

„Das Zeichen, durch welches wir den Gedanken ausdrücken, nenne ich das Satzzeichen...Sehr klar wird das Wesen des Satzzeichens, wenn wir es uns, statt aus Schriftzeichen, aus räumlichen Gegenständen (etwa Tischen, Stühlen und Büchern) zusammengesetzt denken. Die gegenseitige räumliche Lage dieser Dinge drückt dann den Sinn des Satzes aus.“¹

Architektur als Schrift – „Architektursprache“

Ich will hier sowohl über den Konnex als auch die Differenz von Architektur und Sprache sprechen, ein Thema, das spätestens von „postmoderner“ Architektur-, Schrift- bzw. Sprachtheorie wieder verstärkt auf die Tagesordnung gesetzt worden ist²: Aufgrund dessen werde ich auch versuchen, das Pferd (mein eigentliches Thema: die Interpretation historistischer Architektur nämlich) von hinten aufzuzäumen und dabei gleichzeitig etwas „gegen den Strich zu bürsten“: Indem man postmoderne Architekturtheorie auf den Punkt „Architektur als Sprache“ abklopft, kann man

- 1) selbsttätig deren (meist unbenannte) Verwandtschaft zu Aspekten der Architekturtheorie des Historismus herauskehren (was voraussetzt, dass man diese kennt) oder/und dann auch
- 2) die offensichtlichen Aneignungen historistischer Denkprinzipien (z.B. eben die der Sprachähnlichkeit der Architektur) in der jüngeren Theoriebildung mit den in 1) gewonnen Erkenntnissen näher beleuchten.

Zunächst seien jedoch einige grundsätzliche Fragen thematisiert, die sich wohl immer dann stellen, wenn man sich über einen Text nicht an einen anderen Text, sondern an Phänomene annähert, die gemeinhin dem Medium der Architektur zugeordnet werden.

Jedes Schreiben *über* Architektur – ein solches stellt mein Projekt ja dar - kommt über die grundsätzliche Differenz der beiden Medien nicht hinweg, mag es sich noch so sehr an seinen Gegenstand anschmiegen. Dass beide Symbolisierungssysteme aber auch einen Schnittpunkt haben, der selbst allerdings vielleicht nur ein symbolisch konstruierter Ort ist (würde zumindest Derrida behaupten), gilt allerdings als Voraussetzung für die Kommunikabilität des einen wie des anderen Mediums: Ein Text über Architektur muss einen erkennbaren Sachbezug (als erkennbare Übersetzung der Architektur in Sprache) aufweisen. Es liegt in der Sinnpräsupposition, die zumindest nach konventionellem Verständnis jeder wissenschaftlichen Äußerung *a priori* unterstellt wird, dass die sprachliche Äußerung über Architektur dann aus ihrem Vorhandensein zugleich auch die Adäquanz der Interpretation

¹ Wittgenstein 1993, S. 18.

² Der Topos ist uralte. Die antike Rhetorik hat eine Mnemotechnik entworfen, die ein topologisches Modell einer imaginierten Gedächtnisarchitektur favorisierte, in die wiederum die zu memorierenden Inhalte projiziert werden sollten.

ableiten kann (Werkgerechtigkeit). Die Architektur hingegen muss oder will zumeist „lesbar“ bzw. „verständlich“ sein, was vermutlich mit ihrem Öffentlichkeitscharakter und den traditionell an sie gestellten Repräsentationsansprüchen zusammenhängt. Deshalb ist Architektur (ein typisches Vorgehen ein textfixierten Kultur)³ häufig selbst gleich zur Schrift bzw. Sprache erklärt worden,⁴ ein Paradigma, das - so weit ich das überblicke – spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Entstehungszusammenhang moderner Sprachwissenschaft und Architekturtheorien seinen Siegeszug antrat. Bevor wir in der Darstellung fortschreiten, sei klargelegt, dass mir die im vorangehenden Satz angeklungene und für die Linguistik konstitutive Unterscheidung zwischen Schrift als visuellem und Sprache als auditivem Medium, also zwischen Literalität und Oralität, sowie die strukturalistische zwischen *langue* und *parole* bewusst ist, hier aber nur abschließend, nicht durchgängig problematisiert werden kann.⁵

Das Kompositum „Architektursprache“ gehört also bereits seit über einem Jahrhundert zumindest zum Feuilleton-, wenn nicht sogar zum kunstwissenschaftlichen Alltagsvokabular. Neuerdings redet zudem manche linguistische Theorie auch von einer „Spracharchitektur“ (wie auch das Wort „Computerarchitektur“ seit einigen Jahren ziemlich in Mode gekommen

³ Vgl. Raible 1994.

⁴ Darin lässt sich ein letzter Ausläufer des Bedürfnis sehen, die Sprachbindung der Schrift zu unterlaufen und eine sprachneutrales Schriftsystem zu etablieren, das sich seit dem 17. Jahrhundert zunehmend artikulierte (Wilkins, Bacon). Vgl. Harris 1994, S. 43.

⁵ Dieser Wechsel zwischen verschiedenen „Aggregatzuständen“ (Ausdrucksformen) ist in der Architektur eigentlich nicht so fundamental, sieht man einmal von den zweidimensionalen Symbolisierungen (Grundrissplänen, Aufrissen etc) ab. Architektur meint also im konkreten (wie auch metaphorischen) Sinn eigentlich nur das Prinzip, Elemente räumlich so anzuordnen, dass ein Innenraum entsteht.

Komplizierend kommt hinzu, dass man sich erst einmal über die Semantik von *Schrift* einigen muss: 1) Menge der graphischen Zeichen, mit denen eine Sprache festgehalten wird 2) Gestalt oder Form der Schriftzeichen, oder 3) Produkt ihrer Verwendung (Text, Schriftstück). Dem glossematischen Konzept zufolge bilden schriftliche und mündliche Ausdrucksform zwei Seiten einer *Sprache* (z.B. der Deutschen). Vgl. Günther/Ludwig 1994, S. IX, Schlieben-Lange 1994, S. 118. In diesem Sinn kann dann *Sprache* auch als Oberkategorie verwendet werden, die nicht nur Oralität meint. Der metaphorische Ausdruck *Architektursprache*, insbesondere zur Kennzeichnung der Parallelexistenz verschiedener architektonischer Stile, ist also diesem Konzept verpflichtet.

