphors« titulierten Reaktionen verschiedener Architekturkritiker – „again supports the argument that the enigmatic signifier provokes an emotional response“, und eben dies stellt den konstatierten Erfolg dar: „[J]ust what is it that the successful iconic building is doing? At a minimum, with its sensuous materials and mixed metaphors, it is heighthening the experience. Beyond this it is playing on positive overtones and paranoid comparisons“.³⁴⁴

Kurzum: Die Kontingenz der Wirkung hat ihren Ursprung somit in der Kontingenz der Ursache. Bei Jencks ist dies der »enigmatic signifier«, der imstande ist, einen »war of the metaphors« auszulösen, sind es »iconic icons«, die mehrdimensionale Interpretationsspielräume eröffnen, um sodann bild- und zahlreich architekturkritisch ausgelotet zu werden. Auch wenn die zu Musterbeispielen ikonischer Architektur erklärten Bauwerke Anlässe dazu bieten könnten, formale Ähnlichkeiten („curved buildings“³⁴⁵) als Bestimmungsfaktoren zu analysieren, umgeht Jencks, wie gezeigt, ästhetische Debatten recht elegant durch seine spezifischen Zuweisungen: „The iconic building need not to be freeform, nor completely unusual. Norman Foster’s bullet-shaped tower in London is a case of the successful icon actually being a rational, well-functioning building. [...] It has all the hallmarks of the iconic building—the reduction to a striking image, a prime site, and a riot of visual connotations.“³⁴⁶

Jencks diskutiert „Iconic Dilemmas“ einerseits als Pflicht „of the architect who must design iconic buildings“, weil dies ein „inevitable part of the star system“ sei, sowie andererseits in ihrer Kehrseite der hieran geübten Kritik.³⁴⁷ Darüber hinaus finden sich Differenzierungen etwa zwischen den architektonischen Ebenen des »Spiritual Icon«, des »Intellectual Icon«, den »Icons of Fluidity« und den schon beschriebenen »Iconic Icons«. Schließlich gliedert Jencks noch »the iconic building« als architektonische Gattung innerhalb seiner „Surprising

³⁴³ Jencks 2005, S. 196

³⁴⁴ ebd., S. 182

³⁴⁵ ebd., S. 57

³⁴⁶ ebd., S. 185

³⁴⁷ ebd., S. 106

Conclusions“ in die Epoche der Postmoderne ein: „*Absence in strong belief in any metanarrative, ideology, or religion has characterized post-modern culture for several decades and is a strong motivation for the iconic building to become an enigma*“.³⁴⁸

3.14 Charles Jencks: Das Postmoderne-Phänomen der Stararchitektur

Diese Stilepochen-Positionierung der »ikonischen Architektur« und mit ihr der Stararchitektur vertieft Jencks in seiner 2011 erzählten *Story of Post-Modernism*.³⁴⁹ Diese »Vertiefung« ist dabei in einem doppelten Sinn zu verstehen, denn zum einen betreibt Jencks hier, wie nachfolgend dargelegt, eine umfänglichere Fundierung seines Verständnisses der zeitgenössischen »Ikonizität« in der Architektur. Zum anderen setzt er damit jedoch auch seine Erzählung zur architektonischen Postmoderne in einer nuancierten Form fort, die keinen Wandel der Epochen mehr postuliert, sondern ikonische Architektur konzeptionell als Fortsetzung der Postmoderne mit den Mitteln der heutigen Zeit auffasst. Wichtig ist ihm in der „story of Post-Modern architecture (or PM, or PoMo, among its aliases)“ sowohl die Anerkennung von »Vielfalt« „in all its wonderful and horrible richness“ sowie eine begriffliche Differenzierung zwischen der Postmoderne als künstlerischer oder kultureller Bewegung, als Genre der Massenkultur („or even kitsch“) und als allgemeines soziales Phänomen.³⁵⁰

Jencks gilt als einer der frühesten Wegbereiter der an dieser Stelle kurz betrachteten Postmoderne-Debatte in der Architektur;³⁵¹ Wolfgang Welsch spricht – auch das erhellend für die von Jencks vertretene Haltung – davon, dass er die Postmoderne einerseits zum Standardausdruck in der Architektur, aber auch zum *positiv* besetzten Begriff gemacht habe,³⁵² und es ist bemerkenswert, wie seine in den 1970er/1980er Jahren entfaltete Theorie der »Doppelkodierung«, also der „Versuch, durch eine Mehrdeutigkeit des Kunstwerkes unterschiedliche Rezeptionsschichten anzusprechen: durch eine erste, redundante, an der All-

³⁴⁸ Jencks 2005, S. 195

³⁴⁹ Jencks 2011

³⁵⁰ ebd., S. 21 i.V.m. S. 11

³⁵¹ vgl. Schwarz 1988, S. 265

³⁵² vgl. Welsch 2002, S. 19

tagserfahrung orientierte Schicht, den normalen Architekturbenutzer [...]“,³⁵³ aus seiner ursprünglichen Postmoderne-Konzeption heraus später von ihm zum »enigmatic signifier« und damit in Richtung seines Ikonizitäts-Theorems in der Architektur umgedeutet wird. Gleichzeitig scheint darin aber auch schon die Adressierung an ein Massenpublikum auf. Dies hebt Hans-Peter Schwarz dort hervor, wo er davon spricht, dass die Postmoderne kulturpolitisch den Versuch darstellt, die Massenkultur gegenüber der »Hohen Kunst« aufzuwerten – und das mit dem Impetus einer *Gegenkultur* – worin Schwarz nicht weniger als die Wurzeln der Postmoderne erkennt – sowie einem nicht näher beschriebenen „Versprechen an die Zukunft“. ³⁵⁴

Von hier aus ist der Weg zur Popkultur nicht allein begrifflich nur noch kurz. So sieht Welsch bei der Neuen Staatsgalerie in Stuttgart von James Stirling – ein Bauwerk, das er unter dem „postmodern prinzipiellen Aspekt der Mehrsprachigkeit des Gebäudes“ für vorbildlich und zukunftsweisend hält – ausdrücklich auch Elemente der „Sprache der Pop-Kultur“ verwirklicht.³⁵⁵ Nicht minder deutlich wird, welche für die Praktiken der Stararchitektur entscheidenden Zusammenhänge an dieser Grenze des Epochen- wie Paradigmenwechsels³⁵⁶ benannt, jedoch noch unscharf zugeordnet werden. Schwarz hält es zum damaligen Zeitpunkt und im Sinne der Ausrichtung seiner Argumentation nicht für bedeutsam, dass die Architektengruppe *Archigram* um Peter Cook und Ron Herron zunächst noch interessengeleitet als Vorreiter der Kombination aus „Formen und konstruktiven Möglichkeiten einer avancierten Technologie mit den kommunikativen Möglichkeiten der Massenmedien“ gelten kann; mit Bezug auf Reyner Banham hebt er zwar hervor, dass es Archigram gelungen sei, »zwingende Bilder« der (damaligen) Zeit anzubieten, verbucht dies epistemologisch aber noch allgemein als Bildhaftigkeit und Zeichencharakter der Architektur und damit weniger als ein mögliches Instrument der Aufmerksamkeitsproduktion – obgleich ihm bereits die Einprägsamkeit der »Walking-Cities«-Illustrationen auffällt.³⁵⁷

³⁵³Schwarz 1988, S. 265

³⁵⁴ebd., S. 257; Hierbei ist zumindest fraglich, ob sich Aspekt des Zukunftsversprechens analytisch als substanzhaltiges Differenzierungsmerkmal gegenüber der Moderne eignet, zumal Schwarz selbst den Architekten der Moderne als Demiurgen eines besseren Lebens präsentiert (vgl. ebd., S. 255 f.).

³⁵⁵Welsch 2002, S. 117 f.

³⁵⁶Schwarz 1988, S. 254

³⁵⁷vgl. ebd., S. 261

Vor allem aber ist – und das besonders bei Welsch – an diesem Punkt auch eine ästhetische Dimensionierung angelegt, die ausdrücklich eine Verbindungslinie zu Jencks aufweist. Welsch erweitert dessen Konzept der Doppelkodierung dabei jedoch in Richtung einer *Mehrfachkodierung*, die „in Zeiten fundamentaler soziologischer und ästhetischer Pluralität“ auf eine architektonische Verkörperung unterschiedlicher „Lebensformen und Wirklichkeitsentwürfe“ abzielt.³⁵⁸ Gemeint sind Ästhetiken, die „Sozialstrukturen (Zentralität/Egalität), psychische Dimensionen (gerichtet/offen), Naturverhältnisse (integrativ/distant), Rationalitäts- und Glaubensformen (Erzählung, Zyklisch, Meditation, Aufschau/Analyse, Progression, Bewußtseinsinsel, Ausschau)“ repräsentieren, die damit als architektonische Lösung paradigmatische Bedeutung erlangen, die „für die Besucher so ungemein und unerwartet attraktiv“ und die (an ein kenntnisreiches, architekturgeschichtlich bewandertes Bildungspublikum gerichtete) Analyse aufschlussreich sind. Welsch unterscheidet hier bis in einzelne Elemente der Architektur und Innenausstattung der Staatsgalerie zwischen *elitären und populären* Codes sowie zwischen *Kennern* und einem populären Geschmack, der etwa beim „grünen Noppenboden bis zu den Handläufen in den Popfarben Ice-blue und Pink auf seine Kosten“ komme.³⁵⁹

In selten detaillierter Beschreibung bieten Schwarz und insbesondere Welsch eine frühe stilistische Zuordnung architektonischer Formen, Merkmale und Elemente an, die im Zusammenschluss mit Jencks, der den Bogen über die Epochenwende nach der Moderne zur Stararchitektur schlägt, die Postmoderne zum einbettenden Stil der popkulturellen Hinwendung der Architektur an ein Massenpublikum macht. Doch im gleichen Moment wird klar, dass trotz dieser nachvollziehbaren (Korrelations-)Argumentationskette eine dergestalt zur einwie ausschließenden Kategorisierung werdende Grenzziehung Stararchitektur ästhetisch nicht hinreichend erklären kann – denn dann wäre alle Stararchitektur ausschließlich postmodern, was als analytische Bestimmung nicht ernsthaft aufrechtzuerhalten ist.

Nicht vernachlässigt sei zudem die exemplarische Kritik auch an Welsch, dass die Postmoderne nicht als Epoche und nicht als *nachmoderne* Kultur gemeint sein kann, sondern vielmehr als eine „bestimmte Wahrnehmung und Bewertung der Kultur der Moderne.“³⁶⁰ Weiß sieht denn auch die »Programmatik des

³⁵⁸Welsch 2002, S. 20 i.V.m. S. 118

³⁵⁹ebd., S. 118; S. 21

³⁶⁰Weiß 1993, S. 177 ff.

Postmodernismus« in der Radikalität der Abwendung von den „substantiellen Schöpfungen und Gehalten der modernen Kultur und in seiner Umstellung auf eine den Selbstbezug, die Selbst-Thematisierung und den Selbstgenuß rein als solchen betonende Meta-Perspektive auf eine spielerische, ästhetisierende Form der Welterfahrung“, was tatsächlich als abstraktere Charakterisierung einer analytisch erheblich weniger trennscharf abgrenzbaren Epoche zu verstehen ist und stilistische Merkmale weit stärker als das ausgibt, was einer Haltung der „subjektiven Befindlichkeit“ entspringt, damit aber auch zu einer Zeitgeistbeschreibung wird, die selbst ausgeprägte popkulturelle Wesenszüge trägt.³⁶¹

Von anderer Seite geäußerte, hier ebenfalls exemplarisch wiedergegebene Kritik bezieht sich darüber hinaus auf die von Jencks akzeptierte „Divergenz zwischen Elite und der Masse der Bevölkerung“ und seine Empfehlung, „dann doch jedem das Seine zu geben“.³⁶² Fischer empört sich hier über die als „stockreaktionär“ gezeißelte Gestalt vieler „Produkte postmoderner Architektur“ sowie Jencks' Vorschlag, „dem Volk zur Befriedigung seiner primitiveren Bedürfnisse ab und zu doch auch einmal ein paar visuelle Brocken hinzuwerfen“ und regt seinerseits an, über die Entwicklungsstufen des Ideolekts, Soziolekts und Dialekts in „der Summe der Überschneidungen und Schnittmengen“ zu einer neuen, das „bedrohliche Auseinanderklaffen der Codes von Architekten und Bevölkerung“ sowie die „Abkapselung elitärer Cliques“ überwindenden Sprache der Architektur zu gelangen.

Diese Auseinandersetzung über die Bedeutung von Hoch- oder Alltagskultur, dem Bildungs- oder Massenpublikum ist, wie eingangs angedeutet, der Popkultur-Debatte nebst vergleichbaren Elementen der Rechtfertigungs-Reflexe bis heute nicht fremd. Die Gegensätzlichkeit der vertretenen Positionen im frühen Streit um die Postmoderne zeigt dabei Gemeinsamkeiten bei der Thematisierung der Rezeptionsseite, aber auch der Rolle von Künstlern, Produzenten, Geldgebern und (politischen) Entscheidungsträgern. Der von Fischer vorgebrachte Ruf nach der Bildung einer architektonischen Synthese zur verbindenden Ansprache an ein (auch von ihm damit zwangsläufig so anerkannt) disparates Publikum existiert in Teilen auch in der Popkultur, fraglich aber ist, ob dies nun seine Verwirklichung in der Stararchitektur gefunden hat, die einerseits

³⁶¹Weiß 1993, S. 178

³⁶²Fischer 1987b, S. 44

als Hervorbringung elitärer Klassen beschrieben wird, andererseits aber an touristische Massenmärkte gerichtet sein soll.

Doch zurück zur Postmoderne-Story von Jencks. Ins Auge springt zunächst die Gestaltung der Vorderseite des Buchs – sie erinnert nicht zufällig an das Bild *The City of the Captive Globe*.³⁶³ Auch wenn dessen individuell zuschreibbare Urheberschaft nicht ganz eindeutig zu sein scheint, ist es doch aus der frühen Zusammenarbeit zwischen Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp und Zoe Zenghelis entstanden, den Gründern des *Office for Metropolitan Architecture* (zusammen mit Elia Zenghelis).³⁶⁴ Den im genannten Bild enthaltenen Gedanken einer zwar an verschiedenen realen Vorbildern orientierten, in der grafischen Umsetzung aber weitgehend fiktionalen programmatischen Koexistenz ebenso fiktiver Bauwerke der Avantgarde und Postmoderne im Blockraster Manhattans greift Jencks mit einer von Madelon Vriesendorp stammenden, für dieses Buch erstellten und dem zuvor genannten Bild insgesamt weit mehr als nur kompositorisch zum Verwechseln ähnlichen und doch gänzlich neuen Illustration auf, bei der sich der eingeschlossene Erdball nicht mehr im Zentrum befindet, sondern Platz macht für in der Mitte neu angeordnete Bauwerke, die nunmehr realen und bekannten Gegenstücken entsprechen: Zu erkennen sind etwa Le Corbusiers Notre Dame du Haut in Ronchamp, Frank Lloyd Wrights Guggenheim-Museum in New York, Frank Gehrys Guggenheim-Museum in Bilbao, Norman Fosters (ehem.) Swiss Re Building in London, Rem Koolhaas' CCTV-Hauptsitz in Peking und Herzog & De Meurons Olympia- bzw. Nationalstadion, ebenfalls in Peking.³⁶⁵ Vor diesem plastischen Hintergrund will Jencks den von ihm diskutierten „post-modernism“ als eine Geschichte verstanden wissen, die sich innerhalb eines Zeitraums von 50 Jahren in fünf verschiedene Dekaden bzw. Strömungen gliedern und in fünf Teilen erzählen lässt.³⁶⁶ Der hier besonders relevante fünfte Teil ist überschrieben mit dem Titel „The Coming

³⁶³Koolhaas 1994, S. 295, S. 318; Das Bild befindet sich im Anhang des weithin rezipierten, 1978 erstmalig erschienenen und 1994 wiederaufgelegten Buchs *Delirious New York: A Retroactive Manifesto of Manhattan* von Rem Koolhaas.

³⁶⁴Während es vom Museum of Modern Art als Bestandsobjekt katalogisiert ist, das 1972 von Rem Koolhaas und Madelon Vriesendorp angefertigt, aber mit ihm und Zoe Zenghelis »produziert« worden sei (vgl. *The City of the Captive Globe Project, New York, New York, Axonometric*), weist es das Deutsche Architekturmuseum in einer farbigeren Fassung als 1976 entstandene Zeichnung von Zoe Zenghelis aus (vgl. *The City of the Captive Globe*).

³⁶⁵Jencks 2011, Umschlag-Vorderseite; S. 14

³⁶⁶Entsprechend lautet der Untertitel des Buchs: „Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture“.

of the Cosmic Icons“; Jencks knüpft hier teils wörtlich und schließlich auch ausdrücklich an seine zuvor besprochene Arbeit zur »ikonischen Architektur« an, etwa dort, wo er nach dem Erfolgsmaßstab fragt, der an das „contemporary icon“ angelegt werden könne: „[I]s it risky and hated enough to become loved as a true symbol?“ – ergänzt um den Hinweis, „these strange and surprising stories in *The Iconic Building, 2005*“ bereits untersucht zu haben.³⁶⁷ Dennoch sind bis zu diesem Zeitpunkt einige seiner Erkenntnisse offenbar stärker geronnen oder zumindest eindringlicher formuliert. So handele es sich beim „iconic building“ um ein im neuen Jahrtausend aufgekommenes „identifiable genre“, das in den Debatten viel Zustimmung von der Öffentlichkeit, aber große Ablehnung seitens „the profession“ erfahren habe – die gleichwohl nicht näher charakterisiert wird. Es bleibt somit offen, ob hiermit etwa Architektinnen und Architekten, Stadtplaner oder gar Auftraggeber gemeint sind. Jencks nimmt allerdings Architekturkritiker hiervon aus wenn er – erneut – davon spricht, dass deren Motive der mitunter erfolgten „weekly attacks“ ohnehin kaum dem Interesse an einer inhaltlichen Auseinandersetzung entsprungen seien, sondern stets dem Ziel einer Aufmerksamkeits- und damit letztlich Auflagensteigerung folgten: „There is a logic to this since moral outrage sells newspapers“.³⁶⁸

Enger beschrieben ist hier der Bezug zur Stararchitektur. Nach einer kurzen einleitenden Erklärung der Bedeutung von »iconic buildings« sowie der Wiederholung seiner Thesen darüber, was ihren Aufstieg als eigenständige Gattung befördert habe und warum sie trotz – oder gar aufgrund – zahlreich vorzufindender Abgesänge bestehen bleiben werde, greift Jencks abermals das Fallbeispiel des Guggenheim-Museums in Bilbao auf, um hieran „the most recent flowering of iconic buildings“ zu erläutern.³⁶⁹ Seine Rezension und Bewertung des Bauwerks bis hin zur Einschätzung der Wirkung, die es ausgelöst hat, ist sicher besser einzuschätzen vor dem Hintergrund einer großen Nähe zu Frank Gehry, die Jencks in seinem Buch betont: „My reactions, after watching the building develop in Gehry’s office, were provoked by the way it summarised the new complexity paradigm and became a cosmic metaphor.“ Ohne hier eine Debatte über die notwendigen Bedingungen für die Gewährleistung unabhängiger Architekturkritik zu führen, ist doch festzuhalten, dass es auch Jencks selbst ist, der die Motive, Glaubwürdigkeit und Aufrichtigkeit der Äußerungen von

³⁶⁷ Jencks 2011, S. 211; Hervorhebung i.O.

³⁶⁸ ebd., S. 203;

³⁶⁹ ebd., S. 203 f.

Pevsner, Sudjic, Frampton oder anderer »critics«, wie gezeigt, immer wieder anzweifelt. Anzusetzen wären Zweifel hier folglich bei der Überlegung, ob das, was Jencks äußert, seine eigene Kritik ist oder aber An- und Einsichten Gehrys wiedergibt, etwa dann, wenn von Aspekten des Entwurfs die Rede ist, die sich nicht unmittelbar offenbaren:

„When I interviewed him on the site a year before the building opened, Gehry mimicked the rushing traffic with flailing arms, and threw his head back and forth to emphasise the swoosh of noise and movement, thus confirming the obvious iconography of streamlines and accelerating curves.

Less clear, because Gehry placed it in the background, was the reference to the city grid.“³⁷⁰

Entstanden sei das Guggenheim-Museum in Bilbao als Strategie zur Lösung des Problems, dass „[c]onventional monuments like the pyramid and domed church carried conventional iconography“, die nun entweder schnell veraltet oder in dem mit ihnen verknüpften Glauben überholt seien; fortan, so Jencks, hatten „iconic buildings with its enigmatic signifier“ vielschichtige Bedeutungen aufzuweisen, die in miteinander vermischten Metaphern eingebettet und mit »paranoidem Gehalt« aufgeladen sein mussten, vor allem aber aussagekräftige und essenzielle Andeutungen aufweisen sollten – eben diese Konvention sei Mitte der 1990er Jahre ‚jedem Stararchitekten‘ bekannt gewesen, infolge des »Bilbao-Effekts« dann aber besonders gebräuchlich geworden. Hieran habe nichts geändert, dass es auch zu erheblichen Fehlschlägen gekommen sei. Jencks sieht die Ursachen hierfür aber nicht in der von ihm benannten Strategie des »iconic building with its enigmatic signifier«, sondern in ihrer mangelhaften Anwendung durch Architektinnen und Architekten, bei denen es sich einerseits um untalentierte Künstler gehandelt habe, die hauptsächlich aber den Bezug zu öffentlichen Debatten einer pluralen und agnostischen Gesellschaft darüber verloren hätten, was die verschiedentlichen »Ikonen« nunmehr zu repräsentieren hätten.³⁷¹

Kritik daran, die sich zum Nachteil der beteiligten Architektinnen und Architekten auswächst, mag Jencks dennoch nicht gelten lassen, etwa auch dort nicht, wo sie sich ihm in Gestalt von Diskussionen im Wikipedia-Eintrag zum *Starchitect* über den „wow-factor“ und die Ein- oder Ausschlusswürdigkeit einzelner

³⁷⁰Jencks 2011, S. 206

³⁷¹ebd., S. 213;

Protagonisten dieses Kreises zeigt.³⁷² Als „carefully graded designers“ stünden sie bei jedem internationalen Wettbewerb um Großbauwerke in Konkurrenz zueinander, „to produce the most original building“ – und hieraus resultiere sowohl der Neologismus als auch die Kategorie des »starchitects«, was so herabwürdigend sei wie die Rangliste, die im gleichnamigen Wikipedia-Eintrag laufend aktualisiert werde (und offenbar auch wird); das ‚elektronische Dorf‘ – als Metapher für die äußerst niederschwellige Auffindbarkeit individueller Charakteristika im Internet, aber auch für die Ausübung sozialer Kontrolle mit dem Ziel einer spezifischen Normentsprechung der Beobachteten – sei geeignet, die „iconic designers“ unter Druck zu setzen, ihren nach »Celebrity«-Messverfahren ermittelten Status als Angehörige der »Top 19« beizubehalten.³⁷³

Das Messverfahren, das Jencks hier anspricht und auf das sich der Abschnitt „Measuring celebrity status“ des von ihm erwähnten Wikipedia-Artikels beruft, geht zurück auf eine knapp 4-seitige Studie, die Bagrow et al. der Fachbereiche Physik sowie Mathematik und Informatik der privaten Clarkson-Universität in Potsdam, Bundesstaat New York, im Februar 2008 veröffentlicht haben.³⁷⁴ Erklärte Intention ist es darin, das ihrer Ansicht nach ‚sozial und ökonomisch bedeutsame‘ sowie zugleich unzulänglich definierte Konzept des »Ruhms« von individuellen Verständniszugängen zu lösen, die an Indikatoren wie Medienpräsenz oder der Wiedererkennbarkeit durch eine (ebenso wenig definierte) durchschnittliche Person im Alltag orientiert seien. Implizit geht es ihnen dabei um die Klärung, ob »Ruhm« auf Zufällen oder Verdiensten beruht. Hierzu greifen sie zurück auf eine 2003 vorveröffentlichte, an der University of California, Los Angeles, von Mikhail Simkin und Vwani P. Roychowdhury erstellte empirische Studie zur Katalogisierung der Berühmtheit sogenannter »Fliegeras-

³⁷²Jencks 2011, S. 213; Der erwähnte Artikel in der englischen Wikipedia wurde im Jahr 2005 angelegt und existiert bis heute (<https://en.wikipedia.org/wiki/Starchitect>; Stand Juli 2016). Auch die deutsche Wikipedia-Ausgabe enthielt lt. Versionshistorie einen Abschnitt zum Begriff des *Stararchitekten*, der 2007 zunächst als Weiterleitung vom Begriff *Stararchitekt* zu *Architekt*, kurz danach dann als darin eingebetteter, eigenständiger Absatz erstellt, 2013 jedoch wieder gelöscht wurde (<https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Architekt&offset=20100303075302&limit=500&action=history>; Stand Oktober 2016). In ihm wird der Begriff *Stararchitekt* ausdrücklich nicht als architektonisches, sondern mediales Phänomen erklärt. Architekten seien infolge ihrer spektakulären Entwürfe und Realisierungen zu Stars im Sinne der Popkultur durch die damit erzeugte mediale Aufmerksamkeit einer überregionalen Öffentlichkeit geworden; von deren Glamour und Prestige könnten auf der anderen Seite Bauherren finanziell profitieren.

³⁷³ebd., S. 243;

³⁷⁴Bagrow und Avraham 2008

se« (ein Begriff der damaligen Militärpropaganda) des Ersten Weltkriegs. Der dort verfolgte Ansatz – Bagrow et al. zufolge „an ingenious idea“ – definiert und untersucht »Ruhm« als Ergebnis der Anzahl der Treffer, die sich nach der Eingabe des Namens einer Person in der Google-Internetsuchmaschine ergibt. Als Vorteil werten es Bagrow et al., dass mit dieser Methode auf kostengünstige, frei zugängliche und informationstechnisch hochentwickelte Weise untersucht werden könne, wie eng die Verbindung der Menschen zu dem sei, „what has quickly become a most popular medium – the World Wide Web“³⁷⁵

Der Ruhm einer Person – mithin auch einer mutmaßlich längst verstorbenen – ergebe sich folglich aus der Zahl der Webseiten, auf denen sie Erwähnung findet, gemessen anhand des *PageRank*-Systems, auf dem die Google-Suchmaschine basiere (was auch als Hinweis darauf zu verstehen ist, dass zumindest theoretisch die Existenz von Webseiten angenommen werden muss, die zwar ebenfalls die gesuchten Personen nennen, dem Google-Algorithmus aber aus (un-)bestimmten Gründen entgangen sein könnten).

Bagrow et al. verfolgen nun die Absicht, diese auf »Fliegerasse« angewendete Methode zur Untersuchung des Ausmaßes ihrer Berühmtheit auf Wissenschaftler aus den Bereichen Festkörperphysik und theoretische Physik zu übertragen. Als Verdienste zählen sie hier nun anstelle der abgeschossenen feindlichen Flugzeuge die Anzahl wissenschaftlicher Veröffentlichungen (im jeweils zugehörigen Verzeichnis des Internet-Archivs von www.arxiv.org), ausgedrückt als Funktion der Wahrscheinlichkeit ihrer relativen Häufigkeit. Ihrer Erkenntnis nach sind die Zusammenhänge hierbei „dramatically different“: Während bei den »Fliegerassen« eine Abnahme der Popularität im Verhältnis zum Quadrat des Kehrwerts der Webseitentreffer in der Google-Suche zu beobachten ist (eine jeweils doppelt so große Anzahl an Webseitentreffern bei der Suche nach einem bestimmten Namen aus der spezifizierten Bezugsgruppe nimmt mit vierfacher Wahrscheinlichkeit ab; zwei Webseitentreffer sind also viermal unwahrscheinlicher als einer, 16 viermal unwahrscheinlicher als 8 usw.), verhält sich dieselbe Abnahme bei 449 untersuchten und seit 1991 auf www.arxiv.org gelisteten Wissenschaftlern (bei der Suche nach ihrem jeweiligen Namen + ihrem Fachgebiet) *exponentiell* (grob angenähert als e^{-x} statt „nur“ x^{-n} ; die detaillierte mathematische Explizierung bleibt dem Originaltext überlassen). Noch bedeutsamer: *Individuell* betrachtet nimmt die Popularität bei Wissenschaftlern offenbar linear mit der Zahl ihrer

³⁷⁵ Bagrow und Avraham 2008, S. 1

Veröffentlichungen zu, während sie bei den »Fliegerassen« exponentiell mit der Zahl der »abgeschossenen feindlichen Flugzeuge« ansteigt.

Ohne weitere Vertiefung der mathematischen Beschreibung der Zusammenhänge ist bemerkenswert, welche Schlussfolgerungen Bagrow et al. auch aus dem Vergleich mit zwei angedeuteten Kontrollgruppen ziehen, die aus Teilnehmern olympischer Leichtathletik-Wettbewerbe (291 Läufer aller Distanzen) sowie 263 zufällig ausgewählter Fernseh- und Filmschauspielern bestand: Ihrer Erkenntnis nach folgen deren Popularitätswerte und -verteilungen den gleichen Gesetzmäßigkeiten, wie sie auch für die »Fliegerasse« gelten, damit also erneut nicht denen der Wissenschaftler. Bagrow et al. zufolge liege deshalb auch bei den Persönlichkeiten aus Sport, Film und Fernsehen nahe, „that "true" fame has been achieved — fame within the public at large.“³⁷⁶ Anders gesagt: Mathematisch beschrieben haben Bagrow et al. nicht die Entdeckung eines Abhängigkeitszusammenhangs verschiedener Variablen zum Zweck der unmittelbaren Messung absoluter, sondern relativer Popularität. Offenbar lässt sich mit der gefundenen Formel feststellen, ob das, was einer verbreiteten Vorstellung von Berühmtheit entspricht – ein hoher Bekanntheitsgrad beim Massenpublikum – in der Form einer hinreichenden Bedingung tatsächlich von einer spezifischen Personengruppe erfüllt wird. Auf die Profession(en) der Architektur übertrage hieße das: Es lässt sich nicht bestimmen, ob eine einzelne Architektin oder ein einzelner Architekt »berühmt« ist – Bagrow et al. weisen u.a. darauf hin, dass die hierfür notwendige, zentrale Variable der Verdienste zunächst schwer zu definieren ist. Erst aber wenn in einem internen Vergleich der Berufsgruppe auf der Grundlage einer ausreichend großen Stichprobe ausgeschlossen werden kann, dass die Abnahmerate der Berühmtheit von Persönlichkeiten der Architektur exponentiell ist, können sie auch individuell als „truly famous“ gelten. Der jeweilige Zuschnitt der Untersuchungsgruppe entbehrt dann jedoch möglicherweise nicht einer gewissen Willkür – so haben auch Bagrow et al. nicht die Gesamtheit aller Wissenschaftler untersucht:

„Needless to say, our study excluded the limited number of truly famous scientists, such as Albert Einstein (1,660,000 hits), Isaac Newton (902,000), Galileo Galilei (245,000), Richard Feynman (112,000), and perhaps a handful of others“³⁷⁷

³⁷⁶ Bagrow und Avraham 2008, S. 3; Hervorhebung i.O.

³⁷⁷ ebd., S. 3; Klammerangaben i.O.

In der gleichen, vordefinierten und damit Vorfestlegungen enthaltenen Weise ließe sich dann auch bspw. die von McNeill identifizierte Gruppe der »global architects« abstecken – womit sich die Methode dem Vorwurf ausgesetzt sähe, ihre Untersuchungsobjekte dem Erklärmodell so weit anzupassen, dass die Ermittlung »echter Berühmtheit« im Ergebnis einer Zuweisung gleichkommt.

Festzuhalten bleibt indes, dass von Bagrow et al. eine empirische Analyse-methode angeboten wird, die geeignet sein kann, Popularität im Spannungsfeld zwischen Produktion („achievement“) und Rezeption („fame“) *qualitativ* zu differenzieren. Ihre Schwächen bestehen allerdings in der alleinigen Konzentration auf die Primärdaten-Erhebungsmethode der Google-Websuche, der damit verknüpften Intransparenz des Webseitentreffer-Ergebnisermittlungsverfahrens, deren unabdingbaren Abhängigkeit auch von selbstgenerierbaren Informationsangeboten (*alle* Formen von internetbasierten Veröffentlichungen, also auch in sozialen Netzwerken) sowie letztlich in der Manipulierbarkeit von Suchergebnissen durch die sogenannten »Bots«. Da die Google-Suchmaschine zudem auch dann Treffer hervorbringt, wenn eine »negative Berühmtheit« den Anlass stiftet (in Form medialer Aufmerksamkeit durch umstrittene Entwürfe, Bauvorhaben oder Äußerungen über Baukostensteigerungen oder Ausführungsmängel), lässt sich argumentieren, dass die vorgestellte Methode quantitative Grade der Bekanntheit und hiervon abgeleitet durch die Definition einer bestimmten Schwelle im Falle ihres Überschreitens auch Berühmtheit zu messen imstande ist, wesensstiftende qualitative Aussagen zu ihrer tatsächlichen Entstehung, Art und Charakterisierbarkeit jedoch umso dringender notwendig erscheinen lässt. Als Baustein des Zwecks der vorliegenden Arbeit, den empirischen Gehalt von Stararchitektur zu ermitteln, ist diese Methode nicht zuletzt deshalb weitgehend ungeeignet.

»Iconic designer«, um abschließend zur Argumentation von Jencks zurückzukehren, seien trotz eines ‚sozialen Bewusstseins‘ und dem Wunsch, kontextbezogen zu entwerfen, aufgefordert, „to put forward autonomous images“; da dies jedoch niemand wolle oder öffentlich eingestehe, ergebe sich die Notwendigkeit, dass „their novel metaphors have to be enigmatic and just enough disguised to be denied.“³⁷⁸ Die so entstandenen Werke seien „in a crude sense doubly-coded, global and local“ – und in eben diesem Sinn „typically post-modern“.

³⁷⁸ Jencks 2011, S. 243

4 Gesamtbetrachtung: Blinde Flecken im Stararchitektur-Diskurs

Hier angelangt lassen sich einige Befunde darüber aufstellen, wie Stararchitektur im akademischen Diskurs zumindest unter dem Vorzeichen wissenschaftlich motivierter Auseinandersetzung untersucht, verhandelt und dem Versuch nach empirisch dingfest gemacht wird. Zugleich wird, angelehnt an die eingangs gestellten Fragen, deutlich, welche Erklärungsmuster und Begründungszusammenhänge der Stararchitektur erkennbar sind, welche Herkünfte, Ursachen und Rahmenbedingungen angeführt werden, wem und welchen Zwecken sie dient, als welche Art Phänomen, Stil oder Nische der Berufsausübung sie vorgestellt wird, welche Methoden der Erkenntnisgewinnung vorherrschend sind, aber auch, welche offensichtlichen Lücken hierbei festzustellen sind.

