

Aus:

TOM SCHOPER

Zur Identität von Architektur

Vier zentrale Konzeptionen architektonischer Gestaltung

Dezember 2010, 252 Seiten, kart., zahlr. Abb., 27,80 €, ISBN 978-3-8376-1587-6

Was ist ein Haus – und was kann ein Haus heute sein?

In einer Zeit, in der die Gestaltung von Architektur zunehmend auf ästhetischer Besonderheit und auf Neuheit der Formidee zu basieren scheint, spricht dieses Buch ein zentrales Thema der Architekturtheorie an: die Frage nach dem grundlegenden Wesen von Architektur vor dem Hintergrund des ständigen Wandels im architektonischen Gestalten.

In einem Gegenblick zum Avantgarde-Streben des zeitgenössischen Bauens fragt Tom Schoper nach der »Identität von Architektur«. Ein vergleichender Blick auf Gestalt- und Geistesgeschichte eröffnet sodann vier zentrale Konzeptionen, in denen wir Architektur ins Werk setzen können: als das »Selbe«, das »Ähnliche«, das »Autonome« oder das »Andere«.

Tom Schoper (Dr.-Ing.) führt mit seiner Frau Henrike Schoper das Architekturbüro »schoper.schoper Architekten« und lehrt an der Fakultät Architektur der TU Dresden.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1587/ts1587.php

Inhalt

ERSTER TEIL: WO SIND DIE HÄUSER GEBLIEBEN? DAS ›ANSICH‹ UND ›FÜR MICH‹ VON ARCHITEKTUR | 9

**Zur ästhetisierenden Gleichbehandlung von Kunst und
Architektur: Avantgarde-Syndrom und ästhetische Distanz** | 12

**Zum Lesen des architektonischen Werkes:
Präsenz versus Repräsentation** | 17

**Zur Frage nach dem inneren Gesetz von Architektur:
die ›Idee-von-Haus‹ und das ›Identische von Architektur‹** | 21

Zum Geleit: Architektur zwischen Sein und Ausdruck | 29

ZWEITER TEIL: WARUM ARCHITEKTUR NICHT KUNST IST. ZU DEN GRUNDLAGEN VON IDENTISCHEM UND IDENTITÄT | 31

Ästhetik, Identisches und Identität in der Architektur | 32

Die Parameter des Identischen:

Dingliches, Bildliches, Begriffliches | 39

Haus als Ding: Faktum des Identischen | 43

Haus als Bild: Reflexion von Welt | 50

Haus als Begriff: Substitut von Ding und Bild | 55

Vom Identischen zur Identität von Architektur:

Konstanten und Einflussfaktoren | 62

Haus als Gefundenes oder Erfundenes? | 62

Die Konstante von Haus und Leib | 67

Die Konstante von Haus und Heimat | 71

Haus im Einfluss von Geschichte, Gesellschaft, Gebrauch | 75

Der Diskurs von Identischem und Identität im Werk | 83

Das Identische als Gleichbleiben im Wandel der Zeit | 83

Das Identische als Gegenbegriff zum Ästhetischen | 84

Der konzeptionelle Diskurs am ›Selbst‹ der Architektur | 86

DRITTER TEIL: WIE VERKÖRPERT SICH DIE ›IDEE VON HAUS‹? VIER ZENTRALE KONZEPTIONEN DER IDENTITÄT VON ARCHITEKTUR | 89

Die Identität des Selben | 93

Das Selbe im Zusammenklang von Mimesis, Poiesis und Téchne | 95

Platon – das Selbe als Mimesis an die Dingheit | 98

Aristoteles – das Selbe als Differenzierung des Dinglichen: Form und Stoff | 103

Die Identität des Selben im gebauten Werk:

Das Abbild seiner selbst: Der Tempel | 109

Die Unsichtbarkeit des Selben: Das Patenthaus | 112

Das Haus als Selbes – ein Vergangenes? | 114

Die Identität des Ähnlichen | 117

Ähnlichkeitsmotiv und uneigentliche Darstellung | 118

Das Selbe und das Ähnliche | 121

Das Ähnliche als Differenzierung des Bildlichen: Zitat | 125

›Sehen-als‹ versus ›Sehen-in‹ | 127

Die Identität des Ähnlichen im gebauten Werk:

Bauen als Botschaft: Sant' Andrea | 129

Architektonische Repräsentation als Verkörperung einer Norm? | 133

Die Identität des Autonomen | 139

Das Schöne und das Erhabene | 141

Das Autonome als Differenzierung des Begrifflichen: Metapher | 146

Die Identität des Autonomen im gebauten Werk:

Die Zentrierung des Subjektes: Große Neugierde | 149

Die Suche nach dem Erhabenen in der Architektur:

Farnsworth House | 155

Die Dialektik der Identität des Autonomen | 160

Ästhetischer Ausnahmezustand und Souveränität | 161

Aura und Authentizität | 165

Funktion und Wissen | 168

Die Identität des Anderen | 171

Die Seele im Einfluss von Ästhetischem und Identischem:

Die Moderne im ›Widerstreit‹ der Diskursebenen | 175

Die ›Différance‹ der Differenz | 178

Das Modell des Identischen im Modus des Anderen | 181

Die Identität des Anderen im gebauten Werk: Gestaltwerdung nach dem Erhabenen | 185

Präsenz kollektiver Bilder: Model for a synagogue | 188

Präsenz der Differenz im Gegenständlichen: Atelier Bardill | 191

Präsenz von Materie vor Ratio: Bruder Klaus Kapelle | 195

Die Identität des Anderen: das Nicht-Darstellbare | 199

Sujet und Aboutness im Anderen | 200

Ästhetik als ›double-bind‹: Architektur nach dem Erhabenen | 203

VIERTER TEIL: WAS EIN HAUS SEIN KANN.

ZU EINER ARCHITEKTUR DER SELBSTHEIT | 207

Architektur der Selbstheit in vorästhetischer Präsenz | 210

Wie können wir uns dem Grund von Architektur annähern? | 214

Das ›Antlitz‹ der Architektur | 222

EPILOG | 225

Literatur | 229

Abbildungsnachweis | 247

Dank | 249

Erster Teil:

Wo sind die Häuser geblieben?

Das ›Ansih‹ und ›Fürmich‹ von Architektur

»[...] Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen unsägliche, sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun
Enzian. Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, -
höchstens: Säule, Turm ... aber zu *sagen*, verstehs,
oh zu sagen *so*, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein. [...]

RAINER MARIA RILKE. DUINESER ELEGIEN. DIE NEUNTE ELEGIE (AUSSCHNITT).

Wenn eine architekturtheoretische Schrift von der Frage eingeleitet wird: *Wo sind die Häuser geblieben?*, dann deutet dies bereits darauf hin, dass uns das scheinbar Einfache, Wesenhafte und Ursprüngliche an einem ›Haus‹ im einundzwanzigsten Jahrhundert verloren gegangen sein mag. Es scheint, als habe sich unser ureigenes Verhältnis zu den Dingen des Lebens, zu denen als alltäglicher Rahmen insbesondere die Architektur zählt, gelöst von dem, »wie selber die Dinge [...] meinten zu sein«¹, zugunsten einer auf Besonderheit, auf Unverwechselbarkeit ausgerichteten Gestaltung, die unsere Umwelt zunehmend bestimmt. Die Eindeutigkeit, die Bestimmbarkeit, ja die Benennbarkeit der Dinge ist nicht mehr von ihnen selbst her gegeben. Doch war sie es je? Das Verhältnis des Menschen zu den Dingen wird doch zumeist nur in einer Richtung gesehen:

1 | Rainer Maria Rilke. Duineser Elegien (1922). Die neunte Elegie (Ausschnitt).

ausgehend vom Menschen als dem Schöpfer der Dinge, als deren Urheber. Immer neue Dinge, neue Gedanken und Ideen bringt der Mensch hervor, und doch befriedigt unser gestalterisches Tun nicht gänzlich, so dass sich das Neue immer auf Besonderheit und Andersartigkeit hin auszurichten scheint. Wie ›frei‹ aber darf architektonische Gestaltung sein? Wie ist es um die Selbstbestimmtheit, das Selbstverständnis der Dinge der Architektur bestellt? Um mit Rilke zu fragen: Wie meinten denn ursprünglich die Dinge *selber* zu sein, unabhängig davon, wie wir heute mit ihnen Umgang pflegen? Den einfachen Bezug zu einer Selbstverständlichkeit in den Dingen unserer gebauten Umwelt haben wir ganz offensichtlich mit unserer auf das ›Besondere‹ hin ausgerichteten Gestaltintention aufgegeben. So hat nun auch für die Architektur Gültigkeit, was Theodor W. Adorno (1903-1969) in seiner *Ästhetischen Theorie* für die Kunst beschreibt: »Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist.«²