Es liegt nahe, Stilsysteme als *langue* aufzufassen, einzelne architektonische Artikulationen hingegen als Sprechakte (*parole*). (Zu diesen Begriffen vgl. Saussure 1997). In der Sprache kann in der Regel zwischen präskriptiven Formen der Schreibregularitäten (*Orthographie*) und nicht kodifizierten Formen (*Graphie*) unterschieden werden. Ob dies für Stilsysteme ebenso Gültigkeit greifen kann, müsste man erst noch überprüfen. Vgl. Günther/Ludwig 1994, S. X.

Saussures Linguistik war bewusst nur auf das gesprochene Wort ausgerichtet, auch wenn er dies konzeptuell nicht durchhalten konnte (vgl. Schlieben-Lange 1994, S. 117). Traditionsstiftend hat hier Aristoteles gewirkt (bis zu Saussure), in zwar in der Lesart, die Schrift als auf Sprache verweisendes Metazeichen begreift - und die nicht unbedingt die einzig mögliche sein muss (vgl. Harris 1994, S. 42 f.). Ehlich 1994, S. 29 und Harris 1994, S. 42, konstatieren für die Linguistik insgesamt tendenziell ein Übergewicht der Schriftsprachenanalyse. Derrida (1996, S. 71-80) hat dies kritisiert und dagegen das Konzept des Schreibens stark gemacht, vor allem, indem er Saussures Schrift gegen den Autor gelesen hat.

Zu den verschiedenen Ansätzen, die Vorgängigkeit der Sprache gegenüber der Schrift zu erweisen vgl. Harris 1994, S. 44 f. Er dekonstruiert sie und macht sich für eine funktionell begründete Überlegenheit des Systems Schrift stark.

ist).⁶ Man könnte etwas überpointiert fragen, ob es sich dabei nur um einen ein metaphorischen Bezug oder um eine „reale“ Blutsverwandtschaft handelt.⁷

Ermitteln wir daher - wie oben angekündigt - zunächst, welche Antworten uns strukturalistische und poststrukturalistische Theoriebildung zu geben vermag, bevor wir den Bogen weit ins 19. Jahrhundert zurückschlagen. Die erstgenannte hat nämlich hartnäckig versucht, eben über den Strukturbegriff Analogien zwischen den beiden „generativen“ Systemen Sprache und Architektur herauszustellen.⁸ Die grundsätzliche Differenz der als „Systeme“ begriffenen Genres wird dabei nicht geleugnet: Unsere sich in zwei Dimensionen erstreckende Schrift - die im europäischen Kulturkreis anzutreffenden sind 1. phonetisch, nicht ideographisch⁹ und 2. alphabetisch, nicht syllabo- oder logographisch - gilt als linearer Code,¹⁰ die mit Massen, Volumina bzw. Räumen in der Dreidimensionalität hantierende Architektur als räumlicher oder topologischer (letzteres bezeichnet eine Wahrnehmungsweise, die neben oder unterhalb des metrischen Systems liegt). Daraus ergeben sich bereits eine ganze Anzahl medialer Differenzen: Während Texte tendenziell lokomobil sind, ist Architektur tendenziell lokostatisch und eröffnet über die architektonischen Massen einen Raum (so zumindest die Entwicklungstendenzen, die gesellschaftliche Komplexitätszunahme begleiten). Die Analogien werden deshalb auch nicht auf der Ebene der Elemente des Repertoires (Wörter bzw. architektonische Grundelemente), sondern über die für ihre Kombination maßgeblichen Verknüpfungsregeln gebildet, zusätzlich gewürzt mit einer Prise

⁶ Vgl. Schlieben-Lange 1981.

Das heißt, dass die kausale Einlinigkeit der Sprachfixiertheit unserer Kultur nun zumindest reziprok gefasst ist. Daran mögen neuere Erkenntnisse und Modelle der Neurokognition beteiligt gewesen sein.

⁷ Man könnte grundsätzlich behaupten, dass auch die Schriftsprache nicht ohne physisches Substrat auskommt bzw. bisher auskam (Digitalisierungsverfahren haben hier einiges verändert).

⁸ Fischer 1991. Dabei ist nicht ganz klar, ob er eher vom europäischen Strukturalismus Saussurescher Prägung oder der generativen Grammatik amerikanischer Provenienz geprägt ist.

⁹ Vgl Saussure 1922, S. 47, zitiert in : Harris 1994, S .42.

Dass dies auch gut so sei, hat Hegel hypostasiert. Derrida (1988, S. 101) hat dies - neben der phonozentrischen Sicht - als Hauptcharakteristikum Hegelscher Sprachphilosophie herausgestellt und kritisiert. Sicherlich ist es kein Zufall, dass schon Wittgenstein (vgl. 1993a und 1993b) die phonetische Repräsentationstheorie als ein Modell kritisiert hat, das der Komplexität von Spracherwerb und Gebrauch nicht gerecht werden kann. Als entscheidend gilt ihm der funktionale Kontext, in dem Sprache immer schon pragmatisch verankert sein muss, wenn sie überhaupt gelernt werden oder etwas bedeuten soll. Aus der Missachtung dieses pragmatischen Bezug - unendlich viele situative Kontexte sind denkbar - ergibt es sich, dass repräsentationsorientierte Sprachmodelle häufig einen fahrlässig komplexitätsreduzierenden Charakter annehmen.

Für unseren Zusammenhang besonders interessant ist - neben dem im Eingangsmotto angekündigten räumlichen Sprachmodell - die Metapher der historisch gewachsenen Stadt, die für die historischen Überlagerungen im „Sprachspiel“ eingesetzt wird. Dass das Satzzeichen räumlich gedacht werden kann, hängt damit zusammen, dass es eine „Tatsache“ ist, was durch seine gewöhnliche Ausrucksform, die Schrift z.B., verdeckt wird. Wie würde Derrida mit diesem Wittgensteinschen logischen Konkretismus umgehen?

¹⁰ Harris 1994, S. 46 f. unterscheidet zwischen *linearity* (Linearität) und *alignment* (reihenförmiger Anordnung) auf der Oberfläche, woraus sich bestimmte semiologische Konsequenzen ergeben - die hier nicht erörtert werden können.