Wie oben bereits angemerkt, ist die Zahl deutschsprachiger Arbeiten, die sich ausdrücklich mit diesem Themenfeld forschend beschäftigen, verschwindend gering. Nicht die Einnahme einer vielleicht allzu spezifischen Forschungsperspektive, die selbst einer eng gefassten Annahme folgt (etwa in Form der Untersuchung von Stararchitektur als Teil eines immobilienökonomischen, stadtentwicklungspolitischen, tourismusinteressierten oder popkulturellen Zugangs) ist dabei problematisch, sondern insgesamt fehlende, grundlegende Begriffsbestimmungen. Unter Einbeziehung der englischsprachigen Forschungsliteratur ändert sich an diesem Bild nur wenig – die Zahl der einschlägigen Arbeiten bleibt überschaubar und entstammt dabei auch allenfalls randständig einer überdies thematisch eng umrissenen angloamerikanischen Wissenschaftstradition und -gemeinschaft.

Dieser ist es aber nichtsdestoweniger gelungen, mit ihren Positionen, Argumenten und Anschauungen Einfluss auf oder doch mindestens Zugang zu Wissenschaft und Praxis in Deutschland zu finden, wie etwa der vom BBSR veröffentlichte Aufsatz von Paul Knox erkennen lässt. Ein ausnehmend beredtes Beispiel eines solchen Einfluss ist auch die (der Selbstaussweisung nach) architektursoziologische Arbeit von Silke Steets über den *sinnhaften Aufbau der gebauten Welt*. Im dortigen Abschnitt *Entwerfen und bauen als »Externalisierung«*: Zu

den materiellen Aspekten der Welterrichtung kennzeichnet sie Frank Gehry als »Stararchitekten«¹ und verweist „[z]um Begriff des »Stararchitekten« beziehungsweise des »starchitect«“ auf den oben umfänglich diskutierten Leslie Sklair. Zwar schließt sie sich nicht dessen Einschätzung zur (eigentlich: pop-)kulturellen Bedeutung der Verwendung Frank Gehrys als Vorbild für die entsprechende Trickfilmfigur durch die Autoren in einer Episode der Serie *Die Simpsons* an und lässt diesen spezifischen Darstellungs- und Argumentationszusammenhang Sklairs auch sonst unerwähnt, wirft aber auf der Grundlage dieses Beispiels die Frage auf: „Was tun Architekten eigentlich, wenn sie etwas entwerfen?“²

Exkurs: Die Simpsons als architektursoziologischer Gegenstand bei Steets

In der angesprochenen Episode der Zeichentrick-Reihe zerknüllt Gehry eine schriftlich an ihn gerichtete Anfrage zum Bau einer Konzerthalle in der fiktiven US-amerikanischen Stadt *Springfield*. Steets beschreibt eine zentrale Szene so: „*Inspiriert von der Form des Papierknäuels und überwältigt von der eigenen Genialität sagt er den Auftrag aber schließlich doch zu und entwirft die Konzerthalle nach dem Vorbild des Knäuels. Heraus kommt ein unverkennbarer »Gehry«.*“ Anhand der ganzen Episode lassen sich, befindet Steets, „*einige architektursoziologisch interessante Punkte diskutieren: die Sehnsucht peripherer Groß-, Mittel- und Kleinstädte, es dem baskischen Bilbao nachzumachen und durch den Bau eines »landmark buildings« zur weltweit bekannten Destination für Kulturtouristen zu werden, sowie das Risiko und die Schwierigkeiten, die damit verbunden sind. Erhellend wäre auch die Erörterung der kultur- und ortsspezifischen Kontexte von Architektur oder ein Nachdenken über die Möglichkeiten ihrer Umnutzung. Auf einige dieser Punkte werde ich im Laufe der vorliegenden Arbeit noch näher eingehen – für den Moment soll es nur um Gehry und das Papierknäuel gehen.*“ Es lässt sich ebenso diskutieren, wie es um die Wissenschaft und Forschung bestellt ist, wenn Erzeugnisse der Popkultur nicht zum Gegenstand des Erkenntnisinteresses der Wirklichkeit ihres eigenen Feldes werden, sondern des Gesellschaftsgeschehens und der Alltagsgegenwart ihnen äußerer Bereiche, die lediglich mit dem Ziel und Gestus der Unterhaltung aufgegriffen, thematisiert und vermittelt werden – werden *sollen*, was diesem Zusammenhang noch einen Aussagekomplex der Verwertungsabsicht unterlegt. Man kann hieran, Behrens folgend, einen Strukturwandel der Universitäten und des im gesellschaftlichen Bewusstsein reproduzierten Wissenschaftsverständnis-

¹Steets 2015, S. 106; Hervorhebung i.O.

²ebd., S. 106 ff.

ses erblicken: „Pop wird zum Paradigma der Wissenschaft“³ Möglicherweise zeigt dies aber auch, wie weit die Kulturbereiche der Architektur und Stadtentwicklung mit der Popkultur schon zusammengefallen sind, so dass es letztlich einerlei ist, ob der Gegenstand (hier: des Entwerfens) aus der materiell-empirischen bzw. sozial-aktualen oder der popkulturell vermittelten Perspektive betrachtet wird. Steets will sich „*der architektonischen Praxis aus wissenssoziologischer Perspektive nähern und das Entwerfen und Bauen von Gebäuden sowie – allgemeiner betrachtet – das architektonische Intervenieren unter die Lupe nehmen. Dabei sollen beide in dem Simpsons-Beispiel angeklungenen Aspekte berücksichtigt werden: zum einen die Kreativität architektonischen Handelns und zum anderen seine vielschichtigen legitimatorischen Rahmenbedingungen. Das, was im Zusammenspiel dieser Kräfte entsteht – die gebaute Umwelt –, verstehe ich als Beitrag zur Hervorbringung der menschlichen Kultur und Gesellschaft*“⁴

Kurzum: In einer Folge der *Simpsons* zeigt sich demnach, wie die gebaute Umwelt entsteht und lässt sich sodann hiervon ausgehend wissenschaftlich untersuchen. Es ist zweifelsohne richtig und in hohem Maße notwendig, den so formulierten Forschungsansatz nach wissenschaftlichen Maßstäben zu bewerten.⁵ An dieser Stelle sei jedoch nur darauf aufmerksam gemacht, dass sich Gethmann und Hauser in einem Band so ausführlich mit der *Kulturtechnik Entwerfen* auseinandersetzen,⁶ dass ein Rückgriff auf popkulturell-fiktive Vorlagen angesichts verbreiteter realweltlicher Anknüpfungspunkte für die im Interesse stehenden Phänomene und Handlungen mindestens nicht notwendig ist – zumal Steets in den Anmerkungen wiedergibt, dass Gehry gem. eigener Aussage die ihm von den *Simpsons*-Autoren angedichtete Entwurfstechnik niemals angewendet habe.

Diskursive Einbettung der Stararchitektur

Nicht nur definitorisch, sondern auch methodologisch ist hierzulande also der Einfluss des außerhalb Deutschlands über die Stararchitektur geführten Diskurses unverkennbar. Dessen geringe Verbreitung vermag angesichts der popkulturellen Begriffskonnotation dennoch zu überraschen. Selbst wenn den Bedenken Belogolovskys einiges Gewicht zugestanden wird, »Stararchitektur« stelle möglicherweise kein wissenschaftlich ernstzunehmendes Forschungsfeld dar, sprechen

³vgl. Behrens 2010, S. 24

⁴Steets 2015, S. 108

⁵Wissenschaftskritisch ist festzuhalten, dass die Arbeit von Silke Steets eine Habilitationsschrift ist und eine solche Bewertung folglich bereits vorgenommen worden sein muss.

⁶Gethmann und Hauser 2009

aus den hier untersuchten Arbeiten zahlreich abzuleitende Gründe gegen die Vermutung, dass es ihr besonders unter politischen wie architekturtheoretischen Aspekten an der notwendigen Relevanz fehlt oder eine erkennbare Ausbestimmtheit der Begriffe und Zusammenhänge einer tiefergehenden Auseinandersetzung entgegensteht. Für diese Einschätzung entscheidend sind nicht etwa viele der zutage getretenen Widersprüche, sondern bereits die festzustellenden – und an dieser Stelle zusammengefassten – Anläufe, einige der Zusammenhänge der Stararchitektur unter der Voraussetzung zu erläutern, dass es sich um ein fest etabliertes und vielfach angewendetes Konzept handelt.

Hierzu gehört der Versuch, ihre Auslöser, historischen Hintergründe und Einflussfaktoren zu bestimmen. Der Bau des Guggenheim-Museums in Bilbao gilt dabei zwar vielfach als ausschlaggebendes Ereignis, allerdings mit zwiespältiger Gewichtung: Frank Gehry habe es geschafft, sowohl die weitreichende Wirkung zeitgenössischer Architektur als auch die Gestaltungskraft von Architektinnen und Architekten in das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit zu tragen, jedoch werde der tatsächliche Effekt zugleich weithin über- oder fehleingeschätzt. Als ihr Begleitumstand sei der Ursprung der Stararchitektur aber unvermeidlich in den ausgehenden 1980er Jahren und damit den beginnenden Planungen Gehrys in Bilbao zu suchen. Zugleich werden auch einige der bedeutendsten Vertreter der Klassischen Moderne – Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe – als weit frühere »Superstars« der Architektur vorgestellt und erscheinen damit sogar als exponiertere Persönlichkeiten als lediglich »einfache« Stars. Auf der anderen Seite wird der Ursprung der Stararchitektur auch einige Jahre nach der Eröffnung des Guggenheim-Museums in Bilbao verortet – dieses Mal in der Beschreibung der Folgen des großen öffentlichen Interesses am Wiederaufbau des »Ground Zero« in New York.

Stararchitektur wird dabei eingebettet in eine Welt, die sozial, aber insbesondere auch ökonomisch als eine von global wirksamen Veränderungsprozessen betroffen erklärt wird, die vom Finanzkapitalismus, von einer »Kultur-Ideologie« des Konsumismus und darin dem Tourismus, einer Sehnsucht nach dem großen Schauspiel einerseits ebenso wie dem Verlust gesamtgesellschaftlich getragener, langfristig gültiger Wertvorstellungen, dem Ende der »großen Erzählungen« und dem Nachlassen umspannend geteilter Glaubenssätze andererseits getrieben sei. Das Ideal des Berufsbildes der Architekten und Architektinnen habe sich dabei ebenso grundlegend gewandelt, mindestens aber ausdifferenziert, wie das der Stadtentwicklung, beschrieben auf der Grundlage einer stark von der Sprachlogik ökonomischer Verwertungspraktiken geprägten Haltung mit Begriffen

wie Markenbildung bzw. (territorial) branding, urban marketing, Imageverbesserung und -pflege, Standortfaktor, Wettbewerbsvorteil, Bekanntheitsgrad u.ä.m. Es erscheint in den untersuchten Arbeiten der Autoren aufgrund der ihm inwohnenden Unvermeidlichkeit der Zuspitzung in hohem Maße plausibel, dass ein enger, praktisch ursächlicher Zusammenhang existiert zwischen dem Aufkommen der Stararchitektur und dem Wettbewerb in der Architektur bei der Suche nach dem besten Entwurf für eine (großmaßstäbliche) Planungsaufgabe, dem Wettbewerb von Architektinnen, Architekten und Büros um einen Status der Gewährung größter kreativer Freiheit, dem Wettbewerb der Städte und Kommunen unter dem Vorzeichen einnahmeorientierter Entwicklungsziele, dem Wettbewerb der medial vermittelten Architekturkritik um zahlende Leserschaft und Deutungsavantgarde, dem Wettbewerb von Investoren auf dem Feld wertsteigernder Einzelspezifika ihrer Bauvorhaben sowie, wo diese Erklärungen noch Lücken lassen, allgemein dem Wettbewerb in Finanzkapital-Ökonomien, die dabei keineswegs notwendig spezifischen soziopolitischen oder wirtschaftlichen Ordnungssystemen zugeordnet sind.

Aus der Summe dieser Wettbewerbe (wieder-)erkennbar hervorzutreten heißt demzufolge, mit der Bedeutung aufgeladen zu sein (nicht: aktiv aufgeladen zu werden, denn von interessen geleiteten Akteuren ist bei der Star-Zuweisung stets abgeleitet nutznießend die Rede), eine auserwählte, populäre Persönlichkeit der Architektur mit ausgezeichneten Merkmalen zu repräsentieren, die unter Anwendung zeitgenössisch kultureller Interpretationszusammenhänge als »Star« zu verstehen ist. Der Architekturkritik wird hierbei eine Erklärfunktion zugewiesen, die auf der Rezeptionsseite das Verständnis für diese architektonische Ausprägung der Epoche der Postmoderne und darin den spezifischen Stil der ikonischen Architektur mit einem theoretischen Fundament zu untermauern hat, das Stararchitektur – wahlweise – als gesellschaftsdurchdringendes Prinzip, Phänomen oder System (mit Regeln) darstellt, einem größeren Publikum in sprachlicher Annäherung hieran aber auch mitteilt, Teil welcher Ereignisse es ist.

Zur Logik einer solchen Darstellung dieser Stararchitektur-Autoren gehören denn auch sprachliche Ausdrücke und Begriffskonnotationen wie der *Wow-* oder *Flagship-Effekt*, die *signature architecture* oder *Architektur als / des Spektakel(s)* und alles, was zum Themenkreis der *celebrities* zu zählen ist, inklusive kritischer Charakterisierungen von Bauwerken und Protagonisten als kontextvergessen, schick, teuer, verschwenderisch, eigensinnig und dergleichen mehr; sie entstammen in der Konsequenz identischen Überzeugungen hinsichtlich des Konzepts

der Stararchitektur, geben hiervon ausgehend jedoch lediglich leicht unterschiedliche Anschauungen wieder. Eine diskursanalytisch-begriffliche Differenzierung, Herleitung oder Kritik findet in dieser Hinsicht bei ihnen kaum statt.

Die Beschäftigung mit den Aussagezusammenhängen in den untersuchten Diskursen zur Stararchitektur macht insbesondere in diesem Zusammenhang auch auf das aufmerksam, was von ihnen *nicht* thematisiert wird. So fehlt beispielsweise eine differenziertere Auseinandersetzung mit dem Publikum, bei dem der *Wow*-Effekt ausgelöst werden soll, dessen Bedeutung über die Rollenzuweisung als weitgehend passive Konsumenten von Städtetourismusangeboten bzw. architektonischen Unterhaltungsformaten hinausgehend aber nicht erörtert wird. Es bekommt damit ein Erscheinungsbild diffuser Präsenz, das unabhängig vom Ort des Auftretens von Stararchitektur existiert, selbst dann, wenn diese in Europa oder Nordamerika, wie dargestellt, in Teilen auf zunehmende Kritik stößt. Anders gesagt: Stararchitektur wird diesen Konzepten nach zwar möglicherweise lokal abgelehnt, global aber dennoch konsumiert. Eine vertiefte Auseinandersetzung damit, welche Form der Differenzierung zwischen den möglicherweise unterschiedlichen Rezipienten von Stararchitektur außerhalb dieser Publikums-Auffassung denkbar sein kann, ist hingegen nicht erkennbar. Das Dispositiv eines Publikums, das Stararchitektur als Nachrichten-, Freizeit- oder Unterhaltungsangebot annimmt und dabei teils offenbar nicht zwischen »genuinen« und imitierten Formen unterscheiden kann oder will, bleibt unangetastet und übernimmt dabei implizit auch die Funktion, eine Erklärung für die vermutete Beständigkeit dieser architektonischen Ausdrucksform aufgrund einer stabilen Publikums-Nachfrage zu liefern. Analytische Grenzen zwischen verschiedenen Rezipientengruppen, aber auch unterschiedlichen Anlässen, Motiven und Intentionen der fach- wie laienbasierten Architekturkritik sowie -produktion bleiben dabei unbestimmt. Ein methodischer Ansatz, zu diesem Zweck die Anschauung eines fachinternen wie -fremden Publikums näher zu untersuchen, fehlt in dem Maße, wie das touristische Interesse der »Laien« kurzerhand vorausgesetzt wird.

Ausgeprägter ist hingegen die Auseinandersetzung mit dem Ausdruck der »signature architecture«, und zwar in der bei praktisch allen untersuchten Autorinnen und Autoren, besonders aber bei Sklair ablesbaren Absicht, tatsächlich die Handschrift des (Bau-)Künstlers als etwas Wiedererkennbares in einer Welt zu beschreiben, die den Menschen als unentrinnbare Vielfalt anonymer oder nicht benennbarer gebauter Wirklichkeit gegenübertritt. Eine in dieser Hinsicht vielversprechende Beschäftigung mit architekturtheoretisch prinzipiell aussichtsreichen Konzepten ist auch in Form vereinzelter, allerdings auffällig

seltener Diskussionen formalästhetischer Architektur-Merkmale zu beobachten, ganz gleich, ob dabei jeweils auf den Metaphernreichtum, das *cross coding*, eine *spectacular parametric geometry*, den *enigmatic signifier* oder die *Ikonizität* abgestellt wird. Zu einer Systematisierung kommt es dabei jedoch meist nicht, auch der architekturtheoretisch unterschwellige und teils vonseiten der Architektinnen und Architekten geäußerte Widerspruch gegen den Verdacht einer allzu deutlichen, orts-, aufgaben- und typologieunabhängigen formalästhetischen Festlegung wird nicht aufgegriffen.

4.1 Ästhetische Dimensionierbarkeit der Stararchitektur

Der ernstzunehmende Versuch, Stararchitektur aus der Architektur heraus zu erkennen und dabei ästhetisch auf der Basis eigenständiger Merkmalsträger abzugrenzen, ist mit anderen Worten letztlich nicht anzutreffen, was angesichts ihrer zugleich als unabdingbar beschriebenen, zweifelsfrei identifizierbaren (Bild-)Wirkung etwas verwundert. Als Grund für die teils wortreiche Zurückhaltung kommt entweder die Einsicht infrage, dass eine solchermaßen eindeutige Abgrenzbarkeit schlicht nicht existiert, der »stararchitektonische« ästhetische Reiz also so wenig kategorisch formalisier- wie formulierbar ist, oder dass ein Konzept für die Begründung einer Stararchitektur-Ästhetikdimension fehlt.

Die Ästhetik des Angenehmen nach Tessin

Wie der Versuch, eine ästhetisch-begriffliche Dimensionierung der Stararchitektur aus der Perspektive von den stets in großer Zahl angenommenen Konsumenten dem Grundsatz nach angelegt werden könnte – und mit welchen Schwierigkeiten er dabei konfrontiert ist – skizziert demgegenüber beispielgebend Wulf Tessin (Tessin 2008). Zwar bezieht sich seine Studie auf die städtische Freiraumplanung, doch ist der Mangel an „methodisch sauberen“ empirischen Untersuchungen über das ästhetische Wahrnehmen und Erleben der Bevölkerung bzw. sogenannter »Laien« nicht nur auf dieses von der Architektur und Stadtplanung ohnehin nie völlig zu trennende Feld beschränkt,⁷ sondern dehnt sich viel allgemeiner auf das Gebiet der gebauten Umwelt in einer urbanen Alltagswirklichkeit aus.⁸ Zudem sind die von Tessin diskutierten Prinzipien der Rezeptionsästhetik gut auch auf Architektur und Städtebau anwendbar,

⁷Tessin 2008, S. 7

⁸vgl. Kernich 2017

insbesondere auf der Grundlage eines Architekturbegriffs, der „auf eine Auseinandersetzung nicht nur mit architektonischen Objekten, sondern mit sozialen Prozessen auch im Vor- und Umfeld des Bauens und den Prozessen des Gebrauchs, der Aneignung und Transformation von Architektur“ zielt und dabei die Tätigkeiten von „Künstlerinnen, Designer, Stadt- und Landschaftsplanerinnen und andere Professionen“ umfasst.⁹

Tessin macht zunächst auf einige grundsätzliche Schwierigkeiten aufmerksam, ein methodisches Design zu entwickeln, das angemessen exakt auf den zu untersuchenden Sachverhalt zugeschnitten ist, ohne zugleich an Aussagekraft und Verallgemeinerungsfähigkeit der Erkenntnisse einzubüßen. Hierzu zählt er u.a. die komplexen individuellen Unterschiede beim ästhetischen Erleben, die „Unzahl der Erlebnisnuancen“ und „intervenierender Variablen“ des situativen Kontextes, individuell-selektive Wahrnehmungen auf der Grundlage persönlicher Bezugs- und Bewertungsmuster sowie – methodisch allenfalls durch Simulationen hintergebar – die situationsgebundene „Singularität eines jeden Freiraums und Objektes“.¹⁰ Vor diesem Hintergrund zählt Tessin die Bedingungen auf, unter denen einerseits das individuelle wie kollektive Erleben ästhetischer Reize stattfindet, das dann andererseits demnach aber auch methodisch nur in dieser Form geeignet erforscht werden kann. Den theoretischen Zugang findet Tessin in seinem Konzept des »Angenehmen«, das sowohl das alltagsnahe ästhetische Erleben breiter Bevölkerungsschichten umschreibt und dabei zugleich gegen professionell vertretene Gestaltleitbilder, Anschauungen und Wertmaßstäbe abgrenzt, als auch die Möglichkeit eröffnet, analytisch überhaupt zu erfassen, welche ästhetischen Reize es eigentlich sind, die aufseiten des Publikums, der Nutzer und Betrachter von wirkmächtiger Bedeutung sind. Anders gesagt: Tessin öffnet den analytischen Blick für die Auslöser ästhetischer Reize beim Rezipienten, die außerhalb des als zu sehr verengt auf die eigenen Gestaltungsgrundsätze verstandenen, professionellen Standpunkts liegen.

Das Konzept fußt auf dem Befund, dass jedem ästhetischen Erleben eine »gelungene Operationalisierung« vorausgeht.¹¹ Eine zuvor noch recht diffuse „Unzahl von Ideen im Kopf, Vorstellungen, Gefühlen, Bedürfnissen, Werthaltungen“, die aufgrund persönlicher Erfahrungen, bloßem Hörensagen oder gesellschaftlicher bzw. medialer Vermittlung eine ungefähre Ahnung darüber

⁹Hauser, Kamleithner und Meyer 2011a, S. 9

¹⁰Tessin 2008, S. 7

¹¹ebd., S. 17 ff.

enthielte, welche Faktoren für das Eintreten einer bestimmten ästhetischen Qualität (Tessin spricht von einer »Situation«) kennzeichnend seien, werde hierbei individuell im Augenblick ihres Erlebens unwillkürlich daraufhin überprüft, ob sie – subjektiv – wahr oder gültig sei, also den persönlichen Erwartungen an eine solche Qualität entspreche. Mit Adorno argumentiert Tessin, die ästhetische Operationalisierung sei die erlebte Vergewisserung am betrachteten Objekt, dass der von ihm ausgehende Reiz den Vorstellungen über sein Wesen auch tatsächlich gleichkomme. Eine »gelungene Operationalisierung des stararchitektonisch-ästhetischen Reizes« ist nach diesem Verständnis, dass (auch medial vermittelte) Vorstellungen über dessen Eigenschaften durch die Besichtigung bzw. das »Erleben« eines hierfür infrage kommenden Gebäudes nachvollzogen, in diesem Augenblick konkretisiert und dabei bestätigt (oder verworfen) werden. Die ästhetischen Eigenschaften von Stararchitektur bewegen sich demnach auf zwei Ebenen, einer abstrakten, vermittelten und vom Publikum ungeprüften sowie einer von ihm individuell erlebten.

Erlebnisempfindungen des Publikums

Tessin macht implizit deutlich, dass das Publikum dabei nicht als unterschiedslose Masse verstanden werden kann, denn die je erlebte ästhetische Wahrheit sei „auch für uns selbst flüchtig, nicht wiederholbar und als Folge dieser Einmaligkeit auch nicht ‚zuverlässig‘“. Hinzu komme, dass im Moment des Erlebens ein Objekt selektiv wahrgenommen werde, womit nicht nur die Fokussierung auf einzelne seiner Merkmale (bei gleichzeitigem Ausblenden anderer) gemeint ist, sondern das »Hinzuerkennen« nicht vorhandener: „Wir sehen einfach viel mehr in einem Gegenstand, als an ihm ‚dran‘ ist“. ¹² Das Sehen und Erkennen sei zudem ideologisch (vor-)geprägt, wobei Tessin die Ideologie (im Sinne Karl Mannheims) positiv besetzt und weit gefasst als „gesellschafts-, gruppen- oder subjektspezifische ‚Auslegung des Seins‘“, als immer schon interpretierte, verstandene und sprachlich vermittelte Wirklichkeit sieht. ¹³ Gleichmaßen weit gefasst wird von ihm der Ästhetikbegriff, der weit „über die Schönheit und die Künste hinaus auch für andere Bereiche von Wissen, Alltag, Politik und Natur [...] bis hin zur ‚Warenästhetik‘“ reiche, damit allgegenwärtig sei und über die Gestalt des Objekts sowie das subjektive Empfinden hinaus das gesamte Erleben einer bestimmten Situation meine. ¹⁴ Tessin erläutert am Beispiel des

¹²Tessin 2008, S. 21; Hervorhebungen i.O.

¹³ebd., S. 22; Hervorhebung i.O.

¹⁴ebd., S. 37 f. Hervorhebung i.O.

»Naturversprechens« städtischen Grüns, dass neben realen, praktisch funktionalen Gebrauchswerten auch ideologisch- bzw. ästhetisch-symbolische Werte existierten, die dabei von den Menschen an den Gegenstand herangetragen würden, für sie aber ebenso real weil erlebniswirksam seien.¹⁵

Methodik der Bestimmung des ästhetischen Erlebnisses

Welches ästhetische Erleben die Menschen dabei im Sinne einer Erwartungs- und Bedürfniserfüllung als angenehm, als „rechtes Maß“ oder „richtige Dosierung“ von Einzelaspekten empfinden, lotet Tessin nicht allein argumentativ oder philosophisch aus, sondern darüber hinaus methodisch im Grundsatz nach Maßgabe der empirischen Sozialforschung und dabei konkret in Form von Befragungen.¹⁶ Sie beziehen sich, entsprechend seiner spezifischen Ausgangsthematik, auf städtische Freiräume und werten dabei Daten aus, die Tessin teils auch selbst erhoben hat. Mit ihnen wird beispielsweise untersucht, wie die Besucher verschiedener Freiraum-Objekte die Landschaft mit Hilfe von Eigenschaftswörtern charakterisieren, ob die Befragten die Entwurfsbeschreibungen von Landschaftsarchitekten mit den von ihnen realisierten Parks auf der Basis von Abbildungen in Übereinstimmung bringen können, wie sie die »Anmutungsqualität« eines Hannoveraner Parks einschätzen, wie schnell sich individuelle Geschmacksvorstellungen gleichwohl kollektiv verschieben, welche Eigenschaftsgewichtung die Befragten bei Stadtplätzen vornehmen, wenn es um deren »richtiges Maß« geht, welche Hannoveraner Freiraum-Orte deren Besucher als »angenehm« empfinden, welche Elemente der Freiraumgestaltung ihnen wichtig (und unwichtig) sind, über welche Vorkenntnisse die Besucher spezifischer Freiraum-Orte verfügen, ob sie solche Orte als »hochkulturell« rezipieren und vieles mehr.¹⁷

Erkenntnisse Tessins und Befunde zum Konzept

Es zeigt sich dabei zweierlei: Erstens vertraut Tessin zur Beantwortung der Frage danach, welche geplanten Gestaltungsaspekte tatsächlich imstande sind, bestimmte, beabsichtigte Reaktionen beim Publikum hervorzurufen und welche eher ins Leere laufen, methodisch insbesondere dem empirischen Mittel der direkten Befragung (und somit weniger etwa Besucherfrequenzmessungen oder anderen abgeleiteten Größen). Zweitens wird deutlich, dass sich die ästhetischen Urteile von Laien auf der einen und professionellen Gestaltern auf der anderen

¹⁵Tessin 2008, S. 23

¹⁶ebd., S. 42

¹⁷ebd., S. 18, S. 27, S. 28 f., S. 30, S. 42, S. 43, S. 45 ff., S. 53 ff., S. 58 f., S. 71 ff.

Seite erheblich unterscheiden können, wobei die Einschätzungen der Rezipienten noch erheblich heterogener erscheinen – innerhalb einer sozialen Schicht, aber ebenso über ihre Grenzen hinweg. Die von Tessin vorgenommene, letztlich unumgänglich sich anbietende, dabei aber auch übertragbare begriffliche Differenzierung ist die zwischen einer Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik, analytisch unterschieden nach den Motiven der Erschaffung des Objekts, den hieran angelegten Wertmaßstäben und seiner Beurteilung durch das Publikum. Leicht erkennbar ergeben sich hieraus je eigene Ansätze der Untersuchungsmethodik zum ästhetischen Empfinden, wobei Tessin darauf hinweist, dass die Rezeptionsästhetik nicht normativ, sondern empirisch vorgeht, dass sich vor allem aber die Werkästhetik mit ihrem »objektivistischem Ansatz« von der Kunstkritik zu einer Kunstkommentierung entwickelt habe und dabei selbst auch nur noch subjektiven Qualitäts- und Geschmacksmaßstäben folge.¹⁸

Die auch darin aufscheinende »Entnormatisierung« der Kunst sei der Auslöser für die Ausbreitung der Popkultur, die nicht die Hoch-, Eliten und E-Kultur popularisiert, sondern die Sub-, Massen- und U-Kultur aufgewertet habe – mit Hilfe einer Bevölkerung, deren Bildungsstand sich in den vergangenen Jahrzehnten enorm gesteigert habe.¹⁹ Tessin verknüpft dies dennoch mit umfangreicher Kulturkritik. Bemerkenswert ist etwa sein Unverständnis, dass angesichts dieser gegenseitigen kulturellen Durchdringung „in manchen ästhetischen Milieus der Architektur und Landschaftsarchitektur das Populäre so unpopulär ist und dies ausgerechnet in einer so angewandten, längst massenkulturell wirksamen ‚Kunst‘ wie der Landschaftsarchitektur bzw. Architektur“.²⁰ Tessin diagnostiziert hier von ausgehend, dass sich die Kunst selbst aufgelöst habe, dabei in die Pop- und Massenkultur integriert worden sei, die ihrerseits weder an einen aufklärerischen Auftrag noch an die Ernsthaftigkeit der Kunst, die Wahrheit oder den Fortschritt glaube. Der Genie- sei dem Starkult gewichen, Gesellschaftskritik der Unterhaltung. Nur das wohl dosiert-zumutbar Neue treffe noch das Interesse des Publikums und stelle die letzte Übereinkunft zwischen Produzenten und Rezipienten her.²¹

Mittels einer knapp angedeuteten Diskursanalyse und hierin Sklair sehr ähnlich versucht Tessin zu belegen, dass »das Neue« insbesondere von Fachzeitschriften in einem „werkästhetischen Jargon“ propagiert werde, der in seinen

¹⁸Tessin 2008, S. 88 ff.

¹⁹ebd., S. 92

²⁰ebd., S. 93; Hervorhebung i.O.

²¹ebd., S. 95 f.

Ausdrücken überschwänglicher, feinfühlicher, aber auch vorwurfsvoller sei als „Begriffe aus der Laienästhetik“. Tessin kommt nach dieser selbst nicht neuen Popkultur-Grundsatzkritik und Anklage an die Mittler der Vertiefung bestehender kultureller Gräben zu dem Schluss, dass die professionelle Ästhetik primär gestaltorientiert sei, während sich die Laienästhetik am – individuell empfundenen, aber dabei möglichst kollektiv erlebten – Geschehen orientiere.²²

Seine Erkenntnis, dass »Laien« – der Begriff des Konsumenten taucht bei Tessin in diesem Zusammenhang praktisch nie auf – an einer »Geschehens-Ästhetik«, Profis hingegen an der Gestaltästhetik interessiert seien, ist ebenfalls auf städtische Freiräume bezogen, in ihrer Herleitung jedoch reich an allgemein gehaltenen Bezügen zu grundlegenden gesellschaftlichen Entwicklungen und Einflussfaktoren und damit als theoretisches Konzept übertragbar. Entscheidend ist aber vielmehr, dass Tessin überhaupt den Versuch anbietet, das ästhetische Erleben der Menschen theoretisch und empirisch tiefgreifend zu erklären – bezüglich der Stararchitektur ist ein solcher Versuch nicht zu erkennen. Dabei muss kaum daran erinnert werden, dass ästhetische Debatten über die Architektur so alt sind wie sie selbst und nie zu einem abschließenden, unumstrittenen Urteil führen konnten. Implizite Bestätigung findet der von allen Autoren geäußerte, prominent aber von Jencks vertretene Befund, dass die Postmoderne (mindestens aber die »Krise von Aufklärung und Moderne«) der Stararchitektur einen Boden bereitet habe, der für sie die bis heute fruchtbarste Grundlage sei. Eines ihrer besonderen Kennzeichen ist für Tessin, wie gezeigt, das Aufkommen der Popkultur und damit das »Auseinanderklaffen von Sein und Schein«. Gerade dieser Zusammenhang stellt den Stein des Anstoßes für verbreitete Kulturkritik an der gebauten Umwelt dar.

