



18/19

BAROCKBERICHTE

„To convert a place into a state of mind“

Gordon Matta-Clark und Johann Bernhard Fischer von Erlach

Wer ein einziges Erlebnis wieder haben will, muß alle sich wieder wünschen.

Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente 1884/85

I.

Die hier vorgelegten Notizen¹ zu einigen ästhetischen Phänomenen in der Architektur dürfen nicht als bloßer Vergleich oder gar als Auslegung einer kunsthistorischen Ableitung mißverstanden werden. Vielmehr sollen bei dieser punktuellen Beobachtung (zweier höchst unterschiedlicher Architekturen) die Möglichkeiten einer verschränkenden Lesart veranschaulicht werden.

Das heute größtenteils vergessene, weil auch weitgehend zerstörte Werk² des amerikanischen Künstlers Gordon Matta-Clark (1943–1978), dessen Arbeit *Office Baroque* (Abb. 1) – eines seiner letzten Werke, 1977 in Antwerpen vollendet – und zwei Werke Johann Bernhard Fischer von Erlachs Werk in Salzburg, das *Seitenportal der Hofstallkaserne* (Abb. 2) und die *Kollegienkirche* (vgl. Abb. auf Seite 104), haben sicher kunsthistorisch wenig miteinander zu tun.

Das Werk Gordon Matta-Clarks, seine buchstäblich zersägten Häuser, soll mit einem Blick auf Fischer von Erlach beleuchtet werden – wie umgekehrt dessen Werk mit dem Matta-Clarks. Eine Betrachtung, die sich allein aus einem Interesse für bestimmte *ästhetische Phänomene* in der Baukunst, die uns so vielleicht deutlicher werden können, legitimiert.

Diese Bezugnahme, zeitgenössische künstlerische Erscheinungen mit denen des Barock zu verbinden, ist mehr als problematisch – und kann doch in den letzten hundert Jahren als permanente Gemeinschaft beider bezeichnet werden. Einige Beispiele mögen hierzu als Beleg genügen: So dürfen zunächst die Bestrebungen im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, die Barockarchitektur innerhalb der selbst noch jungen Kunstgeschichte zu etablieren, und das Wiederaufleben barocker Vorstellungen in der *damals* zeitgenössischen Architektur und Kunst als symptomatischer Auftakt gelten³.

Nur wenige Jahre später, zu Beginn dieses Jahrhunderts, verwandte der Germanist Victor Manheimer die wiederum *damals* zeitgenössische Literatur der Jahrhundertwende als Spiegel, um auf deren potentielle Verwandtschaft mit dem literarischen Barock hinzuweisen: „Es will [. . .] mir scheinen, als ob das Kunstgefühl noch keiner Periode seit zwei Jahrhunderten mit der ihren Stil suchenden Barockliteratur des siebzehnten Jahrhunderts

im Grunde so verwandt gewesen ist, wie das Kunstgefühl unserer Tage.“⁴ Und genau jene *frappante Analogie*⁵ im Kunstwillen beider Dichtungen nimmt Walter Benjamin zwanzig Jahre später zum Anlaß, nunmehr die Literatur des Hochbarock und des aktuellen Expressionismus, insbesondere hinsichtlich ihrer *gewaltsamen* Wortschöpfungen und -erfindungen, aufeinander zu beziehen. So schreibt Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: „Immer ist diese Gewaltsamkeit Kennzeichen einer Produktion, in welcher ein geformter Ausdruck wahrhaften Gehalts kaum dem Konflikt entbundener Kräfte abzurufen ist. In solcher Zerrissenheit spiegelt die Gegenwart gewisse Seiten der barocken Geistesverfassung bis in die Einzelheiten der Kunstausbübung.“⁶ (Es ist im übrigen bezeichnend, daß diese *Zerrissenheit*, die für den literarischen Barock wie für die moderne Poesie noch immer Geltung beanspruchen kann, während die *Zerrissenheit*, das *Verrückte* und *Hybride* in der Barockarchitektur – ihre vormals negative Bewertung bis ins späte 19. Jahrhundert – aus dem Bewußtsein verschwunden zu sein scheint . . .)

Von hier aus ist es wiederum nur ein Schritt in die Gegenwart: Das neuerliche Aufleben von Identifikationen mit dem Barock, so u. a. bei Wolfgang Welsch, der – und damit auch zurück zur Architektur – Fischer von Erlachs *Entwurf einer historischen Architektur* als Proto-Manifest postmoderner Architektur reklamieren wollte: „Die Ausgangssituation ist für Fischer ähnlich wie für die postmodernen Architekten. [. . .] Und wenn Fischer in der Vorrede zu seinem Werk sagt, die historische Anschauung solle ‚den Künstlern zu Erfindungen Anlaß geben‘, so ist seine Karlskirche selbst das beste Beispiel dafür. Sie ist eklatant eklektizistisch. Darin ist sie etlichen Bauten der Postmoderne verwandt.“⁷ Das latente Bedürfnis nach derartigen Identifikationen würde nun den von uns vorgeschlagenen Blick auf Gordon Matta-Clark und Fischer von Erlach schnell relativieren, und ein Rückblick, wie der eben angerissene, könnte unser Thema leicht in einem *eindeutigen* Licht erscheinen lassen, wenn nicht auf der einen Seite dergleichen unbestimmte Identifikationen schon allein aufgrund ihrer Permanenz ernst genommen werden sollten und auf der anderen Seite für ein solches Unternehmen keine kunsthistorische Filiation,

wie im Falle der Diskussionen um Neo-Barock, Historismus oder Postmoderne in Anspruch genommen wird. Geht man nämlich statt dessen wenigen (meist *übersehenen*) Phänomenen nach, die *eine* Lesart in der *anderen* ermöglicht, die Verwandtschaften ohne Genealogien aufzuspüren imstande ist, so eröffnen sich neue Perspektiven der Kunstbetrachtung.

II.

In diesem Sinne können paradigmatisch die drei Werke, das *Seitenportal der Hofstallkaserne*, der *Innenraum der Kollegienkirche* von Fischer von Erlach sowie *Office Baroque* in Antwerpen von Gordon Matta-Clark, betrachtet werden.