Adornos Ausspruch können wir heute auf alle Disziplinen der Gestaltung übertragen. In der Diskontinuität der nachmodernen Gesellschaft gewinnt die Frage nach der ›Identität von Architektur‹ damit an Wichtigkeit und an Komplexität. Können wir in dem bestehenden Stilpluralismus der Nachmoderne noch sagen, was das ›Richtige‹ in der Architektur ist? Ist es das, was besonders ›schön‹ ist? – Sogleich müssen wir feststellen, dass es keine einheitlichen Regeln mehr gibt, die bestimmen, was als ›schön‹ gelten kann. Ist es dasjenige, was gerade ›neu‹ ist, und was für eine gewisse Zeit die ästhetische Aufmerksamkeit für sich beanspruchen kann? – und was umgehend vom nächsten ›Neuen‹ abgelöst wird. Vielleicht müssen wir schlicht eingestehen, dass uns für eine ernsthafte Beurteilung von zeitgenössischer Architektur die Parameter abhanden gekommen sind – diejenigen Parameter nämlich, welche die *Dinge* der Architektur selbst betreffen, ihre Bezugnahme und Wechselwirkung zu dem *Begriff*, den wir ihnen geben und dem *Bild*, welches wir uns davon machen.

Denn wo finden wir aktuell noch eine architektonische Gestalt, die *selbst*-verständlich ist, die ihre Form aus der Logik und Gesetzmäßigkeit ihrer selbst bezieht und nicht aus einem Modus der Kombination von bewusst fremden Formen, von metaphorischen Begriffe oder von entlehnten Bedeutungen im gestalteten Objekt? Von einem allgemeingültigen Verständnis, wie zu bauen, wie zu gestalten sei, sind wir heute weiter ent-

2 | Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main 1970. S.9.

fernt denn je. Hinter dem zeitgenössischen Streben nach immer neuen, anderen, noch nie dagewesenen Formen steht dabei der Gedanke, eine aktuelle, eine neue Baukunst könne nur in neuen Formen ihren Ausdruck finden. Befördert wird der Gedanke der neuen Form durch eine »Kunst- und Architekturgeschichte, die das Bauen der Vergangenheit [...] nahezu ausschließlich anhand formaler Zeiterscheinungen als ›Stile‹ beschreibt«³. Diese Sichtweise eines vereinfachenden Stildenkens sucht aber das Werk weniger aus der Logik der inneren Gesetzmäßigkeiten im Bau zu beschreiben als durch formale Besonderheit. Dieses Stil- und Formdenken scheint von vornherein auf Differenz hin ausgerichtet zu sein, auf gestalterische Unterscheidung, die das eine Werk vom anderen sowohl zeitlich wie auch ästhetisch *abhebt*. Dem architektonischen Werk, einst so *selbstverständlich*, dass die Baumeister der mittelalterlichen Kathedralen für deren Errichtung nicht einmal einen Plan benötigten, ist seine ursprüngliche *Selbstbezogenheit* verloren gegangen zugunsten einer immer präsenteren *Subjektbezogenheit*, in der sich die Architekten durch eine erkennbare ›Handschrift‹ ihrer speziellen Autorenschaft versichern wollen.

Wem aber ist das architektonische Werk verpflichtet: dem *Wesen* seines Inhaltes oder dem *Willen* seines Schöpfers? Sowohl für das Gestalten von Architektur wie auch für das Lesen von Architektur ist es notwendig, eine Basis für die hier angelegte Differenz zwischen *Selbstbezogenheit* und *Subjektbezogenheit* herauszuarbeiten. Eine aktuelle architektonische Werktheorie kann damit nicht allein auf formalen oder stilistischen Entgegensetzungen basieren, sondern muss versuchen, hinter der konkret wahrnehmbaren Form die verborgene *Intention* des Entwerfers zum Werk herauszustellen. Leitmotivisch lässt sich diese Intention als Frage nach dem ›Ansich‹ oder dem ›Fürmich‹ von Architektur formulieren.

Der hier geführte Diskurs zielt damit auf die Frage nach dem Ursprung von Architektur: liegt dieser in der Architektur als Natur der Disziplin *selbst* begründet oder ist der Mensch als Herstellender der Häuser auch verantwortlich für den *Kern* der Architektur? Gibt es also ein *vorprädikatives Sein* von Architektur, ein architektonisches ›Ansich‹, oder basiert Architektur als ein vom Menschen gemachtes Werk Ganzes auf einem subjektbezogenen ›Fürmich‹? Der Blickwinkel eines ›Ansich‹ von Architektur fragt also nach einer *in sich selbst* begründeten Verfassung des eigentlichen *Seins* von

3 | Gisberth Hülsmann. Die »ersten Bilder« der Architektur. In: Emil Steffann. Bielefeld 1981. S.6.

Architektur, unabhängig von der Bestimmung durch den Menschen in seiner mutmaßlichen Freiheit als gestaltender Schöpfer. Die Sichtweise eines ›Fürmich‹ von Architektur bezieht sich dagegen auf den *Ausdruck* eines Bauwerkes. Gestaltung dient damit dazu, ein ästhetisches Erlebnis im Betrachter anzuregen, und in der hierin angelegten Offenheit werden dem architektonischen Werk durchaus auch Inhalte unterlegt, die mit dem Wesen der Architektur nicht ursächlich übereinstimmen müssen. Die Frage nach dem Selbstverständnis von Architektur zwischen ›Ansich‹ und ›Fürmich‹ ist gleichbedeutend mit der Befragung einer ›Metaphysik von Architektur‹: woher kommt die Architektur, worin liegen Bestimmung und Sinn von Architektur? An diese Grundfrage schließt sich ein Fächer von allgemeinen und aktuellen architektonischen Aspekten an, die einleitend im Ersten Teil dieses Bandes behandelt werden sollen: Es sind dies

- die Frage nach dem so zu nennenden *Avantgarde-Syndrom* in der aktuellen Architektur, das die architektonische Gestaltung im Modus einer *ästhetischen Distanz* zu beherrschen scheint;
- die Frage nach dem ›Lesen‹ des architektonischen Werkes, das sich in dem Verhältnis von *Repräsentation* und *Präsenz* wiederfindet;
- die Gegenfrage nach dem inneren Gesetz von Architektur, der *Idee-von-Haus*, und nach der unumgänglichen Wechselwirkung von Dinglichem, Bildlichem und Begrifflichem im architektonischen Werk, was hier als das ›*Identische von Architektur*‹ thematisiert werden soll.

Gehen wir diesen Themen in der Folge nach, um auf diese Weise in den Diskurs zur ›Identität von Architektur‹ einzuführen.

Zur ästhetisierenden Gleichbehandlung von Kunst und Architektur: Avantgarde-Syndrom und ästhetische Distanz

Vergegenwärtigen wir uns, in welchen verschiedenen Formen uns ein Haus seit dem frühen zwanzigsten Jahrhundert begegnet: wir kennen das Haus als »Maschine«, als »Kiste«, als »Schnecke«, als »Schiff«, als »Spirale«, als »Möbiusband«, als »Skulptur«. Die Liste der metaphorischen Ersatzbegriffe für den architektonischen Entwurf ließe sich fast unbegrenzt fortsetzen. Woher aber rührt die vermeintliche Offenheit in den gestalte-

rischen Prinzipien der zeitgenössischen Architektur? In ihrer Grundlage basiert sie auf der Tatsache, dass sich die *Bilder* und die *Begriffe* für die Architektur von den *Dingen* der Architektur gelöst haben: die tradierten *Begriffe* des Bauens haben in der Sprache der zeitgenössischen Architektur keine Gültigkeit mehr, genauso wie auch die verwendeten *Bilder* eher der Suche nach dem Unbedingt-Neuen verpflichtet zu sein scheinen als der Bezugnahme auf ihr ursprünglich Wesenhaftes. Denn woher kommen die *Vor-Bilder* für die architektonischen Entwürfe? Zumeist aus fachfremden Sparten, denn diese Übernahmen des ›Fremden‹ in die heimische Disziplin der Architektur liefern scheinbar automatisch das gewollte Ungeübte, das Noch-nicht-Dagewesene, ganz so, als sei es Aufgabe des Architekten, die Architektur ständig neu zu erfinden.⁴ Die Methodik dieser Übernahme von Formen und Vorbildern aus einer Disziplin in eine andere erscheint vergleichbar mit dem Vorgehen in der Kunst der Moderne, wo seit dem späten neunzehnten Jahrhundert die phänomenologischen Gesetze bewusst herausgefordert wurden, um das subjektive Wahrnehmungserlebnis zu steigern.