4.2 Positionen der Gesellschafts- und Kulturkritik

In den zuvor untersuchten Arbeiten wird der Aspekt der »Macht« oder politische Zusammenhänge der Entstehung von Stararchitektur in größter Zurückhaltung thematisiert. Ein damit zusammenhängender »blinder Fleck« ihrer Thematisierung ist daran geknüpfte Kultur- oder Gesellschaftskritik. Stellvertretend für eine ihrer spezifisch architekturbezogenen Formen sei hier Wilhelm Kücker angeführt, dessen (über viele Jahre hinweg angestelltes) Nachdenken über „[d]ie verlorene Unschuld der Architektur“ – ein Plädoyer für ihre Autonomie auch gegenüber

²²Tessin 2008, S. 95 f., S. 100

einem vermeintlich „ungesunden Volksempfinden“²³ – als Vorläufer für sein späteres, weiter unten etwas näher betrachtetes Essay zum „Ego des Architekten“ verstanden werden kann, das sehr pointiert auf eine Stararchitektur-Kritik hinausläuft. Kückler, der eine als »kulissenhaft« beschriebene Architektur und Stadtentwicklung ‚in der Tradition des Fürsten Potemkin‘ ebenso ablehnt wie den von ihm damit verbunden gesehenen Spieltrieb der Menschen, erkennt in der »Welt als Bühne«, dem »Leben als Inszenierung« und der bühenbildnerischen Architektur als Erfüllungsgehilfen eben jene »Uneigentlichkeit«, die zum Kennzeichen des von ihm nur in Anführungszeichen gesetzt ansprechbaren „postmodernen“ Lebensgefühls geworden sei. Die Architektur der Postmoderne „in der „verkabelten“ Mediengesellschaft“, so Kücklers Vorwurf, verfolge keine anspruchsvollen Ziele, sondern bediene das Publikum nur mit Illusionen und Ablenkungen in einem unzumutbar und trostlos gewordenen Alltag²⁴ – Winfried Dechau zählt hierzu ausdrücklich auch den weitaus größten Teil der Gegenwartsarchitektur und schlägt den Bogen vom Versagen der Architektenausbildung über eine Elfenbeinturm-Architekturkritik hin zur Parallelwelt des Bauherren-Publikumsgeschmacks, das in seinen Werten, Bedürfnissen und seiner „bisweilen eher tristen Realität“ Gräben zur „heilen Hochglanzwelt in Architekturzeitschriften“ aufreißt.²⁵ Auch fordere die Architektur der Postmoderne, so Kückler weiter, nicht das Wahrnehmungsvermögen heraus, sondern erfülle nur das oberflächliche „Bedürfnis nach Zerstreuung, nach visuellem Konsum und stellt damit ihrer Vermarktung im ökonomischen Verwertungsprozess nichts mehr in den Weg“²⁶ Ferdinand Fellmann bietet hierzu jedoch eine genau entgegengesetzt anmutende These an: Nach ihr verliert die „traditionelle Opposition von Sein und Schein, von der die Ontologie ebenso lebt wie die Ästhetik“, im

²³Kückler 1989, S. 103 ff.

²⁴ebd., S. 82

²⁵Dechau 1999, S. 9

²⁶Kückler 1989, S. 83; Exemplarisch für eine auf der Grundlage dieser Zusammenhänge vorgebrachte Kritik ist auch bei Misik zu finden, der sich dabei auf Georg Francks unter dem Titel „*Mentaler Kapitalismus*“ erschienenen Buch beruft: „*Der Stararchitekt und die Marke gehen ein symbiotisches Verhältnis ein, zum wechselseitigen Vorteil. Franck: »Der Modekonzern partizipiert am Prestige der Architektur als genuiner Kunst, die Architektur partizipiert an der Präsenz der Marke Prada jenseits der Kunst«. Deshalb habe die Postmoderne eine neue Klasse architektonischer Prominenz hervorgebracht, die »Klasse der Stararchitekten«. Deren Arbeit lassen sich die globalen Brands viel kosten, aber das Geld ist gut investiert, denn die »gebaute Auffälligkeit ist teuer – ob mit oder ohne Star« (Misik 2010, S. 62 f.; darin zitiert nach: Franck 2005, S. 201, S. 185).*

postmodernen Zeitalter an Bedeutung.²⁷ Wo die Lebenswelt immer mehr zu einer Medienwelt geworden sei, verringere sich der Bedarf nach substantieller Deckung der bildlich erlebten Wirklichkeit. Fellmann sieht in der Architektur als Immobilie das Widerstandspotential gegen die „Zirkulation der Bilder und Zeichen“, erkennt in dieser Unbeweglichkeit gleichwohl aber kein wirksames „Prinzip für die Regeln der Baukunst“, sondern fordert umgekehrt, dass „die Gestaltung der Immobilie etwas von der Mobilität der Medienwelt“ aufnimmt.²⁸ Dieser Forderung ist sicher nicht unbedingt zuzustimmen, auch zeigt die Auseinandersetzung mit Stararchitektur, dass eben die „Sein-und-Schein“-Dichotomie dort offenbar ihre spezifische Verfestigung gefunden hat. Tessin macht aber genau hierzu deutlich, dass es den Menschen durchaus ein Bedürfnis ist, den »sich selbst tragenden, an den Bildschirmen erlebten Zwischenbereich« (Fellmann) zu verlassen und die Bilder und Zeichen der Medienwelt in der gegenständlichen Wirklichkeit – anhand eigener Maßstäbe (Tessin) – durch das persönliche ästhetische Erleben zu bestätigen (ein Wunsch, den wie gezeigt Rauterberg zufolge die »Architektur-Elite« nicht nur erkannt hat, sondern mit hehren Motiven auch gezielt zu erfüllen sucht). Wo der Star- im Geniekult seinen kultursoziologisch bedeutsamen Vorläufer hat, ist jedoch auch die als so einflussreich bestimmte Medialisierung begrifflich nicht ohne ihre historische Entwicklung angemessen zu verstehen. Hierauf verweist Fellmann, wenn er bemerkt, dass die Immaterialisierung der Welt durch die elektronischen Medien zwar von ihrer technischen Bedingtheit nicht zu trennen ist, ihre Wurzeln gleichwohl weiter zurückreichen als einzelne Ausprägungen vermittelnder Hilfselemente. Fellmann erinnert an Siegfried Kracauers Filmtheorie, die Charles Baudelaires Paris-Lyrik der „Transzendenz im Vergänglichen des großstädtischen Lebens“, in der die „flüchtige Schönheit der anonymen Passantin im Strom der Menschen und Zeichen“ zur „Chiffre der Ewigkeit“ wird, die er idealtypisch in das Medium des Films übertragen sieht, das sodann die Aufgabe der „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ übernimmt: „Die Bilder der Wirklichkeit werden zur Wirklichkeit der Bilder.“²⁹ Ein solchermaßen philosophisch weiter gefasster Immaterialisierungs- und Medialisierungs-Begriff erscheint geeigneter, verständlich zu machen, worin die besondere Breitenwirksamkeit der Medien besteht, als

²⁷Fellmann 1997, S. 18

²⁸ebd., S. 19

²⁹ebd., S. 19 f.

deren Fähigkeit es Tessin beschreibt, die Vorstellungen der Menschen zielsicher zu beleben.

Eduard Führ hat Jencks schon früh vorgehalten, „die Produktion der Postmoderne“ mit zu betreiben und sich dabei von einer *praktischen* Ästhetik der Architektur zu entfernen.³⁰ Diesem Weg ist Jencks erkennbar und offenbar zu Recht treu geblieben – allerdings ohne einer ästhetischen Operationalisierung der Stararchitektur näher gekommen zu sein. Nicht nur Jencks gilt Stararchitektur erkennbar als unausweichlicher Sachzwang aktueller ökonomischer Verhältnisse, wie viele seiner Formulierungen bekräftigen. Auch andere der besprochenen Autoren sehen darin eine in heutigen Verhältnissen fest etablierte kulturelle Praxis, die bereits ihre Trittbrettfahrer (»copycats«, Ötsch) und indirekt Begünstigten hervorgebracht habe.³¹

Die diskursive Alternativlosigkeit des Stararchitektur-Begriff

Das bedeutet umgekehrt: Selbst wenn vereinzelt eingeräumt wird, dass Stars der Architektur wohl nur eingeschränkt mit Hollywood-Stars auf eine Stufe zu stellen sind, gibt es keine ernsthaften Ansätze, Architektinnen und Architekten als Stars und ihre Werke als die zugehörige zeitgenössische Strömung und Ausdrucksform zu hinterfragen, Berühmtheit in anderer Art und Manifestation zu konzeptualisieren oder eine solche Darstellung als eines von mehreren möglichen Deutungs- oder Interpretationsangeboten dieser als Spezifikum umrissenen Sparte der Gegenwartsarchitektur zu denken. Als Stars erscheinen Architektinnen und Architekten trotz verschiedentlich identifizierter Anzeichen eines Endes der beschriebenen Stilepoche auch in der Analogie negativ konnotierter Phänomene, Ausprägungen und Zuschreibungen; letztlich herrscht dabei die Annahme vor, dass Stararchitektur in den geschilderten Charakteristika als neue Tradition, neue Architektursprache und eigenständige Erzählung grundsätzlich Bestand haben werde. Das so insgesamt gezeichnete Gesellschaftsbild erscheint so kohärent, die beschriebenen Zusammenhänge so zwingend, dass Korrelationen in den Rang von Kausalitäten gehoben werden. Dies gilt insbesondere dort, wo Objektivierungen in Form von Preisen und Auszeichnungen, abgeleiteten mathematischen Erklärmodellen und Formeln zur Ermittlung von Berühmtheit sowie argumentativ vereinnahmten Quantifizierungsverfahren aller

³⁰Führ 1997, S. 65

³¹Angesichts der Konzentration auf vorbildhafte Architektur in Fachzeitschriften befindet Winfried Dechau: „Ein gutes Plagiat ist immer noch besser als ein schlechtes Original“ (Dechau 1999, S. 8).

dargestellten Methoden nicht als gleichzeitig auftretende Charakteristika desselben star-konzeptionellen Deutungsangebots vorgestellt werden, sondern als bestätigende Folgen einer vertieften Auseinandersetzung mit Stararchitektur und ihren Schöpfern. Methodisch, analytisch und systematisch geschieht dies überwiegend anhand von Fallbeispielen und dabei implizit mit den Mitteln der (Architektur-)Philosophie, auch dort, wo (augenscheinlich offen geführte) Interviews den Eindruck empirischer Vorgehensweisen zumindest andeuten.

Dabei zeigt sich, dass eine Annäherung an die als Konsequenz gedachte Stararchitektur einer im globalen Vergleich kaum differenziert dargestellten (Konsum-) Gesellschaft, deren Baukultur unter dem Einfluss einer Spektakularisierung, Theatralisierung und noch allgemeiner Kommerzialisierung aller Lebensbereiche stehend metaphorisiert wird, auch hier über den Weg der analytischen Auseinandersetzung mit diesen Konzeptualisierungen erfolgen kann und muss. Wie umfassend dieser Einfluss angenommen wird, bedarf dabei keiner neuen Herleitung. Schon Gustave Le Bon vertritt die Auffassung, dass „die Massen stets durch die wunderbaren und legendären Seiten der Ereignisse am stärksten ergriffen“ werden und dieses Wunderbare und Legendäre die wahren Stützen der Kultur seien, womit bei ihm eine Grundlegung des Begriffs der »Theatralisierung« einher geht.³² Mehr als ein halbes Jahrhundert später befindet dann Guy Debord: „Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von *Spektakeln*“; „Der Begriff des Spektakels vereinigt und erklärt eine große Mannigfaltigkeit von erscheinenden Phänomenen“,³³ was nur die Anfangsaussagen von zweien seiner 219 Thesen sind, in denen er seine Auffassung darlegt, wie durchdrungen die gesellschaftliche Kultur vom »Spektakel« sei. Nach einem weiteren Sprung in die heutige Zeit begegnet man einer solchen Kultur weitester Teile der Gesellschaft im Begriff der Massenkultur, „der mehr signalisiert als die ideelle Summe der industrialisierten Freizeit-, Konsum- und Medienwelten, die zur hegemonialen kulturellen Wirklichkeit in den modernen Gesellschaften geworden sind.“³⁴ Schrage und Hieber weisen darauf hin, dass die aufgrund von medientechnologischen Veränderungen deutlich zugenommenen Möglichkeiten der Reproduktion und Vervielfältigung von Kulturgütern selbst auch das Erschaffen des Massenpublikums bewirkt haben, das seinerseits dann

³²Le Bon 2009, S. 68 f.

³³Debord 1996, S. 13; S. 16; Hervorhebung i.O.

³⁴Makropoulos 2008, S. 7

durch eine Transformierung der visuellen Wahrnehmung die Künste verändert habe.³⁵

Vor dem Hintergrund dieser Verhältnisse, Bedingtheiten, Kontexte und Prozesse einerseits und der stärker differenzierten Sinn-, Zeichen- und Praxisphänomene andererseits ist Herbert Willems daran gelegen, »theatrale« Begriffskonzepte wie die der Erlebnis- und Spektakelkultur, der Korporalisierung, Reklamisierung, Eventisierung, des Images u.a., wie sie hierfür in sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskursen Anwendung finden, als Teile einer Theatralisierung aller gesellschaftlicher Ordnungsebenen, Bereiche und Daseinsaspekte zu untersuchen. Dieses Ansinnen folgt der Feststellung, dass es auf der empirisch-analytischen Ebene an Untersuchungen mangelt, die über Einzelphänomene und -bereiche hinausgehend verschiedene Ordnungsebenen und Sphären der Gesellschaft in den Blick nehmen.³⁶ Konkret geschieht genau dies nun innerhalb zweier Bände mit Schwerpunktsetzungen auf verschiedenen kulturellen und sozialen Feldern, zu unterschiedlichen sozialen Praktiken, etwa dem Karaoke, Sport oder Shopping, sowie im Bereich der Massenmedien unter Bezugnahme auf Prominente als Marken oder Stars in Mediengesellschaften.³⁷ Eine solche Bandbreite lässt einerseits erahnen, dass die diagnostizierte Durchdringung der Gesellschaft mit diesen Phänomenen umfänglich genug sein muss, um Theatralisierung als eine Art analytischer »Zentralperspektive« auf eine solche Gesellschaft zu richten. Auf der anderen Seite zeigt sie, dass sich ein solcher Ansatz nicht übergehen lässt, soweit Stararchitektur nicht allein für sich, sondern ebenfalls als »Architektur der Gesellschaft« verstanden werden muss und darin offensichtlich mehr als ein Zeitgeist- oder Epochen-Phänomen darstellt. Beides und insbesondere der bei Jencks zu findende Epochen-Erklärungsversuch der Postmoderne greifen in der Tat zu kurz wenn die Möglichkeit gedacht werden muss, dass die Auffassung von einem Zeitalter der Stararchitektur selbst eine analytische Theatralisierung ist oder das, was als Gegenstand der Betrachtung gilt, das Ergebnis einer insgesamt veränderten gesellschaftlichen Wahrnehmung und Begriffsbestimmung ist. Er steht auch dort im Wege, wo der stets mitschwingende Geist und Duktus der Polemik abgelegt werden soll. Zahlreiche Feststellungen und Äußerungen, dass es ikonische, großmaßstäbliche, exaltierte, spektakuläre, um Aufmerksamkeit buhlende Architektur auch in früheren Zeiten gegeben habe, lassen zudem

³⁵Hieber und Schrage 2007, S. 7

³⁶Willems 2009d, S. 13 f.

³⁷vgl. Willems 2009a und Willems 2009b

(dann nicht aufgelöste) Zweifel daran aufkommen, dass der Wandel allein architektonisch sein kann. Nicht nur die politische Relevanz der Debatte um Stararchitektur, sondern auch ein anderer Umgang mit Stars der Architektur zeigen darüber hinaus, dass ein konzeptionell umfassender Verständniszugang benötigt wird – anders als bei Staranwälten, Stars des Sports, der Musik oder des Films sind es in der Architektur erkennbar nicht vergleichsweise höchste Leistungen, Erfolge, Verdienste oder eine besondere Prominenz in einem als grundsätzlich evolutionär sich entwickelnden wie regelbasiert-homogen begriffenen Aktivitätsfeld (die auf einer individuellen Ebene allenfalls perfektioniert, aber nicht revolutioniert werden), sondern mindestens zusätzlich eine neue und andersartige kulturelle Ausdrucksform, die angenommen und den Betrachtungen zugrunde gelegt wird. Anders gesagt: Kennzeichnend für die Architektur ist der oben geschilderten Auffassung nach, dass die Stars dieses Feldes zugleich auch einen eigens entstandenen Stil in besonderer Weise treffen.

Stararchitektur als Epochenbegriff

Sinnvoll ist eine Auseinandersetzung mit der Frage, warum so sehr darauf abgehoben wird, dass Stararchitektur dabei das Produkt oder die deutlichste Widerspiegelung eines Zeitgeist- und Epochenwandels ist, um zu verstehen, welche komplexen Motive der Sinn- und Ordnungssuche darin enthalten sind. Eine solche Suche und die daraus folgende Schaffung eines Ordnungssystems, das an Baustil-Zeitabschnitten orientiert ist, die eine je eigene empirisch-materielle Wirklichkeit darstellen, ist der baugeschichtlich operierenden Architektur in hohem Maße eingeschrieben, die oben vorgestellten Erklärungsansätze für Stararchitektur bewegen sich zu ihnen aber zwischen übergreifenden und abgrenzenden Argumentationslinien changierend – ohne dass auch nur einer der hierdurch markierten Pole unumstritten wäre. Der von Führ gegen Jencks gerichtete Einwand, dieser habe die Epoche der Postmoderne (mit) produziert, ist in diesem Zusammenhang als Hinweis auf den Kampf um Deutungshoheiten von größerer Bedeutung.

Dieser Kampf ist ein Charakteristikum bei der Herausbildung von Epochenbezeichnungen, bei dem das mit Aspekten der Macht verbundene Ziel der Akteure im diskursiv hergestellten Anschluss größerer Publika besteht – die Architektur kennt dies spätestens seit der Gotik, bei der es als bemerkenswert gelten darf, dass sich ihr zunächst negativ besetzter Begriff als Stilepochenbezeichnung durchgesetzt, dann aber wertneutral erhalten hat. Jaeger macht darauf aufmerksam, dass der Sinn des Epochenbegriffs grundsätzlich „ein sich im Bewusstsein

nachträglich herstellender Ordnungssinn und ein sich im Handeln aktual vollziehendes Sinngeschehen“ ist.³⁸ Nicht die Wertung, sondern die (Ein-)Ordnung aus Sicht eines als nachfolgend empfundenen Zeitalters steht folglich im Vordergrund. Insbesondere seit dem 19. Jahrhundert operiert die wissenschaftliche Zeitdeutung hierbei zunehmend mit Theoriekonzepten der Epochendifferenzierung, was einerseits nicht unumstritten ist, als methodisches Instrument der historischen Forschung und Sinnbildung aber ernstgenommen werden muss und darin widerspiegelt, dass akzentuierte Epochenstrukturen der Geschichte eine Wahrnehmung der Kultur als „kontinuierliche Herausbildung immer neuer individueller Formen“ sind.³⁹ Diese chronologischen Periodisierungen der Vergangenheit aus der Perspektive der (jeweiligen) Gegenwart bringen sie zudem in eine prozessuale Ordnung, die ihre Deutungen erst möglich bzw. individuell interpretatorisch zugänglich macht; dabei geht es „immer auch um Deutungen des Kontingenten und Heterogenen, des Ungleichzeitigen und Widersprüchlichen“ und all dessen, „was sich den synchron-strukturellen Ordnungsleistungen und Epochenkonzepten entzieht oder sich ihnen gegenüber sperrig verhält“.⁴⁰ Jaeger betont jedoch die verbindende Funktion und Wirkung der Verwendung und Erarbeitung der sie übergreifenden Epochenkategorien: Sie „tragen zur Stiftung eines Zusammenhangs des Heterogenen gerade dann bei, wenn sei die Existenz von Inkohärenzen nicht leugnen, sondern sich als fähig erweisen, sie als solche zu erkennen und in ein Verhältnis zueinander zu setzen“.⁴¹ Ebenfalls kennzeichnendes Element von Epochenkonzepten ist die Vorstellung von „kultureller Differenz und Spezifik“ bzw. „Interkulturalität und des Zusammenhangs zwischen Kulturen“.⁴² Jaeger bezieht dies analytisch auf die Epoche der Neuzeit, in der begrifflich auch eine Unterscheidung zwischen »Eigenem« und »Fremdem«, zwischen Europa und dem Rest der Welt vorgenommen wird. Eine solche Unterscheidung ist demnach nicht auf diachronische Vorerfahrungen angewiesen, sondern grenzt sich synchron zu anderen Kulturräumen und Handlungsweisen ab. Die Klassische Moderne verbindet in dieser Hinsicht beide Perspektiven auf eine Art, wie dies in der Logik der als einbettendes Zeitalter der Stararchitektur

³⁸ Jaeger 2003, S. 314

³⁹ ebd., S. 314 ff.; Zur „Epoché der Alltagswirklichkeit“ und den fließenden Grenzen einer »Sinnprovinz« in Richtung Traum und Fantasie, ihrer je eigenen Zeitlichkeit und Sozialität sowie ihrem Potential zur Auslösung sozialen Wandels siehe Steets 2015, S. 100 f.

⁴⁰ Jaeger 2003, S. 317 i.V.m. S. 349 f.

⁴¹ ebd., S. 351

⁴² ebd., S. 323

präsentierten Postmoderne nicht mehr möglich ist: Diese grenzt sich gegen das auch technisch hergeleitete, kulturelle Selbstverständnis und den Anspruch der Architekturmoderne ab, bildet aber im Globalphänomen der Stararchitektur gerade keine Differenz im Verhältnis zur übrigen Welt.

Epochen, so betont es Jaeger, leiten ihren kulturellen Sinn und ihre geschichtliche Perspektive aus ihrem Ursprung ab: „In ihrem Ursprung bilden sich nämlich diejenigen Faktoren erst heraus, die sie von anderen Epochen unterscheiden.“⁴³ Dies wirft sogleich die Frage auf, ob der Ursprung der Stararchitektur, des mit der Architektur verschmolzenen Starkults, mit der entstehenden Postmoderne zusammenfällt oder ob es sich um ein davon losgelöstes, übergreifendes, weiter zurückliegendes und damit eine andere Epoche begründendes Phänomen handeln muss. Anders gefragt: Konstituiert die Architektur eine soziale Realität durch ihre Wirkung als „der neue Star der globalen Kultur, einer Welt, in der Bilder die Realität substituieren“,⁴⁴ und ist Stararchitektur (mit Baudrillard) dabei der »Superfetisch«, der das kollektive oder doch eher teilgesellschaftlich westliche Begehren stimuliert und sogar das Potential besitzt, deren Identität *herzustellen*, womit es an marxistische Perspektiven erinnert und an deren Ursprünge anknüpft? Oder ist auch diese Position als Ausdruck einer diskursiven, »theatralischen« Überspitzung innerhalb einer kulturkritischen Debatte zu verstehen, die, wie oben gezeigt, Baudrillard zuvorderst vertritt?

Perspektiven der Architektursoziologie

Architektur als »Medium des Sozialen« ist in genau dieser Hinsicht nicht frei von subjektiven Individualpositionen der Gesellschafts-, Kultur- und Architekturbeschreibung und -kritik, die aber dadurch ihre gesellschaftliche Dimensionen erhalten, dass sie als diskursive Beiträge Einzelner nicht untergehen, sondern bei sozialen Gruppierungen Anschluss finden. Angesichts der Thesen Virilios innerhalb seiner (philosophischen) Theorie der Geschwindigkeit, das Gebaute stehe gegenüber dem sich ausbreitenden Virtuellen zur Disposition, nur Fahrzeuge seien als konkreter, materialisierter Raum noch wichtig und eine Koexistenz zwischen menschlichen und architektonischen Körpern im virtuellen Raum gar nicht mehr zu beobachten, fragt Delitz, ob die »Cartesianischen Teufelchen« wohl ihr Spiel mit den Medientheoretikern oder uns gespielt haben könnten und befindet, dass gerade vor dem Hintergrund einer solchen Denkweise der Architektur die »Grundlast« bei der Konstitution von Gesellschaft *und*

⁴³Jaeger 2003, S. 317

⁴⁴Delitz 2009, S. 208

entsprechender Subjekthaltungen in ihrer Verwobenheit mit Körperbewegung und Wahrnehmung zuzusprechen sei.⁴⁵ Ihr Diktum der *Architektur als Medium des Sozialen* und der darin entfaltete Architekturbegriff ist äußerst umfassend, er meint „[d]as Gebaute, aber auch das Gewebte Genähte, Geflochtene“, die „Artefakte, welche die architektonische Funktion der Separierung und Rahmung von Aktivitäten erfüllen“, er richtet den Blick auch auf „weitere Eigentümlichkeiten“ wie deren kreatives und affektives Potential, er trifft – einschließende – Unterscheidungen zwischen neuer, innovativer, traditioneller, „anschaulich kreativistischer, Ehrerbietung aufzwingender oder die Gesellschaft mit Stolz“ erfüllender, „funktionale Hierarchien und Einordnungen des Einzelnen ins Fließen“ bringender Architektur.⁴⁶ Daneben sucht er die Relevanz der Architektur in einer sich als Mediengesellschaft begreifenden Gegenwartsgesellschaft zu klären, nimmt also zur Kenntnis, dass unterschiedliche zeitdiagnostisch-soziologische Denkansätze zu unterschiedlichen Auffassungen der Bedeutung der Architektur als Spiegel, Ausdruck oder Zeugnis einer je spezifischen Gesellschaft kommen können.⁴⁷

Die Theoriekonzept-Form(ul)ierung der »Architektur als Medium des Sozialen« wendet sich somit insgesamt an Fragestellungen der Verbindung von Gesellschafts- und Architekturentwicklungen, wie sie von einer immer umfassender etablierten Architektursoziologie aufgenommen werden: Sie analysiert „konkrete architektonische Phänomene in Hinsicht auf die Gesellschaft“.⁴⁸ Schäfers definiert das Aufgabenfeld einer Soziologie der Architektur folgendermaßen:

„Architektursoziologie untersucht die Zusammenhänge von gebauter Umwelt und sozialem Handeln unter Berücksichtigung vorherrschender technischer, ökonomischer und politischer Voraussetzungen. Hierbei kommt den schichten- und kulturspezifischen Raumnutzungsmustern und der Relevanz von architektonischen Symbolsystemen besondere Bedeutung zu. Weitere Untersuchungsfelder sind die Strukturen des Bauprozesses, die Formen der Partizipation sowie die Architektur als Beruf.“⁴⁹

⁴⁵Delitz 2009, S. 208 f.

⁴⁶ebd., S. 317 i.V.m. S. 322 f.

⁴⁷Delitz und Fischer 2009, S. 13

⁴⁸ebd., S. 12

⁴⁹Schäfers 2014, S. 23

Einzelne der von ihm aufgezählten Grundfragen der Architektursoziologie, etwa die danach, in welchem politischen und ökonomischen Umfeld gebaut wird, wer über die notwendigen Ressourcen verfügt und das Baugeschehen bestimmt, nehmen Bezug auf Aspekte von Macht und Herrschaft, die in Akteurskonstellationen organisiert sein können, wie sie etwa der Klassenvorstellung von Sklair entsprechen. Andere beschäftigen sich damit, wie durch Bauwerke Vorstrukturierungen im Ablauf sozialer Interaktionen und Prozesse bewirkt werden und welchen Stellenwert Zeichen und Symbolsysteme dabei haben, was, wie oben gezeigt, in der Nähe der Argumentationslinien von Jencks gesehen werden kann. Analog zum Interessenschwerpunkt McNeills lässt sich die von Schäfers formulierte weitere architektursoziologische Frage verstehen, wie sich „das Berufsfeld der Architekten“ entwickelt.⁵⁰

Sichtbar wird hier, wie sich die Soziologie – oder genauer: die sich in Richtung des Feldes der Architektur erweiternde soziologische Theorie – um einen handhabbaren Architekturbegriff bemüht, wie sie sich mithin der Dimension ihres Gegenstands vergewissert. Es mag dabei dem Umstand der vergleichsweise nicht sehr weit zurückreichenden Theorietradition geschuldet sein, dass dieses Bemühen durchaus unterschiedliche, selbst subjektiv erscheinende oder möglicherweise auf der Grundlage nicht ausreichend abstrahierter Definitionen des Sozialen entwickelte Begriffsbestimmungen hervorbringt. Architektur, so definiert es etwa Bernhard Schäfers, „ist gebauter bzw. umbauter Raum, d.h. durch Architektur wird die den Menschen umgebende Raumhülle in eine bestimmte, für ihn nützliche und ästhetische Form gebracht“.⁵¹ Der einzelne Mensch geht zwar in der Gesellschaft auf, ist gegenüber (ausdifferenzierten) Gruppen aber gerade keine Kategorie des Sozialen; auf der anderen Seite wartet Schäfers hingegen mit der Diagnose einer Gesellschaft auf, deren Entwicklung „natürlich auch mit der Globalisierung von Investmentkapital und der Europäisierung von Arbeitsverhältnissen und Rechtsvorschriften zu tun“ habe, wodurch Architektur einerseits „in ein immer dichter werdendes Netz des bloßen Verwertungsdenkens und rentablen Zweckbaus“ gerate, andererseits – und im Kontrast dazu – aber auch durch „die Aktivitäten der weltweit agierenden Stars der Architektur und ihrer Büros“ geprägt sei, die innerhalb von „Strukturen der Mediengesellschaft und des Medienkonsums“ gedeihe, die „der Genese von Stars auf allen

⁵⁰Schäfers 2014, S. 23

⁵¹ebd., S. 30

Gebieten des öffentlichen und künstlerischen Lebens sehr förderlich sind“.⁵² Grenzziehungen zwischen Gesellschaften oder gesellschaftlichen Gruppierungen verschwimmen hier so stark, dass sie analytisch kaum noch zugänglich sind.

Exklusiver definiert Silke Steets Architektur als Gegenstand des soziologischen Forschungs- und Erkenntnisinteresses: Gemeint ist für sie mit dem Begriff der Architektur der „Teil der gebauten Umwelt, dem ein Gestaltungswille zugrunde liegt, also eine Absicht, die gebaute Umwelt zu formen [...]. In der Regel sind es Experten, wie Architektinnen und Ingenieure, die im Auftrag von Laien Häuser gestalten; in meinem Verständnis können dies aber auch jedermann und jedefrau sein, die beginnen, Artefakte, wie beispielsweise Gebäude, ihren Vorstellungen entsprechend zu gestalten“.⁵³ Es ist zumindest diskussionswürdig, ob ein so erklärtermaßen subjektivistischer Zugang dem soziologisch in den Blick genommenen Feld der Architektur in seiner Ausdehnung angemessen gerecht werden kann – ob es überhaupt in seinen Grenzen und Übergängen erfasst wird. Vieles hieran ignoriert zudem architektonische Entwürfe, Utopien, gesellschaftsformende oder doch mindestens -beeinflussende, darin Diskurse prägende Bilder, Konzepte und Manifeste. Spricht nicht der Begriff der »Avantgarde« das in der Architekturgeschichte reichlich anzutreffende Phänomen an, dass mancher architektonischer Entwurf der Bereitschaft der Gesellschaft vorausging, ihn anzunehmen? Mit Frank Werner wäre zu antworten, dass es sich um keine Frage nach dem »ob«, sondern dem »wie« handelt – dem Scheitern stehen eine ungebrochene Faszination sowie eine Zeit der 1960er und 1970er Jahre gegenüber, „die Visionen, Panoramen und Schreckensbilder hervorgebracht hat, in denen bereits all das im Keim angelegt war, was uns heute noch bewegt“.⁵⁴

Ungleich entscheidender ist vor diesem Hintergrund aber eine grundsätzlichere Frage: Fordert Stararchitektur den Architekturbegriff heraus oder vielmehr das Selbstverständnis der Gesellschaft, in der sie entsteht? Das Erkenntnisinteresse besteht, anders formuliert, darin, zu erfahren, wie eine Gesellschaft beschaffen ist, die Stararchitektur hervorbringt, wie sie sich durch diese (zu definierende) Form der Architektur konstituiert, wie und durch welche Elemente sie sich eine epochenhafte »Sinnprovinz« geschaffen hat, in der Stararchitektur möglich wird, oder wie der Einfluss eines in und aus der Architektur hervorgetretenen Starkults diejenigen sozialen Gruppierungen der Gesellschaft beschreibt, die

⁵²Schäfers 2014, S. 217

⁵³Steets 2015, S. 11 f.

⁵⁴Werner 2009, S. 156 f.

mit ihr und durch sie formiert werden – genau das versprechen einige der oben diskutierten Arbeiten, etwa Ponzini und Nastasi mit Blick auf spezifische Gruppen, McNeill hinsichtlich des Berufsstands der Architekten, besonders aber Sklair mit seinem Klassenkonzept.⁵⁵

Die Arbeit von Delitz zeichnet sich besonders dadurch aus, dass sie eine Methodologie der Erforschung ihrer Gegenstände vorschlägt und dabei auch andeutet, wie sich Fragen der obigen Art beantworten lassen können. Eingeräumt wird, dass sich architektonische Artefakte etwa unter den Aspekten ihrer Visualität und nonverbalen Bedeutung mit den Methoden der (empirischen) Sozialforschung oder auch qualitativ kaum hinreichend erforschen lassen; erschwerend komme das Problem der „Verschmelzung historischer und gegenwärtiger Architekturen, das Gemenge der Generationen, Epochen, Kulturen, Schichten“ hinzu.⁵⁶ Delitz schlägt daher vor,

- sich in konkreten Studien „für je zeitgenössische Architektur zu interessieren, die unter Anwendung finanzieller, materieller sozialer, kognitiver Ressourcen in einer Gesellschaft – von ihr aus – entstehen und
- sich dabei „auf prototypische Fälle zu konzentrieren: auf Gebäude, die Aufmerksamkeit erregen, in Exkursionen besucht werden, in Fachzeitschriften zu bemerken sind, die einer breiten Öffentlichkeit bekannt werden, deren Gestus inspiriert, deren Material, Konstruktion, Gestalt aufgenommen wird.“⁵⁷

Hervorgehoben wird von ihr ausdrücklich der Faktor der massenmedialen Präsenz solcher Bauten. Soweit jedoch – wie bei Stararchitektur – gerade auch diese selbst der Gegenstand der Befragung und Erforschung ist, wird erneut

⁵⁵Hilfreich zur Einordnung der jeweiligen Fragerichtung ist eine bündige Sortierung der Architektursoziologiemodelle, die Delitz aus der Arbeit von Silke Steets kondensiert hat. Demnach lässt sich danach unterscheiden, dass die Gesellschaft vorausgesetzt wird und Artefakte wie auch Phänomene aus ihr erklärt werden, dass »Gesellschaft« und (ihre) Artefakte handlungstheoretisch auf Individuen zurückgeführt werden (mit einem Gesellschaftsbegriff, der dann erklärungsbedürftig ist – auch Teilgesellschaften sind nie die Summe ihrer Individuen) oder das Artefakte als sozial wirksam verstanden werden. Dem entsprechend lassen sich architektursoziologische Konzepte differenzieren nach Strukturtheorien, in denen die Gesellschaft als in ihren Bauten objektiviert beschrieben werden, nach Ansätzen, die den sozialen Sinn der Architektur im Umgang mit ihr sehen und nach poststrukturalistischen Zugängen, die Artefakte als sozial effektiv oder konstitutiv denken (Delitz 2015, S. 347).