Zwei Punkte scheinen zunächst bei der *Kollegienkirche* und dem *Seitenportal der Hofstallkaserne* hinsichtlich unserer Anschauung von besonderer Bedeutung, nämlich *Blick* und *Relation*.

In Fischer von Erlachs frühem Werk, dem *Seitenportal der Hofstallkaserne* (1693/94), sind bereits einige grundlegende Phänomene der späteren Baukunst Fischer von Erlachs abzulesen. Konzentriert man sich auf die eigentliche Portalarchitektur, dann wird man schnell gewahr, daß man einem komplexen, mehrfach aufeinander bezogenen System gegenübersteht.

So wird am Portal der *Hofstallkaserne* (Abb. 2) vor dem ausschwingenden Diadembogen (an dessen äußerster Stirnseite) ein kleines flächiges Relief ausgebildet, das sich eindeutig auf den darüberliegenden Sockel bezieht, der schließlich die Vase als krönenden Abschluß trägt. Dieser Sockel ist freilich eher ein Scheinsockel (im Gegensatz zu seinen Pendanten für die Figuren links und rechts), denn, betrachtet man die Konstruktion von unten, aus der Toreinfahrt heraus (Abb. 3), so entdeckt man, daß die vollplastische Vase auf praktisch nichts anderem als auf einem schmalen Relief, eben dem Scheinsockel, ruht. Ein Einblick, der freigegeben wird durch den ovalen Ausschnitt im sphärischen dekorierten Scheitel des Diadembogens.

Eine Erklärung für diese Durchsicht ist sicher nicht sofort leicht zu finden, allein, man hat es bei diesem Diadembogen durch dessen sphärische Wölbungen, seine kleine innere Decke und seinen oberen Abschluß als Kreissegment auch mit einer Anspielung auf ein

Abb. 1: Gordon Matta-Clark, *Office Baroque* (1977). (Alle Fotos dieses Beitrags: Verfasser)

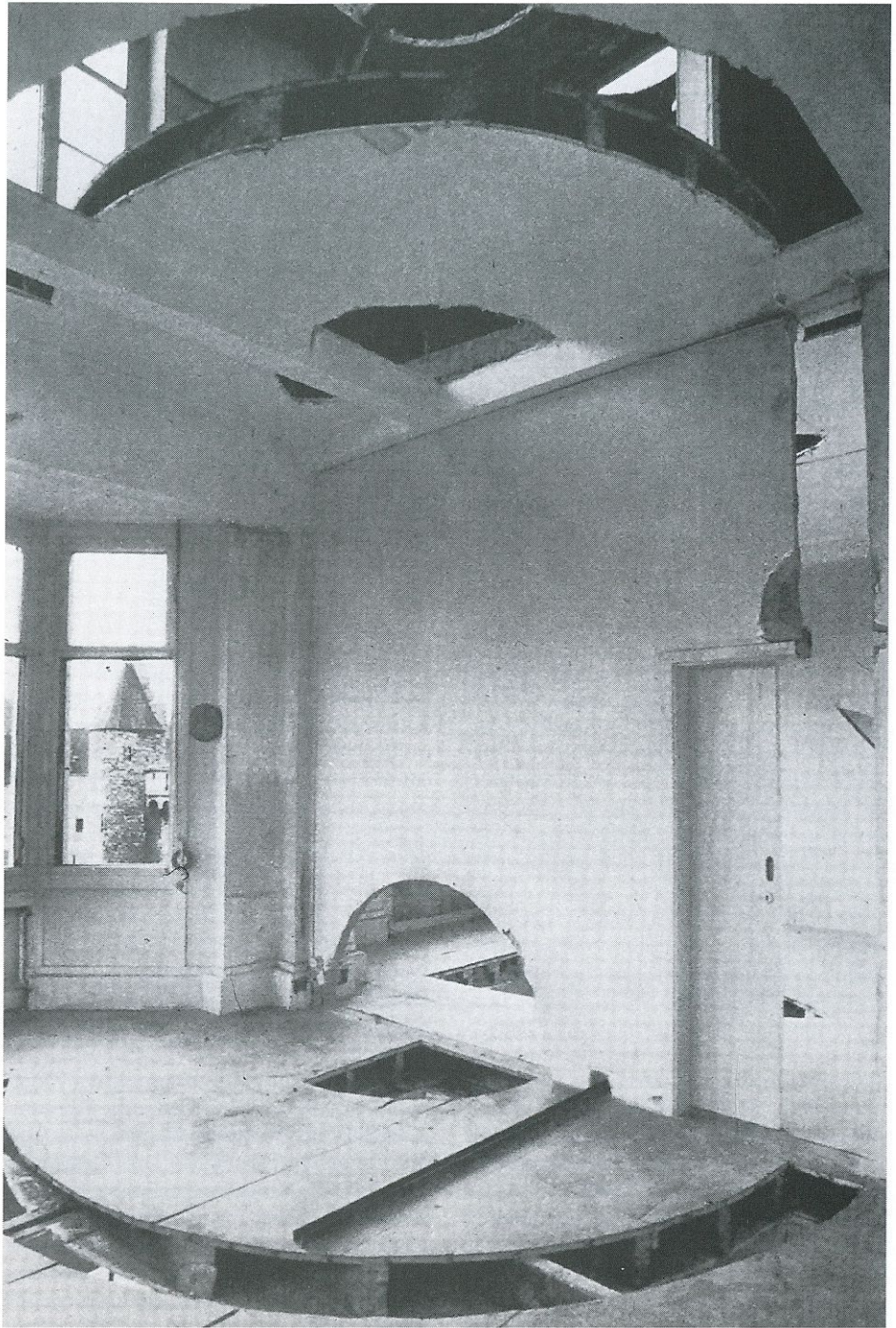
Gewölbe, wenn nicht gar mit einer Reminiscenz an eine Kuppelarchitektur zu tun – mit eben einer Vase als krönendem Abschluß. Ein vollplastischer Abschluß, der aus der Abfolge Wand, Wandgliederung durch Pilaster und Lisenen und Relief des Portals hin zur Vase entwickelt wurde.