Wir können darin eine seit der Moderne praktizierte formale Gleichbehandlung von Architektur und Kunst erkennen. Dabei ist diese einheitliche Sichtweise auf die unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen in der vieltausendjährigen Geschichte der Künste ein recht junges Phänomen: erst im achtzehnten Jahrhundert finden die verschiedenen Gattungen unter den einen Begriff *die* Kunst: »ein Begriff, der das Gemeinsame an allen Künsten hervorhebt.«⁵ Was ist deren Gemeinsames? Die Zusammenfassung der Künste begründet sich zum einen aus einer bewussten Differenzierung der ›künstlerischen‹ Tätigkeit von der des Handwerkers oder des Wissenschaftlers. Zum anderen entspricht der neue Begriff der *einen*

4 | Niklas Maak beschreibt in seinem Buch *Der Architekt am Strand* (München 2010) den Prozess in Le Corbusiers Gestaltfindung für die Wallfahrtskirche *Notre-Dame-du-Haut* in Ronchamp (1955) und führt als Analogie die Form einer Seeschnecke an, die der Architekt bei einem Spaziergang am Strand findet. Das zufällige Finden des Schneckengehäuses im Sand wird so zum poetischen »Erfinden« einer neuen Bauform: »Ronchamp und das, was zu diesem Denkgebäude führte, erzählt auch die Geschichte des Entwerfens neu: Was ist und wie funktioniert ›Erfinden‹?« (A.a.O. S.28). Die Begründung dieser Entwurfsmethodik auf der Zufälligkeit des Findens fordert geradezu die Gegenfrage nach der Notwendigkeit unserer Suche nach immer neuen Formen in der Architektur heraus.

5 | Uta Kösser. *Ästhetik und Moderne*. Erlangen 2006. S. 108.

Kunst auch der aufkommenden Sichtweise auf ›die Geschichte‹ als einer Entwicklung hin zum Höheren und Besseren, die jeweils alle gestalten- den Disziplinen einer Zeit unter einem gemeinsamen Prinzip zu vereinen sucht. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) fasst so in seiner *Ästhetik* (1842), der von ihm so benannten *Philosophie der Kunst*, das gesamte künstlerische Schaffen des Menschen in drei sukzessive sich weiterentwickelnden Phasen zusammen, der »symbolischen«, der »klassischen« und der »romantischen Kunstform«, in der die einzelnen Gattungen jeweils parallel zueinander ihren Platz finden. Was die drei Kunstformen miteinander vereint, beschreibt Hegel als das eigentliche Ziel der Kunst, nämlich die Findung der »Wahrheit«. Nach Hegel sei die Kunst dazu berufen, »die Wahrheit in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen«, so dass sie »somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe.«⁶ Worauf richtet Hegel also die Kunst aus? Auf eine ›in sich‹ liegende Darstellung, die auf Wahrheit ›an sich‹ zielt und dabei den Menschen als Einzelnen anspricht, sich also nicht mehr auf einen allgemeinen Gemeinsinn beruft. »Die Kunst soll der Erziehung und Bildung, der Emanzipation und dem Vergnügen des bürgerlichen Subjekts dienen, das sich als Menschheitssubjekt begreift«, mit dem Ziel, »einer zunehmend differenzierten Welt, die das Individuum einseitig beansprucht, ein Versprechen von Ganzheitlichkeit zu geben.«⁷

Der gemeinsame Gedanke der ›einen‹ Kunst zeigt jedoch auch formale Auswirkungen für die einzelnen Gattungen: »Sobald die Kunst ihren Singular an die Stelle des Plurals der schönen Künste stellt und [...] einen Diskurs hervorruft, der sich Ästhetik nennen wird, löst sich dieser Knoten [...], der sich *Mimesis* oder Repräsentation nannte, auf.«⁸ Während nämlich die einstigen ›schönen Künste‹ unter dem Prinzip der *Mimesis* ihre *je eigenen* Darstellungsweisen hatten, verpflichtet die Sichtweise der ›einen‹ Kunst die verschiedenen Disziplinen – gewollt oder ungewollt – zu einer einander angenäherten Formensprache. Jugendstil, Expressionismus, aber auch die abstrakte Moderne stellen sich so als formal ähnliche Ausdrucksweisen der verschiedenen Kunstgattungen dar, für deren Ähnlichkeit der gemeinsame Nenner des ›Stiles‹ einer Zeit die Begründung liefern soll. Hat nicht

6 | G. W. F. Hegel. *Ästhetik*. Band I (1842). Berlin/Weimar 1965. S.64.

7 | Kösser. *Ästhetik und Moderne* (wie Anm. 5). S.111f. Kursiv im Original.

8 | Jacques Rancière. *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien 2007. S.17.

aber jede Disziplin ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten, auf die sich ihre Formensprache ursprünglich gründete? Eine der wenigen Stimmen, welche die Architektur vehement zu einer Bezugnahme auf die *eigene* Disziplin auffordert, ist die von Adolf Loos (1870-1933), der in seinem Aufsatz *Architektur* zur strikten Trennung der Disziplinen Kunst und Architektur auffordert: »Das haus hat allen zu gefallen. Zum unterschiede vom kunstwerk, das niemandem zu gefallen hat. [...] So hätte also das haus nichts mit kunst zu tun und wäre die architektur nicht unter die künste einzureihen? Es ist so. Nur ein ganz keiner teil der architektur gehört der kunst an: das grabmal und das denkmal.«⁹ Weit geläufiger als dieser disziplinierende Blick erscheint die entgegengesetzte Sichtweise, die für das künstlerisch ›Freie‹ im architektonischen Entwurf argumentiert. Sie verpflichtet die Architektur zur Umsetzung einer gebauten Reflexion dessen, was sich an gesellschaftlicher Veränderung in der Welt zeigt: als Ausdruck der bestehenden politischen, ökonomischen, ökologischen oder ästhetischen Bedingungen; Architektur müsse also den unleugbaren Wandel der Zeiten in einer entsprechenden Form sichtbar gestalten. Zum einen wird Architektur damit – quasi parallel zur Kunst – als *Medium* des gesellschaftlichen Wandels instrumentalisiert, umgekehrt eröffnet die Forderung nach stetem sichtbarem Wandel dem Entwerfer die von ihm selbst beschworene Freiheit der Gestaltung. Ist aber Architektur nicht zuvorderst *Architektur* und damit Lebenswelt, und nicht ein wie auch immer geartetes gesellschaftliches *Medium*?

In der Sichtweise der Architektur-Medialisierung wird ein allgemeines Avantgarde-Streben zum verpflichtenden Denken in der architektonischen Gestaltung gemacht, was sowohl dem *Sein* von Architektur entgegensteht, wie es auch dem *Sein* von Avantgarde in ihrem eigentlichen Sinne widerspricht. Denn »was immer das Avantgarde-Prinzip sonst besagt –: Es enthält ja die Selbstverpflichtung zur innovatorischen Überbietung der Vorläufer in der künstlerischen Produktion.«¹⁰ In ihrem Prinzip der Verallgemeinerung des Avantgardestrebens scheint also die Ästhetik der Moderne im frühen zwanzigsten Jahrhundert die Gestaltung in ihren verschiedenen Sparten zu verabsolutieren. Sie untersteht dem Paradigma einer Ästhetik des Neuen, die je auf dem Gegenbild zum Bestehenden basiert: ausgehend von der Kunst der Moderne zieht diese auch die moderne Architektur in

9 | Adolf Loos. *Architektur* (1909). In: Ders. *Trotzdem*. Wien 1988 (Neuaufgabe). S.90-104. Hier: S.101. Kursiv im Original.