Gestalttheorie, so dass der Chiasmus „Sprache der Architektur – Architektur der Sprache“ als Analogiesystem einleuchtend erscheint. Dieser Theorie geht es darum, die erstaunliche Leistungsfähigkeit der beiden Systeme zu erklären, die nämlich bei begrenztem Repertoire und endlich vielen Regeln die Erzeugung unendlicher Varianten von Neuem ermöglichen, also eine hohe Systemkomplexität besitzen.¹¹ Dazu werden linguistische Beschreibungsbegriffe wie *syntagmatische* und *paradigmatische Beziehung* etc. eingesetzt, die dann jeweils noch systemspezifisch ausdifferenziert werden (z.B. *konstruktive, formale, räumliche* oder *formale Syntax* als Möglichkeiten architektonischer Verknüpfung).¹² Diese Übertragung linguistischer Modellbildung dient im Kern dazu, auch für die Architektur die Bedeutung von prinzipiell grenzenloser, da in verschiedene Richtung weisender Relationierung der Elemente zu betonen.¹³

Saussure selbst hatte noch formuliert, ein Sprachsystem sei als synchrone Momentaufnahme *beschreibbar* (allerdings *erklärbar* nur durch diachrone Betrachtung - man vgl. das berühmte Beispiel der Schachpartie – hinzu kommt dann noch die Problematik von *langue* und *parole*, die wir hier einmal ausklammern).¹⁴ Innerhalb des hier referierten (spät)strukturalistischen Ansatzes (Fischer) wird allerdings die damit heraufbeschworene Gefahr der Erstarrung im kristallinen Strukturbegriff gesehen und Saussures Präsupposition selbst architektur- und paradigmahistorisch relativiert. Allerdings spricht z.B. Fischer im Namen eines kritischen Geschichtsbewusstseins explizit gegen die „postmoderne“ Montage von Klischees, Versatzstücken, Images, da diese nicht mehr auf verschiedenen Ebenen - in der historisch gewachsenen Tiefenstruktur sozusagen - zueinander relationiert werden könnten. Aufgrund der Eindimensionalität des Verfahrens sei sie also auch keine Sprache. Mit dieser normativen Aufladung des Sprachbegriffes ist schon erwiesen, dass über die Zuteilung einer ontologischen Qualität zugleich ästhetische Wertungen verbunden sind – auch wenn der Autor dies leugnet. Ein Kampf auf letzterer Ebene hatte bereits zuvor auch im Historismus getobt, der um Architektursprachen und den damit noch eng verbunden zweiten Pol, die Wertigkeit von Stilen nämlich, geführt worden war.

¹¹ Schrift kann als „Ausdruck“ gesellschaftlicher Komplexität gesehen werden, das also nicht nur selbst komplex ist, sondern auf Komplexes verweist (vgl. Ehlich 1994, S. 29).

¹² Fischer 1991, S. 53-55.

¹³ Vgl. Raible 1994, S. 1. Während unser Sehsinn seine dreidimensionale Prädisposition nur schwerlich überschreiten kann, arbeitet der Sprachsinne vermutlich mit mehrdimensionalen Matrices.

¹⁴ Allein dem Synchronischen kommt Systemcharakter zu. Das Diachronische modifiziert dieses, indem als ereignishafter Kontingenzfaktor auf das System einwirkt. Seine Elemente, isolierte Fakten, Akzidenzien, sind unverbunden und können daher auch nicht auf ihren Zusammenhang hin untersucht werden (Saussure 1997, S. 138 f.). Die einzigen Gesetzmäßigkeiten, die hier wirken, sind phonetische.

Bevor wir uns dem zuwenden, sei allerdings bemerkt, dass ein Autor wie Eco, dessen Zeichentheorie primär vom Strukturalismus beeinflusst ist, diesen in Richtung von Dekonstruktivismus und Postmoderne geöffnet hat:¹⁵ Indem er die analytische Unentwirrbarkeit von architektonischer Funktion und Kommunikation behauptet, kündigt er dekonstruktivistische Gedankengänge an, insbesondere auch dort, wo er aus einer bloßen Verschiebung architektonischer Konnotation (Styling-Operation) eine Verschiebung des basalen Grundcodes von innen her denken kann.¹⁶ Auch er stellt sich explizit dem Problem des historischen Wandels: Die Verbindung zwischen architektonischen Signifikaten und Signifikanten wird nur über einen kontextuell und konventionell definierten Code gewährleistet, der demnach historisch veränderlich ist, wobei verschiedene Modelle der Verschiebung denkbar sind (S. 314-317). Da keine Objektivität der Codes außerhalb ihrer zeitlich und sozial begrenzten Gültigkeit besteht, sie auf keine Letztbegründungen rekurrieren können, ist das einzig Konkrete in ihnen der Signifikant, in unserem Fall die architektonische Form – eine Überlegung, die er mit Roland Barthes Analyse urbaner Zeichenwelt gemeinsam hat.¹⁷ Die eigentliche Organisation der Zeichenkosmos besteht daher einzig im Verhältnis der codierten Zuweisungssysteme zueinander, die als strukturelle Modelle hypothetisch gebaut sind. Durch Verschiebungen innerhalb der verschiedenen Ebenen der Bezeichnung kann ein Signifikant selbst wieder zum Signifikat werden, so dass eine Verweisungskette von aufeinander bezogenen Zeichen (- was Lévi-Strauss als semantische Spaltung bezeichnet hat -) entsteht, was sich als Charakteristikum historistischer Architektur verstehen lässt. In der Tat wäre ein reflektiertes Vorgehen wie das von Ready-made und Pop (Beginn der Postmoderne) dann bereits im Historismus angelegt - nur zumeist als völlig unironische Operation (Bilder). Diesen Zusammenhang könnte man vielleicht auf die Formel bringen, dass der Historismus die Pluralisierung des Ontologischen betrieb, während die architektonische Postmoderne die bereits deontologisierten Absprengsel, zumindest dem Anspruch nach, wieder als durchsichtige Konstruktion zusammenführt - eine analytische Erkenntnis, auf deren Spur man durch strukturalistisch-linguistische Analogiebildung zwischen den zwei Systemen Sprache und Architektur gebracht worden wäre.

Um den Blick auf die Verwerfungen des 19. Jahrhunderts zu schärfen, sollten zunächst die normativen Aufladungen gekennzeichnet werden, die sich in den jüngeren Diskussionen häufig an die Frage nach dem Sprachcharakter der Architektur angelagert haben: Dass

¹⁵ Eco 1994, S. 305 f.

¹⁶ A.a.O., S. 335.

¹⁷ Vgl. Barthes 1985.