Diese krönende Vase des Portals wird nun ihrerseits von einem Fenster aus der Mittelachse des Gebäudes hinterfangen und von zwei kleinen Doppelpilastern und einem Giebel gerahmt: zusammengenommen also eine Ädikula. Die Reihenfolge dieser Lesart ist aber auch prinzipiell vertauschbar: Aus der umgekehrten Sichtweise heraus kann man von der Ädikula die Verbindung zum Portal bzw. zum Diadembogen aufnehmen, der den Sockel in eine reliefartige Ausbildung an der Stirnseite des Diadembogens überleitet. Gleich welche Lesart man bevorzugt: Fassade und Portal, Ädikula und Diadembogen, die auf den ersten Blick wohl voneinander getrennt zu sein schienen, werden bei näherem Hinsehen notwendig aufeinander bezogen, sind unter den Augen des Betrachters *eines* (in *zwei* Ausführungen) geworden.

Man kann, darin einmal eingesehen, schlechterdings keine scharfe, d. h. begrifflich sinnvolle Grenze zwischen den verschiedenen Bauelementen ziehen. Sockel und Vase (und diese Beobachtung ließe sich leicht erweitern) sind *zugleich* notwendiger Bestandteil der Ädikula *wie auch* des sachlich durchaus davon getrennten Diadembogens. Das eine ist immer nur unter der Bedingung des Entgleitens des anderen zu sehen.

Diese Relation weist nun ihrerseits auf den gezeigten Durchblick (Abb. 3) *im* Diadembogen zurück: Als Heraustretender sieht man durch den Ovalausschnitt auf die Vase – wie auf eine Laterne! Die sphärisch gewölbte Decke des Bogens, die augenscheinlich an ein Gewölbe erinnert (und man kann Fischers Triumphpforten oder den Hochaltar der Franziskanerkirche in ihren verwandten Ausbildungen als Belege mit hinzunehmen), der offene Scheitel dieses Bogens läßt unter dem notwendig schrägen Blick beim Hinaustrreten die Vase als Allusion auf eine – ihr ja formal durchaus verwandten – gleichsam *opake Laterne* erscheinen.

Von der Skizzierung einer scheinbar bekannten, aber nur auf den ersten Blick *durchsichtigen* Architektur ausgehend, gilt es nun das



Innere der Kollegienkirche⁸ zu betrachten. Die verschiedenen *An- und Durchsichten* der Kollegienkirche, die uns Fischer von Erlach in seiner *Historischen Architektur*⁹ wiedergibt, entsprechen durchaus den Konventionen zur Darstellung eines Gebäudes. Seine Angaben in den Stichlegenden dagegen, insbesondere in der Wiedergabe des Grundrisses (vgl. Abb. auf Seite 95), verdienen aber mehr Aufmerksamkeit als die einer bloßen Inhaltsangabe. Sie lassen nämlich *in Grenzen* Rückschlüsse auf das *so* oder *so zu* Sehende zu. Fischer von Erlach schreibt unter Punkt F in der Stichlegende über die vier Ovalkapellen: „Die Laternen durch welche man in die Obige Kuppel, oder Oratoria sehen kan, und von oben herab auf die Altäre.“¹⁰

Der Betrachter bzw. Leser wird in dieser kurzen Erklärung angeleitet, in zwei verschiedene Richtungen zu blicken (Abb. 4), wird angeregt, verschiedene Standpunkte wahrzunehmen. Und dies an einer Stelle, die nicht unbedingt ein Zentrum der Kirche zu sein scheint; liest man weiter, so vermerkt Fischer unter Punkt G: „Die zweij grosse Seiten-Altäre“ und gleich unter H: „Der Große Tabernackel von 15 schue hoch anstatt des Altars.“¹¹

Diese bekannten Eintragungen sind *mehr* als bloße Identifizierungen: hier wird der Blick eines konventionellen Betrachters, Besuchers oder soll man sagen *Lesers* vorausgesetzt – und gleichzeitig (ungewöhnlich genug) korrigiert. Erstens gibt es *keinen* Hauptaltar und

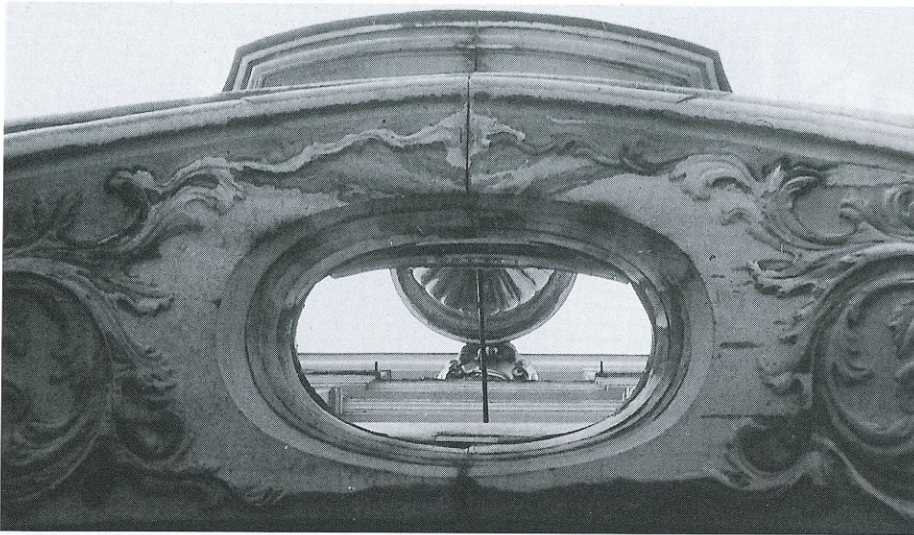


Abb. 3: J. B. Fischer von Erlach, Seitenportal der Hofstallkaserne (Durchsicht von unten).