⁵⁶Delitz 2009, S. 209 ff.

⁵⁷ebd., S. 210

der drohende Zirkelschluss deutlich, (Star-)Ruhm und Bekanntheit durch eine solche methodische Voraussetzung zu erklären, zumindest analytisch aber nicht dahinter zurücktreten zu können. Methodische Bezugspunkte sind für Delitz gleichwohl die „Beschreibungskunst der Phänomenologie“ sowie – zur Umgehung der eigenen, subjektiven Wahrnehmung – die Umweltpsychologie in Form von »mental maps« bzw. »mental images«, zumindest soweit es um die Frage geht, wie Städte imaginiert werden. Sofern jedoch das Ziel darin besteht, aktuelle architektonische Gestalten und die von ihnen instituierten Gesellschaften zu untersuchen, schlägt sie einen Mix aus Befragung und *französischer* Phänomenologie und von Gefüge- und Gestalt-Analyse vor, zu dem diskursanalytisch die ökonomischen, soziologischen architektonischen, politischen und andere Aussagegefüge in Bezug zu setzen seien.⁵⁸ Ein solcher Mix ist in den diskutierten Arbeiten zur Stararchitektur nicht zu finden, allenfalls in Ansätzen werden einzelne Elemente zur Anwendung gebracht, wie etwa die Diskursanalyse bei Sklair.

Wie zu Beginn dieses Kapitels angekündigt, sei hier nun nochmals auf Kücker eingegangen, um die Dimensionen des Spannungsfeldes von Stararchitektur und Gesellschaft zu verdeutlichen. Dessen Pamphlet über die Architekturmoderne von 1910 bis zur »Mega-Architektur unserer Tage« gibt prägnant und mit eingestreuten Zitaten der Architekturkritik recht vielstimmig ein breites Meinungsbild zur Stararchitektur ab. Auch Kücker sieht das Guggenheim-Museum als Zäsur, seinerseits nun für den Durchbruch der „Wunderwaffe Computer“,⁵⁹ mit der das Unmögliche – der Abschied von der euklidischen Geometrie – möglich werde. Norman Foster wird von ihm als „sogenannter Star-Architekt“ vorgestellt und Formenbegriffe wie »Blobs« o.ä. polemisch infrage gestellt und insgesamt als »Gag-Architektur« abgelehnt.⁶⁰ Jencks wird – wohl stellvertretend für die Wunschvorstellungen mancher Auftraggeber – mit dem ausdrücklichen Befehl zitiert, ein Wahrzeichen zu bauen, das es nie zuvor gegeben habe, Oechslin mit der Aussage, dass Architektur nicht mehr auf Kontext und Geschichte baue, sondern auf Bilder, die man neuerdings »Icons« nenne – dies münde im viel diskutierten „star-system“, das dadurch gekennzeichnet sei, dass „wenige starke Bilder den Platz der Architektur in der öffentlichen Wahrnehmung besetzen“. Die Medien „mit ihrer Gier nach Sensationen“ mag Kücker nicht als alleinige

⁵⁸Delitz 2009, S. 211 f.

⁵⁹Kücker 2010, S. 73

⁶⁰ebd., S. 75

Ursache hierfür gelten lassen und gibt Koolhaas mit dem Eingeständnis wieder, es gehe eben „auch um das Ego der Architekten.“⁶¹

Vor dem Hintergrund verschiedener Modi der Berufsausübung von Architektinnen und Architekten fragt Kücker rhetorisch: „Aber was, zum Teufel, ist ein Star?“⁶² Es sei ein von der »Massenpresse« verliehenes Prädikat und zugleich „der höchste Rang in der Gesellschaftsklasse der »Promis«, die – ähnlich wie auch der *Gotha* – in Klassen eingeteilt werden. Der obersten Stufe gehört auch der Star-Frisör an. In der dünnen Luft solcher Höhen befindet man sich in bester Gesellschaft. Star-Architekt, das ist ein Phänomen, das sich unabhängig vom Werk eines Architekten entwickelt.“⁶³

Eine Streitschrift will keine wissenschaftliche Gegenwartsdiagnose von Architektur und Gesellschaft sein, gleichwohl liefert Kücker mit seiner letztgenannten Aussage das Stichwort für eine Fragerichtung, die auf einen charakteristischen soziokulturell-funktionalen Stellenwert der Stararchitektur aufmerksam macht. Angedeutet wird darin zunächst, dass es *nicht* deren Werke sind, die Architektinnen und Architekten zum Starruhm verhelfen – mit der Konsequenz, dass etwa die Versuche von Jencks, ihn aus dem Werk und der Stilepoche der Postmoderne erklären zu wollen, weitgehend ins Leere laufen. Differenzierter geht demgegenüber McNeill vor, der am Beispiel der Fassadengestaltung des *Aurora Place* in Sydney durch Renzo Piano zeigt, wie sehr Stararchitektur schon baulich darauf angelegt sein kann, vor allem – oder lediglich – die Außenwirkung anzusprechen. Bedeutsamer aber ist, dass die eingangs dieses Abschnitts angesprochene These der »Theatralisierung« und darin der Inszenierung an die Stelle treten kann, die stararchitektonische Konstituierung einer Gesellschaft in den Blick zu nehmen, der nicht etwa unterstellt werden muss, sich durch eine spezifische Architektur-Stilepoche plötzlich wesentlich prägnanter verwirklicht zu sehen. Vielmehr richtet er sich umgekehrt auf die These, dass (auch) Architektur die notwendige Bühne für Phänomene, Situationen, Geschehnisse, Handlungen und Erlebnisse einer »theatralisierten« Gesellschaft darstellt. Nicht das Werk für sich, nicht der primär funktionale Zweck der Architektur für die unmittelbaren Nutzer spielt die allein entscheidende Rolle, sie ist eher eines mehrerer Hilfsmittel und Instrumente, um Prozesse und Praktiken zu ermöglichen, die auf einer höheren sozio-kulturellen Ordnungsebene angesiedelt sind und mit „Erlebnis-

⁶¹Kücker 2010, S. 78

⁶²ebd., S. 130

⁶³ebd., S. 130 f.; Alle Hervorhebungen i.O.

und Spektakelkultur“ nicht unzutreffend, aber doch zu missverständlich plakativ bezeichnet sind, um die Tragweite des gemeinten gesellschaftlichen Wandels und der damit zusammenhängenden kulturellen Prozesse analytisch angemessen verständlich machen zu können.

Die Eröffnung eines Zugangs des Theatralitätskonzepts zum Feld der Architektur ist bei Willems et al. nicht angelegt und hier auch nicht zu erbringen. Zu den »diagnostizierten« Feldern werden von ihm prinzipiell Politik, „Sport, Religion, Erziehung, Medizin/Psychotherapie, Kunst/Theater, Journalismus, Werbung, Wirtschaft und sogar Wissenschaft“ gezählt; dabei habe jedes Feld seine spezifischen Formen, Ursachen und Hintergründe der Theatralisierung, die von seiner Eigenlogik und Einbettung in die Gesellschaft abhingen.⁶⁴ Einzelne Aspekte lassen sich aber herausgreifen, um zu verdeutlichen, dass Stararchitektur dafür infrage kommt, als eine hiermit verbundene »Architektur der Gesellschaft« angenommen zu werden. So sind innerhalb dieses Konzepts bzw. auf seiner theoretischen wie auch empirisch-analytischen Ebene einerseits Andeutungen über baulich-räumliche Bezugspunkte enthalten, die verdeutlichen, dass bestimmte Phänomene, Handlungen und Vollzüge der Theatralität nicht ohne architektonische Verwirklichungen möglich sind. Die Auslöser der Theatralität sind andererseits Bedingungen spezifischer Ressourcenknappheiten, die auch als Triebfedern für die »Anwendung« von Stararchitektur beschrieben werden.

Zur Annäherung an das zugehörige Konzept ist es gleichwohl zuerst notwendig, seine Bedeutung und Verwendung als Kampfbegriff außer Acht zu lassen.⁶⁵ Anzuerkennen ist demgegenüber, dass es „keinen ‚Nullpunkt‘ und kein Jenseits von Theatralität gibt“.⁶⁶ Willems konstatiert dabei ein Fortschreiten der Theatralisierung der sozialen Verhältnisse, die sich auch unterhalb der Makroebene der genannten Felder in „speziellen Gruppenkulturen bzw. ‚Spezialkulturen‘ und Szenen“ abspiele, bei denen die Medien(technologien) sowohl als Generatoren wie auch als Verstärker fungierten. Eine solche »Theatralisierung der Lebenswelt jedermanns« erscheint als Ergebnis „der gewachsenen Relevanz von Werbung, Konsum(-kultur) und Konsumismus bzw. dem Angebot und dem Gebrauch von (z.B. modischen) ‚Requisiten‘“; hierbei gehe es „um lebenspraktische Fragen des Images und (damit) des Stils/der (Selbst-)Stilisierung – um Fragen, die Individuen und Gruppen als Konkurrenten um Aufmerksamkeit, Geltung und

⁶⁴Willems 2009d, S. 20

⁶⁵ebd., S. 20

⁶⁶ebd., S. 18; Hervorhebung i.O.

Anerkennung stellen und mit Inszenierungen, Präsentationen und Performances zu beantworten suchen“.⁶⁷

Diese Individuen und Gruppen als Träger der verschiedenen Theatralisierungsformen treten als Akteure und Publikum bzw. *Publika* in Erscheinung. Dies verdeutlicht nochmals den von Willems gesehenen Grad ihrer gesellschaftlichen Durchdringung, wobei die ausgeübten »theatralischen Kulturen« vordringlich auf dem Gebiet der Musik-, Tanz-, Event- und anderer »Körper«-Kulturen thematisiert werden. Gleichwohl insgesamt verbindendes, Theatralität betreffendes und initiiertes Moment in der modernen Gesellschaft ist die systematische Knappheit und Verknappung von Ressourcen, worin die *Aufmerksamkeitsknappheit* Willems als besonderes Charakteristikum der Gegenwartsgesellschaft gilt: Sie stellt als Einschränkung und Grenze der Erfolgswahrscheinlichkeit von Handlungen ein Problem dar und wird von den Akteuren als Problem und Aufgabe wahrgenommen und bearbeitet.⁶⁸ Willems ist bewusst, dass die Rede von der Aufmerksamkeit als knappem Gut bzw. der *Ökonomie der Aufmerksamkeit* nicht neu ist, aber auf Realitäten verweist – „nämlich z.B. auf informationelle Überkomplexität, Überlastung und diversifizierte Resonanzen (Ansprechbarkeiten) von Publika“ – die Theatralität als Strategie der Problemlösung beinhalten. Das Ziel besteht darin, dem „Nichts der Unauffälligkeit“ zu entgehen mit Hilfe „der Neuheit oder (Über-)Dramatisierung von Neuheit“ oder der Provokation, was u.a. probate Aufmerksamkeitsmittel der professionellen Wirtschaftswerbung seien.⁶⁹ Durch die „sich vermehrenden, vervielfältigenden und verschärfenden Wettbewerbe[...] um die Erreichung, Bindung und Beeindruckung von Publika“ komme es seinerseits zu Überbietungsspiralen, in denen „die Erzeugung von Aufmerksamkeit von immer mehr Interessenten an Aufmerksamkeit und Verbrauchern von Aufmerksamkeit immer massiver, gezielter und methodischer betrieben wird – mit der Folge von immer knapper werdender Aufmerksamkeit. Diese Problematik impliziert eine Produktivität und Dynamik von Theatralität, d.h. Theatralisierung“.⁷⁰

Auch so ist zu erklären, warum sich, wie es Willems beschreibt, die „Vermarktlichung und damit Verwettbewerblichung und Verwerblichung aller Bereiche der Gesellschaft“ historisch zuspitzt, warum sie als „ein Schlüsselfaktor diverser Theatralitäten“ angesehen werden muss und warum es zu einer „Verbreitung und

⁶⁷ Willems 2009d, S. 22 f.; Alle Klammerangaben und Hervorhebungen i.O.

⁶⁸ ebd., S. 32

⁶⁹ ebd., S. 32 f.; Klammerangabe i.O.

⁷⁰ ebd., S. 33

Forcierung von strategischen bzw. informationspolitischen Handlungsformen, Werbungstypen, Image-Politiken (Image-Arbeiten) und ‚Ästhetiken‘ gekommen ist.⁷¹ *Images* sind positiv geladene »Achtungstypen«, die ihrerseits „mit kontext- bzw. feldspezifisch bedeutungsvollen Begriffen wie Prestige, Ansehen, (guter) Ruf, Reputation, Autorität, Beliebtheit, Sympathie, Charisma u.a.m. belegt“ sind. Absicht und Zielrichtung der Image-Arbeit ist es, den Publika »achtungsrelevante« Informationen entweder sichtbar zu machen oder zu verbergen und metaphorisch wie wörtlich Bilder von sich, anderen oder Objekten zu vermitteln, die bleibende Eindrücke hinterlassen; eine solche Arbeit ist für Willems die „Handlungskunst aller Handelnden“.⁷² Die Fülle der konzeptzugehörigen, das Verständnis der »Theatralitäts-These« stützenden Begriffe, Ausdrücke und Formulierungen lässt sich hier, wie angedeutet, nicht angemessen wiedergeben, ist aber auf eine präzise Darstellung allein deshalb angewiesen, weil viele von ihnen große Überschneidungen mit der jeweiligen Alltagssprachverwendung aufweisen, ohne dass sie dort theoriebezogen rückgebunden oder fundiert wären. Dies gilt auch für den von Willems in diesem Rahmen explizierten Begriff der »Inszenierung«. Auch sie ist in der sozialen Praxis ihrer Form und Ausübung so allgegenwärtig, dass Willems von einer „Inszenierungsgesellschaft“ spricht. Definiert wird sie als Handlungen und Zusammenhänge, die „absichtsvoll und mit einer bestimmten Wirkungsabsicht in Erscheinung gebracht werden sollen“ und die auf das Bemühen zurückgehen, Darstellungsmittel kalkuliert auszuwählen, zu organisieren und zu strukturieren, um strategisch in besonderer Weise eine berechnete Publikumswirkung mit ihnen zu erzielen. Willems nimmt hier zwar keine Beschränkung des Begriffs auf *bestimmte* soziale Praktiken, „soziale Sinnkontexte und Handlungsprozesse“ vor, sieht als ihr Endergebnis aber eine »Performance«.⁷³

Trotz dieses erkennbaren Bezugs auf damit verknüpfte, situativ durchgeführte Handlungen betont Willems, dass Theatralität selbst in der soziologischen Fassung des Begriffs nicht immer an menschliche Akteure gebunden ist: „Sie steckt

⁷¹Willems 2009d, S. 36; Klammerangabe i.O.; Der Vollständigkeit halber muss spätestens an dieser Stelle erwähnt werden, dass zum Konzept der Theatralisierung für Willems auch die »Ent-Theatralisierung« gehört, die hier jedoch nicht näher betrachtet wird, da sie erstens eine Ergänzung und keine Einschränkung darstellt und hier zweitens Schnittmengen zu den Stararchitektur-Begründungszusammenhängen aufgezeigt werden sollen, denen die Ent-Theatralisierung nicht entgegen steht.

⁷²ebd., S. 34; Klammerangabe i.O.

⁷³Willems 2009c, S. 80

z.B. auch in Gebäuden oder Texten, die für sich stehen können.“⁷⁴ Dies schließt einen Kreis zu zahlreichen Beiträgen, die sich in der Spannweite wissenschaftlicher bis journalistischer Auseinandersetzungen gegenwartsdiagnostisch mit den Themenkreisen der Spektakularisierung und Eventisierung verschiedener Lebensbereiche oder spezifischer Ausprägungen widmen; es schließt ihn auch zur hier vertretenen Auffassung, dass einige der Texte selbst Theatralisierungen sein können, im untersuchten Fall der Stararchitektur, teils ausdrücklich mit dem Zweck der Aufwertung der eigenen Position, wie dies etwa Belogolovsky einräumt. Eine empirisch-analytische Erweiterung des Konzepts der Theatralität auf die Architektur indes auch damit nicht vollzogen. Die hier beschriebenen, erkennbar korrespondierenden Verbindungslinien, Parallelen und theoretischen Schnittmengen sowie auch bei Willems et al. zu findenden Operationalisierungen von Bauwerken bzw. relevanten Handlungs- und Produktionszusammenhängen machen jedoch klar,⁷⁵ dass insbesondere Stararchitektur dafür infrage kommt, aus der Perspektive dieses Konzepts untersucht zu werden – als Architektur einer spezifisch zeitgenössischen Gesellschaft und damit weniger als eigenständig abgrenzbarer Stil.

4.3 Globalisierung

Höchst einmütig gilt die Globalisierung als entscheidende Bedingung der Entstehung und Verbreitung von Stararchitektur. Sklair sieht aber angesichts umfangreicher Literatur über die Globalisierung und die »global cities« den größten blinden Fleck der Forschung in der zentralen Rolle der (von ihm mit Stararchitektur gleichgesetzten) ikonischen Architektur unter dem Aspekt ihrer ,sozialen Produktion in den globalisierenden Städten‘⁷⁶ Ponzini und Nastasi erkennen in Stararchitektur ein unanzweifelbar globales Phänomen, das weltweit

⁷⁴Willems 2009c, S. 86

⁷⁵ebd., S. 80; Willems spricht hier nur in einer Aufzählung davon, dass etwa Museen ihre Ausstellungen inszenierten – eine gezielte Analyse der Architektur als notwendige Bedingung für Theatralität lässt sich hieraus sicher kaum entnehmen. Auf der anderen Seite enthält jedoch schon die Theater-Metapher den Bezug zur Mindestanforderung der baulichen Voraussetzung – eben dem Theatergebäude. Darüber hinaus diskutiert im Band von Willems et al. Kai-Uwe Hellmann die soziale Praxis des heutigen »Shoppings« auch vor dem Hintergrund der „Bedeutung des Raums“ und beschreibt die Parallelität von Theatern als „wahre Kunsttempel“ und Kaufhäusern als Konsumkathedralen (Hellmann 2009, S. 584).

⁷⁶Sklair 2017, S. 3

ähnliche Eigenschaften aufweise, doch sei damit nur wenig über den facettenreichen Trend gesagt, der auf die heutigen Städte einwirke.⁷⁷ Für Jencks ist die Entwicklung der »globalen Kultur« eingebettet in „the greater orbits of political power, the world art market, the celebrity system and branding“. Diese damit verbundenen Prozesse erhielten bereits den Großteil der Aufmerksamkeit, es fehle aber an einer architektonischen Perspektive, die sich zu verdeutlichen anschicke, wie der hierdurch ausgelöste Druck die Architektur verändert habe, weiter verändere und wie diese Veränderungen zu bewerten seien.⁷⁸ Jencks ist es auch, der eine direkte Verbindungslinie zwischen der Großfinanz und ihrer architektonischen Materialisierung beschreibt. Global gesehen seien es die „500 largest transnationals, and a few sovereign funds and nations“, die sowohl den weltweiten Handel als auch die Finanzströme kontrollierten, und dabei seien es besonders die einflussreichen »Banker«, die „giant architecture and the bigger art market“ finanzierten. Er sieht darin die „back story of the forward Story of Post-Modernism“, für ikonische Architektur und implizit damit für Stararchitektur.⁷⁹ McNeill beschreibt die Globalisierung der Architektur, wie gezeigt, als in den Sog der Internationalisierung von Unternehmen geratene Praxis der Architekturbüros.

Die Globalisierung ist somit das starke, verbindende Narrativ der darin übereinstimmenden Erklärungsansätze für Stararchitektur, besitzt aber offenbar schon so sehr den Charakter eines Allgemeinplatzes, dass weder Hintergründe noch architekturtheoretisch bedeutsame Verbindungslinien zum je zeitgenössischen Baugeschehen expliziert werden. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass McNeill (im Sinne seiner Absicht, die Veränderung der architektonischen Berufspraxis zu untersuchen) wie auch Jencks – trotz zutreffender Diagnose – letztlich keine architektonische, sondern eine immobilienökonomische Perspektive einnehmen, aus der heraus der Architekturmarkt in seinen Verschiebungen und Zuspitzungen beschrieben wird. Besonders bei Jencks, dem es um die Erforschung der Postmoderne in der Architektur im Allgemeinen und die Stararchitektur als eine ihrer Ausprägungen im Besonderen geht, findet sich der Verweis auf »enigmatische« Gehalte der Architektur, die sich einer weiteren Charakterisierung ihrer Eigenschaften als Bestandteil der Globalisierung offensichtlich und definitiv entziehen, mit etwas philosophischem Annähe-

⁷⁷ Ponzini 2011, S. IX

⁷⁸ Jencks 2005, S. 21

⁷⁹ Jencks 2011, S. 11 f.

rungswillen zumindest aber gerade noch als ihre symbolische Ebene verstehen lassen; hierbei fällt jedoch auf, dass eine Auseinandersetzung mit den kulturell-ökonomischen Einflussfaktoren der Globalisierung und den Wechselwirkungen mit dem Architekturgeschehen nur vordergründig stattfindet und diese Bezüge zu einem von Stararchitektinnen, Stararchitekten und potenten Auftraggebern gleichermaßen getragenen Stilmittel sowie als Grundbedingung ihrer heutigen Tätigkeitsausübung verklärt wird.

Der Grund für diese passive argumentative Haltung und analytische Bereitschaft erscheint naheliegend: Die Globalisierung muss sich den Autorinnen und Autoren als moderne, neoliberale Form des Kapitalismus mit immobilieninvestmentgetriebenen Finanzströmen und dadurch unvermeidlich als *conditio sine qua non* der Stararchitektur darstellen. Die Gesellschaft gilt supranational (politisch, ökonomisch) und supraregional (geografisch, kulturell) als insgesamt so umfassend von ihr beeinflusst, dass die Frage danach, in welchem Begründungszusammenhang die Globalisierung mit der Herausbildung dieser spezifischen Form der Architektur steht, keiner neuen Antwort bedarf: Die hochgradigen ökonomischen Verflechtungen und Abhängigkeitsverhältnisse von Architektur, Stadtplanung und -entwicklung legen schlicht nahe, dass alle aktuellen größeren Vorhaben unvermeidlich auf der Grundlage dieser Zusammenhänge entstehen müssen.

Diese Ansicht ist gleichwohl nachvollziehbar und wird weit über die Grenzen der Stararchitektur-Auseinandersetzung hinaus vertreten – allerdings im Bereich von Feldern, Typologien und Aktivitäten, die ihrerseits den Nährboden für Stararchitektur darstellen. Deutlich wird dies etwa – in Form einer Argumentationsfigur, die nicht auf bestimmte Sprach- und Kulturräume beschränkt ist, wofür etwa der beim BBSR erschienene Aufsatz von Knox und Pain als Indiz gewertet werden kann – bei Löw, die in ihren Arbeiten zur Raumsoziologie sowie zur Soziologie der Städte mit Bezug auf Saskia Sassen hervorhebt, dass sich die Raumstrukturen durch global angelegte wirtschaftliche Transaktionen zugunsten von räumlich konzentrierten »global cities« verändert haben.⁸⁰ Die steigende Aufmerksamkeit für Städtekonkurrenzen in Wissenschaft und Politik sieht sie dabei in der Bildung supranationaler Verbünde wie etwa der Europäischen Union sowie der Steigerung der globalen Vernetzung begründet, die ihrerseits die Entwicklung des urbanen Massentourismus befördert habe. Hierdurch steige in Gewinnmaximierungsabsicht der Inszenierungsdruck

⁸⁰Löw 2001, S 104 f.

der Städte, die sich als Zielorte des touristischen Interesses verstehen. Löw beschreibt als Folge hiervon „eine aggressive Konkurrenzpolitik der Städte, die nach unverwechselbaren Icons suchen (Elbphilharmonie in Hamburg) oder regionaltypische Siedlungen (re)konstruieren (Frankfurter Römer, Dresdener Neumarkt), um Eigenes zu betonen.“⁸¹ Was regionaltypisch ist, unterliegt dabei weder spezifischen architekturtypologischen Beschränkungen, noch ist in der Hinwendung darauf eine Perspektivabkehr von globalen ökonomischen oder kulturellen Intentionen und Ansprachen zu sehen. Auch aufgegebene Industrieanlagen, so zeigt es Schwarz, sind in den Prozessen des Strukturwandels das Ergebnis fortschreitender Globalisierung. Ausgehend von und vergleichbar mit den Entwicklungen im „Mutterland der Industrialisierung“ Großbritannien sowie Frankreich, Polen oder Schweden stehe etwa bei der Ruhrgebietswahrnehmung „sowohl in der Innen- wie in der Außenansicht die Industriekultur hoch im Kurs“. Besonders die Unesco-Welterbestätte *Zeche Zollverein* in Essen sei ein Exempel dafür, „welche Aufgaben den aufgegebenen und einer neuen Nutzung zugeführten Bauten und Anlagen zugewiesen werden können: Sie sollen den ökonomischen und gesellschaftlichen Wandel vorantreiben, also nachweislich wirtschaftlich sein, den Imagewandel sowohl verkörpern als auch weiter vorantreiben, also auf der Grundlage der Vergangenheit zukunftsträchtig sein, sie sollen in ihrer neuen Form und Funktion modellhaft sein, also internationale Ausstrahlungskraft besitzen.“⁸² Die schon zuvor besprochene Arbeit von Puhanschulz stellt trotz ihres Untersuchungsschwerpunkts der Kunstmuseen heraus: „Die baugestützten Bemühungen um das jeweilige Stadtimage sind vor dem Hintergrund von Modernisierungs- und Globalisierungsprozessen zu lesen.“⁸³ Dies gilt demnach sowohl in Städten mit einem bereits vorhandenen, weitgehend unverwechselbaren Identitätsmerkmal (genannt werden von ihr die »Autostadt« Wolfsburg sowie die »Bierstadt« Pilsen), allgemein für Bauwerke im Bereich Kunst und Kultur sowie unabhängig von bestimmten Kulturräumen.⁸⁴ Es kann nicht verwundern, dass die Architekturpraxis aufseiten der Berufsausübung in einem ähnlichen Konkurrenzverhältnis erscheint: Marquart prophezeit bereits vergleichsweise früh, dass sich die Konkurrenz der Architekten untereinander „in Deutschland, in Europa, weltweit“ dramatisch verschärfen werde – zu einer Zeit, in der es bereits üblich ist, dass bei „spektakulären Bauaufgaben [...] gewöhn-

⁸¹Löw 2008, S. 119 ff. Klammerangaben i.O.

⁸²Schwarz 2008a, S. 8; Schwarz 2008b, S. 66

⁸³Puhan Schulz 2005, S. 25

⁸⁴ebd., S. 24

lich international renommierte Stararchitekten aus aller Welt zu Wettbewerben zugeladen“ werden.⁸⁵

Dieser Globalisierungsdiskussion auf den Feldern der Architektur und Stadtentwicklung fehlt es gleichwohl an Kohärenz in manchen Punkten. Weder vermag sie die Breite und Vielfalt des zeitgenössischen Architekturgeschehens zu erfassen, noch ist sie in der Lage, aus dem Narrativ der Globalisierung einen Erklärungsansatz dafür zu gewinnen, welche die Auslöser einer nach und nach eingetretenen Veränderung der Kultur und Ökonomie sind und wie dabei die symbiotischen Verflechtungen mit der fortschreitenden materiellen Entfaltung neuer architektonischer und städtebaulicher Entwürfe in die Stararchitektur münden mussten. Eine globale Architekturpraxis der Globalisierung zuzuschreiben, ist darüber hinaus entweder tautologisch oder keine »globalisierte«, sondern allenfalls eine ausgeprägter internationalisierte Architekturpraxis, die mit der Globalisierung anderer Aktivitätsfelder gleichgesetzt wird. Das »Image« ist als alltagssprachlicher Ausdruck sowie als Begriff in den Diskursen der Massenmedien eine, wie zuvor gezeigt, in den 1950er Jahren im Popdiskurs aufgekommene, unspezifisch für die verschiedensten Objekte verwendete, weltweit verbreitete Bezeichnung und darin zugleich der Hinweis, selbst ein globales Thema zu sein: „Images von Filmstars oder Konsumgütermarken geben hierfür prägnante Beispiele. Man kann ohne Übertreibung sagen: Die Image-Kultur der (Welt-)Gesellschaft ist ein Zentralbereich der (Welt-)Alltagskultur.“⁸⁶

Architekturtheoretische Entfaltung des Globalisierungsnarrativs bei Bideau

Notwendig ist hier somit dreierlei: Erstens die Architektur als zeitgenössische gesellschaftliche (Selbst-)Verwirklichung – als Medium des Sozialen – zu erkennen, zweitens, die Globalisierung dabei unter dem Aspekt ihrer für die Architektur bedeutsamen und wirkungsvollen sozioökonomischen und -kulturellen Faktoren zu beleuchten und drittens sodann zu untersuchen, wie und aus welchen Beweggründen sich Stararchitektur als Teil einer so erfassten Architektur der Gesellschaft ausdifferenziert haben könnte. Dass auf einem solchen Verständnisweg in den oben diskutierten Arbeiten einige erkenntnisstiftende Analyseschritte übersprungen worden sind, zeigt sich bei Bideau, der eingehend die Bedingungen betrachtet, unter denen sich die Arbeit Oswald Mathias Ungers' entwickelt hat. Von zentralem Interesse sind dabei einige weltpolitisch und ökonomisch bedeutsame Ereignisse und Entscheidungen der 1960er und 1970er Jahre mit ihren

⁸⁵Marquart 1997, S. 9, S. 19

⁸⁶Kautt 2008, S. 9 f.; Klammerangaben i.O.

in jeder Hinsicht weitreichenden Auswirkungen insbesondere in den westlichen Staaten, darunter auch Deutschland mit seiner „Wirtschaftswunder“-Phase der ökonomischen Hochkonjunktur.

Bideau beruft sich ebenfalls auf Harvey, aber auch auf Michael Hardt und Antonio Negri, um die von ihnen bereits Ende der 1960er Jahre erkannte Überakkumulation und aufziehende Rezession, unter deren Eindruck die Deregulierung des Kapitalismus erfolgt und eine Zeitenwende eingeleitet worden sei, in ihren städtebaulich-architektonischen Konsequenzen zu beschreiben. Hiervon bestehe eine zunächst darin, dass die „auf Kontinuität und Ausgleich beruhende[...] Raummodellierung, die von der Stadtlandschaft der Nachkriegsmoderne bis zur Megastruktur der sechziger Jahre reicht“, ihre Gültigkeit einbüßt.⁸⁷ Der Wohlfahrtsstaat im Sinne Keynes' sei in Deutschland einhergegangen mit der Vorstellung, dass das Schicksal der Städte als politisches Thema im nationalen Interesse liege, was seinen Ausdruck etwa im Städtebauförderungsgesetz von 1971 gefunden habe. Zu Beginn der 1970er Jahre jedoch seien die Haushalte der Nationalstaaten mit ihren unterschiedlichen sozialen Marktwirtschaften angesichts der Krise der Überakkumulation, ausufernder Kosten des Vietnamkriegs und des Ausbaus sozialstaatlicher Maßnahmen unter erheblichen Druck geraten, was die politische Bereitschaft vergrößert habe, eine Senkung der Staatsquote einzuleiten, finanzpolitische Korrekturen an der Geld- und Währungspolitik vorzunehmen, die in der Nachkriegszeit geschaffenen Regulationsinstrumente und -praktiken des kapitalistischen Wirtschaftshandelns einzuschränken und einen Wechsel der wirtschaftspolitischen Ausrichtung von einer Nachfrage- hin zur Angebotsorientierung zu vollziehen.

Als besonders einschneidend und folgenreich erweist sich schließlich die Abkehr vom Bretton-Woods-System der festen Wechselkurse [1973], über das die westlichen Volkswirtschaften bis zu diesem Zeitpunkt multilateral eng aneinander gekoppelt sind – auf Gedeih und Verderb ihrer stark unterschiedlich verfassten nationalen Staatshaushalte. Die Loslösung der US-amerikanischen und der hieran gebundenen Währungen vom Goldstandard legt die Grundlage für eine neue Weltwirtschaftsordnung, in der sich eine bis heute wirksame Form des Kapitalismus herausbildet, die vom Postfordismus, der Liberalisierung von Kapital-, Arbeits- und Absatzmärkten sowie durch die spätere Entwicklung neuer Kommunikationsmöglichkeiten gekennzeichnet ist.⁸⁸ Bideau hebt her-

⁸⁷Bideau 2011, S. 61

⁸⁸ebd., S. 61 f.

vor, dass hier das Grundverständnis des Globalisierungsbegriffs angelegt ist und erinnert an Harvey, der die nun anbrechende Phase des Kapitalismus als »flexible Akkumulation« bezeichnet, um ökonomische Prozesse in Bezug zu Fragen der Repräsentation zu setzen: „Harvey entwickelt rund um zentrale Parameter des Kapitalismus wie Produktion, Konsum, Ressourcen, Wachstum ein Konzept postmoderner Kulturproduktion, das auch Aufschluß über die Rolle der Architektur innerhalb der Global City gibt.“⁸⁹ Zentral ist für Harvey die These der schrumpfenden Zeithorizonte ökonomischer und räumlicher Entscheidungsprozesse; in der Stadt führe dies zu einer Veränderung der konzeptionellen Verknüpfung von Raum, Ort und Zeit. Für Harvey, so unterstreicht es Bideau, zeichnet sich mit dieser Veränderung ein kultureller Paradigmenwechsel ab, der in seinem Wandel der „Beziehung zwischen Zeichen und Inhalten“ den „eigentlichen Übergang von der Moderne zur Postmoderne“ markiere. Nicht allein die politischen Rahmenbedingungen des Wirtschaftshandelns unterliegen den aus Rezessionserfahrungen und Strukturproblemen erwachsenen Anpassungsbemühungen, auch das Wirtschaftshandeln selbst verändert sich in Form der Abkehr vom Fordismus zugunsten von Liberalisierungsmaßnahmen einerseits und der Flexibilisierung der Arbeits-, Kapital- und Währungsmärkte sowie der Arbeitsformen, Produktionsverfahren, Investitions- und Konsumverhaltensweisen andererseits. Flexibilisierung, Liberalisierung, Deregulierung und größere Mobilität sind, aus der entgegengesetzten Perspektive formuliert, die Abkehr von traditionellen, etablierten und gewohnten Bindungen, Werten, Codes und Konventionen, der Einzug der Spekulation. Bideau spricht, Harveys These der Krise der symbolischen Ökonomie als Ergebnis der ab 1973 eintretenden Wirtschaftskrise zusammenfassend, von der »Austauschbarkeit des Lokalen« in der postmodernen Stadt, der deregulierte Kapitalismus habe zu einer „Krise der Darstellung“ geführt: „Materielle Zuschreibungen können nur noch spekulativ erfolgen, seitdem der Dollar nicht mehr an den Goldstandard gebunden ist.“⁹⁰

Diese Argumentation bewegt sich nicht nur in deutlicher Übereinstimmung mit der oben dargestellten Linie der Debatten innerhalb der Cultural Studies, sondern läuft auch auf die gleiche Auffassung zum Wandel der Bedeutung der Städte und Metropolen hinaus: „So gehorcht nun die Außenwahrnehmung metropolitaner Standorte den Strategien der flexiblen Akkumulation. Bilder dafür hat die Planung zu liefern. Zu ihrem Aufgabenbereich entwickelt sich die

⁸⁹Bideau 2011, S. 62

⁹⁰ebd., S. 62

Konstruktion einer mediatisierbaren Urbanität. In Zusammenhang mit dem Publikum dieser Urbanität wird von einem postmodernen Aufmerksamkeitsregime zu sprechen sein.“ Genau hier zeigt sich, dass und wie architekturtheoretisch auf die Globalisierung zugegriffen werden kann, ohne die ökonomischen Verhältnisse zu Faktoren zu erklären, die in der Berufsausübung und dem zeitgenössischen Architekturgeschehen Handlungs- und Realisierungsmuster förmlich erzwingen.