10 | Herrmann Lübbe. *Im Zug der Zeit*. Berlin, Heidelberg 2003. S.92.

ihren Bann. Oder gibt es eine andere Begründung für die Loslösung der modernen Architektur von ihrer tradierten Formensprache als ihr bewusstes Streben hin zu einer gestalterischen *Autonomie*, vergleichbar mit dem zeitlich etwas früher vollzogenen Aufbruch der modernen Kunst?

Was in dem verallgemeinernden Gestaltwillen der Moderne, in ihrem »Kunstwollen«¹¹ übersehen wird, das ist die Frage, ob Kunst und Architektur überhaupt gleichermaßen zur Avantgarde fähig sind. Müssen wir nicht eher von einer grundsätzlichen Wesensdifferenz zwischen den beiden Disziplinen ausgehen? Die Avantgarde der Kunst arbeitet an der »Abschaffung von Gewissheiten«¹²; sie sucht damit die Gesellschaft grundlegend zu hinterfragen. In ihrem Streben nach gesellschaftlicher Un-Gewissheit kann ihr Zielpunkt nur das einzelne Subjekt sein, das Individuum. Im Gegensatz dazu ist Architektur in ihrem Kern gesellschaftlich gebunden, sie kann sich – ganz unabhängig von ihrer Form – einer Gewissheit nicht entziehen, und sei es die der schlichten Orientierung des Menschen; sie ist damit grundsätzlich »affirmativ«¹³. Gesellschaftlicher Sinn (von Architektur) und künstlerischer Eigensinn (von Kunst) stehen also gegeneinander. Übertragen wir das Avantgarde-Streben der Kunst nun formal auf die Architektur, so vollzieht sich die aus der Kunst entlehnte Bezugnahme auf das subjektive Empfinden im Erleben eines Werkes nur zu dem Preis der Aufgabe des charakteristischen *Selbst* der Disziplin – das ist der Preis für das umfangreiche Avantgarde-Streben. Der Glaube an die Kraft der Avantgarde der Moderne hat dabei in kürzester Zeit in allen gestaltenden Disziplinen so viele Neubewertungen vorgenommen, dass sich das Publikum nun von den Schaffenden abwendet. Die Allgegenwärtigkeit der Avantgarde lähmt deren eigentliches Potential, es macht sie zu einem zahnlosen Tiger. War das »Neue« als kulturelle Innovation einst Ausdruck einer »Umwertung

11 | Der Begriff des »Kunstwollens« geht auf Alois Riegl (1858-1905) zurück. Mit diesem Begriff sucht Riegl über die Epochen hinweg Gestaltung als künstlerische Formgebung zu begründen, die frei ist von gesellschaftlichen Werten. Siehe dazu: Alois Riegl. Die spätromische Kunstindustrie. Darmstadt 1992.

12 | Werner Spies. Die Moderne. 1930-1940. In: Art. #7/2009. S.78-83. Hier: S.80.

13 | Christian Kühn. Minimalismus. Politik: »Architektur ist [...] in der Regel affirmativ, entweder indem sie die bestehenden Mächte direkt bedient, oder indem sie das Bild einer besseren Ordnung zum Schein verwirklicht und damit die bestehende Gesellschaft vom Druck der auf Veränderung gerichteten Kräfte entlastet.« In: Centrum. Jahrbuch für Architektur und Stadt 2001-2002. Darmstadt 2001. S.157.

der Werte«¹⁴, so begegnet das Publikum diesem ständig Neuen heute mit einer »Entwertung der Umbewertungen«¹⁵. Beispielhaft zeigt sich dies in den »Biedermeierposen« um die Wiederaufbaupläne von Stadtschlössern und Kirchen in Berlin, Braunschweig, Dresden oder Leipzig. Denn wenn schon das Neue so schnell veraltet, dann kann man auch gleich wieder auf das Alte setzen, welches dann weniger schnell veraltet; denn wie der Volksmund weiß, gibt es nichts Älteres als das Neue von gestern.

Das gestalterische Prinzip hinter diesem Avantgarde-Denken liegt in dem Mittel der »ästhetischen Distanz«. Der Begriff beschreibt die differenzierte Wahrnehmung von Schein und Wirklichkeit, von *Repräsentation* und *Präsenz*. Damit wird das Ästhetische aus seiner Bezogenheit auf das Ding gelöst und auf die Wahrnehmung des Besonderen beim Einzelnen gelenkt. Ästhetik wird damit zu einer bewussten Konstruktion des ›richtigen‹ Lesens, »Distanz ist ihr zentral um der *Anschauung* selbst willen.«¹⁶

Zum Lesen des architektonischen Werkes: Präsenz versus Repräsentation

Wie ›lesen‹ wir ein Werk der Architektur? Lesen wir es anders als ein Werk der bildenden Kunst? Die Frage hat zwei Antworten.

Zunächst ist festzustellen, dass unsere Wahrnehmung nach bestimmten anthropologischen Konstanten abläuft. Auf diese greift unsere Wahrnehmung im Sinne des ›Erkennens‹ zurück – unabhängig davon, wie einfach oder wie schwierig ein Gegenstand jeweils zu dechiffrieren sein mag: jedem Objekt in unserer Lebenswelt treten wir mit den selben Konstanten unserer Wahrnehmung entgegen. Mit anderen Worten: der Welt, die wir jeden Tag sehen und zu verstehen versuchen, begegnen wir mit einer Konstante im Wahrnehmen, weil wir uns sonst in ihr nicht zurecht finden könnten; es ist die Konstante des »Wiedererkennens« dessen, was wir bereits kennen. Hans-Georg Gadamer (1900-2002) stellt heraus, dass das *Wieder-Erkennen* den geistigen Prozess innerhalb der Wahrnehmung

14 | Boris Groys. Über das Neue. München 1992. S.74.

15 | Konrad Boehmer. Über das Chaos. Interview von Alexander Gorkow. Süddeutsche Zeitung Nr.278, 29./29.11.2008. Seite VIII.

16 | Konrad Paul Liessmann. Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno. Wien 1991. S.230.

eines Werkes und seines ›Verstehens‹ bestimmt. Dieses *Wieder-Erkennen* lässt sich als ein Frage-Antwort-Modus der Wahrnehmung auffassen, als das wechselseitige Befragen der aktuellen Wahrnehmung und der bereits als ›Bekanntes‹ abgespeicherten Erkenntnis: »Was ist das, was verstanden werden muss, und welche Frage ist es, auf Grund derer ein ›Werk‹ als Antwort verstanden werden kann? Man sollte auch in unserer Zeit, in der es so viel bemerkenswerte künstlerische Produktion auf dem Gebiet der informellen und der gegenstandslosen Kunst gibt [...], nicht bestreiten, dass das Wiedererkennen von etwas, so dass man es als das, was es ›darstellt‹, erkennt, ein Verstehensmoment im Betrachten darstellt.«¹⁷ Machen wir uns also bewusst, wie wir üblicherweise ein Bauwerk ›lesen‹: wir betrachten zunächst seine Form im Sinne eines orientierenden Wieder-Erkennens; daran anschließen mag sich im Sinne der »ästhetischen Distanz« das Befragen einer im Bauwerk zu offenbarenden *Bedeutung*, die über das eigentliche physische Seiende des Baus hinausgehen kann. Denn was stellt Architektur dar? Sie stellt ihr *Selbst* dar oder verweist auf *Anderes*. Im ersten Fall sprechen wir dann von einem sich selbst genügenden und selbstbezogenen Werk, in letzterem Falle sprechen wir von einer Abbildfunktion des Werkes im Sinne einer Referenz. Es ist dies die Ebene des Verweisenden, die den Betrachter auf der Basis seines Verstehens aus dem Hier und Jetzt herauslöst und in einen anderen Kontext stellt. Hinter der Frage nach der Darstellung geht es damit um die Differenz von darstellender *Repräsentation* und konkreter *Präsenz* der Wahrnehmung.