Abb. 2: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Seitenportal der Hofstallkaserne.

zweitens, *anstatt* des Hauptaltars, einen großen Tabernakel (Abb. 4) und zwei große Seitenaltäre zwischen den Seitenkapellen. (An dieser Stelle sollen bewußt die konkrete spätere bauliche Entwicklung des Hochaltars, die Veränderungen durch Fischer selbst und die nachfolgender Generationen zum deutlicheren Verständnis dieses Phänomens ausgeblendet werden.)

Dabei ist der von Fischer eingeforderte Blick aus den Kapellen durch die Ovalausschnitte und Oratorien hinaus zur Laterne mit dem zuvor aufgezeigten Durchblick in dem Portal der Hofstallkaserne durchaus vergleichbar. Aber der Blick von oben wie von unten, die Dezentrierung des Raumes, der geforderte Ortswechsel des Betrachters, die Ablenkung von einem nicht mehr existierenden Hauptaltar hin zu den Seitenaltären, kann auch einige andere Phänomene klären.

So etwa das Problem der überdimensionalen Sockel für die innere Pilasterordnung. Die Höhe dieser Sockel kann man in der Kollegienkirche mit Bezug auf eine Fernsicht praktisch nur aus den gegenüberliegenden Oratorien¹² – also jenem Punkt, den Fischer selbst hervorhob – einlösen. Aus dieser leicht schrägen, jedenfalls entfernteren Position heraus vermögen sie in der perspektivischen Verzeichnung eine entsprechende Wirkung zu erzielen.

Der Blick des Betrachters läßt nunmehr Pilasterordnung, Laternen, Oratorien und Altäre auf eine andere Art in Beziehung treten. Wie aber sind und zu welchem Zwecke solche Relationen zu fassen? Wieder kann Fischers Forderung, *kein Hochaltar, sondern ein Tabernakel* und zwei grundweit davon getrennte große Seitenaltäre, eine erste Brücke bilden, wiewohl hier – und dies sei sogleich hinzugefügt – eine letzte Lösung für jene liturgisch (insbesondere durch die fehlende Mensa) kaum einlösbare Forderung Fischers nicht gegeben werden kann.

Folgt man weiter der Fiktion Fischers, so muß auch natürlich auch die Apsis – als sonst traditionelles Finale – näher betrachtet werden. In ihr stehen zwei große Säulen, die aus der Ordnung der umlaufenden Pilaster des Gemeinderaumes abgeleitet werden können. Wie die Pilaster, so ruhen auch die Säulen auf den bereits erwähnten überdimensionalen Sockeln. Sie stehen aber frei, ohne jede statische Aufgabe, vor der Wand, einzig durch Verkröpfungen im Gebälk mit der Wand verbunden.

Diese Säulen stehen *vor* dem von Fischer so bezeichneten Tabernakel. Vor den Säulen wiederum, genau auf der Höhe des nächsten Pilasters, verläuft in Nachahmung der vorderen Grundrißform der Kirche die Kommunionbank. Schon durch dieses Detail wird die Trennung von Altar- und Gemeinderaum¹³ – analog zum Eingang in die Kirche – als ein besonderer Übergang betont.

Doch ist keineswegs damit festgelegt, daß es sich hier um die wirkliche Grenze zwischen Gemeinde- und Altarraum handelt, denn die beiden Säulen, die optisch den Altarraum einschnüren, ihn begrenzen, ihn weithin auszeichnen, sie stehen *hinter* der Kommunionbank, also *im* Altarraum. Als Teil der Pilasterordnung im Mittelschiff, der sie entwachsen scheinen, gehören sie aber zweifellos eher zum Gemeinde- als zum Altarraum.

Verständlich wird diese wechselseitige Verbindung von optischen und faktischen Gegebenheiten, begreift man die Verschränkung von Altar- und Gemeinderaum (oder besser Tabernakel- und Gemeinderaum?), ihre Annäherung programmatisch als eine Einbindung des Gemeinderaumes in den Altarbereich bzw. als Herüberziehung des Altarbereichs in den Gemeinderaum. Eine Grenzüberschreitung, die aber nur dann deutlich wird, wenn man das Wechselspiel von Grenzziehung und Auflösung – das eine ist, wie gesehen, ohne das andere nicht zu haben – vollzieht.

Hier läge denn auch eine erste Annäherung an ein Verständnis für den Tabernakel *anstatt* des Hochaltars und die Einziehung der kolossalen Säulen vor. Gleichwohl sie ein aus der umlaufenden Pilasterordnung gewonnener Teil des Gemeinderaums sind, stehen sie im Altarraum an ausgezeichneter Stelle, sind Teil einer Dekoration, in deren Mitte der Tabernakel steht. Der Hochaltar *muß* hier fehlen, da Fischer die Architektur des Altarraumes, die Apsis selbst, mit der eines *virtuellen* Hochaltars in eins setzt. Der übergroße Tabernakel fügt sich in die Apsis als Teil eines Hochaltars, *der aus der Apsis selbst besteht*.

Daß dieser ursprüngliche Tabernakel in enger Beziehung zur Pilasterordnung bzw. zu den beiden Säulen stand, darauf hatte schon Sedlmayr¹⁴ hingewiesen, der sie schon allein aufgrund ihrer Größenverhältnisse aufeinander bezog – ohne diese freilich dann näher zu qualifizieren. Der oft vermerkte Zug in Fischers Bauen, die Möglichkeiten der Plastik für die Architektur zu nutzen, Architektur als skulpturales (und nicht allein konstruktives) Gebilde zu begreifen, findet hier einen weiteren Beleg.

Man kann, soviel ist deutlich geworden, dem räumlichen Gefüge, der Stellung der Bauelemente zueinander, eine Logik der *Relation* zuweisen, die mit den gewohnten Identifizierungen des Betrachters derart umgeht, daß die zumindest eindimensionale Identität des jeweiligen Bauelementes in Frage gestellt wird und dieses in ein subtiles System eingebaut wird, vor dem jede Beschreibung letztlich scheitern muß: Denn wozu gehören die Säulen nun genau, zum virtuellen Altar, zum Tabernakel, zur umlaufenden Pilasterordnung? Sind *sie* die Grenze oder allein die *Kommunionbank*? Wozu gehört die Vase des Seitenportals der Hofstallkaserne, zum Diadembogen, zur Ädikula, ist sie nur Vase oder nicht vielmehr auch potentielle Laterne?