4.4 Stars der Architektur: Auffälligkeiten in der akademischen Wahrnehmung Daniel Libeskinds

Alle der zuvor besprochenen Autoren nennen in ihren Arbeiten und Beiträgen Namen von Architektinnen und Architekten, die als Stars aufgrund überwiegend selbst aufgestellter, zum Aktivitätsfeld der Architektur zu zählender Kriterien, wie zum Beispiel die Trägerschaft des Pritzker-Preises, gelten. Vereinzelt haben Definitionen von Jencks zur Beschreibung der Besonderheiten einer zugehörigen spezifischen Form der Architektur (Gehalt eines »enigmatic signifier«), von McNeill über die damit verbundene globale Geltung und Reichweite oder Vorschläge von Sklair zur Unterscheidbarkeit von Stararchitektinnen und -architekten den Diskurs soweit geprägt, dass sie – wie gezeigt – von anderen Autorinnen und Autoren bei der Auseinandersetzung mit Stararchitektur aufgegriffen werden. Neben der Andeutung von empirischen Messverfahren zur Bestimmung des Grades der (ökonomischen) Bedeutung von Stararchitektur bzw. des Ausmaßes der Star-Persönlichkeit erscheint dabei häufig auch die Äußerung des Verdachts, dass Stars der Architektur nicht mit denen des Films, der Musik oder des Sports zu vergleichen seien.

Eine bemerkenswerte Ausnahme hiervon bildet die Wahrnehmung und Darstellung des Architekten Daniel Libeskind bei Vladimir Belogolovsky, die es nahelegt, hier stärker auf die Hintergründe und über die dort vorzufindende Auseinandersetzung hinausweisende Dimension einzugehen. Somit steht die Überlegung im Vordergrund, ob es sich allein um eine eher anekdotisch angelegte Beschäftigung Belogolovskys handelt, oder ob auch andernorts die Annahme vertreten wird, dass sich Daniel Libeskind hinsichtlich der berufsstandsbezogenen Aufmerksamkeitsgrenzen erkennbar anders positioniert und präsentiert. Zugleich wird hierbei auch danach gefragt, wo eine solche Grenze liegen kann und welche Bedingungen dann außerhalb gelten.

Offenkundig gilt Daniel Libeskind als Architekt, dessen Bekanntheit sich in auffallend starkem Maß aus Faktoren ergibt, die zunächst kaum im Zusammenhang mit fertiggestellten Bauwerken stehen. In einer vergleichenden Gegenüberstellung mit Steven Holl, der manche biografische Ähnlichkeiten mit Libeskind aufweist, stellt Philip Jodidio fest, dass Holls erstes Großprojekt, das Kiasma-Museum in Helsinki, zwar ein beachtliches Presseecho erfahren habe, weit mehr Aufmerksamkeit sei jedoch Libeskind für dessen erstes realisiertes Vorhaben, dem Felix-Nußbaum-Haus in Osnabrück, zuteil geworden.⁹¹ Für Christian Marquart zählt Libeskind ausdrücklich zu den „Star-Architekten zwischen Tokyo, Paris und New York“. Auch er befindet, dass Libeskinds beachtliches internationales Renommee jedoch ohne ein innerhalb dieser Riege vergleichbar umfangreiches Werk zustande gekommen sei. Vielmehr sei der Architekt weltbekannt geworden, „bevor er noch sein erstes spektakuläres Bauwerk vollendet hat“. Die Antwort auf die Frage danach, wie dies gelingen konnte, ist für Marquard „beunruhigend simpel. Daniel Libeskind suchte die Öffentlichkeit und konfrontierte sie mit ungewohnten Gedanken und Bildern der Architektur. Er hat viel gezeichnet, geschrieben, interessante Modelle und Ausstellungsarchitekturen gebaut – und auf diese Weise seine unkonventionellen Theorien über den architektonischen Raum und die Stadt ästhetisiert und in den öffentlichen Diskurs eingebracht.“⁹²

Die Merkmale des Aufmerksamkeitserfolgs der Publikation des ‚tendenziell künstlerischen Œuvres‘ in einer breiteren Öffentlichkeit sind für Marquart, dass sich Libeskind zum einen jenseits der Zwänge des Architektur-Alltags und den damit einhergehend zu lösenden praktischen und technischen Probleme bewegt, sich zum anderen hiermit aber auch in die weltweiten Debatten der 1970er und 1980er Jahre um eine „post- oder neomoderner“ Architektur „ungefragt und gewissermaßen auf eigene Rechnung, genau wie etwa die Brüder Krier, wie Rem Koolhaas, Coop Himmelblau oder Adolfo Natalini“ eingebracht habe.⁹³ Unbeachtet der Überlegung, ob die Karriere Libeskinds mit oder gar gegen den Zeitgeist zur Entfaltung gekommen sei,⁹⁴ sieht Marquart sie vor allem als

⁹¹Jodidio 1999, S. 40 ff.

⁹²Marquart 1997, S. 8

⁹³ebd., S. 8 f.; Von der Eigendarstellung »Coop Himmelb(l)au« des Büros abweichende Schreibweise i.O.

⁹⁴Piper und Schoeps 1998, S. 8; Piper und Schoeps bezweifeln, dass es den häufig beschworenen Zeitgeist überhaupt noch gebe. Sie konstatieren eine vielfach atomisierte Gesellschaft, die in ihrer Heterogenität und Pluralität kaum noch Interesse an einem Willen zur Ordnung

Ergebnis einer „geschickten Kommunikationsstrategie“, die auf dessen eigener Diagnose beruhe, dass der Alltagsarchitekt tot sei.⁹⁵

Ersichtlich wird, dass Libeskind als Architekt gilt, der auf eine auch für den gesamten Berufsstand beispielhafte Weise Strategien zur direkten kommunikativen Ansprache der Öffentlichkeit wählt, die weniger auf fachspezifische als vielmehr auf alltagsfernere, den Bereichen der Kunst, Kultur und Unterhaltung zuzuordnenden Themen setzen – und das schon vor den von Belogolovsky angeführten Ereignissen und Debatten um die Wiederbebauung des World-Trade-Center-Areals in New York. Der hierzu im Jahr 2002 ausgerufene Architekturwettbewerb stellt zahlreiche Architektinnen, Architekten, Planungsbüros sowie deren Entwürfe in das Licht einer hochinteressierten Öffentlichkeit, nach verbreiteter Überzeugung gerät Daniel Libeskind dabei aber in einen besonderen Fokus, der nicht allein aus seinem Wettbewerbsgewinn im Jahr 2003 erklärt wird.

Dies ergibt sich zumindest aus dem Bild, das die Architekturkritik über die Darstellungen Belogolovskys hinaus vermittelt. Philip Nobel, Architekturkritiker des *Architectural Digest* und Gastautor der *New York Times*, widmet den Geschehnissen im Nachgang des 11. September 2001 eine umfassende Chronik aus der thematischen Sicht der Architektur und Stadtentwicklung und zeichnet dabei teils minutiös die Eindrücke, Reaktionen und das Verhalten von Frank Gehry, Rem Koolhaas und anderen von ihm so benannten Stararchitekten nach.⁹⁶ Unabhängig davon, wie belegt oder spekulativ die mitunter intim, vertraulich und überraschend detailliert anmutenden Abläufe im Leben der jeweils dargestellten Personen sein mögen, ist vor allem hervorzuheben, dass sich aus den Aufzeichnungen Nobels das Selbstverständnis der Architekturkritik ablesen und Einsichten in ihre Rolle, Reichweite und Vermittlungswirkung gewinnen lassen. Sie ergeben sich auch daraus, dass Nobel wie schon Belogolovsky ausgiebig die Aktivitäten Herbert Muschamps schildert.

und Gemeinschaft zeige. Eine „Kompatibilität der Zwecke“ sei unter diesen Umständen nicht mehr gegeben.

⁹⁵Marquart 1997, S. 9

⁹⁶Nobel 2005, S. 10; Nobel beschäftigt sich in seinem Buch allerdings nicht allein mit Persönlichkeiten der Architektur, sondern beschreibt weitgehend im Stil einer Reportage auch die damaligen Abläufe im Leben gleich einer ganzen „parade of stars“ und „prominent politicians“ (ebd., S. 12), wie etwa von dem Model Heidi Klum, „David Bouley, star chef and owner of several restaurants near the site“, dem Musiker David Byrne, der Schauspielerin Susan Sarandon, dem früheren New Yorker Bürgermeister Ed Koch, „Donald Trump, the taste-deprived developer“ (ebd., S. 11 ff.) und vielen anderen mehr.

Als einer der entscheidenden Ausgangspunkte gilt Nobel dabei das schwere Missverständnis der Stadtentwicklungsverantwortlichen, den Wiederaufbau des Ground Zero zu bürokratisch angehen zu können nach der Formel: „to plan first and emote later“. Infolge der Vorstellung der sechs Entwurfsvorschläge des von der Lower Manhattan Development Corporation (LMDC) beauftragten Planungsbüros Beyer Blinder Belle im Sommer 2002 sei im einzigen Moment des durchgängigen Schulterschlusses innerhalb der Wiederaufbaudebatte dieses Vorgehen nicht nur von der Presse verurteilt, sondern auch von der Öffentlichkeit ‚niedergebrüllt‘ worden („effectively shouted down“). Auch ein kurz nach der Auftragserteilung in der *New York Post* erschienener Kommentar von Steven Cuzzo mit der Überschrift „*The Wrong Stuff – Keep ‘World’ Architects Away from Ground Zero*“, der darin das bei Kritikern als bieder geltende Büro Beyer Blinder Belle verteidigt, habe letztlich nicht dessen späteren Rauswurf verhindert.⁹⁷

Besonders Muschamp, dem Nobel nachsagt, an der „destruction of Beyer Blinder Belle“ beteiligt gewesen zu sein, habe sich gegen risikoscheue Projektentwickler als Fürsprecher und Förderer einer progressiven, nach seinem Eindruck in New York unterrepräsentierten Architektur hervorgetan: „He often tried to promote his stars with wandering arguments for the importance of glamour or "desire" in architecture, set within a celebration of urban life in the age of globalization.“⁹⁸ Ganz konkret habe Muschamp in dieser Phase des verbreiteten Missfallens gegenüber einem als bürokratisch gezeißelten Verfahren eine Gruppe von 16 Architektinnen und Architekten versammelt – darunter „[t]hose stars“ Peter Eisenman, Charles Gwathmey, Zaha Hadid, Steven Holl, Rem Koolhaas, Richard Meier sowie Diller und Scofidio –, um einen neuen Plan für die Neugestaltung des Ground Zero und seiner Umgebung zu entwickeln, während er selbst die Rolle übernommen habe, der „creation of work by designers he continued to champion“ vorzustehen, „directing an unsolicited contribution to a redevelopment he continued to criticize.“ Auf diese Weise habe sich Muschamp maßgeblich in das Verfahren eingebracht, allerdings nicht als Kritiker, sondern als Akteur. Nach außen sei dies zwar als ein vom *New York Times Magazine*

⁹⁷Nobel 2005, S. 119 ff.; Hervorhebung i.O. Nobel zitiert Cuzzo mit der Frage, wer denn die Kritiker glücklich machen könne: „Only a superstar or genius. One who’ll throw out rules, shrug off political shackles and give us something new and ‘out of the box’, brimming with unspecified esthetic and humanistic wonders.“ Cuzzos Kommentar ist noch immer online unter zugänglich (Cuzzo 2002; Hervorhebung auch hier i.O.).

⁹⁸Nobel 2005, S. 122

gefördertes „architectural study project on the future of the financial district“ vorgestellt worden, doch auch dies sei so auf Initiative Muschamps erfolgt. Bis zur Ankündigung des neu aufgelegten Ideenwettbewerbs durch die LMDC am 19. August 2002 sei es zu vier Treffen von »Muschamp’s handpicked architects« in einem Konferenzraum des Headquarters der New York Times gekommen, bei denen er im Stile eines Bauherrn die Anstrengungen auf das eigentliche Ziel gelenkt habe: „a heroic repudiation of bureaucratic planning“. ⁹⁹ Nobel notiert, dass in der am 26. September 2002 von der LMDC verkündeten Auswahl für die Vorschussrunde der »Innovative Design Study« „many of Muschamp’s stars“ vertreten gewesen seien. Doch der ursprünglich nur als Preisrichter vorgesehene Daniel Libeskind sei der Architekt gewesen „who would soon emerge to provide the catalyst the process so desperately craved: genius.“ ¹⁰⁰

Der im Fernsehen und Radio live übertragene Tag der Bekanntgabe und Präsentation der vorausgewählten sieben Entwürfe zur Neubebauung des Ground Zero markiert für Nobel nicht weniger als „the high-water mark of architecture’s popular presence in American culture“. Die Abläufe seien einem wohlkalkulierten Schema gefolgt, „with personalities the cameras couldn’t help but adore“. Nobel beschreibt das äußere Erscheinungsbild des dabei gleich zu Beginn präsentierenden Daniel Libeskinds als das eines „star architect well primed for mainstream celebrity“. Während bei der Beschreibung der Präsentationen aller weiteren teilnehmenden Architektinnen und Architekten biografische Details weitestgehend unbeachtet bleiben, nimmt die Lebensgeschichte Libeskinds weit umfassenderen Raum ein und mündet in Nobels Anerkennung des opferbereiten Wesens eines ganz den eigenen Überzeugungen verschriebenen Paares, ablesbar am Beispiel der Verwirklichung des Jüdischen Museums in Berlin „into which he poured his heart and soul and every last ounce of his (and his wife, Nina’s) political nerve.“ ¹⁰¹ Die Parteinahme, mindestens aber persönlichkeitsfokussierte Sympathie für Libeskind lässt sich auch darüber hinaus kaum übersehen. Ausführlich beschrieben werden von Nobel Merkmale, die vom Architekten auch in der Annahme einer für spezifische Merkmale der Selbstdarstellung und -inszenierung empfänglichen Öffentlichkeit kaum beeinflussbar sind und noch weniger im thematischen Zusammenhang mit den im Kern des zweifelsohne

⁹⁹Nobel 2005, S. 122 f.; Nobel stellt klar, dass die LMDC ausdrücklich keinen echten Architekturwettbewerb ausgelobt habe, sondern lediglich die Absicht verfolgte, eine „Innovative Design Study“ in Auftrag zu geben.

¹⁰⁰ebd., S. 131 f.

¹⁰¹ebd., S. 134 ff.; Klammerangabe i.O.

großen Interesses stehenden Fragen der künftigen Stadtentwicklung Manhattans stehen: „This immigrant-cum-nomad’s course left Libeskind with "starchitect" credentials, a compelling coming-to-America story, and a peculiarly persistent hybrid accent, the most charming feature of which is a tendency to add a *k* to his terminal *g*’s, as in "buildingk." Speaking at a mesmerizing, rushing clip, high-pitched and sibilant, Libeskind can leave listeners scratching their heads, struggling to parse his sentences as he toggles from nostalgia to pathos to hope. But through it all, one emotion comes loud and clear: a kind of joy. Daniel Libeskind is almost always smiling, and when he smiles his face is nothing but teeth and squinting eyes behind those enormous black glasses—that kind that popular myth tells us deep-thinking architects are supposed to wear.“¹⁰² Die von Libeskind vorgestellten Pläne stellt Nobel daneben hauptsächlich mit Blick auf deren symbolische Gehalte dar, die in der Präsentation gleichwohl auch breiten Raum einnehmen; an diesem Tag sei er so letztlich der einzige Architekt gewesen, der den Politikern eine politisierte Architektur habe bieten können. Libeskinds Auftritt fasst Nobel zusammen als „perfectly tuned to the day—to the viewers at home and to the public patrons in the room.“ Ihm sei „spontaneous applause“ dafür entgegengebracht worden, zu liefern „what the process so desperately needed at that moment: a human face uttering inspiring words, a reprieve from its battle-scarred businessmen and bureaucrats, an apolitical presence who could simplify and sanitize the image of this numbers-driven development.“¹⁰³ Schon zu diesem vergleichsweise frühen Zeitpunkt sieht Nobel mit Blick auf das Ergebnis der Planungsprozesse dennoch wenig Anlass für überzogene Erwartungen derjenigen, die am Ground Zero auf etwas anderes als die Verwirklichung von Investorenzielen hofften:

„Those who control the program and the publicity and the calendar and the money and the land and the sky above it can hardly be said to have bent much if they contracted out for aesthetics. When the design teams dispersed from the Winter Garden and the satellite trucks rolled away down West Street, the odds-on future fo the site remained a trains-below, cubicles-above, memorial-in-the-footprints, shopping-everywhere dollop of old-normal Manhattan. And as in so many other local real estate ventures, a star architect would now be brought in to prettify the developer’s numbers. No one should have

¹⁰²Nobel 2005, S. 136; Alle Hervorhebungen i.O.

¹⁰³ebd., S. 140

*been surprised; that is the bone that is always thrown, and this time we saw the windup broadcast live on TV.*¹⁰⁴

Das Selbstverständnis – oder die Selbsterkenntnis – der Medienschaffenden als Meinungsmachende tritt im Rahmen dieser Ereignisse dennoch mehrfach offen zutage. Die Zuspitzung des Auswahlverfahrens mit der Bekanntgabe der beiden letztverbliebenen Entwürfe der mit »THINK« betitelten Gruppe um Shigeru Ban, Frederic Schwartz, Ken Smith und Rafael Viñoly sowie Daniel Libeskind beschreibt Nobel als Intrigen und Kampf um Macht, Einfluss, Vorteile, Überlegenheit und Deutungshoheiten zwischen allen Beteiligten und macht sie damit selbst zur Klatschgeschichte – nicht zuletzt dadurch, dass Nina Libeskind ausführlichere Darstellung zur Person und Rolle gewidmet werden. Herbert Muschamp tritt bei Nobel weiter mit antagonistischen Positionen in Erscheinung. Die zuvor in der *Times* von ihm verbreitete, ausnehmend lobende Schilderung des Entwurfs und der biografischen Hintergründe Libeskinds sei im Anschluss an die Festlegung der LMDC auf diese zwei Büros als »Halbfinalisten« des Verfahrens zugunsten von »THINK« in ihr Gegenteil umgeschlagen: Muschamp habe Libeskinds Pläne mit den Worten verurteilt: „But why, after all, should a large piece of Manhattan be permanently dedicated to an artistic representation of enemy assault? It is an astonishingly tasteless idea. It has produced a predictably kitsch result.“¹⁰⁵

Mit Oprah Winfrey bringt sich eine Größe des US-amerikanischen Fernsehens in die Wiederaufbau-Debatte ein. In ihrer Show vom 24.02.2003 unter dem Titel „Why I Love My Job“ treten Frederic Schwartz, Rafael Viñoly (der zu diesem Zeitpunkt von einer „busy press eagerly looking for dirt“ in Verbindung mit der früheren argentinischen Militärjunta gebracht worden ist) und Daniel Libeskind auf. Nobel notiert aufmerksam, dass Libeskind hierbei von Winfrey nicht nur das erste und das letzte Wort zur Darstellung seiner entwurfsbestimmenden Ideen, Überzeugungen und Haltungen bekommen habe, sondern gegenüber den beiden anderen Gästen auch mehr Redezeit und und auffallend mehr Zuspruch, der im Anschluss an die Sendung – „Herbert Muschamp notwithstanding“ – von „legions of architecture critics at newspapers across the country (including

¹⁰⁴Nobel 2005, S. 150

¹⁰⁵ebd., S. 162; Zitiert nach Muschamp, Herbert: „Balancing Reason and Emotion in Twin Towers Void“, in *New York Times* v. 06.02.2003, p.E1

the ever-influential Ada Louise Huxtable) and the editorial board of the *New York Times*, which endorsed his scheme)“, geteilt worden sei.¹⁰⁶

Deyan Sudjic, dem auffällt, dass sich Libeskind im Gegensatz zu allen anderen beteiligten Architektinnen und Architekten des Planungsprozesses für den Wiederaufbau des Ground Zero als einziger nicht scheut, das Personalpronomen „I“ anstelle von „we“ in seinen Aussagen zu verwenden, ist davon überzeugt, dass dabei „two utterly different Libeskinds“ zum Vorschein gekommen seien. Er habe sich nicht nur als „deeply serious architectural intellectual“ gezeigt, sondern auch als „opportunist Libeskind, prepared to do anything it takes to get the job“. Dazugehört habe die gleichzeitige Verpflichtung zweier verschiedener Public-Relations-Agenturen in New York, mit denen etwa Details seines äußeren Erscheinungsbildes abgestimmt worden seien. Als wohl erster Kandidat für das Amt des Dekans der *Columbia University's School of Architecture* habe er es zudem geschafft, in die Oprah-Winfrey-Show zu kommen. Auch Sujic sieht die „schizophrenic combination of both these Libeskinds“, bestehend aus seinen Eigenschaften als intellektuell glaubwürdiger Populist einerseits und „supersalesman“ andererseits, in Kombination mit den Aktivitäten seiner Frau als ausschlaggebend für die zunächst erfolgte Beauftragung durch den damaligen New Yorker Bürgermeister, Michael Bloomberg und dem Gouverneur George Pataki: „The political skills of Libeskind's wife, Nina, a Canadian whose niece is, she tells you, Naomi "No Logo" Klein—driving her husband, lobbying behind the scenes, and devising a media strategy—were certainly a major factor.“¹⁰⁷ Sudjic, früherer Architekturkritiker des Londoner *Observer*, deutet ebenfalls die Partei ergreifende Berichterstattung der *New York Times* für sowie des *Wall Street Journals* gegen Viñoly an, sagt Libeskind nach, er sei „clearly not afraid to take the gloves off if the going gets rough“ und zweifelt letztlich an, ob er überhaupt Architekt sei, „in the widest sense, or one who has focused entirely on the idea of commemorating tragedy in one form or another.“¹⁰⁸

Bekanntlich übernimmt David Childs von SOM schlussendlich die Planung und Realisierung des »One World Trade Centers« unter alleiniger Beibehaltung der von Libeskind vorgeschlagenen, symbolträchtigen Höhe des Gebäudes von 1776 Fuß. Der britische Architekturkritiker Rowan Moore gibt Childs mit der

¹⁰⁶Nobel 2005, S. 169 f.; Hervorhebung u. Klammerangabe i.O.

¹⁰⁷Sudjic 2005, S. 367 f.; Hervorhebung i.O.

¹⁰⁸ebd., S. 369

lakonischen Bemerkung wieder: „1776 feet, whatever that’s worth. Nobody is going to count the feet.“¹⁰⁹

4.5 Architekturöffentlichkeit im Städtewettbewerb

Die von einer breiteren Öffentlichkeit getragene Auseinandersetzung mit Architektur zeigt in den vergangenen Jahrzehnten gleich mehrere bemerkenswerte Aufmerksamkeitsverschiebungen. Ihre Motive, Einflüsse und Schwerpunkte der inhaltlichen Fokussierung lassen sich überwiegend auf umfassende politische, gesellschaftliche und technische Umwälzungen zurückführen, die parallel auf ganz unterschiedlichen Maßstabsebenen stattgefunden haben und beinahe unvermeidlich in spezifische architektonische Fragestellungen und Antwortmöglichkeiten gemündet sind. Vor den jeweiligen historischen und räumlichen Hintergründen können mit Blick auf die Verhältnisse in Deutschland etwa der Umgang mit den Herausforderungen des Nachkriegs-Wiederaufbaus, der Wohnungsnot in den Städten, der Demokratisierung von Kultur und Bildung mit der Förderung zugehöriger Infrastrukturen, der Deindustrialisierung und Tertiärisierung der Wirtschaft, dem Ende des *Kalten Krieges* mit der Überwindung der deutsch-deutschen Teilung, dem Hauptstadtbeschluss und ‚Aufbau-Ost‘-Programm, darüber hinaus der Globalisierung, des Klima- und demografischen Wandels oder der Ressourcenschonung und Energieeffizienz beispielhaft genannt werden.

Mit diesen Prozessen verbunden sind einerseits Debatten, die auch außerhalb von Fachkreisen über deren Ursachen und Konsequenzen geführt werden und um die unter Beobachtung und Teilnahme einer interessierten Öffentlichkeit intensiv gerungen wird, andererseits aber auch vielfältige städtebauliche und architektonische Vorgänge, die in ihrer Materialisierung als geronnenes Ergebnis der Umbrüche verstanden werden können. Etwas handfester: Bei Rückbau oder Erhalt, Umnutzung, Neu- oder Wiederbelebung von Bauwerken, Plätzen und Siedlungsstrukturen in ihrer ganzen Bandbreite von abgerissenen (und kreativ wiederverwendeten) Plattenbauten, technisch aufgerüsteten Einfamilienhausdachlandschaften bis hin zu Infrastruktur-Großprojekten handelt es sich um abgrenzbare Themenfelder und zugleich bauliche Manifestationen, die in der Bezugnahme auf ein größeres Publikum verhandelt werden, das aus vielfältigen Gründen zur Teilhabe motiviert ist, ohne dabei immer über unmittelbar professionelle Zugänge zu den aufgerufenen Inhalten verfügen zu müssen.

¹⁰⁹Moore 2012, S. 277

Als einer der wenigen oben untersuchten Autoren versucht Sklair, in einer gleichen Form die Analyse der Stararchitektur aus umfassenderen gesellschaftlichen Vorgängen abzuleiten, die sowohl in ihren Zusammenhängen als auch Maßstäben über den lokalen Kontext, in dem architektonische Strömungen eingebettet sind, weit hinausweisen. Wie gezeigt, geht Stararchitektur dabei für Sklair aus der „monumental architecture“ hervor, deren Funktion als öffentlicher Ausdruck architektonischer Repräsentation er seit dem Zweiten Weltkrieg und dem Ende faschistischer Regime in Europa und Japan im Wandel sieht. Einfluss genommen habe hierauf auch „[t]he breakup of the Soviet empire in the 1990s and the creation of new regimes in post-Soviet Eastern Europe and central Asia“.¹¹⁰ Nur wenig diskutiert werden, so zudem Sklairs Ansicht, die Auswirkungen der Globalisierung, des Kapitalismus und besonders sozialer Klassen (unter der Beobachtung, dass „certain buildings and spaces can serve specific class interests in their aesthetic and symbolic qualities“) auf die Architektur und die gebaute Umwelt, und das obgleich alle Menschen hiervon im Alltag umgeben seien.¹¹¹

Eine in dieser Breite skizzierte, komplexe, miteinander wechselwirkende Verschränkung von Politik, Gesellschaft und Technik mit Architektur und Städtebau bei ausgeprägtem Öffentlichkeitsinteresse offenbart sich empirisch wie historisch. Das von Rudolf Adamy schon vor über 130 Jahren aufgestellte Postulat, Architektur sei die „öffentlichste aller Künste“, vergegenwärtigt unabhängig vom zeitgeschichtlichen Kunstbegriff in der Nachdrücklichkeit des verwendeten Superlativs den gesellschaftlichen Stellenwert von Architektur, der in dieser kleinen Repräsentation des Diktums von Zeit zu Zeit aufgegriffen wird und so in der anhaltenden Gültigkeit Bestätigung finden soll. Es macht dabei deutlich, dass Architektur nicht nur eine hohe Alltagspräsenz, sondern auch eine bestimmende alltagspraktische Relevanz für die Menschen selbst dort haben kann, wo diese öffentliche Präsenz der Architektur nicht unmittelbar persönlich erlebt, sondern medial vermittelt hergestellt wird. Die Unterscheidung, ob ein architekturbezogener Themenschwerpunkt Widerspiegelung in einem Fachmagazin oder einer überregional erscheinenden Tageszeitung erfährt, mag als Indikator dafür herangezogen werden können, ob seine Beliebtheit auch bei einem Massenpublikum angenommen werden darf – Printmedienverlage sind Marktteilnehmer, deren plausibles ökonomische Interesse mit Blick auf ihr Fach- oder Massenpublikum in der Auflagensteigerung durch nachfrageorientierte

¹¹⁰Sklair 2017, S. 53

¹¹¹ebd., S. 11

Inhalte besteht. Bemerkenswert vor dem Hintergrund solcher Überlegungen zur Popularität architektonischer Themen ist daher die weitergehende Einschätzung Adamys zur gesellschaftlichen Relevanz der Architektur, die in seinen erläuternden Nachsätzen aufscheint:

„Die Architektur ist die öffentlichste aller Künste und daher auch von weitester Bedeutung. Ihre edle Formenschönheit übt einen unwillkürlichen Einfluss auf den Geschmack des Volkes aus, und wie sie ihrer strengen Gesetzlichkeit gemäss die Grundlage für alle bildenden Künste ist, so ist sie ihrer Wirkung nach die populärste.“¹¹²

Es steht einer näheren Bestimmung offen, was am verkürzten Diktum oder Adamys eingehenderen Ausführungen aus heutiger Perspektive die eigentliche Anschlussfähigkeit finden kann – das angesprochen hohe Maß der Öffentlichkeit von Architektur, ihre implizite Gleichsetzung mit einem abstrakten Kunstverständnis¹¹³ – oder der Popularitätsbegriff. An deren Operationalisierungen, insbesondere des Kunstbegriffs, ist es Adamy in seinen „Aesthetischen Forschungen“ allerdings gelegen, woraus hervorgeht, dass er Architektur nicht nur von anders verstandenen Planungs- und Bautätigkeiten abzugrenzen versucht; Adamy nimmt vor allem ein Massenpublikum in den Blick, wertet seine Empfindungen in Bezug auf künstlerisch-kulturelle Erzeugnisse – und attestiert der Architektur im so angestellten Vergleich die höchste Beliebtheit bei den Menschen. Der bereits 1898 mit nur 47 Jahren verstorbene Adamy war dabei möglicherweise schon mit der in den 1870er Jahren entstandenen Serienbildaufnahme „The Horse in Motion“ von Eadweard Muybridge vertraut, nicht jedoch mit dem Aufblühen der Filmkunst und ihrer eigenen, massenpublikumsorientierten Beliebtheitskategorisierung: den Stars. In dieser begrifflichen Verschmelzung, der Stararchitektur, scheint sich nun spät zu verwirklichen, was

¹¹²Adamy 2006, S. 44

¹¹³Mit kleinem Augenzwinkern sei angemerkt, dass es hierzu auch Stimmen gibt, die versuchen, den Rang der Architektur in den Künsten zu bestimmen – Ferdinand Feldmann etwa geht davon aus, dass sie „traditionell die unterste Stufe einnimmt“, zwischenzeitlich aber auch „deutlich nach oben gerückt ist“. Interessanterweise macht Feldmann für ihr Hochstufen den „Kunstbetrieb der Erlebnisgesellschaft“ auf eher ungewohnte Art verantwortlich: Während die bildenden Künste häufig den Eindruck vermittelten, „zum Zeitvertreib von Leuten geworden zu sein, die sonst keine Sorgen haben“, bewahre „die Architektur durch ihre unauffhebbare Zweckbindung den notwendigen Ernst, der erforderlich ist, damit eine Kunst in der modernen Welt ihre Daseinsberechtigung und Bedeutsamkeit behält“ (Fellmann 1997, S. 13).

auf früher Überzeugung fußte: Dass sich Architektur in einer breiten Öffentlichkeit hoher, vielleicht sogar höchster Beliebtheit erfreut. Ein wenig Zurückhaltung ist bei dieser Schlussfolgerung gleichwohl geboten¹¹⁴, als zentrale Fragestellung bleibt jedoch, wofür der Begriff der Stararchitektur steht – wenn nicht für eine besondere Form der Popularität von Architektur.

Stararchitektur, so lässt sich hiervon ausgehend formulieren, ist demnach der Ausdruck einer Popularisierung und zugleich umstrittenen Erweiterung des Architekturbegriffs, dem in einem beziehungsreichen Prozess eine schlagwortartige Umschreibung hinzugefügt wurde, die sowohl zugewiesene Eigenschaften einer Epochen- als auch Stilbezeichnung der Architektur beinhaltet – ohne dass aber die Bedeutung damit inhaltlich fixiert wäre. Tatsächlich ist das Gegenteil wirklichkeitsbeeinflussend: Eine als ausbestimmt verstandene Idee von Stararchitektur und ihre somit vermeintlich planbare Wirkung ist der Korridor für Entscheidungsprozesse in der Architektur und Stadtentwicklung. Dabei ist Stararchitektur aus vielerlei Blickwinkeln komplex¹¹⁵ und schillernd, und umso dringlicher ist es, unter Einnahme einer architekturtheoretischen Perspektive der diskursiven wie epistemologischen Begriffsentwicklung und auch -verortung nachzugehen.