In ihrem antiken Ursprung und auf der Basis ihrer philosophischen Gestalt-Idee ist Architektur als Gegenstand unsere Welt ein *Seiendes*, und darin ist sie Abbild eines bestehenden, göttlichen *Seins*. Sie *ist*, was sie *darstellt*, sie steht für eine *Präsenz* der Wahrnehmung: Der Tempel *ist* Tempel; seine Form ist bestimmt durch sein Tempel-*Sein*, nicht durch einen wie auch immer gearteten Gestaltwillen eines Baumeisters. Dieses Abbild des Tempelseins nimmt der antike Zeitgenosse als reine Präsenz wahr. In dieser Präsenz, die nur dem eigenen Wesen verpflichtet und ansonsten als bedeutungsfrei anzusehen ist, liegt die eigentliche ›Natur‹ von Architektur. Erst mit fortschreitender Kulturentwicklung erlangt die Repräsentation in der Architektur ein größeres Gewicht, so dass subjektive Parameter

17 | Hans-Georg Gadamer. Über das Lesen von Bauten und Bildern (1979). In: Ders. Gesammelte Werke. Band 8. Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage. Tübingen 1993. S.331-338. Hier: S.334.

wie ›Ausdruck‹ und ›Empfindung‹ am architektonischen Objekt zu festen Größen einer nun differenzierten ›Identität von Architektur‹ werden. Während also im Laufe der Architekturgeschichte die architektonische Repräsentation im Sinne eines Bedeutungstransfers sukzessive in die Darstellungsform von Architektur aufgenommen wird, sucht die Bildende Kunst umgekehrt den Weg zur Präsenz hin. Denn Kunst ist in ihrem Ursprung Repräsentation, also eine Form der Wiedergabe der bestehenden Welt.

Wenn die Architektur, die so genannte ›Mutter der Künste‹, sich nun aber formal immer mehr an der Repräsentation orientiert, entfernt sie sich notwendig mit fortschreitender Subjektverfassung des Menschen immer weiter von ihrem eigentlichen ›Selbst‹ zugunsten der Übernahme wesensfremder Attribute. Als solche Attribute wären zu nennen die *Referenz* als Verweis auf ein Anderes, die *Ästhetik* als sinnlich-subjektive Erfahrung im Wahrnehmen eines Objektes, das *Erhabene* als Unfähigkeit, sich einem Werk begrifflich nähern zu können, und dennoch von diesem eingenommen zu sein. Was wird dabei aus der Architektur in ihrem ›Selbst‹? Ist es nicht so, dass wir in den genannten Beispielen das Werk als solches nur als ein ›Moment-für-Anderes‹ verwenden, ihm seine eigene *Präsenz* aber immer weniger zuerkennen? Ist es nicht so, dass wir den *Ausdruck* eines architektonischen Werkes in seiner Repräsentation heute höher einschätzen als sein eigenes und eigentliches *Sein*?

Auch in der Frage nach dem ›Lesen‹ des architektonischen Werkes gilt es also, *Selbst-* oder *Subjektbezug* der gestalterischen Idee zu untersuchen. Als Selbstbezug des Werkes ist die ›Idee‹ im platonischen Sinne als eine Allgemeingültigkeit durch Vernunftbezug zu denken. Der antike Baumeister sucht in einem zu gestaltenden Objekt das Selbst des Werkes aus einer gegebenen göttlichen ›Idee‹ herauszuschälen. Anders im Falle des Subjektbezuges im architektonischen Gestalten: hier sucht der Entwerfer das Selbst des Werkes aus der *Interpretation* durch das urteilende Subjekt hervorzubringen. Wir haben also zu unterscheiden zwischen einer *grundlegenden* ›Idee-von-Architektur‹ (ihrem ›Ansich‹) und einer *auslegenden* ›Idee-für-Architektur‹ (ihrem ›Fürmich‹); die ›Idee-von‹ zeigt sich in der Präsenz ihres Wahrgenommen-Werdens, die ›Idee-für‹ im repräsentierenden Lesen der Form, in ihrer Interpretation. Die Sicht auf die Differenz von Repräsentation und Präsenz ist dabei nicht zu trennen vom Umfeld eines Werkes, von dem konkreten Raum, in dem ein Werk sich befindet. Indem die Repräsentation grundsätzlich auslegenden Charakter hat, differenziert sie sich von der Wirklichkeit in ihrem eigentlichen Sein. Und auch die

Räume, die dieser Repräsentation dienen, sind Räume, die sich von der profanen Lebenswelt unterscheiden: ein Museum, eine Galerie, ein Skulpturengarten – all dies sind *repräsentierende* Räume, denen wir je mit einer anderen Sensibilität der Wahrnehmung begegnen als einem Raum der alltäglichen Lebenswelt, wie z.B. einem Supermarkt. Hier fassen wir die vor uns liegenden Gegenstände als ›Waren‹ des täglichen Bedarfes auf, dort als ›Objekte‹ mit ästhetischem Charakter. Unsere Wahrnehmung vermag also zwischen den Dingen in musealen Räumen der Repräsentation und den Dingen der lebensweltlichen Präsenz im Sinne der bereits angesprochenen »ästhetischen Distanz«¹⁸ zu unterscheiden. Diese Differenzierung weist auf die Stellung eines Werkes zwischen seinen möglichen Polen der Zugehörigkeit zur Alltagswelt oder zur Kunstwelt hin, und damit zu seinem Sein der Präsenz oder der Repräsentation. Arthur C. Danto (*1924) sieht die Basis für diese Unterscheidung bereits in Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) grundgelegt, aus der hervorgehe, dass »es gegenüber jedem beliebigen Objekt zwei getrennt mögliche Einstellungen gäbe, so dass der Unterschied zwischen Kunst und Realität weniger ein Unterschied von Dingarten als von Einstellungsarten ist«¹⁹, eben die Einstellung des

18 | Arthur C. Danto geht in seiner Schrift »Die Verklärung des Gewöhnlichen« (Frankfurt/Main 1984) auf das Phänomen der »ästhetischen Distanz« am Beispiel der *Brillo Boxes* (1964) von Andy Warhol ein: die formale Annäherung der Kunst auf die Lebenswelt habe umgekehrt eine notwendige intellektuelle Distanz im Sinne einer »ästhetischen Distanz« eingefordert, um einen entsprechenden Umgang mit dem Werk aufrechterhalten zu können. Die »ästhetischen Distanz« impliziert damit eine Wesens-Änderung des Werkes im Vergleich zu seinem Vor-Bild (zum Beispiel durch das Nutzen eines unterschiedlichen Mediums: Nachbau aus Pappe, Abbildung auf Plakaten, ...). Sie nimmt dabei Bezug auf beide Seiten – auf die Kunstwelt und die Alltagswelt: ein »Etwas« aus der Lebenswelt wird in einem anderen Modus dargestellt bzw. repräsentiert (Kunstwelt), und dadurch zu einem Kunst-Werk.

Gerhard Schweppenhäuser thematisiert die »ästhetische Distanz« als eine Möglichkeit des Geistes, dem Erhabenen eine eigene rationale Regung entgegensetzen zu können: »Das Erhabene überwältigt das Subjekt; aber gleichzeitig ermöglicht es ihm die Sicherheit der ästhetischen Distanz – und damit die Erfahrung, dass es sich als geistiges Wesen über das Erhabene erheben kann.« (Gerhard Schweppenhäuser. *Die Fluchtbahn des Subjekts. Beiträge zu Ästhetik und Kulturphilosophie*. Münster 2001. S.22.)

19 | Arthur C. Danto. *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst* (1981). Frankfurt/Main 1984. S.46.

›Ansic‹ des Dinges oder des ›Fürmich‹ der subjektiven Betrachtung des Dinges.