III.

Genau 270 Jahre nach der Weihe der Kollegienkirche – im Sommer 1977 – zerlegt, zersägt Gordon Matta-Clark am Ernest-van-Dijks-Kaai in Antwerpen, direkt gegenüber vom Schifffahrtsmuseum, ein altes Bürohaus. Dieses Werk, eines seiner letzten, ist von ihm selbst *Office Baroque* betitelt worden¹⁵.

Begonnen hatte Gordon Matta-Clark mit illegalen Einschnitten, *cuttings*, in alten, aufgegebenen Wohn- und Geschäftshäusern in der Bronx in Manhattan 1972. Es folgten später weitere Häuserteilungen, so im Jahre 1974 *Splitting: Four Corners* in New Jersey, *Day's End* 1975 am Pier 52 in New York, der *Conical Intersect* (1975) in einem aufgelassenen Pariser Bürgerhaus (das für das im Bau begriffene Centre Pompidou weichen mußte) und *Doors, Floors, Doors* in Studioräumen auf Long Island (1977), um nur einige zu nennen.

Keines der genannten Werke, wie auch das hier vorgestellte *Office Baroque*, das wohl zu seinen Hauptwerken¹⁶ gezählt werden darf, existiert heute mehr. Alle Häuser wurden, meist schon nach kurzer Zeit – und im Falle von *Office Baroque* trotz öffentlichen Protestes – abgerissen.

Betrachtet man den schematischen *Schnittplan* Matta-Clarks (Abb. 5), so erkennt man einen großen segmentbogigen Einschnitt, der durch alle fünf Stockwerke verlief, sowie weitere kleinere Einschnitte, u. a. auch den leicht schiffsförmigen Ausschnitt auf der rechten Seite. Dieser vertikale Schnitt betrifft aber natürlich nur auf den ersten Blick den Boden, vielmehr durchteilt er ebenfalls horizontal verschiedene Wandteile, so daß sich an den entsprechenden Wand-Boden- bzw. Wand-Decken-Verbindungen dreidimensionale Schnitte, dreidimensionale Löcher – wenn eine solche Formulierung überhaupt zulässig ist – ergeben. Diese erlauben vielfältige Einsichten in Aufbau und Aufteilung des Gebäudes, lassen die Wiederholungen der Raumaufteilungen in den Stockwerken deutlich werden – und heben diese dabei gleichzeitig natürlich auch auf; sie sollten, wie Matta-Clark in seinem Skizzenbuch notierte, einen *Platz*, einen *Ort* in einen (im übertragenen Sinne) *Bewußtseinszustand verwandeln*: „To convert a place into a state of mind“¹⁷.

Der Blick des Betrachters, den Matta-Clark freilegt, den er lenkt, eröffnet diesem die Möglichkeit, die Architektur des Gebäudes als dreidimensionales Objekt neu, als Skulptur, als Installation zu betrachten. Diese *anarchische Architektur* – *Anarchitecture* (Anarchitektur), wie er sie selbst nannte, die er am Rande der statischen Belastbarkeit (oftmals sogar darüber hinaus) durchführte, nimmt gleichsam den zerteilenden und kombinierenden Blick eines geschulten Architekturbeobachters (Matta-Clark war ausgebildeter Architekt!) in ein – vormals architektonisch belangloses – Gebäude mit. Er zerteilt, er öffnet, zerstört, fügt neue Räume zusammen,