Harvey als Zeuge des Städtewettbewerbs

Die ‚weiteste Bedeutung‘ der Architektur entsteht dabei auch aus der figurativen Synthese zwischen ihrem wie oben abgesteckten Beliebtheitsgrad und – aus geografischer Sicht – der gegenüber Adamys Auffassung noch deutlich (welt-)umspannender geltenden Ausweitung ihres Aufmerksamkeitserzeugungspotentials. Vor diesem Hintergrund erscheint »die Globalisierung« häufig als eine der entscheidenden Triebfedern für die Verbreitung von Stararchitektur – politisch, ökonomisch, kulturell und medial. Als Zeuge der Entstehung des durch sie noch zugespitzter sichtbar gemachten Wettbewerbs der Städte wird etwa von Knox oder Ponzini, wie gezeigt, David Harvey angeführt, der in seiner Arbeit

¹¹⁴Der Versuch, das „Populäre als das Alte in zeitgenössischer Verkleidung“ zu sehen, macht aus „vagen Ähnlichkeiten [...] Gleichartigkeiten“, unterschätzt dabei aber „die unterschiedlichen sozialen, historischen und medialen Zusammenhänge“, die „die alten Erzählungen von den populären unterscheiden“. (Hügel 2003, S.3)

¹¹⁵Komplexität ist eines der Themen, die sich mehr oder minder ‚uneigenständig‘ durch alle Betrachtungen zieht – nicht nur in Form der These, dass Stararchitektur eine Begriffsschöpfung zur Komplexitätsreduktion ist, sondern dass im Problemkomplex von Architektur, Architekturtheorie und Wissenschaft eine ‚aufräumbedürftige‘ (im Sinne Kuhns, vgl. Kuhn 1976, S. 38) Komplexität vorherrschend bleibt.

zur „Urbanization of Capital“ tatsächlich der grundlegenden Frage nachgeht, wie sich die Städte in kapitalistischen Produktions- (und zugleich Klassen- und Herrschafts-)Verhältnissen räumlich und baulich entwickeln.¹¹⁶ Ausgehend von einer noch immer aufschlussreichen historischen Betrachtung der Verschränkung kapitalistischer Wirtschaftsprozesse mit dem Städtewachstum sowie dem dort aufscheinenden Wandel von einem Angebots- hin zu einem Nachfragemarkt beschreibt Harvey in marxistischer Terminologie vier unterschiedliche Auswege, auf denen urbane Regionen ihre Wettbewerbsposition in der ‚internationalen Arbeitsteilung‘ („within the Spatial Division of Labour“) zu verbessern suchen (können)¹¹⁷:

1. Technologie and Organization

Harvey differenziert zwischen dem Vorhandensein natürlicher Ressourcen sowie der baulich-physischen und sozialen Infrastruktur bei der Frage danach, wie sich Unternehmen organisatorische Vorteile der Städte oder ihre Vorzüge im Bereich Bildung, Wissenschaft und Technologie zunutze machen können, um einen (im interurbanen Vergleich) *relativen Mehrwert* zu produzieren. Nicht unerwähnt bleibt darüber hinaus der Versuch der Städte, mittels Subventionen an Attraktivität für Unternehmen dadurch zu gewinnen, dass ihnen die Schaffung eines *absoluten Mehrwerts* ermöglicht wird. Für Harvey stehen gleichwohl mehrere Einschränkungen und Nachteile dieser Strategie außer Zweifel. So seien steigende Investitionen und eine zunehmende Industrieproduktion bei gleichzeitig zurückgehendem Arbeitsplatzangebot ein bekanntes Muster. Subventionen der Städte für Unternehmen gingen außerdem häufig zu Lasten des *Soziallohns*, also einher mit einem reduzierten Angebot der Kommunen bei Leistungen der öffentlichen Daseinsvorsorge (Schulen, Bibliotheken, Museen, Sport, Erholung) und daraus resultierend sozialen Spannungen. Letztlich produziere sich der Städtewettbewerb (mit seinen Schattenseiten) ohnehin vor allem selbst: Investitionen in Wettbewerbsvorteile seien stets eine Aufforderung

¹¹⁶Harvey 1985, S. 17 f. Die Begriffe erinnern dabei nicht zufällig an Marx (vgl. hierzu auch Steets 2015, S. 28). Vielmehr verfolgt Harvey die klar benannte Absicht, methodisch hieran anzuschließen und Marx methodisch besonders unter den Aspekten der stadträumlichen Entwicklungen und Dynamiken fortzuentwickeln, die sich als Konsequenz der Tauschprozesse von Geld, Kapital, Arbeit und Waren ergeben. Harveys Interesse gilt daher nicht zuletzt allen hieraus resultierenden sozialen Ungleichheiten, die sich über das Merkmal des Konsums auch im urbanen Gefüge zeigen (vgl. Harvey 1985, S. 21 f.).

¹¹⁷ebd., S. 45 ff.

an andere Kommunen, ebenfalls größere Anstrengungen zu unternehmen, um hochmobiles Kapital anzulocken, was auf der anderen Seite die Entwertung der bestehenden kommunalen Infrastruktur beschleunige. Übrig bleibe bei dieser Strategie nur der über die Infrastruktur geführte Klassenkampf, in dem eine „ruling-class alliance“ über „much greater flexibility to divide and rule a work force“ verfüge.

2. Konsum

Das Wettbewerbsfeld des Konsums ist für Harvey nicht auf den Tourismus begrenzt, sondern umfasst alle Anstrengungen der Städte, attraktivere Lebensbedingungen zu ermöglichen – in Form von Kultureinrichtungen, Sportstadien, Kongresszentren, Promenaden, Hotels sowie Vergnügungsvierteln wie den Londoner Docklands oder dem Innenhafen von Baltimore. Der Massenkonsum der 1960er Jahre sei dabei nach Phasen der Konjunkturschwäche und Massenarbeitslosigkeit einer deutlich exklusiveren Form gewichen, die sich nur noch an einen kleineren Teil der Gesellschaft richte. Eine starke Koalition aus Grundstückseigentümern, Kapitalgebern, Investoren und kommunalen Entscheidungsträgern sowie verzweifelt Arbeit Suchenden stehe dennoch bereit, weitere Konsum- und Freizeitangebote zu ermöglichen. Investitionen darin seien jedoch kostspielig und riskant, ihr Erfolg keineswegs gewiss. Zudem reiche es nicht aus, in eine zugehörige Infrastruktur zu investieren, vielmehr müsse die Stadt auf dem Gebiet der Hochkultur, des Lifestyles und der Mode innovationsfreudig, kreativ und aufregend erscheinen. Die konsumorientierten Funktionen und die damit verbundenen räumlichen Organisations- (und dabei nicht selten Teilungs-)Formen konkurrierten selbst jedoch mit der zuvor beschriebenen Schwerpunktsetzung auf eine Attraktivitätssteigerung für das verarbeitende Gewerbe mit ihren stark unterschiedlichen Anforderungen an die urbane Infrastruktur. Auch die Qualität der Beschäftigung verschlechtere sich, indem vor allem Arbeitsplätze im Dienstleistungssektor entstünden. In einer öffentlich-privaten »Klassenallianz« führe der Städtewettbewerb zu einer Subventionierung der Konsums Wohlhabender – erneut zu Lasten des kommunalen Angebots für breitere Bevölkerungsschichten. Die Ideologie der postindustriellen Stadt, in der sich eine weitere Verarmung des Prekariats nur dadurch verhindern lässt, dass „consumer palaces for the rich“ öffentlich gefördert errichtet werden, sei erkennbar substanzlos geworden.

Dieser aus der heutigen Sicht zweifelsohne nicht mehr neuen Argumentationskette stellt Harvey seine vielfach verkürzt aufgegriffenen und fortgeführten, plakativen Überzeugungen zur Seite: „The risks are considerable, but the pay-offs are correspondingly high“. Nicht weniger als „[t]he survival of cities like New York, Los Angeles, London, Paris and Rome“ hänge in großem Maße davon ab, welche Position im internationalen Wettbewerb um „cultural hegemony and for a cut from the global circulation of revenues“ sie zu behaupten fähig seien.¹¹⁸

3. Hochfinanz

Eine ebenfalls stets neu aufgegriffene und zwischenzeitlich nicht zuletzt prominent von Saskia Sassen fortgeführte These Harveys lautet, dass Städte in einen Wettbewerb darum treten können, zu Zentren des Finanzkapitals, der Informationsbeschaffung und -kontrolle oder des Regierungshandelns aufzusteigen. Das Ziel der Strategie bestehe darin, die Subventionierung der Ansiedelung von Führungs- und Kontrollfunktionen durch Gewinne aufzuwiegen, die durch die Bündelung von Monopolkräften zu erzielen seien. Zentralisierte Machtfunktionen verfügten demnach über die Sogwirkung, Zentralisierungen auch auf anderen Gebieten anzuziehen und dadurch zu einem sich selbst verstärkenden Effekt zu werden. Auch hier sei die Bereitstellung spezifischer Infrastruktur entscheidend, um Effizienz und Zentralität in einem weltweiten Netzwerk aus Transport und Kommunikation zu erreichen. Eine Reihe kostspieliger und riskanter Maßnahmen sei hierfür notwendig, wie etwa die Bereitstellung von Flughäfen und schnellen Transportwegen einerseits sowie – in einem vorausschauenden »public-private«-Zusammenschluss von Projektentwicklern und Geldgebern mit öffentlichen Interessen – von Büroflächen, aber auch unterstützenden Dienstleistungen bis hin zu »Business-« und »Law-Schools« andererseits.¹¹⁹ Die möglichen, dabei äußerst weitreichenden räumlichen Implikationen ergeben sich aus der von Harvey wiedergegebenen These, dass eine maximale Effizienz dieser Funktionsbündelung nur dann erreicht werden kann, wenn sie über den gesamten Stadtraum hinweg

¹¹⁸Harvey 1985, S. 47

¹¹⁹ebd., S. 49; Harvey verwendet in seinem englischsprachigen Originaltext naheliegend die Bezeichnungen „business and law schools“, was aber, so die hier vertretene Ansicht, analog zur These der »Global Cities« des Finanzkapitals auch als »Business- und Law-Schools« und nicht in den Ursprungsbegriffen (etwa: Wirtschaftsuniversitäten, Jura-Fakultäten) Eingang in den deutschen Fachsprachgebrauch gefunden hat.

hierarchisch organisiert wird. Die hieraus erwachsenden Verschiebungen in der Struktur des urbanen Raums infolge der Ansiedlung von Leitungs- und Lenkungsfunktionen böten jedoch »reichhaltige« („abundant“) Chancen der Neuausrichtung und des Wachstums nicht nur der Städte, sondern auch des Umlands. Mit Marx argumentiert Harvey, dass der Sektor des Finanzkapitals in Zeiten der Krise zu Verdrängungsbestrebungen gegenüber der Industrie neige, da die Kontrolle über die Geldströme auch eine Kontrolle über den Lebensnerv der auf Finanzmittel angewiesenen Unternehmen sei.

Auch hier erscheinen die Darstellungen Harveys zu den Ausprägungen des Städtewettbewerbs aus heutiger Perspektive, wenn nicht widerlegt, so doch relativierungsbedürftig und historisch. Gleichwohl spielen sie in den Debatten um Stararchitektur als Mittel der Wahl des auf verschiedenen Feldern und aus den noch immer vorgebrachten Gründen einer Behauptungsnotwendigkeit der Städte im weltweit geführten interurbanen Wettbewerb noch immer eine Rolle, auch wenn diese wenig differenziert analysiert, sondern praktisch wörtlich *vorausgesetzt* wird.

4. Umverteilung

Umverteilung ist für Harvey ein direkter Weg der Lenkung verschiedener Ausprägungen urbaner Wirtschaftskräfte. Zwar seien hieran auch private Institutionen wie Kirchen, Gewerkschaften, Wirtschaftsverbände und gemeinnützige Organisationen beteiligt, doch der größte Einfluss gehe noch immer vom politischen Handeln der Regierungen (als regionale Wirtschaftsförderung) und kommunalen Entscheidungsträger aus. Die Maßnahmen dieses Prinzips sind für Harvey auf kaum systematisierbare Weise vielgestaltig, dabei nicht auf den schon o.g. *Soziallohn* beschränkt sowie in teils kaum als solche erkennbare Unterstützungsleistungen gebettet – und besonders aus Sicht der »Bourgeoisie« (als ebenfalls marxistische Gesellschaftsgröße) umstritten. Auch wenn Umverteilung als Prinzip des Keynesianismus dadurch in den 1970er und 1980er Jahre unter starken politischen Druck geraten sei, verfügten die Städte noch immer über diese „viable strategy for urban survival“.¹²⁰

Diesen mit den auch durchmischte zur Anwendung gebrachten »Überlebensstrategien« ausgetragenen Wettbewerb der Städte macht sich Harvey weder als

¹²⁰Harvey 1985, S. 50

Sachzwang noch als anzunehmende und möglichst produktiv-erfolgsorientiert auszugestaltende Handlungsempfehlungen zu eigen – im Gegenteil. Im „mix of office development, entertainment centers, shopping malls, and investment in new living environments“ erkennt Harvey vielmehr eine »schimmernde Hoffnung« auf »urbane Renaissance« und den Versuch, mit „such a glamorous and dynamic face“ von problematischen Realitäten abzulenken. Zwar sei es Städten wie Los Angeles und New York gelungen, durch eine auf den Konsum ausgerichtete räumliche Neuordnung für Leitungs- und Lenkungenfunktionen an Attraktivität zu gewinnen, in der Folge hochbezahlte Spezialisten einerseits wie auch ein Heer gering qualifizierter Arbeitnehmer für den Dienstleistungs- und Niedriglohnsektor anzulocken und so bei damit zusammenhängenden, ökonomisch bedeutsamen Indikatoren Erfolge verbuchen zu können, Städte „like Baltimore, Lille, and Liverpool in contrast, scored low on most or all of them with the most dismal of results.“¹²¹ Großprojekte wie das des neuen Innenhafens von Baltimore, an anderer Stelle als international erfolgreiches Revitalisierungsbeispiel durch die Hinwendung zu Tourismus und Konsum genannt, hält Harvey angesichts einer weiter verarmenden lokalen Bevölkerung dann auch für gescheitert: „*Curiously, the headlines of housing deprivation, hunger, lack of access to medical care and education, injustices of distribution, and discrimination based on race, gender and place have lost the primacy they had in the supposed urban crisis of the 1960s, even though the conditions now are worse than they were then.*“¹²²

Sich auf Harvey zu berufen, erfordert somit auch, seine aus empirischen Analysen hervorgegangenen Befunde mit zu berücksichtigen, die den Städte-

¹²¹Harvey 1985, S. 51

¹²²ebd., S. 51 f. Entscheidendes analytisches Moment ist an dieser Stelle, dass Harvey einerseits von Ponzini u.ä. zum Zeugen eines Städtewettbewerbs gemacht wird, der sodann die Begründung für Stararchitektur als einer der möglichen Wettbewerbsvorteile liefert (mit Baltimore als vermeintlich positivem Fallbeispiel), Harvey selbst jedoch in seinen Gesamtbetrachtungen einen Erfolg gerade nicht erkennt. Doch er geht in seiner Kapitalismus- und Fundamentalkritik noch deutlich weiter und sieht in der »Bourgeoisie« mit Berman „the most destructive class in world history“. Städte als Prototypen des Kapitalismus seien auch dessen Inkarnation und somit per Definition im Wettbewerb untereinander, damit aber ebenso Leidtragende all seiner Widersprüche und Auswüchse; Gewinne an einem Ort ließen sich darüber hinaus nur zu Lasten anderer realisieren. Harvey sieht den zunehmenden (Städte-)Wettbewerb folglich mehr als Ursache ökonomischer Krisen denn dessen Beitrag zu einer Lösung, die für ihn in einer „revolutionary theory to chart a path from urbanism based in exploitation to an urbanism appropriate for the human species“ besteht (ebd., S. 58).

wettbewerb als spezifische Realität zwar anerkennen, in Summe jedoch nicht den Schluss zulassen, dass die in dessen Sinn getroffenen Maßnahmen nachhaltig erfolgreich sind oder ein solcher Wettbewerb überhaupt alternativlos angenommen werden muss. Ebenso bestreitet Harvey nicht die Wirkung global wirksamer ökonomischer Kräfte, gibt jedoch zu bedenken, dass der enge Blickwinkel des Städtewettbewerbs selbst eine „drastic simplification“ darstellt und dabei nicht zu verbergen imstande ist, dass Ausbrüche der (Über-)Akkumulation in einer Region die gleichzeitige Entwertung andernorts bedeuten. Anfang der 1980er Jahre sieht Harvey damit eine Phase des postindustriellen Übergangs Raum greifen, die zu einem Vorkriegs-Wirtschaftsmodell zurückzukehren scheint und dabei erhebliche geografische Verwerfungen und Ungleichheiten auslöst; Städte, die im kapitalistischen Wirtschaftshandeln zu urbanisierten Manifestationen des Kapitals werden, und – so leitet es Harvey ausdrücklich her –, auch nur werden können, sind zwangsläufig dessen Logik und Schattenseiten unterworfen. Die „mobilization, production, appropriation, and absorption of surpluses“ suche ihre Vorteile in einer Form des Wachstums, vor der Harvey ausdrücklich warnt:

„Yet, the search for profitable production possibilities under conditions of heightened competition between firms, urban regions, and nations points to rapid transitions in the sociotechnical and organizational conditions of production and consumption. And that portends disruption of whatever structured coherence has been achieved within an urban economy, substantial devaluation of many of the physical and social infrastructural assets built up there, and instability within any ruling-class alliance. It also means destruction of many traditional skills within the labor force, the devaluation of labor power, and disruption of powerful cultures and social reproduction.“¹²³

Harvey hat hier also kaum, wie es Ponzini und Nastasi darstellen, ein „conceptual framework“ vorgelegt, das ambitionierte Stadtentwicklungsverantwortliche anleiten soll, den Wettbewerb mit anderen Städten zielführend erfolgsverspre-

¹²³Harvey 1985, S. 53 ff., wörtl. Zitat S. 56; Harvey nennt den Wandel hin zu einer Dienstleistungsgesellschaft ebenso wenig beim Namen wie die Quartärisierung der Ökonomie, nimmt aber die verstärkte Entwicklung dorthin gleichwohl vorweg, wenn er in den vier beschriebenen Strategien von neuen Schwerpunkten des in den Städten ausgetragenen Kampfs um neue, postindustrielle Wachstumsmärkte spricht, deren Fokus auf „command and consumption“ liege und damit deutlich stärker verbrauchs- als produktionsorientiert sei (ebd., S. 56).

chend und generell strategisch kompetent auszutragen, sondern vielmehr einerseits dessen empirische Wirklichkeit analytisch engmaschig beschrieben und andererseits die daraus resultierenden gesamtgesellschaftlichen und -ökonomischen Beschränkungen, Lücken, Risiken, destruktiven Effekte und unerfüllt gebliebenen Erwartungen dargestellt. Dem lässt sich widersprechen – nicht jedoch lässt sich Harvey argumentativ dafür vereinnahmen, dass zur zweckmäßigen Strategie des u.a. über das Mittel des Konsums geführten Städtewettbewerbs die sinnstiftende Taktik der Standortvorteilsgewinnung durch Stararchitektur gehört.

5 Schlussbetrachtungen

5.1 Zusammenfassung

Im Gegenstandsbereich der Architektur ist die begriffliche Ausdifferenzierung einer ihrer Formen historisch zu beobachten und analytisch festzustellen, die unter der Bezeichnung »Stararchitektur« als gebaute Wirklichkeit und Gegenstand der Debatten eine Verbreitung gefunden hat, die in gleich mehrfacher Hinsicht zu Auseinandersetzungen herausfordert. Die an deren Anfang zu setzende Aufgabe besteht darin, Stararchitektur als Begriff ernst zu nehmen, das heißt, auf eine Weise analytischen Zugriff darauf zu bekommen, die sich bestehenden Deutungsangeboten, Wertungen sowie unhinterfragten oder vorschnell kategorisierenden Vereinnahmungen entzieht. Das Ziel einer so zunächst vollzogenen Absetzbewegung besteht darin, sodann über Formen der Anschlüsse von Stararchitektur an die Architektur, die Architekturtheorie, an die Gesellschaft, Ökonomie, Stadt- und Regionalentwicklungspolitik oder die Bereiche der Kunst, Pop- und Unterhaltungskultur völlig neu nachzudenken. Denn auch, wenn die Architektur schon seit langem als öffentlichste aller Künste gilt, hatte sie zuvor nicht den Stellenwert, wie er in der populärkulturellen Erweiterung mit dem Star-Begriff angedeutet wird. Die implizit aufgerufene Querverbindung, nach der ein breites gesellschaftliches Interesse und eine große Aufmerksamkeit, wie sie etwa den Größen des Sports, des Films, des Fernsehens oder der Musik und ihren nicht selten kurzlebigen Hervorbringungen entgegengebracht wird, auch Bauwerken und deren kaum in der Altersklasse der herkömmlichen Popstars antretenden Architekten zuteil werden kann, ist in dieser Hinsicht bereits auffällig: Sie wirft Fragen danach auf, was die so behauptete Vereinnahmung der Architektur durch die Popkultur über das Phänomen der Stararchitektur insgesamt aussagt und wie sich diese Aussagen und die mit ihnen thematisierten Zusammenhänge systematisch und erkenntnistiftend erforschen lassen. Dabei ist die Seite der Rezeption des Stararchitekturbegriffs von mitentscheidender Bedeutung, sie hat womöglich wirklichkeitskonstituierende, mindestens aber verstärkende Effekte. Die mediale Begriffsiteration kann dabei nicht zum Beleg dafür erklärt werden,

dass Stararchitektur eine bestimmte, neue Form der Architektur darstellt: Ein wiederholt verwendeter Neologismus ist, mit anderen Worten, nicht bereits sein Wesen.

So lauteten einige der zentralen Annahmen und Ausgangshypothesen des einleitenden Abschnitts dieser Arbeit. Stararchitektur stellte sich dort als eine gesellschaftliche Realitätsbildung von Architektur vor, zu der Architektur, Architektinnen und Architekten selbst rückblickend einen Beitrag geleistet haben – ohne das, worunter er aus heutiger Perspektive gefasst wird, bereits im Sinn gehabt haben zu können. Denn der Beitrag selbst ist, so eine weitere der aufgestellten Ausgangshypothesen, zwar notwendig, aber nicht hinreichend, um als auslösende Bedingung der Begriffsetablierung, zumindest aber -zuweisung, allein in Frage zu kommen. Im erkenntnistheoretischen Sinn war daher zu untersuchen, ob der Begriff der Stararchitektur das zugehörige Paradigma ex-post geschaffen hat, oder ob er ohne eigene Substanz lediglich in einer Reduzierung der Perspektive besteht – als gesellschaftliche Brille, durch die nur glorifizierbare Projektionen hindurch scheinen. Damit deutete sich auch die Annahme an, dass die Verbindung zwischen Popkultur und Architektur weder zwingend noch unidirektional und letztlich auch nicht reproduzierbar sein kann. Mit der Gesellschaft als Träger dieser Brille bekommt Stararchitektur in einem wechselwirksamen Prozess zwischen der Erzeugung des architektonischen Artefakts und dessen Exegese einen Ereignischarakter, dessen dynamisches Element vor allem die gesellschaftlichen Randbedingungen und Beziehungen sind. Die Schwierigkeit der Bestimmung eines analytischen Zugangs lag damit in zwei verschiedenen Unbestimmtheiten begründet. Zum einen besteht die Ambiguität des Forschungsgegenstandes »Stararchitektur« gerade darin, dass einer Erklärung, einem Sinn und einer Erzeugungslogik nachgegangen wird, den ihre Aufbereitung zur Massentauglichkeit gerade verflüchtigen kann. Der Grad der starkultischen Zuspitzung birgt dabei, wenn man so will, die Gefahr, ein Indikator ihrer gesellschaftlichen Durchflussgeschwindigkeit zu sein und nicht als Substanzmaßstab architektonischer Realität untersucht werden zu können. Schwerer wog jedoch die methodische Unbestimmtheit – oder zumindest die Uneindeutigkeit – des Forschungsgegenstandes. Stararchitektur lässt sich kaum auf ästhetische Aspekte reduzieren, die gesellschaftlichen Implikationen legen eine Zuständigkeit der Soziologie nahe, Architektur selbst und der Starkult verweisen auf die Berührungspunkte zu den Kulturwissenschaften, Anzeichen der Bildung einer bestimmten architektonischen Wirklichkeit im Prozess ihrer Interpretation deuten auf erkenntnistheoretische und damit philosophische Positionen hin.

Die Bezüge zu anderen Wissensgebieten bzw. einzelnen ihrer Teilgebiete ließ Stararchitektur damit aber vor allem zu der Herausforderung werden, in dieser Arbeit ein methodisches Gesamtkonzept der Erforschung zu entwerfen, das der Absicht gerecht wird, einen Blickwinkel der Architekturtheorie einzunehmen und diese dabei nicht allein als hochkomplexe »para«-architektonische Institution und Hüterin der Architekturwissensbevorratung, -strukturierung, -normierung und -vermittlung zu verstehen, sondern auch in Richtung einer erneuerten Architekturwissenschaft zu erweitern. Das Ziel war folglich nicht die Erforschung von Stararchitektur beispielsweise mit den Mitteln der Soziologie und damit die Einnahme einer von außen auf die Architektur gerichteten, allein soziologischen Perspektive, sondern die Überprüfung, welche Methoden angrenzender Disziplinen auf welche erkenntnistiftende Weise *innerhalb* der Architekturtheorie miteinander kombiniert und zur Entfaltung gebracht werden können.

In einer größeren wissenschaftstheoretischen und -historischen Ausholbewegung wurde zu diesem Zweck zunächst danach gefragt, unter welchen Bedingungen das Verstehen, Erklären und Zustandekommen einer wissenschaftlichen Tatsache stattfinden kann. Hieran anschließend wurden sodann verschiedene einschlägig erscheinende (Kultur-)Theorien, Wissensgebiete, Disziplinen und ausdifferenzierte Wissenschaftsthemenfelder in den Blick genommen und auf ihre Aktualität sowie ihre bereitgestellten Verbindungslinien, Erklärungsansätze, Verständnismodelle und Forschungsmethodiken befragt, die für die Auseinandersetzung mit dem, was unter der Stararchitektur verstanden werden kann, fruchtbar zu machen sind. Bei dieser Untersuchung wurde dem, was als heutiges (Selbst-)Verständnis der Architekturtheorie gelten kann, Vorrang bei der inhaltlichen Betrachtung eingeräumt, um vor diesem Hintergrund die als besonders relevant erachteten Wissensgebiete der Architekturphilosophie, Architekturpsychologie und Auteurtheorie, der Cultural Studies, Kritischen Theorie, Popkulturtheorie sowie Diskurstheorie – um die wichtigsten zu nennen – kontrastierend zu beleuchten. Hierbei zeigte sich einerseits, dass entscheidene Forderungen bestehen, die Architekturtheorie von einem als Verwässerung ihrer ursprünglichen, traditionsreichen und wesenhaften Bestimmung verstandenen Einfluss durch sachgebietsäußere Wissensformationen abzugrenzen, andererseits aber die Erforschung von Gegenständen der Architektur, die der Einwirkung sich wandelnder lebensweltlicher Vorstellungen, Anschauungen, Werte, Annahmen, Bedürfnisse oder auch nur Bezeichnungen unterliegen, nur dadurch gelingen und fortschreitende Erkenntnisgewinne hervorbringen kann, dass die

als beispielhaft aufzufassenden Berührungen mit anderen Wissensgebieten und Wissenschaftsdisziplinen durch Begriffe, Gegenstände oder Phänomene wie die der Stararchitektur in angemessener Systematik *einbezogen* werden. Die Architektur(theorie), so der Befund, kann nur dadurch die Autonomie ihrer wesenseigenen Disziplin aufrechterhalten werden, indem sie sich gegenüber benachbarten Wissensgebieten zugleich jedoch nicht marginalisiert, sondern aus sich selbst heraus in neuer methodologischer Begründung öffnet. Die vorliegende Arbeit stellte den Versuch dar, diesen Weg systematisch und begründet zu beschreiten. Zur Beantwortung der Frage, inwieweit das Stararchitektur-Kompositum als Verknüpfung mit der Popkultur aufgefasst werden muss, wurde untersucht, welche Verbindungslinien die Popkulturforschung zur Architektur erkannt hat, wie aber auch die in den 1950er Jahren aufgekommene *Pop*-Architektur entweder als etwas der Stararchitektur Vorhergehendes und in sie Mündendes oder sich hiervon charakteristisch Unterscheidendes gedeutet wird. Es stellte sich heraus, dass aus der Sicht der Popkulturforschung die Entstehung und frühe Herausbildung der Popkultur ideengeschichtlich im engen Verbund mit den Positionierungen der Architekturkritik sowie mit den im Rahmen ihres Architekturschaffens an der Übernahme popkultureller Gegenstände interessierter und sie erkennbar aufgreifender Architektinnen und Architekten stehend, aus einem architekturtheoretischen Blickwinkel heutige Ausprägungen populärer, massengefälliger und in letzter Konsequenz vom Starkult ergriffener Architektur aber auch als historische Fortdauer der *Pop*-Architektur beschrieben werden.

5.2 Die Vermessung des Stararchitektur-Begriffs

Der vor diesem Hintergrund als architekturtheoretischer Zugriff angelegte Ansatz der Analyse des wissenschaftlichen, akademischen geprägten bzw. unter diesen Gesichtspunkten systematisiert geführten Diskurses über Stararchitektur eröffnete sodann das Hauptkapitel und den darin enthaltenen empirischen Schwerpunkt dieser Arbeit. Ihr Rahmen ermöglichte eine Vielzahl von Befunden, die sich aus den im jeweiligen Zusammenhang einzeln betrachteten und nachverfolgten Argumentationsketten, Referenzierungen, Aussageverflechtungen und Annahmen ergaben. Ohne Verzerrung der inhaltsbezogenen Analyseergebnisse lassen sich die identifizierten diskursstrukturellen Kernpunkte so zusammenfassen:

- Die Zahl der Arbeiten, die sich unter Anwendung der genannten Auswahlkriterien mit Stararchitektur beschäftigen, ist erstens klein, sie sind zweitens wesentlich nach dem Jahr 2000 erschienen und haben drittens auch erst in den letzten Jahren signifikant zugenommen (sowohl mit Blick auf ihre Anzahl als auch bezogen auf ihren inhaltlichen Umfang).
- In Deutschland findet eine wissenschaftlich orientierte Auseinandersetzung mit der Stararchitektur, dem Begriff, ihren möglichen Formen, der Bedeutung in Architektur, Stadtentwicklung oder anderen lebensweltlichen Bereichen derzeit nicht eigenständig statt. Wie das Beispiel der beim BBSR in englischer Sprache veröffentlichten Arbeit von Knox und Pain jedoch zeigt, gelangen wissenschaftlich orientierte Debattenbeiträge eher von außen in den hier geführten Diskurs der gleichen Ebene.
- Die institutionelle Herkunft der untersuchten Autorinnen und Autoren steht nur in Einzelfällen (Gravari-Barbas, Ponzini, Jencks) in engem Zusammenhang mit der Architektur, überwiegend entstammen die Arbeiten benachbarten Wissensgebieten.
- Fast alle Autorinnen und Autoren sehen die Entwicklung infolge der 1997 erfolgten Eröffnung des von Frank Gehry gebauten Guggenheim-Museums in Bilbao als eine der Hauptentstehungsursachen für den Starkult in der Architektur. In uneinheitlicher Form wird Stararchitektur seitdem als Sachzwang der sozioökonomischen Verhältnisse beschrieben, was zur Folge hat, dass keine Einigkeit darüber zu erkennen ist, ob sie als Phänomen bereits überholt ist oder ihr entwicklungsgeschichtlicher Höhepunkt noch bevorsteht.
- Ebenso verbreitet ist die Untersuchung der Stararchitektur aus primär ökonomisch geprägten Perspektiven, die einer neoliberalen Auffassung der geltenden Wirtschaftsbedingungen folgt und sich entweder auf die Produktionsbedingungen der Stararchitektur, die wirtschaftliche Funktion der Bauwerke oder die Entwicklung des Berufsstands und damit verbundenen Veränderungen der Aufmerksamkeitsbedingungen richten. Eine gemeinsam getragene Ansicht ist dabei, dass die Globalisierung als wichtigste Triebfeder der Verbreitung von Stararchitektur anzusehen ist. Um die Einnahme einer soziokulturellen Gesamtperspektive geht es in den Arbeiten und Aussagezusammenhängen nicht, vielmehr wird Stararchitek-

tur als kapitalismusgetriebenes, aber auch -geeignetes Innovationsprodukt verstanden.

- Die Vielzahl an argumentativen Inkonsistenzen, historischen Disparitäten, inhaltlichen Widersprüchen, Ablehnungen vonseiten befragter Architekten, Unvereinbarkeiten mit popkulturellen Faktoren oder geäußerten Zweifeln in referenzierten empirischen Studien, die zumindest Teilaspekte der Stararchitektur beleuchten, führt an keiner Stelle zur Zurückweisung des Begriffs oder dem Vorschlag einer Alternative – im Vordergrund steht auch in den Aufsätzen ein »Benennenwollen« der Stararchitektur.
- Die Positionen und teils explizit gemachten Positionierungen der Autorinnen und Autoren lassen erkennen, dass partikulare Interessen im Rahmen der Auseinandersetzung mit Stararchitektur stets eine Rolle spielen. Sie zeigen, dass aufseiten der Architekturkritik eine auf Maßnahmen zur Steigerung der Aufmerksamkeit abzielende Verwertungslogik das Motiv ihrer »zweitverwertenden«, darin aber nicht selten »ersterschaffenden« Thematisierung ist. Gestützt wird dieser Befund durch die auch in der Popkulturtheorie beschriebenen Muster der Nutzung von »Stars«.
- Eine gemeinsame Grundlage der Diskurstheorien besteht in der Anwendung der Diskursanalyse als Instrument zur Erforschung von Macht- und Herrschaftsverhältnissen. Im betrachteten Diskurs über Stararchitektur werden diese Verhältnisse trotz der politisch oft disparaten Länder, in denen Fallbeispiele für Stararchitektur identifiziert werden, kaum erörtert. Nur am Rande deutet etwa McNeill an, dass Stararchitektur ein einflussreiches Argument zur Durchsetzung öffentlicher Bauvorhaben sein kann, zeigt aber auch, dass Architekturbüros hierin einen Nachteil bei der Auftragsvergabe sehen. Die Frage des Machtaspekts wird insoweit ebenso widersprüchlich verhandelt wie etwa ästhetische Gesichtspunkte.