Architektur eine Sprache sein *solle* und die der Postmoderne dies auch sei, hat insbesondere Charles Jencks („Die Sprache der Postmodernen Architektur“) gefordert, ein für die postmoderne Architekturtheorie zentraler Autor – der dadurch nicht nur analytisch, aber auch normativ mit Fischer in Konflikt kommt, der den Sprachbegriff ja gegen die Postmoderne eingesetzt hatte.¹⁸ Bereits im Zeitdiskurs waren die im Historismus parallel zur Verfügung stehenden Stile als „Idiome“ bzw. als Sprachen gekennzeichnet worden, zumeist, um die „babylonische“ Sprachverwirrung zu brandmarken und der Fiktion von der *einen* Sprache des 19. Jahrhunderts Ausdruck zu verleihen. Jencks nimmt über den Sprachbegriff eben wieder Rekurs auf den des Stils, um die von ihm analysierte aktuelle „klassische“ Phase der postmodernen Architektur zu kennzeichnen. Er argumentiert gegen einen kanonischen, d.h. den herkömmlichen Klassizismus, da dieser über Proportionskanones immer auf kosmologische Harmonie- und Ordnungsdimensionen bezogen sei. Gegen diese metaphysische Aufladung setzt er einen ironischen „Freistilklassizismus“, der nur soviel *semantische* Einheitlichkeit besitze müsse, wie nötig sei, um die Kommunikabilität zu gewährleisten. „Neologismen“ und freie historische Assoziationen ergäben dabei eine offene und flexible Semantik, die nur noch über „Familienähnlichkeiten“ und teilweise Schnittmengen eine „Transformationsgrammatik“ ermöglichen, die mit Mehrfachcodierungen und Multivalenzen spiele. Sein Stilkonzept ist dabei das der Mode und der *rhetorischen* Figur, also ein wirkungsästhetisches, das gezielt gegen traditionelle Taxinomien und Wertigkeiten gerichtet wird, wie sie von der klassischen Moderne hochgehalten wurden, die in Jencks Konzept - eine Rache? - selbst nur ein Zitat unter vielen möglichen aus dem Vorrat an historischen Sprachen wird. Populäre und „banausische“ *Idiome* gelten also nicht mehr als minderwertig, sondern werden in den Rang von Prinzipien erhoben – und damit wiederum der Gefahr einer Substantialisierung ausgesetzt, die blind machen kann für latente Einschreibungen der gerade bekämpften Dogmen und Kanonisierungen. Der diagnostizierte „Wille zur Bedeutung“ ohne Rekurs auf Kanon und Metaphysik könne daher vor allem auch durch „enigmatische Allegorien“ und „Oxymora“ „ausdrucksvoll“ umgesetzt werden, also durch aufmerksamkeitsbindende Rätselbilder und rhetorische Figuren: Das Gewinnen von Aufmerksamkeit – den Inszenierungspraktiken der Mode vergleichbar – gilt dabei als Hauptzweck einer Architektur, die sprachähnlich sein muss, will sie wirksam werden.

Ich schlage nun den Bogen weiter zurück, zunächst zum unteren Ende der Historismustheorien. Als ein früherer Zeitzeuge des entstehenden Historismus kann Hegel

¹⁸ Vgl. Jencks 1978.

gelten, der in seinen Vorlesungen zur Ästhetik als Diagnostiker der Kunstautonomisierung auftritt:¹⁹ In der Kunst seiner Zeit fielen Gehalt und Gestalt des Werkes zunehmend auseinander. Ersterer gebe nur noch einen gleichgültigen Stoff ab, dem das künstlerische Subjekt zunehmend distanziert gegenüberstehe. Der essentielle Konnex zwischen subjektiver und objektiver Seite sei also gekappt, der Gegenstand werde nur noch gemäß dem Kriterium der darstellerischen Verwertbarkeit ausgesucht. Setzt man an Stelle dieser Termini nun einmal die Nomenklatur moderner Linguistik ein, so erhält man - als Grundzug einer modernen Ästhetik - die Trennung von Signifikant und Signifikat, einen Prozess, der die künstlerischen Mittel autonomisiert, da diese jetzt an beliebige Gegenstände angelegt werden können. Hegel argumentiert inhaltlich bereits voll auf dieser Linie, denn es entstehe, so führt er im Anschluss aus, ein freigesetzter Zeichenvorrat, in dem man je nach Verwendungszweck und Intention frei springen könne.²⁰ Diesen Verlust des essentiellen Bandes zwischen den Zeichenhälften, das zuvor durch einen historischem Verwendungskanon verbindlich vorgegeben war, könnte man auch als das Umschlagen von einer traditionsgebunden - einer historischen - in eine historistische Verwendungsweise begreifen, nach der je nach Intentionen selektive Bedeutungszuweisungen innerhalb einer Zeichenpluralität vorgenommen werden können. Im notorischen Diktum des „Vergangenseins“ der Kunst hat Hegel diese Entwicklung auf einen wirkmächtigen Begriff gebracht.²¹ Er impliziert nämlich, dass alle zukünftige Kunst ihren Ort nur noch im reflexiven Eingedenken des Geistes haben kann.²² Daraus resultiert auch, dass sie durch einen Scheincharakter gekennzeichnet ist, denn sie verweist nämlich „selbst durch sich hindurch“ auf eine außerhalb ihrer selbst liegende geistige Vorstellung, ein Konzept, könnte man auch sagen. In den hegelschen Kategorien des Verweises, des Scheins und der Historizität sind wesentliche Charakteristika der Kunst des Historismus benannt, die auch in

19 Hegel 1955, S. 23-25, S. 576-580. Nach Nerdinger (1984, S.38) ist mit Hegel die geistesgeschichtliche Begründung des Historismus theoretisch bereits voll ausformuliert, ja eigentlich abgeschlossen.

20 Die Seiten der Form und der Bedeutung stehen sich gleichgültig gegenüber, und können nur noch über eine subjektive Konstruktionsleistung zur Deckung gebracht werden. Selbst wenn in der „absoluten Gestalt“ verwirklicht, dann nur als subjektive, nicht als objektive „Beseelung“, deren konstitutive Voraussetzung eben die Entzweiung ist. Das Kriterium ist dann eines der Korrespondenz, nicht das der Identität der „Verhältnisse und Eigenschaften“ der zwei Seiten. Vgl. Hegel 1955, S. 390 f.

21 Nach Nerdinger 1984 löst Hegel, indem er die Kunst durch das „Vergangensein“ als vollendet auf einer früheren Stufe ausscheidet, die Antinomie zwischen überzeitlich wahrer Kunstschönheit und der total historisierten Geschichte auf, ein Problem, an dem noch Marx laborierte (vgl. MEW 13, Bd. 13, S. 642).