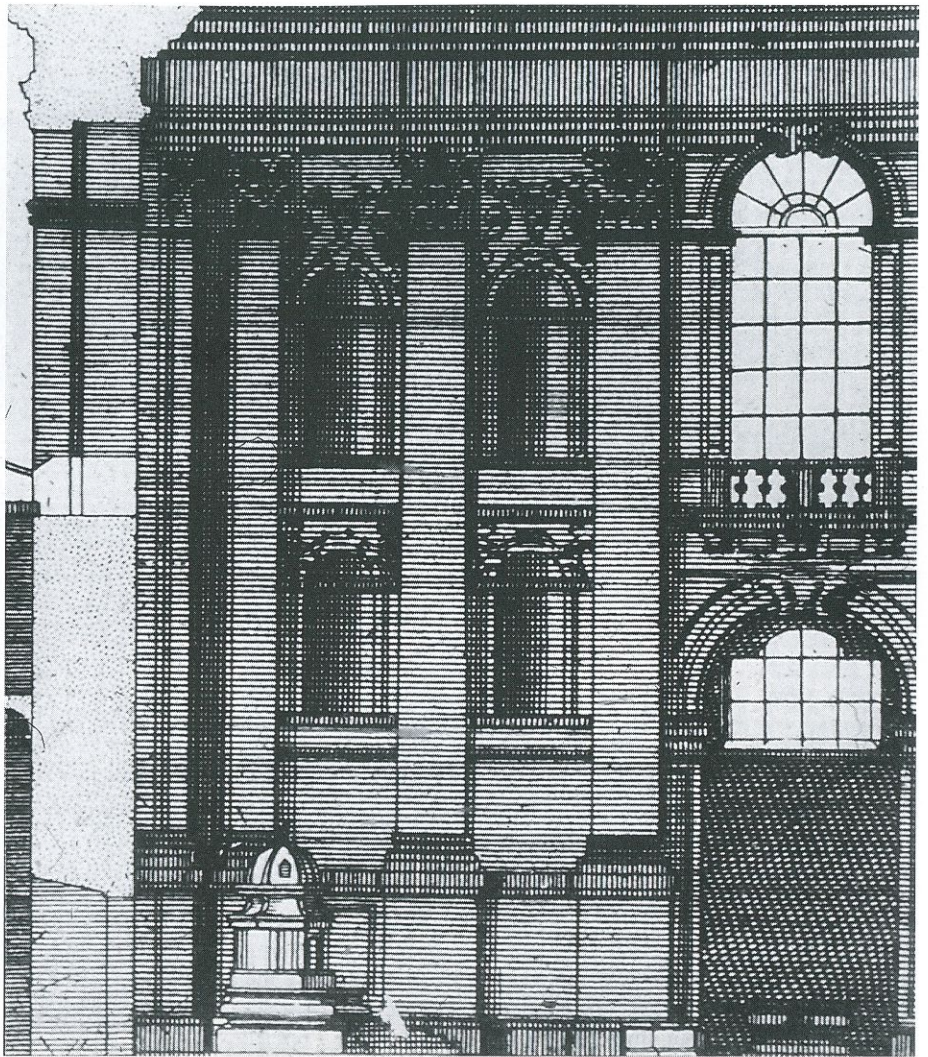


Abb. 4: J. B. Fischer von Erlach, *Durchschnitt der Kollegienkirche* (Historische Architektur, Ausschnitt).

legt neue Beziehungen fest; die Trennung tragender Bauteile ließ so zum Beispiel die in einem Gebäude wohnenden Kräfte erst klar werden. Der Schnitt von Wand und Fußboden beispielsweise zu einem graphischen Ausblick läßt zugleich den damit geöffneten Nebenraum der Wand mit dem unter dem Fußboden liegenden Raum (dessen Decke wiederum geöffnet wurde) in Verbindung treten.

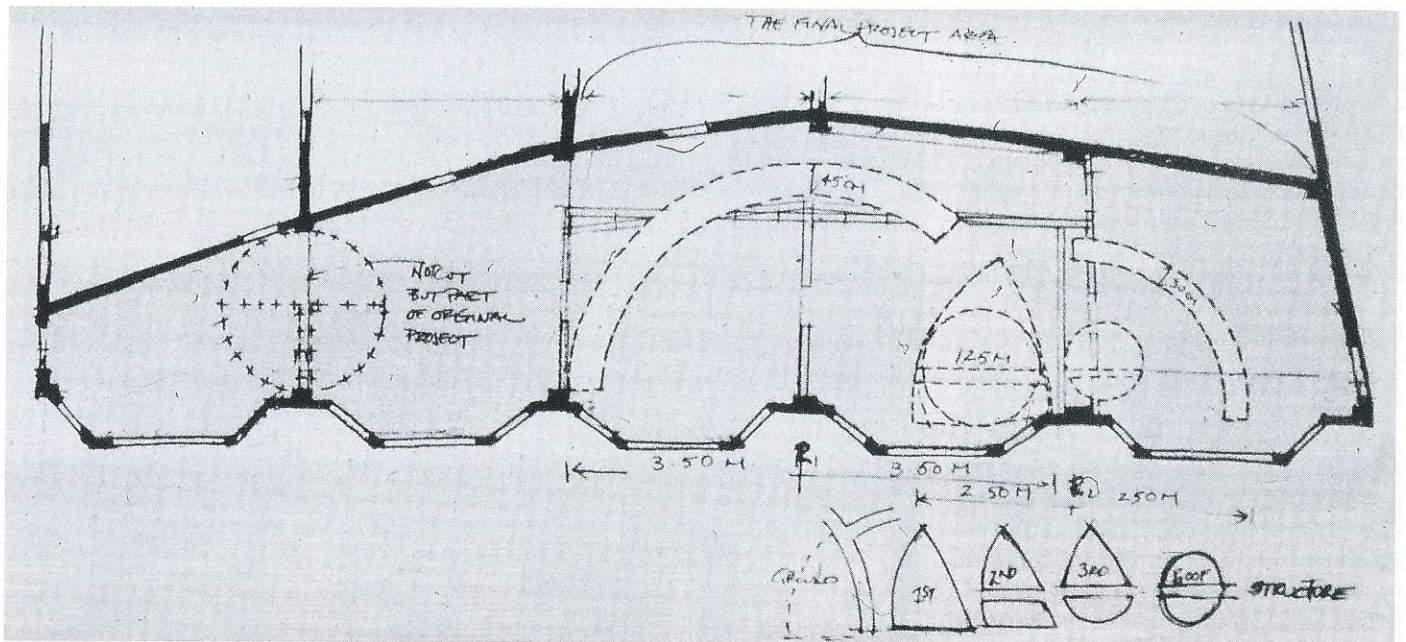
Gordon Matta-Clarks Einschnitte vermögen dem Gebäude jene räumlichen Möglichkeiten zu öffnen, die zugleich die alte Architektur bewußtmacht und in ihr und mit ihr etwas Neues entgegensetzt; er schafft eine neue Architektur im Modus der Skulptur, im Modus einer Installation. Die subtilen Bezugnahmen, etwa in den Schiffsausstattungen (Abb. 6), die in diesem alten Kontorhaus (*Office Baroque*) zweifellos auf die Seefahrer und Kaufleute Antwerpens wie auch auf das gegenüberliegende Schifffahrtsmuseum Bezug nehmen, verdeutlichen die Präzision der Schnitte.

Wie aber kann man nun die von Matta-Clark in dem alten Bürohaus zum Vorschein gebrachten Durchsichten, Einblicke, die wie-

derholten Zerteilungen von Decke und Fußboden in einem weiteren Sinne – *Blick* und *Relation* bei Fischer von Erlach vor Augen – fassen?

Die Frage muß im Zusammenhang der Befunde gestellt werden. Denn wie selbstverständlich ist die vorgegebene Architektur des Bürohauses noch? Wo fängt letztlich in diesen schluchtenden Aushöhlungen der Fußboden an, wo hört die Decke auf (Abb. 7)? Wie muß man einen Ausschnitt durch Fußboden und Wand, der auch einer ist durch Wand und Decke, lesen? Welche räumliche Disposition wird – gerade unter der Bedingung der möglichen alten Räume – geboten? Im Anlegen von Zirkel und Lineal, mit dem Matta-Clark ein Haus seziert, entspricht er nämlich (wie erwähnt) durchaus dem segmentierenden Blick des Architekturhistorikers, der in älterer Architektur jene Momente isoliert, die sich seinem Blick aufzwingen, die er erkennt und deuten kann.