Der verfolgte Ansatz des architekturtheoretischen Zugriffs auf den Diskurs enthielt nach dieser Maßgabe architektur- und darin letztlich auch wissenschaftskritische Aspekte – besonders dort, wo die Kernargumente der Autorinnen und Autorinnen unter den Aspekten der Konsistenz, Stichhaltigkeit und Herleitung befragt wurden. Die Leitthese der feinanalytischen Auswertung der Arbeiten und Beiträge war indes, dass der Stararchitekturdiskurs substantielle »blinde Flecken« in den zentralen Argumentationszusammenhängen der Globalisierung,

der Gesellschaft, in ästhetischen Fragen oder mit Blick auf ein als »Architektur-öffentlichkeit« verstandenes Publikum hinterlässt, aber auch außer Acht lässt, wie Architekten – untersucht am Beispiel von Daniel Libeskind – nach Einschätzung einer interessierten Öffentlichkeit tatsächlich popkulturelle Mechanismen der Massenmedien zu aktivieren suchen, um auf ihre Geltung und (künstlerische wie auch popkulturelle) Wahrnehmung Einfluss auszuüben. Die vertiefende und darin den vorherig beleuchteten Diskurs spiegelnde Auseinandersetzung mit diesen Aspekten unter der Verschränkung mit Wissensgebieten etwa der Architektursoziologie ließ schließlich erkennen, dass diese Lücken des Diskurses architekturtheoretisch so geschlossen werden können, dass das zeitgenössische Architekturgeschehen in seiner Gesamtheit erfasst wird, zumindest aber die Bedeutung von Stararchitektur präziser einzuordnen ist.

Eine Arbeit, die ein Ausmaß an thematischer Breite anstrebt, das von der Stararchitektur auch erkennbar berührt wird, macht implizit nicht nur darauf aufmerksam, welche Vertiefungen wünschenswert, ja notwendig sind, sondern auch, welche Themen mit ihr zusätzlich noch im Zusammenhang stehen können, welche Methodik ihrer Erforschung darüber noch hinausgehend erkenntnistiftend sein kann und welche Debatten genauer untersucht – oder geführt – werden können. Sofern diese Aufmerksamkeit geweckt ist, kann auch ein nicht unbeabsichtigtes Ziel dieser Arbeit für erreicht erklärt werden: Dass es gelungen ist, die Struktur des Diskurses, die Bandbreite der aufgeworfenen Fragestellungen sowie die Definitionsversuche von Stararchitektur ordnend zu beleuchten und die These zu bekräftigen, dass der Begriff zwar umfängliche Verwendung findet, dabei aber wenig widerspruchsfreies, belastbares Wissen über ihn vorhanden ist. Es kann, mit anderen Worten, über Stararchitektur geredet werden, und dabei im selben Gespräch, im selben Austausch, Diskurs oder gar Auftragsfall, etwas stark voneinander Abweichendes damit gemeint sein. Allein dies, so die hier vertretene Überzeugung, löst einen Teil des Debattenbedarfs und der Konflikte über sie aus, mehr noch aber wird verständlich, dass eine – wie gezeigt durchaus gewollte – Form der Architektur, bei der nicht mit letzter Gewissheit gesagt werden kann, wie oder gar ob sie zu verwirklichen ist, nachvollziehbare und ernst zu nehmende Zweifel darüber aufkommen lässt, ob die eingesetzten Ressourcen das angestrebte Ziel zu erreichen imstande sind. Stararchitektur muss letztlich selbst als Ordnungsprinzip verstanden werden, das eine als unübersichtlich empfundene politische (in der Komplexität der Herrschaftsstrukturen), soziale (der Denk- und Handlungsstrukturen), kulturelle und darin architektonische Wirklichkeit als Repräsentationsfeld gesellschaftlicher Praktiken, als Instrument

der gesellschaftlicher Ausdrucks- und Selbstvergewisserungsformen, als artefaktisch gebundene, gesuchte aber zugleich komplexe Identität zu vereinfachen hilft.

6 Quellen- und Literaturverzeichnis

6.1 Monografien und Bände

- Abel, Günter (2004). *Zeichen der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adam, Holger, Hrsg. (2010). *Pop, Kultur, Diskurs. Zum Verhältnis von Gesellschaft, Kulturindustrie und Wissenschaft*. Mainz: Ventil Verlag KG.
- Adams, Isabella (2016). *Debating 'Starchitecture': The Case of Tadao Ando's Pavilion, Piccadilly Gardens, Manchester*. LAP Lambert Academic Publishing.
- Adamy, Rudolf (2006). *Die Architektur als Kunst. Aesthetische Forschungen*. Elibron Classics Replica Edition. Adamant Media Corporation.
- Adler, Leo (2000). *Vom Wesen der Baukunst. Versuch einer Grundlegung der Architekturwissenschaft*. Berlin.
- Akerlof George A.; Shiller, Robert J. (2009). *Animal spirits: how human psychology drives the economy, and why it matters for global capitalism*. Princeton: Princeton University Press.
- Anstey, Tim, Katja Grillner und Rolf Hughes (2007a). *Architecture and authorship*. London: Black Dog Publishers.
- Augé, Marc (1995). *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso.
- Austin, J.L. (1975). *How to do things with words. The William James lectures*. 2. Auflage. Cambridge: Harvard University Press.
- Banham, Reyner und Mary Banham (1996). *A critic writes. Essays by Reyner Banham*. Berkeley: University of California Press.
- Barker, Chris (2010). *Cultural Studies. Theory and Practice*. 3rd Edition. Sage Publications.
- Barthes, Roland (1964). *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- (1981). *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- (1985). *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Baudrillard, Jean und Colin Fournier (1999). *Architektur: Wahrheit oder Radikalität?* Erstausgabe. Bd. 40. Essay. Graz: Literaturverl. Droschl.
- Bauman, Zygmunt (2009). *Leben als Konsum*. Hamburg: Hamburger Edition HIS Verlagsges. mbH.
- Baumberger, Christoph (2013b). *Architekturphilosophie: Grundlagentexte*. Bd. 10. KunstPhilosophie. Münster, Westf.: mentis.
- Becker, Christoph (2007). *Geographie der Freizeit und des Tourismus: Bilanz und Ausblick*. 3. unveränd. Aufl. München: Oldenbourg.
- Beer, Ulrich (1975). *Kult mit jungen Götzen. Leitbilder der Wegwerfgesellschaft*. Kassel: Weißkreuz-Verlag.
- Behrens, Roger (2003). *Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- (2008). *Postmoderne*. 2. Auflage. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Belogolovskij, Vladimir (2015). *Conversations with architects: in the age of celebrity*. Berlin: Dom Publishers.
- Berg, Eberhard und Martin Fuchs, Hrsg. (1993). *Kultur, soziale Praxis, Text. Zur Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Berger Peter L.; Luckmann, Thomas (1980). *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Bertram, Georg W. (2008). *In der Welt der Sprache. Konsequenzen des semantischen Holismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bideau, André (2011). *Architektur und symbolisches Kapital. Bilderzählungen und Identitätsproduktion bei O.M. Ungers*. Gütersloh, Berlin, Basel: Bauverlag; Birkhäuser.
- Bluth, Manfred (1986). *Weltbild und Bilderwelt. Notizen eines Malers am Ende von Zeit und Kunst*. München / Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Bohn, Cornelia und Herbert Willems, Hrsg. (2001). *Sinngeneratoren. Fremd- und Selbstthematization in soziologisch-historischer Perspektive*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Böhringer, Hannes (2000). *Auf der Suche nach Einfachheit. Eine Poetik*. Berlin: Merve Verlag.
- Bourdieu, Pierre, Bernd Schwibs und Achim Russer (1987). *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 1. Aufl. Bd. 658. Suhrkamp-Taschenbuch. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Brauer, Gernot, Hrsg. (2002). *Architektur als Markenkommunikation: Dynaform + Cube = Architecture as Brand Communication*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag.
- Brinkmann, Frank Thomas, Hrsg. (2016). *Pop goes my heart. Religions- und popkulturelle Gespräche im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: Springer VS.
- Bromley, Roger, Udo Göttlich und Carsten Winter, Hrsg. (1999). *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: zu Klampen Verlag.
- Bruyn, Gerd de (2008). *Die enzyklopädische Architektur. Zur Reformulierung einer Universalwissenschaft*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Burkart Günter; Runkel, Gunter (2004). *Luhmann und die Kulturtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Buschkühle, Carl-Peter (2007). *Die Welt als Spiel. I. Kulturtheorie: Digitale Spiele und künstlerische Existenz*. Oberhausen: Athena-Verlag.
- Cappai, Gabriele, Shingo Shimada und Jürgen Straub, Hrsg. (2010). *Interpretative Sozialforschung und Kulturanalyse*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Carrier, Martin (2006). *Wissenschaftstheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Cassirer, Ernst (2007). *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. 2. Auflage. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Castoriadis, Cornelius (1990). *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Charles, Daniel (1992). *Zeichen der Freiheit*. Bern: Benteli Verlag.
- Chlada, Marvin et al., Hrsg. (2003). *Alles Pop? Kapitalismus und Subversion*. Aschaffenburg: Alibri Verlag.
- Conrads, Ulrich (2001). *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 2. Aufl., 1., unveränd. Nachdr. Bd. 1. Bauwelt-Fundamente. Gütersloh: Bertelsmann Fachzeitschr.
- Curtis, William J. R (1996). *Modern architecture since 1900*. 3. ed. London: Phaidon.
- Daniel, Claus (1981). *Theorien der Subjektivität. Einführung in die Soziologie des Individuums*. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag.
- Debord, Guy (1996). *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Verlag Klaus Bittermann.
- Dechau, Wilfried (1999). *Architektur-Alltag: Woran Baukultur scheitert*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Degele Nina; Dries, Christian (2005). *Modernisierungstheorie*. München: Wilhelm Fink Verlag.

- Delitz, Heike (2009). *Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen*. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag.
- Delitz, Heike und Joachim Fischer, Hrsg. (2009). *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Derrida, Jacques (2004). *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH.
- Derudder, Ben (2012). *International handbook of globalization and world cities*. Elgar original reference. Cheltenham: Edward Elgar Publications.
- Dilthey, Wilhelm und Karlfried Gründer (1992). *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. 8., unveränd. Aufl. Bd. 7. Wilhelm Diltheys gesammelte Schriften. Leipzig: Teubner.
- Distelmeyer, Jan (2005). *Autor Macht Geschichte: Oliver Stone, seine Filme und die Werkgeschichtsschreibung*. edition text + kritik. Stuttgart: Richard Boorberg Verlag.
- Donald, James (1999). *Imagining the Modern City*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dorn, Matthias (2000). *Das Problem der Autonomie der Naturwissenschaften bei Galilei*. Bd. 43. Sudhoffs Archiv. Stuttgart: Steiner.
- Doßmann, Axel et al. (2006). *Architektur auf Zeit. Barracken, Pavillons, Container*. Berlin: b_books Verlag.
- Dürfeld, Michael (2008). *Das Ornamentale und die architektonische Form. Systemtheoretische Irritationen*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Dyer, Richard (2011). *Stars*. Hrsg. von British Film Institute. 2nd Edition, 13. Auflage. Palgrave Macmillan.
- Eckardt, Frank und Martina Zschocke, Hrsg. (2006). *Mediacity*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität.
- Eckert, Dieter (2014). *Die Architektur der Theorie: fünf Positionen zum Bauen und Denken*. Bd. 29. Grundlagen (DOM Publishers). Berlin: DOM publishers.
- Eco, Umberto (1977). *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- (2002). *Einführung in die Semiotik*. 9. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Eisenman, Peter (1995). *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*. Wien: Passagen Verlag.
- Electronica, Ars, Hrsg. (1989). *Philosophien der neuen Technologie*. Berlin: Merve Verlag.
- Elias, Norbert (1988). *Über die Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Engelmann, Jan, Hrsg. (1999a). *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag.
- Engelmann, Peter, Hrsg. (1990). *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH.
- Hrsg. (2004). *Jean Beaudrillard, Jean Nouvel. Einzigartige Objekte*. Wien: Passagen Verlag.
- Evers, Bernd (2003). *Architektur Theorie: von der Renaissance bis zur Gegenwart: 89 Beiträge zu 117 Traktaten*. Köln: Taschen.
- Fagnoni, Edith und Maria Gravari-Barbas, Hrsg. (2015). *Nouveaux musées, Nouvelles ères urbaines, Nouvelles pratiques touristiques*. Les Presses de l'Université Laval.
- Felsch, Philipp (2015). *Der lange Sommer der Theorie: Geschichte einer Revolte; 1960 - 1990*. 2. Aufl. München: Beck.
- Fenton, Joseph (1985). *Hybrid buildings*. Bd. 11. Pamphlet architecture. New York: Pamphlet Architecture.
- Feyerabend, Paul (1986). *Wider den Methodenzwang*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Fischer, Günther et al., Hrsg. (1987a). *Abschied von der Postmoderne. Beiträge zur Überwindung der Orientierungskrise*. Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft.
- Flachbart, Georg und Peter Weibel, Hrsg. (2005). *Disappearing Architecture. From Real to Virtual to Quantum*. Basel: Birkhäuser Verlag.
- Fleck, Ludwig (1980). *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Flick, Uwe et al., Hrsg. (1991). *Handbuch qualitative Sozialforschung. Grundlage, Konzepte, Methoden und Anwendungen*. München: Psychologie Verlags Union.
- Florida, Richard (2002). *The rise of the Creative Class: And how It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. 1. Auflage. New York (NY): Basic Books.
- Folkwang, Museum, Hrsg. (2010). *A Star is born. Fotografie und Rock seit Elvis*. Göttingen: Edition Folkwang / Steidl.
- Franck Georg; Franck, Dorothea (2008). *Architektonische Qualität*. München: Carl Hanser Verlag.
- Franck, Georg (2005). *Mentaler Kapitalismus: eine politische Ökonomie des Geistes*. Edition Akzente. Carl Hanser Verlag GmbH Co. KG.

- Franck, Georg (2007). *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Freytag, Tim und Andreas Kagermeier, Hrsg. (2008). *Städtetourismus zwischen Kultur und Kommerz*. München-Wien: Profil Verlag.
- Friedrich, Thomas und Jörg H. Gleiter, Hrsg. (2007). *Einführung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*. Berlin: LIT Verlag.
- Friedrichs, Jürgen (1985). *Methoden empirischer Sozialforschung*. 13. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Führ, Eduard, Hans Friesen und Anette Sommer, Hrsg. (1997). *Architektur im Zwischenreich von Kunst und Alltag*. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann Verlag.
- Geertz, Clifford (1987). *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Germann, Georg (1980). *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gethmann, Daniel und Susanne Hauser, Hrsg. (2009). *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Glasze, Georg und Annika Mattissek, Hrsg. (2009). *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Gleiter, Jörg H. (2008). *Architekturtheorie heute*. ArchitekturDenken1. Bielefeld: transcript Verlag.
- (2010). *Urgeschichte der Moderne: Theorie der Geschichte der Architektur*. Bd. 4. ArchitekturDenken. Bielefeld: Transcript.
- Gleiter, Jörg H. und Ludger Schwarte (2015). *Architektur und Philosophie: Grundlagen, Standpunkte, Perspektiven*. 1. Aufl. Bd. 8. ArchitekturDenken. Bielefeld: transcript.
- Gradmann, Erwin (1968). *Aufsätze zur Architektur*. Basel und Stuttgart: Birkhäuser Verlag.
- Gravari-Barbas, Maria und Céline Renard-Delautre (2015). *Starchitecture(s): figures d'architectes et espace urbain = Starchitecture : celebrity architects and urban space*. Collection Gestion de la culture et du secteur non lucratif. Paris: L'Harmattan.
- Groys, Boris (1992). *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München: Carl Hanser Verlag.

- Günzel, Stephan, Hrsg. (2007). *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Hrsg. (2009). *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Habermas, Jürgen (1985). *Die neue Unübersichtlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Habscheid, Stephan (2009). *Text und Diskurs*. 1. Aufl. Bd. 3349. UTB. Paderborn: Fink.
- Hahn, Achim (2008). *Architekturtheorie: wohnen, entwerfen, bauen*. Bd. 2963. UTB. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Hall, Stuart und Paul Du Gay (2010). *Questions of cultural identity*. Repr. London: Sage.
- Harbison, Robert (1994). *Das Gebaute, das Ungebaute und das Unbaubare. Auf der Suche nach der architektonischen Bedeutung*. Basel: Birkhäuser Verlag.
- Harendarski Ulf; Gloy, Klaus (1996). *Vom Zeichenlesen. Eco sprachwissenschaftlich kommentiert*. Aachen: ein-FACH-verlag.
- Hartmann, Michael (2004). *Elitesoziologie: eine Einführung*. Bd. 2. Sozialwissenschaftliche Studienbibliothek. Frankfurt am Main: Campus-Verl.
- Harvey, David (1985). *The urbanization of capital*. Bd. 2. Studies in the history and theory of capitalist urbanization. Oxford: Blackwell.
- Haupt, Edgar und Manuel Kubitza, Hrsg. (2002). *Marketing und Kommunikation für Architekten. Grundlagen, Strategien und Praxis*. Basel: Birkhäuser Verlag.
- Hauser, Susanne, Christa Kamleithner und Roland Meyer, Hrsg. (2011b). *Zur Ästhetik des sozialen Raumes: Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften*. Bd. 1. Architekturwissen. Bielefeld: Transcript.
- Hays, K. Michael, Hrsg. (1998). *Architecture Theory since 1968*. New York: MIT Press.
- Hecken, Thomas (2007). *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- (2008). *1968. Von Texten und Theorien aus einer Zeit euphorischer Kritik*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- (2009). *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Heineberg, Heinz (2001). *Stadtgeographie: 7 Tabellen*. 2., aktual. Aufl. Bd. 2166. Grundriss allgemeine Geographie. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Helferich, Cornelia (2011). *Die Qualität qualitativer Daten: Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*. 4. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, Wiesbaden.

- Hensen, Dirk (2005). *Weniger ist mehr. Zur Idee der Abstraktion in der modernen Architektur*. Berlin: Buan Verlag.
- Herwitz, Daniel A. (2008). *The star as icon: celebrity in the age of mass consumption*. New York: Columbia University Press.
- Hess, Regine (2013). *Emotionen am Werk: Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek und die historische Architekturpsychologie*. Bd. Bd. 12. Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Hieber, Lutz und Dominik Schrage, Hrsg. (2007). *Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kulturosoziologie massenmedialer Vervielfältigung*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Higgins Dick; Vostell, Wolf (1969). *Poparchitektur. Concept Art*. Düsseldorf: Droste Verlag.
- Hiley, David R., James F. Bohman und Richard Shusterman, Hrsg. (1991). *The Interpretive Turn*. Cornell University Press.
- Hofmann, Martin Ludwig et al., Hrsg. (2004). *Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hrsg. (2006). *Culture Club II. Klassiker der Kulturtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Holert Tom; Terkessidis, Mark (2006). *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Honneth, Axel, Hrsg. (2006). *Schlüsseltexte der Kritischen Theorie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Horak, Roman u. a., Hrsg. (2001). *Stadt. Masse. Raum. Wiener Studien zur Archäologie des Popularen*. Wien: Verlag Turia + Kant.
- Horkheimer, Max und Theodor Wiesengrund Adorno (2004). *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. 15. Auflage. Fischer Wissenschaft. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Hradil, Stefan und Peter Imbusch, Hrsg. (2003). *Oberschichten - Eliten - Herrschende Klassen*. Opladen: Leske + Budrich.
- Huck, Christian und Carsten Zorn, Hrsg. (2007). *Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hügel, Hans-Otto, Hrsg. (2003). *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- (2007). *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur*. Köln: Herbert von Halem Verlag.

- Husserl, Edmund und Eduard Marbach (2009). *Philosophie als strenge Wissenschaft*. Bd. 603. Philosophische Bibliothek. Hamburg: Meiner.
- Jäckel, Michael (2011). *Medienwirkungen*. 5. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jäger, Siegfried (2009). *Kritische Diskursanalyse: eine Einführung*. 5., gegenüber der 2., überarb. und erw. (1999), unveränd. Aufl. Bd. 3. Edition DISS. Münster, Westf.: Unrast-Verlag.
- (2010). *Lexikon kritische Diskursanalyse*. 1. Aufl. Bd. 26. Edition DISS. Münster: Unrast-Verlag.
- (2012). *Kritische Diskursanalyse: eine Einführung*. 6., vollst. überarb. Auflage. Bd. 3. Edition DISS. Münster, Westf.: Unrast-Verlag.
- Jäger Wieland; Weinzierl, Ulrike (2007). *Moderne soziologische Theorien und sozialer Wandel*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jannidis, Fotis (2000b). *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Bd. 18058. Reclams Universal-Bibliothek.
- Jaschke, Karin und Silke Ötsch, Hrsg. (2002). *Stripping Las Vegas: a contextual review of casino resort architecture*. Bd. 7. Verso. Weimar: Universitätsverlag.
- Jencks, Charles (2005). *The iconic building: the power of enigma*. London: Frances Lincoln.
- (2011). *The story of post-modernism: five decades of the ironic, iconic and critical in architecture*. Chichester: Wiley.
- Jodidio, Philip (1999). *Building a new millennium - Bauen im neuen Jahrtausend - Construire un nouveau millénaire*. Köln: Taschen Verlag.
- Jokisch, Rodrigo (1982). *Techniksoziologie*. Bd. 379. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kautt, York (2008). *Image. Zur Genealogie eines Kommunikationscodes der Massenmedien*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Keller, Katrin (2008). *Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Keller, Reiner (2011). *Diskursforschung: eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. 4. Aufl. Bd. 14. Qualitative Sozialforschung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, Wiesbaden.
- Kemp, Wolfgang (2009). *Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln*. München: Schirmer/Mosel.
- Kemper, Peter, Hrsg. (1988). *>Postmoderne< oder Der Kampf um die Zukunft*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

- Kernich, Stephanie (2017). *Alltägliche Architektur: Die gebaute Umwelt in unserer Alltagswirklichkeit*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Klingmann, Anna (2007). *Brandscapes: architecture in the experience economy*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Knox, Paul L. (2011). *Cities and design*. Routledge critical introductions to urbanism and the city. London: Routledge.
- Konrad, Daniela und Jason Danziger (2008). *Interrogating POP in Architecture: architecture design innovation program*. 1. Aufl. Tübingen: Wasmuth.
- Koolhaas, Rem (1994). *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. New ed. New York: Monacelli Press.
- Kracauer, Siegfried (1971). *Die Angestellten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- (1977). *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Krause, Jan R., Hrsg. (2009). *Architekturvermittlung*. Stuttgart, Zürich: Karl Krämer Verlag.
- Krier, Léon (1998). *Architektur: Freiheit oder Fatalismus*. München-London-New York: Prestel-Verlag.
- Kriese, Konstanze, Hrsg. (1994). *Zwischen Rausch und Ritual. Zum Phänomen des Starkults*. Berlin: Zyankrise Druck und Verlag.
- Kron, Thomas (2010). *Zeitgenössische soziologische Theorien. Zentrale Beiträge aus Deutschland*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kröncke, Meike; Mey und Yvonne Kerstin; Spielmann, Hrsg. (2009). *Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/Präsentationen*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Kücker, Wilhelm (1989). *Die verlorene Unschuld der Architektur*. Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft.
- (2010). *Das Ego des Architekten*. Salzburg: Müry Salzmann.
- Kuhn, Thomas S. (1976). *Die Struktur wissenschaftlicher Revolution*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- (1978). *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Künzler, Jan (1989). *Medien und Gesellschaft: die Medienkonzepte von Talcott Parsons, Jürgen Habermas und Niklas Luhmann*. Copythek. Stuttgart: Enke.
- Lampugnani, Vittorio Magnago (2002). *Verhaltene Geschwindigkeit. Die Zukunft der telematischen Stadt*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Lasansky, D. Medina (2014). *Archi.Pop. Mediating Architecture in Popular Culture*. London, New York: Bloomsbury Publishing.

- Lauth, Bernhard und Jamel Sareiter (2005). *Wissenschaftliche Erkenntnis: Eine ideengeschichtliche Einführung in die Wissenschaftstheorie*. 2., überarb. und erg. Auflage. Paderborn: mentis.
- Le Bon, Gustave (2009). *Psychologie der Massen*. Hamburg: Nikol Verlag.
- Leach, Neil, Hrsg. (1997). *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. Oxon: Routledge.
- Lemasson, Jean Pierre und Philippe Violier (2009). *Destinations et territoires*. Bd. 1. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Levine, Robert (1998). *Eine Landkarte der Zeit. Wie Kulturen mit Zeit umgehen*. München: Piper Verlag.
- Link, Jürgen (1978). *Die Struktur des Symbols in der Sprache des Journalismus: zum Verhältnis literarischer und pragmatischer Symbole*. München: Fink.
- (1997). *Versuch über den Normalismus: wie Normalität produziert wird*. Historische Diskursanalyse der Literatur. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- (2009). *Versuch über den Normalismus: wie Normalität produziert wird*. 4. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Löw, Martina (2001). *Raumsoziologie*. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Bd. 1506. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2008). *Soziologie der Städte*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1997). *Die Kunst der Gesellschaft*. Bd. 1303. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2001). *Aufsätze und Reden*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH.
- (2004). *Die Realität der Massenmedien*. 3. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Luhmann, Niklas, Frederick D Bunsen und Dirk Baecker (1990). *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*. Bielefeld: Verlag Cordula Haux.
- Lutz, Helga, Jan-Friedrich Missfelder und Tilo Renz (2006). *Äpfel und Birnen: illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften*. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: Transcript.
- Maar, Christa und Florian Rötzer, Hrsg. (1997). *Virtual Cities. Die Neuentdeckung der Stadt im Zeitalter der globalen Vernetzung*. Basel: Birkhäuser Verlag.
- Maase, Kaspar, Hrsg. (2008b). *Die Schönheit des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag.
- Madsen, Peter und Richard Plunz, Hrsg. (2002). *The Urban Lifeworld. Formation, Perception, Representation*. London: Routledge.

- Makropoulos, Michael (2008). *Theorie der Massenkultur*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Marquart, Christian (1997). *Marketing und Öffentlichkeitsarbeit für Architekten und Planer*. Stuttgart: avedition.
- Mattisek, Annika (2008). *Die neoliberale Stadt. Diskursive Repräsentationen im Stadtmarketing deutscher Großstädte*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- McNeill, Donald (2009). *The global architect: firms, fame and urban form*. 1st ed. Cultural Spaces. New York: Routledge.
- Mein, Georg und Markus Rieger-Ladich, Hrsg. (2004). *Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Misik, Robert (2010). *Alles Ware: Glanz und Elend der Kommerzkultur*. 2. Auflage. Berlin: Aufbau.
- Moore, Rowan (2012). *Why we build*. London: Picador.
- Moranánsky, Ákos und Ole W. Fischer, Hrsg. (2008). *Precisions. Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst*. Berlin: jovis Verlag.
- Müller-Funk, Wolfgang (2006). *Kulturtheorie*. Tübingen-Basel: A. Francke Verlag.
- Münker Stefan; Roesler, Alexander (2000). *Poststrukturalismus*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Nehls, Herbert (2006). *Kritische Architekturtheorie - Publikationen 1965-2005*. München: Herbert Utz Verlag.
- Nobel, Philip (2005). *Sixteen acres: architecture and the outrageous struggle for the future of Ground Zero*. 1st ed. New York: Metropolitan Books.
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning, Hrsg. (2008). *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen - Ansätze - Perspektiven*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Oakes, Guy (1990). *Die Grenzen kulturwissenschaftlicher Begriffsbildung. Heidelberger Max Weber-Vorlesungen 1982*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Papadakis, Andreas C (1992). *Pop architecture: a sophisticated interpretation of popular culture?* Hrsg. von Andreas C Papadakis. Bd. 98. Architectural Design. London: Academy Group.
- Patalas, Enno (1963). *Sozialgeschichte der Stars*. Hamburg: Marion von Schröder Verlag.
- Piper, Ernst und Julius H. Schoeps, Hrsg. (1998). *Bauen und Zeitgeist: ein Längsschnitt durch das 19. und 20. Jahrhundert*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag.

- Ponzini Davide und Nastasi, Michele (2011). *Starchitecture: scenes, actors and spectacles in contemporary cities*. Turin: Umberto Allemandi & C.
- Pott, Andreas (2007). *Orte des Tourismus. Eine raum- und gesellschaftstheoretische Untersuchung*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Puhan Schulz, Franziska (2005). *Museen und Stadtimagebildung. Amsterdam - Frankfurt / Main - Prag. Ein Vergleich*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Purdy, Daniel L (2011). *On the ruins of Babel: architectural metaphor in German thought*. Signale : modern German letters, cultures, and thought. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Putnam, Hilary (1991). *Repräsentation und Realität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Rauterberg, Hanno (2008). *Talking architecture: interviews with architects*. Munich: Prestel.
- (2012). *Worauf wir bauen: Begegnungen mit Architekten*. München: Prestel.
- Redmond, Sean und Su Holmes, Hrsg. (2007). *Stardom and Celebrity. A Reader*. London: Sage Publications.
- Rellecke, Horst (1986). *Der Glaselefant. Pop und Postmoderne. Auf dem Weg zu einer spielerischen Architektur*. Wiesbaden / Berlin: Bauverlag.
- Remy, Volker (2006). *Die Imagefalle. Identitätsmarketing für Städte und Regionen im Zeichen der soziodemografischen Zeitenwende*. Berlin: Graco Verlag.
- Richter, Peter G. (2008). *Architekturpsychologie. Eine Einführung*. Lengerich: Pabst Science Publishers.
- Ricken, Herbert (1990). *Der Architekt: Zwischen Zweck und Schönheit*. Leipzig: Edition Leipzig.
- Rooch, Alarich (2001). *Zwischen Museum und Warenhaus: Ästhetisierungsprozesse und sozial-kommunikative Raumeignungen des Bürgertums (1823 - 1920)*. 1. Aufl. Bd. 7. Artificium. Oberhausen: Athena Verl.
- Rosa, Hartmut (2005). *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Rosenberg, Stuart (2009). *Rock and Roll and the American Landscape. The Birth of an Industry and the Expansion of the Popular Culture, 1955-1969*. Bd. New York, Bloomington. iUniverse.
- Ruppert, Wolfgang (1998). *Der moderne Künstler: zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. 1. Aufl. Bd. 1352. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Rüsen, Jörn, Hrsg. (2003b). *Zeit deuten. Perspektiven - Epochen - Paradigmen*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Sander Klaus; Werner, Jan St. (2005). *Vorgemischte Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Sauter, Florian, Hrsg. (2009). *Iconoclastia: news from a post-iconic world*. Bd. 4. Architectural papers. Zürich: ETH Zürich.
- Schäfers, Bernhard (2014). *Architektursoziologie: Grundlagen - Epochen - Themen*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Bd. Bd. 1, Ed. 3. Soziologie der Architektur und der Stadt. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schierl, Thomas, Hrsg. (2007b). *Prominenz in den Medien. Zur Genese und Verwertung von Prominenten in Sport, Wissenschaft und Kultur*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Schmidt, Siegfried J (2000). *Kalte Faszination: Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. 1. Aufl. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Schneider, Romana, Hrsg. (1998). *Macht und Monument*. Bd. Bd. 3. Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Verlag Gerd Hatje.
- Schneider, Ulrich F. (2004). *Der Januskopf der Prominenz. Zum ambivalenten Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Scholtz, Gunter, Hrsg. (2013). *Diltheys Werk und die Wissenschaften: neue Aspekte*. Göttingen: V & R Unipress.
- Schulte, Joachim (1989). *Wittgenstein. Eine Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH.
- Schumacher, Patrik (2011). *The Autopoiesis of Architecture. A New Framework for Architecture*. West Sussex: John Wiley und Sons.
- Schwandt, Michael (2010). *Kritische Theorie: eine Einführung*. 2., durchges. Aufl. Theorie.org. Stuttgart: Schmetterling-Verl.
- Schwarte, Ludger (2009). *Philosophie der Architektur*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Schwarz, Angela, Hrsg. (2008a). *Industriekultur, Image, Identität. Die Zeche Zollverein und der Wandel in den Köpfen*. Essen: Klartext Verlag.
- Schwelling, Birgit (2004). *Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft: Theorien, Methoden, Problemstellungen*. Leverkusen: Leske + Budrich.
- Schwinges, Rainer Christoph et al. (2006). *Europa im späten Mittelalter: Politik - Gesellschaft - Kultur*. Bd. 40. Historische Zeitschrift. München: Oldenbourg.

- Shusterman, Richard (1996). *Vor der Interpretation. Sprache und Erfahrung in Hermeneutik, Dekonstruktion und Pragmatismus*. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag.
- Sklair, Leslie (2001). *The transnational capitalist class*. Oxford: Blackwell.
- (2017). *The icon project: architecture, cities, and capitalist globalization*. New York: Oxford University Press.
- Smithson, Alison (1996). *Italienische Gedanken. Beobachtungen und Reflexionen zur Architektur / Alison und Peter Smithson*. Hrsg. von Karl Koch Hermann; Unglaub. Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft.
- Sperl, Gerfried (1997). *Gegen den Strich gebaut: Essays zur Architektur*. Dt. Erstausgabe. Passagen Forum. Wien: Passagen-Verl.
- Stauth, Georg (1999). *Authentizität und kulturelle Globalisierung. Paradoxien kulturübergreifender Gesellschaft*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Steets, Silke (2015). *Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt: eine Architektursoziologie*. 1. Auflage. Bd. 2139. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Berlin: Suhrkamp.
- Stegmeier, Werner, Hrsg. (2000). *Kultur der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Steinert, Heinz (2002). *Kulturindustrie*. 2. Auflage. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot.
- Stimmann, Hans, Hrsg. (1995). *Babylon, Berlin etc.: das Vokabular der europäischen Stadt*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag.
- Sudjic, Deyan (2005). *The edifice complex: how the rich and the powerful shape the world*. New York: Penguin Books.
- Tessin, Wulf (2008). *Ästhetik des Angenehmen. Städtische Freiräume zwischen professioneller Ästhetik und Laiengeschmack*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Treutler, Michael (2006). *Die Ordnung der Sinne. Zu den Grundlagen eines >medienökonomisierten Menschen<*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Ullrich, Wolfgang und Sabine Schirdewahn, Hrsg. (2002). *Stars. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Vesely, Dalibor (2004). *Architecture in the age of divided representation: the question of creativity in the shadow of production*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press.
- Virilio, Paul (1993). *Revolutionen der Geschwindigkeit*. Berlin: Merve Verlag.
- (2002). *Rasender Stillstand*. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

- Vitruvius und Franz Reber (2012). *De architectura libri decem: Zehn Bücher über Architektur*. 2. Auflage. Wiesbaden: Marixverlag.
- Waldenfels, Bernhard (2004). *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Waniek, Eva, Hrsg. (2000). *Bedeutung?: Für eine transdisziplinäre Semiotik*. Wien: Turia + Kant.
- Weiß, Johannes (1993). *Vernunft und Vernichtung: zur Philosophie und Soziologie der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Weizsäcker, Carl Friedrich v. (1973). *Information und Imagination. Vorträge*. München: R. Piper & Co. Verlag.
- Welsch, Wolfgang (2002). *Unsere postmoderne Moderne*. 6. Auflage. Berlin: Akademie Verlag.
- Wenzl-Bachmayer, M., W. Förster und T.E. von Hansen (2013). *Theophil Hansen: ein Stararchitekt und seine Wohnbauten an der Wiener Ringstraße; A star architect and his tenement palaces on the Viennese Ringstraße*; Wagner-Werk Museum Postsparkasse.
- Wettig, Sabine (2009). *Imagination im Erkenntnisprozess. Chancen und Herausforderungen im Zeitalter der Bildmedien. Eine anthropologische Perspektive*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Wigley, Mark (1994). *Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom*. Basel: Birkhäuser Verlag.
- Willems, Herbert, Hrsg. (2009a). *Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hrsg. (2009b). *Theatralisierung der Gesellschaft. Band 2: Medientheatralität und Medientheatralisierung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Wippersberg, Julia (2007). *Prominenz. Entstehung, Erklärungen, Erwartungen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Wolf, Norbert (2012). *Architektur verstehen*. Darmstadt: WBG, Wiss. Buchges.
- Wolf Klaus; Jurczek, Peter (1986). *Geographie der Freizeit und des Tourismus*. Stuttgart: Verlag Eugen Ulmer.
- Wolff-Plottegg, Manfred (2007). *Hybrid Architektur & Hyper Funktionen*. Dt. Erstausgabe. Passagen Architektur. Wien: Passagen Verl.
- Yanow, Dvora (2006). *Interpretation and method: empirical research methods and the interpretive turn*. Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe.
- Yates, Frances Amelia (1999). *The art of memory*. Bd. 3. Selected works / Frances Yates. London: Routledge.