Das wesentliche Kriterium für das ›Lesen‹ eines Werkes ist also sein Bezugsrahmen zum künstlerischen *oder* architektonischen Kontext, und notwendig bedarf es dieser Kenntnis des Kontextes, um sich dem Werk und seinem Selbst mit dem »Vergnügen« des Betrachtens und Verstehens annähern zu können: »Somit muss ein Wissen über die Erklärung des Vergnügens ebenso vorausgesetzt werden wie ein Wissen von der Identität der Quelle des Vergnügens. Und keines von beiden ist verfügbar, wenn der Begriff des Unterschieds zwischen Realität und Phantasie – oder Nachahmung – entweder noch nicht gebildet ist wie beim Kind oder unwirksam wie beim Verrückten.«²⁰ Was Danto hier für die Wahrnehmung von Kunstwerken ansetzt, gilt in ähnlicher Weise für die Wahrnehmung von Architektur: das Haus darf sich in seiner Lesart nicht so weit von seinem Ursprung entfernen, dass wir orientierungslos wie ein Kleinkind der gebauten Welt ausgeliefert sind, nicht mehr fähig zur Unterscheidung, was das, was wir in unseren Städten wahrnehmen, eigentlich *ist* oder was es *darstellt*. Unabhängig von aller »ästhetischen Distanz« sollte Baukunst wesentlich vermitteln, dass ihr als Kunstform der Präsenz »Weltzugehörigkeit unverrückbar anhaftet«²¹.

Zur Frage nach dem inneren Gesetz von Architektur: die ›Idee-von-Haus‹ und das ›Identische von Architektur‹

Wo sind die Häuser geblieben? Der provokante Charakter der Frage ist offensichtlich, schließlich wohnen und arbeiten wir alle in Häusern. *Was aber macht ein Haus zum Haus?* Ist es allein seine Form, seine Wiedererkennbarkeit als klassisches ›Haus vom Nikolaus‹? – Wohl kaum, sonst gäbe es nicht es nicht die schier unbegrenzte Vielzahl an möglichen Hausformen. Ist umgekehrt aber die Architektur als Disziplin wirklich so frei, dass sich sämtliche (Vor-)Bilder zur architektonischen Formfindung verwenden ließen, egal ob sie aus der Kunst, der Biologie oder »aus der elektronischen Bearbeitung und Visualisierung von statistischen Daten«²² stammen?

20 | Danto. Die Verklärung des Gewöhnlichen (wie Anm. 19). S.37.

21 | Hans-Georg Gadamer. Wahrheit und Methode (1960). Tübingen 1972. S.150.

22 | Ákos Moravánszky. Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Wien 2003. S.7.

Die Frage nach dem, was ein Haus eigentlich ist, muss sich als mögliche ›Identität von Architektur‹ auf das *Selbst* eines Hauses *hinter* seinem Erscheinen beziehen. Um an diese Ebene *hinter* dem Erscheinen vorzudringen, sollten wir daher fragen: *Worin besteht die Idee von einem Haus?* Die Frage nach der *Idee-von-Haus* macht deutlich, dass es unterschiedliche Zielrichtungen in der Ideenfindung eines Hauses geben mag: Will das Haus den Bauherren repräsentieren, will es von seinem Inhalt zeugen, will es den ›Stil‹ seiner Zeit oder die ›Handschrift‹ seines Entwerfers darstellen, oder will es auf die Prämissen und Wurzeln des Hausbaus selbst verweisen, auf den Ursprung von Haus als Behausung? Will das Haus also etwas ausdrücken, oder will es nur sein? Nur *sein*? Es scheint, als brauche es für das bloße *Sein* keine ›Idee‹. Denn in unserem alltäglichen Sprachgebrauch stellt die ›Idee‹ doch dasjenige dar, was das Besondere (das noch zu Erschaffende) vom Allgemeinen (dem bereits Bestehenden) unterscheidet. Doch sollten wir uns nicht vorschnell auf diese geläufige Funktion von ›Idee‹ berufen. Mit der Einführung des Ideenbegriffes stehen wir vor einer notwendigen Differenzierung der Bedeutung von ›Idee‹ im Laufe der Geistesgeschichte: es ist also gegenüberzustellen, welche Bedeutung der Begriff der ›Idee‹ im Ursprung der antiken Philosophie hat und wie wir ›Idee‹ demgegenüber heute verstehen, bzw. welchen Umgang wir mit diesem Begriff pflegen.

Platon (ca. 427 – 347 v. Chr.) zeichnet in seiner ›Ideenlehre‹ und namentlich in dem so genannten ›Höhlengleichnis‹ ein Bild der Beziehung des Menschen zur Welt. Die sichtbaren Dinge der Lebenswelt sind in diesem Modell nur Schatten einer übergeordneten, göttlichen *ιδέα* [*idea* = Idee], deren Abbilder vom eigentlichen Sein sich als *εἶδος* [*eidos* = Form-Idee] in den Schattenrissen abzeichnen. Martin Heidegger (1889-1978) versucht in seiner Schrift *Vom Wesen der Wahrheit* (1940) eine differenzierende Klärung dieser platonischen Begriffe von *idea* und *eidos*: *Idea* ist demnach dasjenige, was *hinter* dem Konkreten, das wir wahrnehmen, als das eigentliche *Sein* eines Dinges gilt, was sein *Sein* ausmacht; als *eidos* dagegen können wir dasjenige Urbild ansehen, welches der *idea* zur Form verhilft. *Idea* und *eidos* eines Hauses umschreiben also nicht die Wahrnehmung eines Hauses durch einen Einzelnen oder das einzelne Haus als solches. *Idea* und *eidos* beschreiben das dem Haus zugrunde liegende *Sein-von-Haus*, welches den allgemeinen Begriff von ›Haus‹ ausmacht: es ist die Bezugnahme des einzelnen Hauses auf seine ›Hausheit‹. In ihrer antiken Bedeutung haftet die *idea* als gegebene ›Idee-von-Haus‹ also dem

Ding an, sie ist nicht wesenhaft dem Subjekt verpflichtet. Das eigentliche *Sein* eines Dinges, welches wir nicht *sehen*, sondern nur *verstehen* können, wird über den Anblick auf etwas in seiner erkennbaren Form kommuniziert. Die *idea* ist damit die Basis eines *verstehenden Sehens*: »Verstehen, was solches heißt, das ist nichts anderes als jenes Sehen des Anblickes, der *ιδέα*. In der Idee erblicken wir das, was jedes Seiende ist und wie es ist, kurz: das Sein des Seienden. [...] Das Sehen der Idee, d.h. das Verstehen des Was- und Wie-seins, kurz des *Seins*, lässt uns überhaupt erst das Seiende *als* das jeweilige Seiende, das es ist, erkennen.«²³

Was also ist die ›Idee-von-Haus‹? Auch die Architektur zielt in der ihr zugrundeliegenden ›Idee‹ auf das *Sein*, auf die Natur der Sache. Damit das Artefakt mehr ist als ein beliebiges Objekt, damit wir in der Architektur von einer ›Hütte‹ sprechen, nicht nur von einem ›Haufen Zweige‹, muss es *mehr* von sich darstellen als das, was es identifizierbar von sich geben kann: In seiner erkennbaren Form muss es über die Wahrnehmung des Materials oder seiner Einzelteile hinausgehen – es muss sein »Was-sein« offenbaren. Die Wahrnehmung einer ›Idee‹ bedeutet für uns damit das Erkennen einer vertrauten Ganzheit innerhalb einer gegebenen Mannigfaltigkeit von Welt: auch die einfachste Hütte stellt mehr dar als ein paar Baumstämme, sofern die Baumstämme darin die Sprache der grundgelegten ›Idee-von-Haus‹ sprechen.

Zu dieser Frage nach der ›Idee‹ oder der ›Was-heit‹ dessen, was wir vor uns sehen, passt die Erzählung *Pu baut ein Haus* von Alan Alexander Milne (1882-1956), in der es der Autor versteht, den hier dargestellten platonischen Grundgedanken der ›Idee-von-Haus‹ in eine allgemein verständliche Geschichte zu kleiden (Abb. 1, S.24). Worum geht es? Pu der Bär will mit seinem Freund Ferkel ein Haus für den Esel I-Ah bauen, da dieser vermeintlich keines hat, und es schon Winter wird. Auf der Suche nach geeignetem Baumaterial finden die beiden Freunde »drüben auf der anderen Seite des Waldes einen Haufen Stöcke [...], alle aufgestapelt.«²⁴ In diesem »Haufen Stöcke« sehen sie zwar das gewünschte Material zum Bauen, sie erkennen darin aber nicht das bereits bestehende Haus (»Haufen Stöcke«) des Esels, welches sie nun aus eben diesen Stöcken an anderer Stelle als ein für sie identifizierbares Haus in der entsprechenden Form aufbauen.