22 Vgl. Nerdinger 1984, S. 38. Bezeichnend erscheint mir, dass Hegel dort, wo er die historisch gewordene Kunst in ihrer Funktion als Enthüllerin der Ideen für zukunftsstiftend hält, ihre universelle Verfügbarkeit in eine architektonische Metapher kleidet, die man auch als Säkularisationsfigur begreifen kann: „Das weite Pantheon der Kunst“ steht bereit.

Nach Derrida (1987) ist der Einsatz der Architektur als rhetorische Metapher in philosophischen Systemen ein Hauptproblem für eine veritable Philosophie der Architektur, begründet in rhetorischer Bequemlichkeit, die in der Sprache und für sie selbst kein Bewusstsein von Architekturalität ermögliche. Die *Dekonstruktion* hingegen sei selbst keine bloße Metapher, sondern der Abbau der der Sprache eigenen Rhetorik und Metaphorik.

zeitgenössischen Konzepten immer wieder aufgegriffen werden²³ und z.B. auch in der Charakterisierung des Historismus als phantastisch-nostalgischem Traum oder als Autoreferentialität in dekonstruktivistischen Zeichentheorien bzw. Architekturtheorien bemüht worden sind.²⁴

Konkreter konnte das Ablösung der Zeichenhälften auch als das Auseinandertreten von Funktion und Form des Gebäudes beschrieben werden, welche sich von nun an in voneinander unabhängigen Geschichten entwickeln. Diese Beobachtung kennzeichnet bereits den Zeitdiskurs und gilt auch noch in der neueren Forschung - weithin unabhängig von Standpunkt des jeweiligen Autors - als Standardmerkmal historistischen Bauens. Bereits im Theoriediskurs des 19. Jahrhunderts tauchte, wie gesagt, die Vorstellung auf, man könne mit begrenztem architektonischem Formenvokabular durch neue Kombination auch eine neue Sprache schaffen; sozusagen *ut architectura poesis*. Max Onsell hat diese Ansätze aufgegriffen und konfrontiert in einem Essay zum architektonischen Historismus über weite Passagen den französischen Gotiker Viollet-le-Duc und den Neurenaissancisten Semper.²⁵ Er referiert Sempers Theorie über den Ursprung des stereometrischen Wand-Gewölbprinzip, das sich aus textilen Behängen entwickelt habe. Der Neurenaissancist hatte diese nämlich methodologisch zur Sprachentwicklung in Beziehung gesetzt, indem er Stilformenwandel und Sprachwandel methodisch parallelisierte. Onsell kann sowohl in Bezug auf Sempers Textthese als auch die von ihm prophezeite Annäherung von Kunst- und Sprachwissenschaft Korrespondenzen - bis in einzelne Passagen - zur strukturalistischen Symboltheorie eines Levi-Strauss nachweisen. Das von Semper behauptete Beharrungsvermögen der Sprachstruktur erinnert meiner Kenntnis nach auch stark an Saussure, den man dann als weiter zurückliegendes Bindeglied betrachten könnte.

Onsell kann in der Folge seine These historisch differenziert ausbauen, wiederum unter Rückgriff auf Vordenker des 19. Jahrhunderts: Bezweifelt er zwar den von Viollet-le-Duc verteidigten Charakter der Gotik als einer völlig neuen architektonischen Sprache, so erweist er doch dem ähnlich gelagerten Victor Hugo seine Referenz. Dieser begriff bekanntermaßen in „Notre Dame de Paris“ die gotische Kathedralarchitektur als eine eindeutig zu entziffernde Schrift, eine These, die er nicht zuletzt anhand des ideologischen Gehaltes der gotischen Baukunst - Symbol von Bürger-, Gemeinde- und säkularer Künstlerfreiheit - entwickelt. Die Gotik in einer sozialhistorischen Interpretation begriffen als

23 Klingenburg 1985, Schlaffer et id. 1975.

²⁴ Zum Traum vgl. Benjamin 1992, Zur Selbstreferentialität vgl. Derrida 1992, insbesondere auch Eco 1994, S. 303 u. S. 334.

²⁵ Vgl. Onsell 1981, S. 42-57.

der Pressefreiheit vergleichbare Revolution – diese Einschätzung Hugos geht nach Onsell konform mit Viollet-le-Duc, der die Gotik aufgrund der Rationalität ihrer tektonischen Logik als direkt *lesbare* Sprache begriff: In ihrer äußeren Erscheinung sei nichts repräsentiert, was nicht auch in ihr an Kräften wirke. Beiden galt daher die Renaissance als bloße Dekadenz, als Zerstörung der populären Lesbarkeit einer architektonischen Allgemeinsprache (und damit natürlich auch des damit verbundenen, nostalgisch aufgeladenen Gesellschaftsideals). Onsell treibt diesen Ansatz weiter und beschreibt die Renaissancearchitektur als Digitalisierung einer zuvor noch analogen Architektursprache. Mit dem Übergang der kommunikativen Hauptfunktion von der Architektur auf textuelle Schriftkultur verliere erstere ihre Präzision und Direktheit, so dass die Renaissancearchitektur nur mehr literarisch, d.h. wohl metaphorisch, aber nicht mehr als direkte Schrift, gelesen werden könne. Dem Neurenaissancisten Semper sei das allerdings klar gewesen, er habe ganz bewusst die Architektur als kodifizierten Text gewollt, der die kompetente Bedeutungsdechiffrierung voraussetze.

Den Hintergrund der Debatte zwischen Semper und seinen gotikversessenen Gegnern bildete folgender Zusammenhang: Neue, bislang ungekannte Bauaufgaben gebaren in Zeiten beschleunigten gesellschaftlichen Wandels ebenso neue funktionelle Anforderungen, die sich zunehmend – so zumindest ein vom Zeitdiskurs bis heute durchgehender Tenor – nicht mehr in der äußeren Erscheinung der Architektur sichtbar niederschlugen. Im Stilkampf zwischen Gotikern und Renaissancisten spielte diese Beobachtung, zumeist in die Terminologie des „Stilkleides“ gefasst, eine zentrale Rolle, in der Regel als Vorwurf der ersteren gegen die „Veräußerlichung“ der renaissancistischen Blendarchitektur. Wie oben in der Konfrontation Viollet-le-Duc – Semper anklang, machte insbesondere letzterer aus der sogenannten Bekleidungstheorie unter dem Begriff des Symbolischen allerdings ein entscheidendes methodisches Plus.