In Fischer von Erlachs Architektur geben, wie gesehen, Ädikula und Torbogen, Altar- und Gemeinderaum, Säulen und Tabernakel unter dem Blickwinkel des Betrachters ihre Eigenständigkeit zugunsten eines komplexen



Ganzen auf; sie dienen innerhalb eines Systems von Verweisungen, das ihnen ihre Existenz, im Sinne einer zu isolierenden Einheit, erst ermöglicht.

Relationen, die Gordon Matta-Clark gleichsam als *Negativfolie* aus belanglosen Baukörpern erst heraustrennen muß. Auf eine Formel gebracht: Versteht man Fischers Architektur im erwähnten Sinne, dann löst sich in seinem Umgang mit vorgewußter Baukunst die Identität der Bauelemente unter den Augen des Betrachters auf; unter den Augen und der Säge Gordon Matta-Clarks gewinnt Architektur, die eben diese Sprache verloren hatte, ihren alten Reiz zurück.

Wenn Fischer von Erlach Tabernakel, Säulen, Pilaster, Kommunionbank derart aufeinander bezieht, daß ihre mehrfachen Verbindungen untereinander die Funktion und die Bedeutung des einzelnen Elementes in immer neuen Identitäten erscheinen läßt, so wird der *Zwischenort* von Altar- und Gemeinderaum in der Kollegienkirche im Sinne Matta-Clarks in einen neuen *Bewußtseinszustand* verwandelt. Nur weil Matta-Clark gegen jede Hierarchie der Anschauung von Architektur arbeitet, kann die belanglose Architektur sich derart verwandeln, daß sie als *altes Werk* gleichzeitig Bedingung für das *neue Werk* ist; das *neue Werk* Matta-Clarks gleichzeitig nur in Relation zu der alten Architektur existiert.

Die neuen räumlichen Einblicke, die verschiedenen Perspektiven der Einschnitte hat Matta-Clark selbst in collagierten Fotografien (Abb. 7) festgehalten. In dieser Transponierung seines Werkes wird abermals deutlich, wie die vormaligen *Behälterräume* in ein Netz von räumlichen Bildern und Beziehungen verwandelt werden, sie buchstäblich ineinanderzufließen scheinen.

Auch aus diesem Grunde kann man beide Architekturen gegeneinander lesen: Zum ei-

nen weil Fischer jener in der Baukunst durchaus bekannten Tendenz, ihre einzelnen Elemente exemplarisch auszubilden, dieser Tendenz durch Auflösung von vorgegebenen Trennungen – Ädikula und Torbogen, Altar- und Gemeinderaum, Tabernakel und Hochaltar – seine gebauten Bezugnahmen entgegengesetzt, zum anderen weil Matta-Clark seine gebauten Bezüge durch Freilegung verbauter Räume, durch Auflösung des Behälterraumes – hin zu einem mehrdimensionalen Gefüge – erreicht.

Der Blick auf die zeitgenössischen Kunstformen muß sich noch öfter und weiter schärfen, damit man Phänomene wie die aufgezeigten deutlicher auch an älterer Kunst wahrnehmen kann. Es wäre wohl einfältig zu denken, es gebe keine Kontinuität künstlerischer Vorstellungen – jenseits nur kunstgeschichtlicher Abfolgen. Diese zuzulassen, eröffnet zahlreiche neue Felder in der Architekturbetrachtung.

Abb. 5 (oben): Gordon Matta-Clark, *Office Baroque* (1977), Schnittplan.

Abb. 6 (rechts innen): Gordon Matta-Clark, *Office Baroque* (1977), Fotografie.

Abb. 7 (rechts außen): Gordon Matta-Clark, *Office Baroque* (1977), Collage aus Fotografien.

Anmerkungen:

(1) Der vorliegende Text wurde gegenüber dem Redemanuskript des Symposiums nur geringfügig

geändert. – Mit Dank an Johannes Lutz, Bettina Rossbacher und Gerlinde Helm für die schöne Salzburger Zeit.

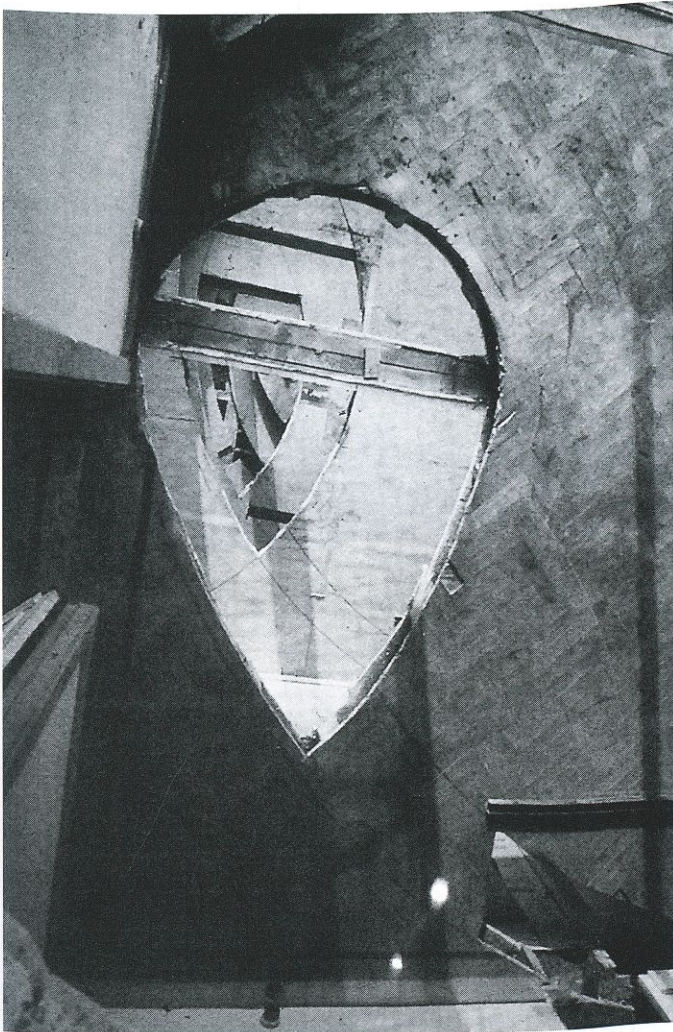
(2) Im Sommer 1997 fand in Kassel die *documenta X* statt, die in ihrer historischen Rückschau Gordon Matta-Clark einen besonderen Platz einräumte; gleichzeitig wurde in Wien eine Ausstellung mit Zeichnungen Matta-Clarks aus dem Besitz von EA Generali gezeigt, vgl. *Kat. Ausst. Prinzip der Reorganisation. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark, EA Generali, Wien 1997* (und die informativen Webseiten: <http://www.gfound.or.at.gfsammlung/clark/index.htm>). Hermann Sturm hat auf das Ruinieren als Vergegenwärtigung des Vergangenen bei Matta-Clark hingewiesen, vgl. Hermann Sturm: *Gegenwartsformen der Vergangenheit. Zu einer Ästhetik des Diversen, in: Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*, hrsg. v. Norbert Bolz; Willem van Reijen, Frankfurt am Main 1996, S. 91–125; hier S. 103 f.