Zaremba, Jutta (2006). *New York und Tokio in der Medienkunst. Urbane Mythen zwischen der Musealisierung und Mediatisierung*. Bielefeld: Transcript Verlag.

6.2 Aufsätze, Periodika-Artikel, Essays und Online-Publikationen

Abel, Günter (2014). „Die Wissensformen der Architektur. Plädoyer für eine Vernetzung von Wissensforschung und Architekturtheorie.“ In: *Die Architektur der Theorie: fünf Positionen zum Bauen und Denken*. Hrsg. von Dieter Eckert. Bd. 29. Grundlagen (DOM Publishers). Berlin: DOM publishers, S. 39–58.

Academy-Forum (1992). „Popular Architecture“. In: *Pop architecture: a sophisticated interpretation of popular culture?* Hrsg. von Andreas C Papadakis. Bd. 98. Architectural Design. London: Academy Group, S. 24–48.

Adam, Brigitte (2012). „Stadtentwicklung durch Großprojekte? – Einführung“. In: *Informationen zur Raumentwicklung*. Hrsg. von Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung im Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung. Bd. 11/12. Abgerufen von http://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/Veroeffentlichungen/IzR/2012/11_12/Inhalt/inhalt.html?nn=422250, S. I–II. (Besucht am 19.05.2016).

Adam, Brigitte und Julia Fuchs (2012). „Projekte in der Stadtentwicklung – Eigenschaften und Handlungsempfehlungen“. In: *Informationen zur Raumentwicklung*. Hrsg. von Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung im Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung. Bd. 11/12. Abgerufen von http://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/Veroeffentlichungen/IzR/2012/11_12/Inhalt/inhalt.html?nn=422250, S. 563–574. (Besucht am 19.05.2016).

Ammon, Sabine (2015). „Perspektiven architekturphilosophischer Entwurfsforschung.“ In: *Architektur und Philosophie: Grundlagen, Standpunkte, Perspektiven*. Hrsg. von Jörg H. Gleiter und Ludger Schwarte. 1. Aufl. Bd. 8. ArchitekturDenken. Bielefeld: transcript, S. 185–195.

Anstey, Tim, Katja Grillner und Rolf Hughes (2007b). „Introduction“. In: *Architecture and authorship*. Hrsg. von Tim Anstey, Katja Grillner und Rolf Hughes. London: Black Dog Publishers, S. 6–15.

BRUTALISM:ONLINE, Hrsg. *Pirelli Building, New Haven, Connecticut, USA*. Abgerufen von <http://brutalism.online/brutalist-buildings/14->

- usa/393-pirelli-building-new-haven-connecticut-usa. (Besucht am 09.05.2017).
- Baecker, Dirk (1990). „Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur.“ In: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*. Hrsg. von Niklas Luhmann, Frederick D. Bunsen und Dirk Baecker. Bielefeld: Verlag Cordula Haux, S. 67–104.
- Bagrow James P.; Rozenfeld, Hernán D. ; Boltt Erik M. und Daniel ben Avraham (2008). *How Famous is a Scientist? — Famous to Those Who Know Us*. Abgerufen von <https://arxiv.org/pdf/cond-mat/0404515.pdf>. (Besucht am 20.10.2016).
- Banham, Reyner (1996a). „Actual Monuments“. In: *A critic writes: essays by Reyner Banham*. Hrsg. von Mary Banham und Reyner Banham. Berkeley: University of California Press. Kap. The 1980s, S. 281–291.
- (1996b). „Vehicles of Desire“. In: *A critic writes: essays by Reyner Banham*. Hrsg. von Mary Banham und Reyner Banham. Berkeley: University of California Press. Kap. The 1950s, S. 3–6.
- Baudrillard, Jean (1982). *‘The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence’*. Abgerufen von <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1412058.files/Week%205/BaudrillardBE.pdf>. (Besucht am 21.04.2017).
- Baumberger, Christoph (2013a). „Architekturphilosophie: Eine Einleitung“. In: *Architekturphilosophie: Grundlagentexte*. Hrsg. von Christoph Baumberger. Bd. 10. KunstPhilosophie. Münster, Westf.: mentis, S. 7–29.
- Baus, Ursula (2015a). *Stars – Prinzip und Begriff (1)*. Hrsg. von frei04 publizistik. Abgerufen von http://www.frei04-publizistik.de/data/webserver/download/1538_Stars_1.pdf. Nr. 38. (Besucht am 07.03.2018).
- (2015b). *Stars und „Starchitecture“ (2)*. Hrsg. von frei04 publizistik. Abgerufen von http://www.frei04-publizistik.de/data/webserver/download/1549_Starchitecture.pdf. Nr. 49. (Besucht am 07.03.2018).
- Behrens, Roger (2007). *Kritische Theorie der Stadt*. Abgerufen von http://txt.rogerbehrens.net/rb_stadt.pdf. (Besucht am 17.10.2007).
- (2010). „Traditionelle und kritische Poptheorie. Anmerkungen zur fröhlichsten Wissenschaft, heute.“ In: *Pop, Kultur, Diskurs. Zum Verhältnis von Gesellschaft, Kulturindustrie und Wissenschaft*. Hrsg. von Holger Adam u. a. Aschaffenburg: Ventil Verlag KG. Kap. Pop(-Theorie) – Subjektivität – Politik, S. 17–39.
- Bergmann, Rudolf Maria (2008). „An der Quelle der Romantik. Der Wiener Wasserleitungswanderweg führt entlang eines geschichtsträchtigen technischen

- Kunstwerkes.“ In: *Süddeutsche Zeitung* v. 18. September 2008. Rubrik Reise / Reisebericht; Bayern, Deutschland, München Seite V2/2.
- Biau, Véronique (1998). „Stratégies de positionnement et trajectoires d’architectes“. In: *Sociétés contemporaines* N°29. Abgerufen von https://www.persee.fr/doc/socco_1150-1944_1998_num_29_1_1839, S. 7–25. (Besucht am 09.07.2017).
- Biermann, Christine u. a., Hrsg. (1997). *Stars - Idole - Vorbilder*. Schüler 1997. Seelze: Erhard Friedrich Verlag.
- Bloedner, Dominik (1999). „Differenz, die einen Unterschied macht. Geschichtlicher Pfad und Abweg der Cultural Studies.“ In: *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*. Hrsg. von Jan Engelmann. Lüneburg: Campus Verlag. Kap. Basis, S. 64–79.
- Bodenschatz, Harald (2005). *Vorbild England: Urban Renaissance in Birmingham und Manchester*. Abgerufen von <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7694/bodenschatz.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (Besucht am 10.07.2017).
- Bundesverband, Bund Deutscher Architekten (2009). *Vernunft für die Welt. Manifest der Architekten, Ingenieure und Stadtplaner für eine zukunftsfähige Architektur und Ingenieurbaukunst*. Abgerufen von https://bda-bund.de/wp-content/uploads/2015/12/Manifest_Vernunft_fuer_die_Welt.pdf. (Besucht am 19.06.2017).
- Burgdorff, Stephan und Bernhard Zand (2008). „Zwang zum Spektakel - Interview mit Rem Koolhaas“. In: *Der Spiegel* v. 24. Juni 2008. Abgerufen von <http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-57570802.html>. (Besucht am 26.09.2008).
- Burianek, Maximilian (2007). *Co-Branding von Unternehmen mit Stararchitekten*. Abgerufen von http://www.worldcat.org/title/co-branding-von-unternehmen-mit-stararchitekten/oclc/611870150&referer=brief_results. (Besucht am 17.11.2015).
- Byrnes, Mark (2017). *A Complicated Second Life for a Brutalist Icon*. Hrsg. von National Trust for Historic Preservation. Abgerufen von <https://savingplaces.org/stories/a-complicated-second-life-for-a-brutalist-icon>. (Besucht am 09.05.2017).
- Chance, Julia (2001). „Fame versus Celebrity. Charles Jencks interviewed by Julia Chance.“ In: *Fame and Architecture*. Bd. 71. Architectural Design No. 6. Chichester: Wiley-Academy, S. 12–17.

- Chance, Julia und Torsten Schmiedeknecht, Hrsg. (2001). *Fame and Architecture*. Bd. 71 No. 6. Architectural Design. Chichester: Wiley-Academy.
- Cuozzo, Steve (2002). „THE WRONG STUFF – KEEP ‘WORLD’ ARCHITECTS AWAY FROM GROUND ZERO“. In: *New York Post* v. 28. Mai 2005. Abgerufen von <https://nypost.com/2002/05/28/the-wrong-stuff-keep-world-architects-away-from-ground-zero/>. (Besucht am 28.02.2018).
- Day, Michael (2009). *Frank Gehry: ‘Don’t call me a starchitect’*. Hrsg. von The Independent Digital News & Media. Abgerufen von <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/architecture/frank-gehry-dont-call-me-a-starchitect-1842870.html>. (Besucht am 17.12.2017).
- Delitz, Heike (2015). „Rezension über: Silke Steets, Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt. Eine Architektursoziologie, Berlin: Suhrkamp, 2015“. In: *Neue Politische Literatur*. Bd. 60. 2. Frankfurt: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, S. 346–348.
- Doel, Marcus und Phil Hubbard (2002). „Taking world cities literally: Marketing the city in a global space of flows“. In: *City: Analysis of urban trends, culture, theory*. Bd. 6. 3. Routledge, S. 351–368.
- Dunster, David (2001). „Some Thoughts on Fame and the Institution of Architecture“. In: *Fame and Architecture*. Hrsg. von Julia Chance und Torsten Schmiedeknecht. Bd. 71 No. 6. Architectural Design. Chichester: Wiley-Academy, S. 6–11.
- Engelmann, Jan (1999b). „Think different. Eine unmögliche Einleitung.“ In: *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*. Hrsg. von Jan Engelmann. Lüneburg: Campus Verlag, S. 7–34.
- Evans, Graeme (2003). „Hard-Branding the Cultural City – From Prado to Prada“. In: *International Journal of Urban and Regional Research*. Bd. 27. 2, S. 417–440.
- Fellmann, Ferdinand (1997). „Der Ort der Architektur in der Medienwelt“. In: *Architektur im Zwischenreich von Kunst und Alltag*. Hrsg. von Eduard Führ, Hans Friesen und Anette Sommer. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann Verlag, S. 13–24.
- Fischer, Günther (1987b). „Architektur und Kommunikation“. In: *Abschied von der Postmoderne: Beiträge zur Überwindung der Orientierungskrise*. Hrsg. von Günther Fischer u. a. Bd. 64. Bauwelt-Fundamente. Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft, S. 25–52.
- Frith, Simon (2010). „Music and Identity“. In: *Questions of Cultural Identity*. Hrsg. von Stuart Hall und Paul Du Gay. Repr. London: Sage, S. 108–127.

- Fuerst Franz; McAllister, Patrick; Murray Claudia (2009). *Designer Buildings: An Evaluation of the Price Impacts of Signature Architects*. Abgerufen von https://www.researchgate.net/publication/46455358_Designer_Buildings_An_Evaluation_of_the_Price_Impacts_of_Signature_Architects. Paper presented at the American Real Estate Society Conference, April 2, 2009. (Besucht am 17.03.2017).
- Führ, Eduard (1997). „Einige Anmerkungen zur „Praktischen Ästhetik“ in der Architektur“. In: *Architektur im Zwischenreich von Kunst und Alltag*. Hrsg. von Eduard Führ, Hans Friesen und Anette Sommer. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann Verlag, S. 63–94.
- Glaeser, Edward L. (2004). *Review of Richard Florida's The Rise of the Creative Class*. Abgerufen von https://scholar.harvard.edu/files/glaeser/files/book_review_of_richard_floridas_the_rise_of_the_creative_class.pdf. (Besucht am 27.08.2017).
- Gleiter, Jörg H. (2009). „Denkmal einer Krisis“. In: *ARCHITEKTUR DENKEN. 40 Jahre kritische Architekturtheorie – 40 Jahre Igma*. Hrsg. von Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur. Bd. 2. Jg. 13. Abgerufen von <http://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/de/heft/ausgaben/208/Gleiter/gleiter.php> am 09.08.2015.
- Göttlich, Udo (1999). „Unterschiede durch Verschieben. Zur Theoriepolitik der Cultural Studies.“ In: *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*. Hrsg. von Jan Engelmann. Lüneburg: Campus Verlag. Kap. Basis, S. 49–63.
- (2009). „»Home Territories« im Alltag. Die >Architektur der Gesellschaft< aus Sicht der Cultural Studies. Home Territories im Alltag. Die >Architektur der Gesellschaft< aus Sicht der Cultural Studies.“ In: *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*. Hrsg. von Heike Delitz und Joachim Fischer. Bielefeld: transcript Verlag. Kap. 1. Die Architektur der Gesellschaft im Blick soziologischer Theorien, S. 289–310.
- Gravari-Barbas, Maria (2009). „»Marques d'Architecte«, »Marques de Musées«. L'architecture médiatique en tant qu'outil de positionnement touristique urbain.“ In: *Destinations et territoires*. Hrsg. von Jean Pierre Lemasson und Philippe Violier. Bd. 1. Québec: Presses de l'Université du Québec, S. 190–205.
- (2010). *Iconicité et banalité: L'intégration des architectures iconiques contemporaines dans le tissu urbain*. Abgerufen von <http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/espaces-urbains/diversite.pdf>. (Besucht am 19.12.2016).

- Guggenheim, Museum Salomon R., Hrsg. (2001). *Pressemitteilung Guggenheim Las Vegas*. Abgerufen von <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2001/677-october-7-guggenheim-las-vegas>. (Besucht am 24.11.2015).
- Haiko, Peter (1998). „Bauen in der Versuchsstation Weltuntergang. Wiener Architektur der Jahrhundertwende.“ In: *Bauen und Zeitgeist: ein Längsschnitt durch das 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Ernst Piper und Julius H. Schoeps. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag. Kap. II. Zwischen Aufbruch und Idylle, S. 77–92.
- Hartmann, Michael (2011). „Die transnationale Klasse – Mythos oder Realität“. In: *Nachrichten aus den Innenwelten des Kapitalismus: Zur Transformation moderner Subjektivität*. Hrsg. von Cornelia Koppetsch. 1. Aufl. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften, S. 79–98.
- Hauser, Susanne (2009). „Architektur, Forschung, Wissen(schaft)“. In: *ARCHITEKTUR DENKEN. 40 Jahre kritische Architekturtheorie – 40 Jahre Igma*. Hrsg. von Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur. Bd. 2. Jg. 13.
- Hauser, Susanne, Christa Kamleithner und Roland Meyer (2011a). „Das Wissen der Architektur“. In: *Architekturwissen: Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes*. Bd. 1. Bielefeld: Transcript, S. 9–13.
- Hecken, Thomas (2010). „Image und Rebellion“. In: *A Star is born. Fotografie und Rock seit Elvis*. Hrsg. von Museum Folkwang. Göttingen: Edition Folkwang / Steidl. Kap. Essays und Gespräche, S. 233–240.
- (2016). „Pop - terminologische, definatorische Ansätze“. In: *Pop goes my heart. Religions- und popkulturelle Gespräche im 21. Jahrhundert*. Hrsg. von Frank Thomas Brinkmann. Wiesbaden: Springer VS. Kap. V What will be, will be! Poptheoretische und religionsästhetische Moves, S. 169–184.
- Hellmann, Kai-Uwe (2009). „„Retail Theater“. Zur Inszenierung des Shoppings.“ In: *Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Hrsg. von Herbert Willems. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. Kap. 4. Soziale Felder, S. 583–594.
- Helmstetter, Rudolf (2007). „Der Geschmack der Gesellschaft. Die Massenmedien als Apriori des Populären.“ In: *Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur*. Hrsg. von Christian Huck und Carsten Zorn. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. Kap. I. Kultur und Medien des Populären, S. 44–72.

- Hendel, Sascha (2018). *Kurzinfo Rudolf Maria Bergmann*. Hrsg. von archINFORM. Abgerufen von <https://deu.archinform.net/arch/37542.htm>. (Besucht am 07.03.2018).
- Hügel, Hans-Otto (2008). „Nachrichten aus dem gelingenden Leben. Die Schönheit des Populären“. In: *Die Schönheit des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*. Hrsg. von Kaspar Maase. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag. Kap. Grundlegungen, S. 77–97.
- Hundertwasser, Friedensreich (1958). *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*. Hrsg. von Hundertwasser Archiv, Wien. Abgerufen von <http://www.hundertwasser.de/deutsch/texte/philoverschimmelungsmanifest.php>. (Besucht am 07.03.2018).
- Illies, Christian (2015). „In welchem Style sollen wir philosophieren? Ziel und Methode der Architekturphilosophie“. In: *Architektur und Philosophie: Grundlagen, Standpunkte, Perspektiven*. Hrsg. von Jörg H. Gleiter und Ludger Schwarte. 1. Aufl. Bd. 8. ArchitekturDenken. Bielefeld: transcript, S. 128–150.
- Jaeger, Friedrich (2003). „Epochen als Sinnkonzepte historischer Entwicklung und die Kategorie der Neuzeit“. In: *Zeit deuten. Perspektiven - Epochen - Paradigmen*. Hrsg. von Jörn Rüsen. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 313–354.
- Jannidis, Fotis (2000a). „Einleitung. Autor und Interpretation“. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Bd. 18058. Reclams Universal-Bibliothek, S. 7–34.
- Jencks, Charles (1992). „Towards the Perfected Office“. In: *Pop architecture: a sophisticated interpretation of popular culture?* Hrsg. von Andreas C Papadakis. Bd. 98. Architectural Design. London: Academy Group, S. 63–65.
- (2001). „Functional Icons“. In: *Fame and Architecture*. Hrsg. von Julia Chance und Torsten Schmiedeknecht. Bd. 71. Architectural Design No. 6. Wiley-Academy, S. 24–33.
- Kaika, Maria und Korinna Thielen (2006). „Form follows power: A genealogy of urban shrines“. In: *City: Analysis of urban trends, culture, theory*. Bd. 10. 1, S. 59–69.
- Knox, Paul L. (2012). „Starchitects, starchitecture and the symbolic capital of world cities“. In: *International handbook of globalization and world cities*. Hrsg. von Ben Derudder u. a. Elgar original reference. Cheltenham, Glos, UK: Edward Elgar Publications. Kap. 24, S. 275–283.
- Knox, Paul L. und Kathy Pain (2010). „Globalization, neoliberalism and international homogeneity in architecture and urban development“. In: *Informationen zur Raumentwicklung*. Hrsg. von Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und

- Raumforschung im Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung. Bd. 5/6. Abgerufen von http://www.bbsr.bund.de/BBSR/EN/Publications/IzR/2010/Download/DL_KnoxPain.pdf?__blob=publicationFile&v=2, S. 417–428. (Besucht am 09.07.2017).
- Konrad, Daniela (2008). „POP Phenomena in Architecture“. In: *Interrogating POP in Architecture: architecture design innovation program*. Hrsg. von Daniela Konrad und Jason Danziger. 1. Aufl. Tübingen: Wasmuth, S. 12–29.
- Kowalewicz, Michel Henri (2013). „Diltheys Kritik der Weltanschauungen“. In: *Diltheys Werk und die Wissenschaften: neue Aspekte*. Hrsg. von Gunter Scholtz. Göttingen: V & R Unipress, S. 243–257.
- Kurmann, Peter (2006). „„Stararchitekten“ des 14. und 15. Jahrhunderts im europäischen Kontext“. In: *Europa im späten Mittelalter: Politik - Gesellschaft - Kultur*. Hrsg. von Rainer Christoph et al. Schwinges. Bd. 40. Historische Zeitschrift. München: Oldenbourg. Kap. Sektion III: Europäische Kulturen - Mobilität, Kunst und Bildungstransfer, S. 539–558.
- Lamy, Caroline (2015). „Starchitecture et espaces de consommation“. In: *Starchitecture(s): figures d'architectes et espace urbain = Starchitecture : celebrity architects and urban space*. Hrsg. von Céline Renard-Delautre und Maria Gravari-Barbas. Collection Gestion de la culture et du secteur non lucratif. Paris: L'Harmattan, S. 199–220.
- Link, Jürgen (1992). „Die Analyse der symbolischen Komponenten realer Ereignisse. Ein Beitrag der Diskurstheorie zur Analyse neorassistischer Äußerungen.“ In: *Der Diskurs des Rassismus*. Hrsg. von Siegfried Jäger und Franz Januschek. Bd. 46. Osnabrück: OBST Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie, S. 37–52.
- Lipstadt, Hélène (2007). „'Exoticising the Domestic': on New Collaborative Paradigms and Advanced Design Practices“. In: *Architecture and authorship*. Hrsg. von Tim Anstey, Katja Grillner und Rolf Hughes. London: Black Dog Publishers. Kap. Dissolution, S. 164–174.
- Luhmann, Niklas (1990). „Weltkunst“. In: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*. Hrsg. von Niklas Luhmann, Frederick D. Bunsen und Dirk Baecker. Bielefeld: Verlag Cordula Haux, S. 7–45.
- Maase, Kaspar (2008a). „Die Erforschung des Schönen im Alltag. Sechs Thesen.“ In: *Die Schönheit des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*. Hrsg. von Kaspar Maase. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag. Kap. Grundlagen, S. 42–57.

- Maxwell, Robert (1992). „Robert Venturi and Denise Scott Brown. Interview with Robert Maxwell.“ In: *Pop architecture: a sophisticated interpretation of popular culture?* Hrsg. von Andreas C Papadakis. Bd. 98. Architectural Design. London: Academy Group, S. 8–15.
- McNeill, Donald (2015). „The construction of architectural celebrity“. In: *Stararchitecture(s): figures d’architectes et espace urbain = Starchitecture : celebrity architects and urban space*. Hrsg. von Céline Renard-Delautre und Maria Gravari-Barbas. Collection Gestion de la culture et du secteur non lucratif. Paris: L’Harmattan, S. 103–114.
- Meissner, Stefan (2009). „Kann Architektur leben? Die >Architektur der Gesellschaft< aus Sicht der Diskursanalyse Michel Foucaults“. In: *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*. Hrsg. von Heike Delitz und Joachim Fischer. Bielefeld: transcript Verlag. Kap. 1. Die Architektur der Gesellschaft im Blick soziologischer Theorien, S. 223 –251.
- Niehues, Stefan (1997). „Wie werden Stars gemacht: Mechanismen der Unterhaltungsindustrie“. In: *Stars - Idole - Vorbilder*. Hrsg. von Christine Biermann. Seelze: Erhard Friedrich Verlag. Kap. V. Identifikationsangebote aus den Medien, S. 70–72.
- OMA (Zoe Zenghelis). *The City of the Captive Globe*. Hrsg. von Deutsches Architekturmuseum DAM. Abgerufen von <http://www.architektur-ausstellungen.de/deutsches-architekturmuseum-dam/mission-postmodern>. Bildunterschrift: OMA (Zoe Zenghelis): The City of the Captive Globe, 1976 (Zeichnung, 32,9 x 46 cm) © DAM. (Besucht am 10.05.2016).
- Ötsch, Silke (2009a). *Stararchitektur und Standortkonkurrenz: ArchitektInnen im Kontext von Finanzialisierung*. Abgerufen von http://www.uibk.ac.at/wuv/pdf/ws0910/ogsiii_oetsch.pdf. (Besucht am 18.11.2015).
- (2009b). *Stararchitektur und Standortkonkurrenz: ArchitektInnen im Kontext von Finanzialisierung*. Abgerufen von <http://streaming.uibk.ac.at/medien/c122/c122/Audiobibliothek/0G%20III/0etsch.mp3>. Audio-Mitschnitt des Vortrags. (Besucht am 18.11.2015).
- (2011). „Explaining Junkspace. Architects between Market Ideology and Financialization.“ In: *Architecture in the age of Empire: 11th International Bauhaus-Colloquium ; symposium reader = Die Architektur der neuen Weltordnung*. Hrsg. von Kristian Faschingeder u. a. Weimar: Verl. der Bauhaus-Univ, S. 371–377.
- Papadakis, Andreas C und Kenneth Powell (1992). „Pop, Popular and Populist.“ In: *Pop architecture: a sophisticated interpretation of popular culture?* Hrsg.

- von Andreas C Papadakis. Bd. 98. Architectural Design. London: Academy Group, S. 6–7.
- Pelletier, Louise (2007). „Genius, Fiction and the Author in Architecture“. In: *Architecture and authorship*. Hrsg. von Tim Anstey, Katja Grillner und Rolf Hughes. London: Black Dog Publishers. Kap. Translation, S. 92–97.
- Peterson, Kristen (2008). „Vegas, say goodbye to Guggenheim. Art museum will close its doors at the Venetian in May, leaving only one gallery on the Strip“. In: *Las Vegas Sun* v. 10. April 2008. Abgerufen von <http://lasvegassun.com/news/2008/apr/10/vegas-say-goodbye-guggenheim/>. (Besucht am 24. 11. 2015).
- Pogrebin, Robin (2009). „In the Arts, Bigger Buildings May Not Be Better“. In: *The New York Times* v. 11. Dezember 2009. Abgerufen von http://www.nytimes.com/2009/12/12/arts/design/12build.html?_r=0. (Besucht am 26. 11. 2015).
- Rauterberg, Hanno (2006). „Ein deutscher Prinzipienritter“. In: *Die Zeit* Nr. 28 v. 06. Juli 2007. Abgerufen von <http://www.zeit.de/2006/28/Ungers/komplettansicht>. (Besucht am 14. 09. 2016).
- Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp. *The City of the Captive Globe Project, New York, New York, Axonometric*. Hrsg. von The Museum of Modern Art. Abgerufen von <https://www.moma.org/collection/works/104696>. Publication excerpt from Terence Riley, ed., *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*, New York: The Museum of Modern Art, 2002, p. 122. (Besucht am 10. 05. 2016).
- Renard-Delautre, Céline (2015). „Des starchitectes «beaux-arts» – Jean Nouvel, figure française de la starchitecture“. In: *Starchitecture(s): figures d’architectes et espace urbain = Starchitecture : celebrity architects and urban space*. Hrsg. von Céline Renard-Delautre und Maria Gravari-Barbas. Collection Gestion de la culture et du secteur non lucratif. Paris: L’Harmattan, S. 115–136.
- Robinson, William I. und Jerry Harris (2000). „Towards A Global Ruling Class? Globalization and the Transnational Capitalist Class“. In: *Science & Society*. Bd. 64. 1, S. 11–54. (Besucht am 28. 02. 2018).
- Rüsen, Jörn (2003a). „Einleitung. Zeit deuten – kulturwissenschaftliche Annäherung an ein unerschöpfliches Thema.“ In: *Zeit deuten. Perspektiven - Epochen - Paradigmen*. Hrsg. von Jörn Rüsen. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 11–22.
- Rybczynski, Witold (2006). *Architectural branding. Star architects add value to a high-end residential property, don’t they?* Hrsg. von University of Pennsylvania:

- Samuel Zell The Wharton School und Robert Lurie Real Estate Center. Abgerufen von <http://realestate.wharton.upenn.edu/review/?download=199>. (Besucht am 08.03.2017).
- Schierl, Thomas (2007a). „Prominenz in den Medien. Eine empirische Studie zu Veränderungen in der Prominenzberichterstattung im Zeitraum 1973 bis 2003.“ In: *Prominenz in den Medien. Zur Genese und Verwertung von Prominenten in Sport, Wissenschaft und Kultur*. Hrsg. von Thomas Schierl. Köln: Herbert von Halem Verlag. Kap. I. Prominenz als Medieninhalt, S. 11–41.
- Schubert, Herbert (2009). „Die >Architektur der Gesellschaft< aus Sicht der Figurationssoziologie von Norbert Elias“. In: *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*. Hrsg. von Heike Delitz und Joachim Fischer. Bielefeld: transcript Verlag. Kap. 1. Die Architektur der Gesellschaft im Blick soziologischer Theorien, S. 49–78.
- Schwarz, Angela (2008b). „Industriekultur, Image, Identität im Ruhrgebiet oder: Die umstrittene Frage nach dem Strukturwandel in den Köpfen“. In: *Industriekultur, Image, Identität. Die Zeche Zollverein und der Wandel in den Köpfen*. Essen: Klartext Verlag, S. 17–68.
- Schwarz, Hans-Peter (1988). „Architektur als Zitat-Pop? Zur Vorgeschichte der postmodernen Architektur“. In: *>Postmoderne< oder Der Kampf um die Zukunft*. Hrsg. von Peter Kemper. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 253–274.
- Sklair, Leslie (2006). „Iconic architecture and capitalist globalization“. In: *City: Analysis of urban trends, culture, theory*. Bd. 10. 1. Routledge, S. 59–69.
- (2015). „Global Starchitects and Iconic Architecture in the City of Capitalist Globalization“. In: *Starchitecture(s): figures d’architectes et espace urbain = Starchitecture : celebrity architects and urban space*. Hrsg. von Céline Renard-Delautre und Maria Gravari-Barbas. Collection Gestion de la culture et du secteur non lucratif. Paris: L’Harmattan, S. 81–102.
- Stanford, Encyclopedia of Philosophy, Hrsg. *Speech Acts*. Abgerufen von <http://plato.stanford.edu/entries/speech-acts/>. First published Tue Jul 3, 2007; substantive revision Thu Oct 2, 2014. (Besucht am 20.07.2015).
- Stern, Robert AM (1992). „The Pop and the Popular at Disney“. In: *Pop architecture: a sophisticated interpretation of popular culture?* Hrsg. von Andreas C Papadakis. Bd. 98. Architectural Design. London: Academy Group, S. 20–23.

- Universität Innsbruck, Hrsg. *PUBLIKATIONEN * DR. SILKE ÖTSCH*. Abgerufen von http://www.uibk.ac.at/soziologie/dokumente/pdf/mitarbeiter/team/publ_{ö}tsch_silke.pdf. (Besucht am 18.11.2015).
- Ursprung, Philip (2012). „Von der Rezession zur Stararchitektur und zurück: der Architektenberuf seit den frühen 1970er-Jahren.“ In: *Der Architekt - Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes*. Hrsg. von Winfried Nerdinger und Hanna Böhm. München: Prestel, S. 229–242.
- Weckherlin, Gernot (2009). „Architekturmaschinen und wissenschaftliches Entwerfen. Entwurfspraktiken und -theorien Ende der sechziger Jahre.“ In: *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*. Hrsg. von Daniel Gethmann und Susanne Hauser. Bielefeld: Transcript Verlag. Kap. III. Regeln, S. 203–226.
- Weizsäcker, Richard von (1991). *Für neues Denken in der Architektur*. Abgerufen von http://www.bundesregierung.de/Content/DE/Bulletin/1990-1999/1991/107-91_Weizsäcker.html. (Besucht am 18.07.2015).
- Werner, Frank (2009). „Halbwertzeiten. Utopien von gestern als Stadtstrukturen von morgen?“ In: *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*. Hrsg. von Daniel Gethmann und Susanne Hauser. Bielefeld: Transcript Verlag. Kap. II. Verfahren, S. 149–160.
- Willems, Herbert (2009c). „Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept: Von Fischer-Lichte über Goffman zu Elias und Bourdieu“. In: *Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Hrsg. von Herbert Willems. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. Kap. Einleitung, S. 75–112.
- (2009d). „Zur Einführung: Theatralität als Ansatz, (Ent-)Theatralisierung als These“. In: *Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Hrsg. von Herbert Willems. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. Kap. Einleitung, S. 13–56.
- Winter, Rainer (1999). „Spielräume des Vergnügens und der Interpretation. Cultural Studies und die kritische Analyse des Populären.“ In: *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*. Hrsg. von Jan Engelmann. Lüneburg: Campus Verlag. Kap. Basis, S. 35–48.
- Woltron, Ute (2006). „Wirbst du schon, oder lebst du noch? Georg Franck über das harte Ringen um Beachtung, über mediale Aufmerksamkeit als architektonisches Startkapital und über die Unsäglichkeit von Architektenrankings.“ In: *Der Standard* v. 11. März 2006. Abgerufen von <http://www.nextroom.at/article.php?id=14028>. (Besucht am 17.09.2015).

Woronkowitz Joanna; Joynes, D. Carroll; Frumkin Peter; Kolendo Anastasia; Seaman Bruce; Gertner Robert; Bradburn Norman (2012). *Set in stone. Building America's next generation of art facilities, 1994-2008*. Hrsg. von Cultural Policy Center at the University of Chicago. Abgerufen von <http://culturalpolicy.uchicago.edu/sites/culturalpolicy.uchicago.edu/files/setinstone/index.shtml>. (Besucht am 27.11.2015).

Lebenslauf