Ziehen wir eine erste Bilanz: Insgesamt erscheinen diese sprachbezogenen Modelle der Architekturbetrachtung dann analytisch sinnvoll, wenn sie, wie von Eco und Onsell, historisch konzipiert und entsprechend gefüllt werden - nicht nur, wie bei Fischer eine allgemeine Medientheorie begründen sollen. In jedem Fall ist allerdings die Frage, ob einer Architektur Sprachcharakter zukomme oder nicht, nicht nur eine analytische, sondern auch eine normative, denn die Kriterien von *Wahrhaftigkeit* und *Kommunikabilität* sind daran gekoppelt.

Vor diesem Hintergrund stellt sich abschließend die Frage, wie Stil (häufig selbst als Sprache beschrieben) und sozialer Kontext im Historismus aufeinander bezogen werden

können – letzterer wird ja zumeist aus Schriftquellen (aus deren *Inhalt* vor allem) rekonstruiert. So steht Warnkes Konzept von „Bau und Überbau“ für eine solche Deutung von den zeitgenössischen Textquellen her, die auf „Zielintentionen“ und nicht auf Werkinterpretationen als Ergebnisdeutung abzielt. Warnkes Ansatz, zwar explizit von den Textquellen her argumentierend, will sich eigentlich selbst in der Vermittlungs- und Transzendierungsleistung aufheben, die auch oder gerade einer vormodernen Bauleistung selbst unterstellt werden kann. Diese müsse nämlich als Verweis auf das in ihr selbst Angelegte, aber immer erst noch Einzulösende gedeutet werden – sozusagen ein Plädoyer für architektonische Selbstbezüglichkeit, die zwar spiralförmig auf anderes verweist, dass aber nur durch eben ihre mediale Autonomie hindurch gedacht werden kann.²⁶

Pierre Bourdieu geht über einen solchen Ansatz hinaus, da er bereits die Quellentexte selbst ikonologisch behandelt. Er hat am Zusammenhang zwischen Architektur und der Textproduktion der Scholastik grundsätzlich gezeigt, wie man über das ikonologische Modell – er greift dabei explizit auf Panofsky als Vordenker zurück – architektonische Werke und die *Gestalt* von Texten, deren Schriftform und visuelle Inhaltsorganisation (Gliederung) aufeinander beziehen kann, ohne dabei weder einem primitiven Intuitionismus noch einem Positivismus des vermeintlichen reinen Faktums aufzusitzen, noch zu einem selbst unerklärlichen „Zeitgeist“ Zuflucht nehmen zu müssen.²⁷ Damit bricht er die Fiktion eines rein immanent gedachten Werksinns auf, setzt aber an deren Stelle nicht bloß eine kunstexterne Sozialgeschichte als Bezugspunkt für Stilbildung ein. Stattdessen führt er in Anlehnung an Panofskys *habits* den Habitusbegriff ein, der verschiedene Struktureinheiten – z.B. Architektur und Text - aufeinander beziehbar macht, außerdem zwischen Individuellem und Ganzem als ein Prinzip der Konsequenz vermittelt. Bedeutungen auf unterer Sinnschicht sind demnach nur durch Rückgriff auf höhere möglich, die ihrerseits wieder aus unteren gewonnen und durch analogische Reihenbildung zu einem immer wieder modifizierbaren Allgemeinem synthetisiert werden können. Dem projektiven *circulus vitiosus* einer positivistischen Immanenz wird ein *circulus methodicus* entgegengesetzt, der die „Wahrheit des Ganzen“ als dynamisch-reversibles Konzept, nicht als apriorische Einheitlichkeit denkt. Einer „synthetischen Intuition“ des Forschers kommt bei der Auffindung dieses einigenden Prinzips daher Bedeutung zu, weil es aus dem Zeitdiskurs häufig nicht ablesbar ist. Der Habitus muss nämlich weder individuell noch kollektiv bewusst sein; es geht also nicht um

²⁶ Vgl. Warnke 1984, S. 153.

²⁷ Bourdieu 1974.

Ehlich 1994, S. 29, fasst Schrift allgemein als „verobjektivierte, visuell zugängliche Sprachgliederung“, die im Text „ersichtlich segmentiert zugänglich“ wird. Das geht mit Bourdieus Ansatz konform.

die Rekonstruktion von Intentionen, und damit ist zumindest den begrifflichen Implikationen des Rieglschen „Kunstwollens“ ein Riegel (!) vorgeschoben. Mit Bourdieus Konzept wäre also in gewisser Weise auch die Gefahr gebannt, den Zeitdiskurs als methodische Spiegelung bloß zu wiederholen.

Er exemplifiziert seine Überlegungen an scholastischen Manuskripten und gotischer Kathedralarchitektur, wobei er neben Panofsky auf Marichals Beobachtungen zum gotischen Schriftbild und der Textorganisation zurückgreift. Dieser Gegenstand eignet sich hervorragend, da nach Panofsky dem *Prinzip* der Konsequenz im scholastischen Denken oberste Priorität zukam und deshalb auch verschiedene Struktureinheiten - Architektur und Text – besonders folgerichtig stilistisch durchgeformt, darüber hinaus aber eben auch dem gleichen Strukturierungsprinzip unterworfen wurden (Textgestalt und Gliederung der Manuskripte werden zur Kathedraalkonstruktion in Beziehung gesetzt).²⁸ Wie sich Bourdieus strukturalistische Weiterführung Panofskys verhält, wo es um ein disparates Phänomen wie den Historismus geht, ließe sich folgendermaßen beschreiben: Der spezielle Habitus wäre der einer verzweifelten Suche nach konsequenter - stilistischer - Einheitlichkeit angesichts faktisch zentrifugaler Kräfte. Der aufgeblähte und teilweise verzettelte²⁹ wissenschaftliche und publizistische Diskurs über die Stilproblematik könnte so als Äquivalent zum phänomenalen Stilpluralismus gesehen werden.

Bourdieu setzt also die verschiedenen Genres nicht einfach gleich (Architektur gleich Schrift), sondern geht den vermittelnden Umweg über den Habitus. Die zuletzt genannten, hochreflektierten Metakonzepte wären allerdings ohne die strukturalistischen Analogisierungsversuche undenkbar gewesen, die wir eingangs skizziert haben. Alle referierten Diskussionen über die Analogie der Systeme Sprache und Architektur, mögen sie strukturalistisch, ikonologisch o.ä. angelegt sein, kommen allerdings, so könnte man nun einwenden, über das grundsätzliche Problem nicht hinweg, dass Architektur primär eben immer funktional, dann erst kommunikativ ist, es sich bei der Sprache aber anders herum verhält.³⁰ Schrift (als Sonderform der Sprache) wurde nämlich in traditionellen Konzepten

²⁸ Man vergleiche konform hierzu auch Illichs (1991, S. 106) Erkenntnisse: „Die sichtbare Seite ist nicht mehr die Aufzeichnung von Äußerungen, sondern die visuelle Darstellung einer durchdachten Beweisführung“. Mit der Entwicklung der gotischen Kursive und eines Abkürzungssystems wurde das Dikat überflüssig, und der Autor konnte seine Gedanken direkt zu Papier bringen, wodurch eine höhere Einheitlichkeit der Textorganisation möglich wurde. Vgl. auch Ludwig 1994, S. 59.