(3) Vgl. hierzu die Beiträge in Friedrich Polle- roß (Hrsg.): *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien – Köln – Weimar 1995, die sich eingehend mit dem Zusammenhang der Baukunst des 19. Jahrhunderts und dem Beginn der Auseinandersetzung mit barocker Architektur in Österreich (resp. Fischer von Erlach) beschäftigen, und Roger Bauer: *Die Wiederkunft des Barock und das Ende des Ästhetizismus*, in: *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Roger Bauer; Eckhard Hefrich u. a., Frankfurt am Main 1977, S. 206–222.

(4) Victor Manheimer: *Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien*, Berlin 1904, S. 13.

(5) *Manheimer 1904*, S. 13, und Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978, S. 36 f.

(6) Benjamin 1988, S. 13 f. Vgl. hierzu Manfred Schneider: *Der Barbar der Bedeutungen:*



Walter Benjamins Ruinen, in: *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*, hrsg. v. Norbert Bolz; Willem van Reijen, Frankfurt am Main 1996, S. 226f.

(7) Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1988, S. 123; vgl. auch Willem van Reijen: *Labyrinth und Ruine. Die Wiederkehr des Barock in der Postmoderne*, in: *Allegorie und Melancholie*, hrsg. v. Willem van Reijen, Frankfurt am Main 1992, S. 261–291.

(8) Die folgenden Ausführungen zur Kollegienkirche gehen z. T. auf frühere Vorarbeiten des Verfassers zurück, vgl. Andreas Kreul: *Die Kollegienkirche Johann Bernhard Fischer von Erlachs in Salzburg. Zum Verhältnis von Gemeinde- und Altarraum. Überlegungen im Anschluß an Leibniz*, in: *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock* [Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung Bd. 25], hrsg. v. Dieter Breuer; Barbara Becker-Cantarino; Heinz Schilling; Walter Sparn, Wiesbaden 1995, S. 305–324.

(9) Johann Bernhard Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architektur*, In *Abbildung unterschiedener berühmter Gebäude, des Alterthums und fremder Völker, Umb aus den Geschicht=büchern, Gedächtnuß=münzten, Ruinen, und eingeholten wahrhaften Abrißen,*

vor Augen zu stellen, Wien 1721 (Reprint Dortmund⁵ 1988), fol. 112.

(10) Fischer von Erlach 1988, fol. 112.

(11) Fischer von Erlach 1988, fol. 112.

(12) Vgl. Wilhelm Schlink: *Groß und Klein. Nah und Fern in der Architektur*, in: *Forma et Subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne*, hrsg. v. Wilhelm Schlink; Martin Sperlich, Berlin/New York 1986, S. 33–42, der diese gebauten Blicke in der mittelalterlichen Sakralarchitektur, insbesondere an der Kathedrale von Reims, nachwies.

(13) Vgl. hierzu ausführlich Andreas Kreul: *Die Kollegienkirche Johann Bernhard Fischer von Erlachs in Salzburg. Zum Verhältnis von Gemeinde- und Altarraum. Überlegungen im Anschluß an Leibniz*, in: *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock* [Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung Bd. 25], hrsg. v. Dieter Breuer; Barbara Becker-Cantarino; Heinz Schilling; Walter Sparn, Wiesbaden 1995, S. 305–324.

(14) Hans Sedlmayr: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien² 1976, S. 129, und seit kurzem auch in einer Neuaufgabe: Hans Sedlmayr: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, hrsg. v. Giovanna Curzio, einged. v. Hermann Bauer, Stuttgart 1997, S. 225.

(15) Das fünfstöckige Gebäude gehörte damals Marcel Peters von der MP-Omega Company. Der Name Office Baroque wurde von Matta-Clark primär als Hommage auf den Maler Peter Paul Rubens verstanden, dessen 400. Geburtstag man im Sommer 1977 beging. Nach dem Tode Matta-Clarks versuchte seine Witwe Jane Crawford in einer großangelegten Aktion das Haus vor dem Abriss zu bewahren. Die städtischen Behörden rissen es jedoch 1980 ohne Vorwarnung ab, vgl. Kat. Ausst. Gordon Matta-Clark. *A Retrospective*, hrsg. v. Mary Jane Jacob, Museum of Contemporary Art, Chicago 1985, S. 101, und zur Rettungsaktion Kat. Ausst. Gordon Matta-Clark. *One for all, all for one*, Kunsthalle, Düsseldorf 1979.

(16) Jane Crawford: „I felt Office Baroque became the most beautiful fugue of light, air, weather, and sculpture.“ Kat. Ausst. Gordon Matta-Clark 1985, S. 111.

(17) Kat. Ausst. Gordon Matta-Clark 1985, S. 8.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Andreas Kreul
Kunsthalle Bremen
Am Wall 207
D-28195 Bremen