23 | Martin Heidegger. Vom Wesen der Wahrheit (1940). In: Ders. Gesamtausgabe. Band 34. Frankfurt/Main 1988. S.52.

24 | Alan Alexander Milne. Pu der Bär. Gesamtausgabe. Hamburg 2009. S.173.



Abb. 1: Die ›Idee-von-Haus‹ als Übereinstimmung von Form und Wesen.

© E. H. Shepard.

Aus: A. A. Milne. *Pu der Bär*. Hamburg 2009. S. 182.

Das ursprüngliche Haus von I-Ah wird also von Pu und Ferkel nicht im Sinne der ›Idee‹ einer Ganzheit ›Haus‹, sondern nur als Mannigfaltigkeit ›Stöcke‹ aufgefasst. Das von Pu und Ferkel neu gebaute Haus dagegen ist ein erkennbares ›Haus‹: es zeigt die ›Idee-von-Haus‹. In der Philosophie der Antike ist also die Frage nach der ›Idee‹ gleichlautend mit der Problematik: ›Was ist das Wesen von etwas?‹ und damit gleichbedeutend mit der Frage nach dem allgemeingültigen, übergeordneten *Sein* des entsprechenden Dinges *hinter* seiner fassbaren, wahrnehmbaren Gestalt. Die Frage nach der ›Idee‹ zielt auf nichts Geringeres als die ›Wahrheit‹. Dabei ist auch der Begriff der ›Wahrheit‹ in der Antike anders angelegt, als wir diesen heute verstehen: das altgriechische Wort für Wahrheit ist ἀλήθεια [*aletheia*], und das heißt ›Unverborgenheit‹; die *aletheia* ist quasi eine Wahrheit *ex negativo*, die nicht vom positivistischen Denken ausgeht als dem, was wir *wissen*, weil wir es bereits erfahren haben, sondern von dem, was trotz Hinwendung zur Wahrheit im Irdischen verborgen bleiben muss: »Die ἀλήθεια, die es zu erfahren gilt, ist selbst in ihrem Wesen in die λήθη [*lethe* = Verborgenheit] gegründet.«²⁵

25 | Martin Heidegger. *Parmenides* (1942/43). In: Ders. Gesamtausgabe. Band 54. Frankfurt/Main 1982. S.185.

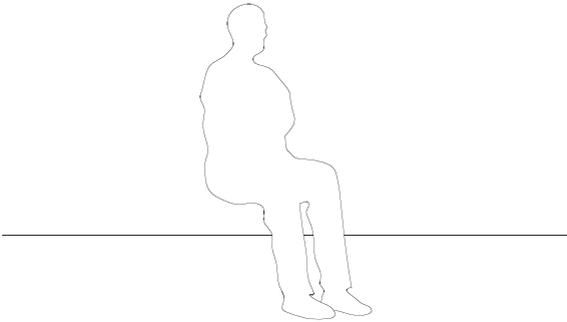


Abb. 2: Die ›Idee-von-Stuhl‹ zeichnet sich ab in der Figur, die ein Sitzender von sich gibt – ohne den Stuhl.

Wir können damit die antike Auffassung von ›Idee‹ fassen als das Nicht-Sichtbare im Sichtbaren, als eine sich nur zögernd eröffnende (Un-)Verborgtheit, die auf die eigentliche Wahrheit hinter dem sichtbaren Seienden verweist: die ›Idee-von-Stuhl‹ zeichnet sich ab in der Figur, die ein Sitzender von sich selbst gibt – ohne den Stuhl (Abb. 2).

In der Moderne wird dieselbe Frage nach der ›Idee‹ in der Gestaltung subjektiviert, sie wird gleichbedeutend mit einer persönlichen Eingebung. Die Frage ›Was ist Deine Idee?‹ zielt nun auf einen subjektiven ›Geistesblitz‹, der für ein gegebenes Problem eine *besondere* Lösung anbieten soll. Der Umgang mit der Welt der ›Ideen‹ kann damit auf seinem Weg von der Antike bis in die Gegenwart als ein Wandel vom Göttlichen hin zum Subjektiven, vom Metaphysischen hin zum Physischen, vom Gegebenen hin zum Vorstellbaren gedeutet werden.

Einen wesentlichen Wandel hat der Idee-Begriff auf seinem Weg in seine moderne Subjektbezogenheit durch Immanuel Kant (1724-1804) erfahren. Im Rahmen seiner erkenntnistheoretischen Untersuchungen differenziert Kant die so genannte ›Vernunftidee‹ von der ›ästhetischen Idee‹ und weist den beiden Sphären unseres menschlichen Seins, dem rationalen Denken einerseits und dem sinnlichen Erleben andererseits, jeweils ein eigenes Ideenmuster zu. Ratio und Sinnlichkeit sind nach Kant die beiden einzigen, gleichberechtigten und voneinander abhängigen Quellen der Erkenntnis von Welt. Die Wechselbeziehung zwischen den beiden Erkenntnisformen des Verstandes, der Begrifflichkeit und der Sinnlichkeit, hat Kant auf die Formel gebracht: »Gedanken ohne Inhalt sind

leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.«²⁶ Insofern geht es Kant um die Verdeutlichung des wechselseitigen Aufeinander-Aufbauens, ohne die eine der anderen Eigenschaft vorzuziehen: »Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben, und ohne Verstand keiner gedacht werden.«²⁷ Aus der Unterschiedlichkeit der beiden Erkenntnisvermögen heraus differenziert Kant nun zwei Ideenmodelle. Während sich der ›Verstand‹ an den sinnlich wahrgenommenen und wahrnehmbaren Erscheinungen orientiert, bezieht sich die ›Vernunft‹ auf die Totalität des Denkbaren und Erkennbaren, auf das vermeintliche ›Absolute‹. Diese objektive Form der Idee, die so genannte »Vernunftidee«, ist für Kant ein »indemonstrabler Begriff«²⁸. Sie ist auf einen allgemeinen, abstrakten Wert bezogen und kann damit nie die Erkenntnis eines Gegenstandes abgeben. Die ›Idee‹ in der Vernunftebene kennt keine konkrete Verkörperung, sie ist ein Relativum, sie bedarf nicht eines Bildes zum eigenen Gebrauch, ja: ihrem Wesen ist kein Bild zugehörig, es ist bestenfalls ein Analogon zum Zwecke einer Verständigung. So ist z.B. der Begriff des ›Guten‹ gekennzeichnet von einer Vorstellung, die sich *nicht* wesenhaft am Bildlichen orientiert. Der sinnlichen Verstandesebene dagegen weist Kant einen anderen Ideenbegriff zu: Es ist der Begriff der »ästhetischen Idee«. Diese ist als eine »inexponible Vorstellung der Einbildungskraft«²⁹ das hervorbringende Pendant zum ›reinen‹ Begriff der Vernunftidee: »Die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, dass für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, der also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzu denken lässt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet.«³⁰ Der Begriff der »ästhetischen Idee« beschreibt damit etwas Bildlich-Vorstellbares, das sich einer nachweisbaren, nachvollziehbaren Identität durch Begrifflosigkeit entzieht – und was gerade dadurch

26 | Immanuel Kant. Kritik der reinen Vernunft (1781). In: Ders. Werkausgabe in 12 Bänden. Band III. Wiesbaden 1957. S.98.

27 | Ebd.

28 | Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft (1790). In: Ders. Werkausgabe in 12 Bänden. Band X. Wiesbaden 1957. §57. S.285.

29 | Ebd.