²⁹ Im Zeitalter der industrialisierten Textreproduktion greift nur noch Metaphorik, nicht mehr ikonologische Analyse wie bei mittelalterlichen Manuskripten. Damit wäre zwar nicht die Habituskonzeption, aber die Eindringlichkeit von Bourdieus Erweiterung Panofskyscher Modelle um ihre Eindringlichkeit gebracht.

³⁰ So Ehlich 1994, S. 18.

Mit Funktion ist eine physisch-materielle (Schutz), nicht eine kommunikative gemeint. Aus dekonstruktivistischer Perspektive ist diese Opposition natürlich eine Fiktion. Vgl. dazu auch: Ehlich 1994,

zumeist als *Repräsentation* definiert,³¹ Architektur hingegen allerdings eher als eigenes Sein begriffen.³² Wenn man nun allerdings einen Schriftbegriff zugrunde legt, der *language-neutral* ist,³³ d.h. diese nicht mehr als das der phonetischen Sprache nachgängige Symbolisierungssystem gilt, könnte man eben über die Ebene der Symbolizität eine Analogie zum visuellen Code der Architektur herstellen. Die Art der *Konzepte*, auf die sich die Symbolsysteme dann bezögen, wäre dann aber immer noch unterschiedlich. Zudem könnte man vielleicht über den Körperbezug der Symbolsysteme einen Bogen schlagen: das schriftliche Zeichen und die Architektur erfordern in jedem Fall (Lesen und anschließende Lautartikulation) körperliche Aktivität, wie auch Architektur -mehr oder weniger explizit – körperbezogen ist („Fleisch und Stein“), ja Bewegung im Raum erfordert und strukturiert.³⁴

Der erstgenannten analytischen Trennung stellt sich allerdings spätestens seit dem Poststrukturalismus/Dekonstruktivismus Derridascher Prägung³⁵ die Frage in den Weg, ob überhaupt eine Linie zwischen Konzept (Signifikat) und Signifikant (die nach Saussure die Zeichenhälften ausmachen) durchgehalten werden kann und nicht das jeweilige Medium sowieso seinen eigenen „Ort“, seine ganz eigene und unvergleichbare Realität hervorbringt – die allerdings wieder nur als poetischer Text verstanden werden kann, im Verhältnis zu dem es kein „Außen“ gibt.³⁶ Die Differenz zwischen Signifikant und einem Signifikat, auf das ersterer verwiese, wird bei Derrida zugunsten einer *différance* (sic!) aufgelöst, die nur noch zwischen den aufeinander verweisenden Signifikanten besteht – darin wird Saussure stark gemacht gegen seine eigenen logozentrischen Fixierungen. Selbstreferentialität wäre dann das

S. 18. Semper hat ersteren Aspekt innerhalb seiner materialistisch-evolutionären Theorie stark gemacht (Semper 1966, S: 104-109), allerdings daraus eine besondere gestalterische Freiheit des Genres ableitet, die sich, modern gesprochen, als kommunikative Dimension bezeichnen lässt – Funktion und Kommunikation gingen demnach also auch schon in dieser Theorie Hand in Hand.

Schon Schelling (1960) kennzeichnete die Architektur als Allegorie ihres eigenen *Zweckes* – Symbolizität und Funktion sind also auch hier eng verzahnt.

³¹ Vgl. Harris 1994, S. 45.

³² Schon bei Vitruv ist die Mimesis der Architektur, wenn überhaupt gegeben, nur eine funktional motivierte Repräsentation (heute würde man *Bionik* dazu sagen): Um sich zu schützen, imitierten manche die Wohnungen von Tieren, z.B. Schwalbennester („...*nonnulli hirundinum nidos et aedificationes earum imitantes de luto et virgulis facere loca quae subirent*“). Vitruv II, 1.

³³ Harris 1994, S. 43. Ein solcher ist von Derrida vor allem in seiner Hegel-Kritik entwickelt worden. Vg. Derrida 1996, S. 45-48. Das Dogma der Schrift als Metazeichen ist damit dann hinfällig geworden.

³⁴ Sennett. 1997. Man muss nicht unbedingt man phonetischer Ikonizität der Schrift ausgehen, um zu dieser Verbindung zu gelangen.

³⁵ Derrida ist insofern Poststrukturalist, als er gegen *zentrierte* Strukturen argumentiert und dagegen den Spielbegriff stark macht.

³⁶ Derridas Zeichentheorie ist nämlich gegen eine durch metaphysische Metaphorik aufgeladenen Schriftbegriff gerichtet, der den Signifikanten eine „gute“ Schrift (der Transzendenz) entgegenstellt, womit erstere immer schon durch ein präsentisches Denken abgewertet wären. Das Paradox dieser metaphysischen Schriftkonzeptionen beruht auf einer Identitätsfiktion von Signifikat und Signifikant, wertet aber letztere eben rigoros ab – dagegen wird von Derrida die *Differenz* der höchstens noch *aufeinander* verweisenden Signifikanten gesetzt.

letzte Stichwort, in dessen *Spur*³⁷ Sprache und Architektur noch gemeinsam liefen. Jean Baudrillard hat eine ganz ähnliche semiologische Konzeption entwickelt, nach der in der Simulation, Zentralbegriff seiner Zeitanalyse, Medium und externer Referent nicht mehr unterscheidbar sind (dabei beruft er sich auf Mac Luhan).³⁸ Die Signifikanten, die innerhalb des bisher vorherrschenden Repräsentationskonzeptes immer nur als Verweis auf Metaphysisches geduldet waren, rebellieren nun gegen die Fiktion eines extern gültigen Realen und setzen sich in der Form der Simulation, hinter der sich nichts - keine Transzendenz - verbirgt, nun selbst als Realität ein. Klassische Polaritäten und Differenzen der Ontologie, Semiologie, Ästhetik oder Politik fallen dabei in sich zusammen. Für unser Thema hieße dies, dass sich jenseits des verbindenden Schlüsselprinzips der Simulation die Frage nach der Vergleichbarkeit und Differenz der Medien in einer ontologischen Weise (nach dem Wesen der Schrift bzw. der Architektur) gar nicht mehr stellen ließe – denn wenn es neben einer medialen Selbstreferenz keine externen Bezüge mehr gibt, kann z.B. auch nicht mehr gefragt werden, wie dieses oder jenes „Konzept“ (selbst noch ein mit metaphysischen Restbeständen aufgeladener Begriff) durch ein Medium ausgedrückt bzw. kommuniziert werde. Die Differenz besteht hier höchstens noch zwischen verschiedenen Gradebenen der Simulation, nicht aber mehr zwischen Medientypen, wie es Sprache und Architektur sind. Die von uns bis hierher verfolgte Frage nach deren Zusammenhang und Unterschied ist also erkenntnistheoretisch eigentlich obsolet – und zunehmend gesellschaftsanalytisch irrelevant - geworden.³⁹

³⁷ Die Spur ist eine Derridasche Metapher für die *différance*.

³⁸ Baudrillard 1978.

³⁹ Denn *alles* wird gleichermaßen von der Simulation erfasst. Anhand der Architektur von Disneyland zeigt Baudrillard, wie hier bewusst eine Ästhetik der - als solche erkennbaren - Abziehbilder, der Simulakra eines mythischen Amerika verfolgt wird, die sich als phantasmagorische Gettoisierung von Infantilität präsentiert. Diese Strategie stellt allerdings nur eine verzweifelte Antwort auf eine gesellschaftliche Verfassung dar, die selbst nur noch eine Simulation ist. Durch die Inszenierung des „absolut Falschen“ soll eine in der Simulation verlorengegangene Differenz retabliert werden, die das Außen im Kontrast als Realität erscheinen lässt. Mit Ideologiekritik lässt sich diese „Simulation dritter Ordnung“ nicht mehr fassen, denn diese wird angesichts des Sachverhalts der Simulation affirmativ: Es handelt sich nämlich nicht mehr um eine falsche Repräsentation der Realität, also ihre glaubhafte Verfälschung, sondern um eine Rettung des von der Simulation bedrohten Realitätsprinzips selbst durch die phantasmagorischen Simulakra.

Literatur

- Barthes, Roland: « Sémiologie et urbanisme ». In : *L'aventure sémiologique*, Paris 1985, S : 261-271.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 1 u. 2, Frankfurt am Main 1992.
- Bourdieu, Pierre: „Der Habitus als Vermittler zwischen Struktur und Praxis“, in ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main 1974, S. 125-158.
- Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1992.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. - 6. Aufl., Frankfurt am Main 1996.
- Derrida, Jacques: *Labyrinth und Archi/Textur*. Ein Gespräch mit Jacques Derrida. In: Lampugnani 1987, S. 96-106.
- Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*, hrsg. von P. Engelmann, Wien 1988.
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München 1994.
- Ehlich, Konrad: *Funktion und Struktur schriftlicher Kommunikation (Function and Structure of Written Communication)*. In: Steger/Wiegand 1994, S. 1-18.
- Fischer, Günther: *Architektur und Sprache. Grundlagen des architektonischen Ausdruckssystems*. Mit einem Vorw. von Jürgen Joedicke Stuttgart/ Zürich 1991.
- Günther, Harmut/ Ludwig, Otto: *Vorwort*. In: Steger/Wiegand 1994, S. V-XXII.
- Harris, Roy: *Semiotic Aspects of Writing (Semiotische Aspekte der Schrift)*. In: Steger/Wiegand 1994, S. 41-47.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*. Hrsg. von Bassenge, Friedrich, mit e. einführenden Essay von Georg Lukács, Berlin 1955.
- Illich, Ivan: *Im Weinberg des Textes: Als das Textbild der Moderne entstand: ein Kommentar zu Hugos "Didascalicon"*, Frankfurt am Main 1991.
- Jencks, Charles: *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart 1978.
- Klingenburg, Karl-Heinz: „Statt einer Einleitung: Nachdenken über Historismus“. In: ders.: *Historismus: Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1985.
- Lampugnani, Vittorio Magniano (Hrsg.): *Das Abenteuer der Ideen: Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, Berlin 1987,
- Ludwig, Otto: *Geschichte des Schreibens*. In: Steger/Wiegand 1994, S. 48-64.
- Nerdinger, Alexander: „Historismus oder: von der Wahrheit der Kunst zum richtigen Stil“, in: Lampugnani 1987, S. 31-42.
- Onsell, Max: *Ausdruck und Wirklichkeit. Versuch über den Historismus in der Baukunst*, Braunschweig/ Wiesbaden 1981.
- Raible, Wolfgang: *Orality and Literacy (Mündlichkeit und Schriftlichkeit)*. In: Steger/Wiegand 1994, S. 1-18.
- Saussure, Ferdinand de : *Cours de linguistique générale*, 2. Auflage, Paris 1922.
- Saussure, Ferdinand de: *Deuxième cours de linguistique général (1908-1909) d'après les cahiers d'Albert Riedlinger et Charles Patois*, hrsg. Von Eisuke Komatsu und George Wolf, Oxford/ New York/ Tokyo 1997.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Philosophie der Kunst*. Reprint der Ausg. von 1859, Darmstadt 1960.
- Schlaffer, Hannelore; Schlaffer, Heinz: *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt am Main 1975.
- Schlieben- Lange, Brigitte (Hrsg.): *Geschichte und Architektur der Sprachen*, Berlin 1981 (*Logos semantikos: studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu 1921- 1981*, hrsg. von Horst Geckeler, Bd. 5).

- Schlieben-Lange, Brigitte: *Geschichte der Reflexion über Schrift und Schriftlichkeit (History of the Reflexion on Writing and Its Use)*. In: Steger/Wiegand 1994, S. 102-121.
- Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, ausgewählt und redigiert von Hans M. Wingler, Mainz/ Berlin 1966.
- Sennett, Richard: *Fleisch und Stein: der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, 1. Aufl., Frankfurt am Main 1997.
- Vitruvius: (*De architectura.*) *Vitruvii De architectura libri decem* (Zehn Bücher über Architektur). Übers. und mit Anm. vers. von Curt Fensterbusch. 5. Aufl., Darmstadt 1996.
- Warnke, Martin: *Bau und Überbau: Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt am Main 1984.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe Bd. 8, Frankfurt am Main 1993, S. 7-80 (cit. Wittgenstein 1993a).
- Ders., *Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Bd. 8, Frankfurt am Main 1993, S. 225-618 (cit. Wittgenstein 1993b).