30 | Ebd. §49. S.253.

vom Einzelnen mit einem ästhetischen Urteil belegt werden kann, denn »schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.«³¹ Die »ästhetische Idee« ist also an das ›Schöne‹ gekoppelt, welches nun allerdings als Gegenpol zur allgemeingültigen »Vernunftidee« dem *Geschmack* des Einzelnen überantwortet ist. Was ›schön‹ ist, bestimmt nicht mehr die gesellschaftliche Norm, sondern das subjektive Empfinden, welches damit ›Schönheit‹ nicht mehr als eine zu erreichende Größe annimmt, sondern unter ein subjektives ›Urteil‹ stellt. Diese »Urtheilskraft«, die Kant als ein »Mittelglied zwischen dem Verstande und der Vernunft«³² definiert, zielt dabei nicht auf ein »Erkenntnisurteil, [ist] mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund *nicht anders als subjektiv* sein kann.«³³

Unsere Frage nach der ›Idee-von-Haus‹ führt in der Geistesgeschichte des Menschen also vom objektiv Gegebenen zum subjektiv Ästhetischen. Die ›Schönheit‹ eines Gegenstandes im platonischen Sinne findet sich in seinem *Ansich*, während der Kantische Begriff des ›Schönen‹ das Wahrgenommene als *Fürmich* kraft eigenen Urteils auffasst. Mit dem *Fürmich* der ›ästhetischen Idee‹ beginnt die Wesensänderung vom *Ansich* der Erkenntnis der ›idea‹ hin zu einem eigenen, subjektiven ›Hervorbringen‹. In jedem Objekt unserer Anschauung gilt es nun, dessen vernunftbezogenen Anteil vom ästhetisch-sinnlichen Anteil zu differenzieren. Nehmen wir als Beispiel das ›Haus‹: die Vernunftebene begreift ›Haus‹ als ein Programm des schützenden ›Gebrauches‹ gegen die Natur sowie des rationalen Einsatzes der verwendeten Mittel.³⁴ Die Sinnesebene dagegen sieht im ›Haus‹ die Sammlung der bereits erfahrenen sinnlichen Erkenntnisse von ›Haus‹. Beide Ebenen kommunizieren miteinander und suchen nach Kant eine

31 | Kant. Kritik der Urteilskraft (wie Anm. 28). § 9. S.134. Siehe auch §6. S.124.

32 | Ebd. Einleitung III. S85.

33 | Ebd. § 1. S.115.

34 | So hat Kant im Zweiten Teil seiner *Kritik der Urteilskraft*, der *Teleologischen Urteilskraft*, auf die Kausalverknüpfung der Endursachen (»nexus finalis«) einer Handlung hingewiesen, und diese mit dem Bau eines Hauses und der zu erwartenden Miete praktisch begründet: »Im Praktischen (nämlich der Kunst) findet man leicht dergleichen Verknüpfung, wie z. B. das Haus zwar die Ursache der Gelder ist, die für Miete eingenommen werden, aber doch auch umgekehrt die Vorstellung von diesem möglichen Einkommen die Ursache der Erbauung des Hauses war.« Aus: Kant. Kritik der Urteilskraft (wie Anm. 28). §65. S.320.

gemeinsame Lösung in der Synthesis zwischen Ratio und Sinnlichkeit, zwischen dem Rational-*Begrifflichen* mit dem Sinnlich-*Bildlichen* vor dem gegebenen *Dinglichen*.

Die Architektur hat im Laufe ihrer Geschichte diesen Ebenen von *Ratio* und *Aisthesis* ein je unterschiedliches Gewicht zuerkannt – und aus dieser unterschiedlichen Gewichtung heraus hat sie unterschiedliche Konzeptionen ihrer Gestaltung geschaffen. Die vorliegende Schrift versucht nun, die je bestehende Ausdrucksform von Architektur (das Abbild ihrer ›ästhetischen Idee‹) mit der Fiktion eines Urseins von Architektur (ihrer platonische ›Idea‹) zu verknüpfen: Architektur einerseits als Ursprung im Sinne einer ›Naturgesetzlichkeit‹, andererseits als andauernde Wandlung vom objektiven Ursprung hin zum subjektiven Gestalten.

Die Basis dieser architektonischen Werktheorie bildet der Begriff des ›Identischen von Architektur‹. Er beschreibt die ursprüngliche ›Naturgesetzlichkeit‹ von Architektur auf der Basis einer Übereinstimmung zwischen Begrifflichem, Bildlichem und Dinglichem im Artefakt. Die bestimmenden Parameter des ›Identischen‹ sind das objektbezogene *Dingliche* – wie das Objekt *ist* –, das subjektbezogene *Begriffliche* – wie es der Mensch *benennt* –, und das sowohl objekt- wie subjektbezogene *Bildliche* – wie es *erscheint*. Das ›Identische‹ beschreibt damit das Gleichbleibende von Architektur, das selbst nie konkret werden kann: die *Syntax von Architektur*. Im ›Identischen‹ ist das Voraussetzende von Architektur beheimatet. Ihre *bildlichen*, *begrifflichen* und *dinglichen* Parameter erzeugen für den Betrachter erkennbare Objekte und strukturieren die Welt, die wir wahrnehmen. Der Begriff des ›Identischen‹ meint dabei nicht die tatsächliche ›Gleichheit‹ von einem Haus zu einem anderen. Der Begriff des ›Identischen‹ befragt vielmehr, was Haus und Haus in ihrer Gesamtheit als Architektur trotz notwendig bestehender Unterschiedlichkeiten in ihren verschiedenen Ausdrucksweisen immanent miteinander verbindet – und dies betrifft die Frage der Bezugnahme eines Entwurfes auf das *Dingliche*, *Bildliche* und *Begriffliche* im architektonischen Werk in ihrer je architekturbezogenen Charakteristik.

Darauf aufbauend können wir die ›Identität von Architektur‹ als Differenz vom architektonisch ›Identischen‹ (ihrem Ursein) in Richtung *Ratio* oder *Aisthesis* bestimmen. ›Identität von Architektur‹ ist die konkrete Ausformulierung des ›Identischen‹ unter bestimmten inhaltlichen Differenzierungen jeweils im *Dinglichen*, im *Bildlichen* oder im *Begrifflichen*.

Wie wir sehen werden, setzt jede Epoche hier einen eigenen Schwerpunkt im Sinne einer spezifischen *Konzeption der Identität von Architektur*, in der sich die Gestaltung einer Zeit als Ausdruck ihrer geistesgeschichtlichen Paradigmen verkörpert. Die im dritten Teil des Buches dargestellten *Zentralen Konzeptionen der Identität von Architektur* weisen die unterschiedlichen entwerferischen Reaktionen auf der Basis des Modells des ›Identischen‹ aus, was sich dann in der *Identität des Selben*, des *Ähnlichen*, des *Autonomen* oder des *Anderen* von der Antike über den Humanismus und die Moderne bis hin zur Postmoderne konkretisieren wird.

Zum Geleit: Architektur zwischen Sein und Ausdruck

Richard Sennett (*1943) sagt: »Wenn Menschen Dinge herstellen, wissen sie meist nicht, was sie tun.«³⁵ Diese gleichermaßen lakonische wie pessimistische Aussage möchte ich für das Herstellen von Architektur konkretisieren: wenn Menschen Gebäude herstellen, wissen sie nur dann, was sie tun, sofern sie sich ihrer Konzeption hinter dem Herstellen bewusst sind. ›Konzeption‹ ist aufzufassen als das nachvollziehbare Handeln im architektonischen Gestalten unter Berücksichtigung der Beziehung von *Dinglichem*, *Bildlichem* und *Begrifflichem* im architektonischen Werk – dem ›Identischen‹.

Die vorliegende Auseinandersetzung ist aufzufassen als eine Betrachtung von Architektur zwischen ›architektonischer Identität‹ im Werk und ihrem Verhältnis zum ideellen Ursein von Architektur, dem ›Identischen‹. Sie zielt darauf ab, gegenüber der geläufigen Betrachtung und Einordnung eines Werkes in ›Stilen‹ eine Sichtweise vorzustellen, die das Werk unabhängig von seiner Entstehungszeit als Intention zu dem Selbst seiner Disziplin auffasst. Die hier vorgestellte architektonische Werktheorie stellt so die Frage nach dem Bezug des Werkes zum ›Ansich‹ oder zum ›Fürmich‹ von Architektur in den Mittelpunkt ihres Diskurses: Will sich das architektonische Werk auf den Menschen, das Subjekt seiner Anschauung, ausrichten und darin einen möglichen *Ausdruck* darstellen, oder will es das Selbst seiner eigenen ›Idee‹, das eigentliche *Sein* von Architektur, verkörpern? Der grundlegenden Frage nach *Sein* oder nach *Ausdruck* im Werk

wollen wir nachgehen im Sinne einer Gegenüberstellung von subjektgeprägter und selbstbestimmter Gestaltung von Architektur.

Im Ersten Teil des Bandes ging es darum, eine Grundlage zum Verständnis des Ursprunges im architektonischen Gestalten sowie zur aktuellen Diskontinuität in der Formgebung herzustellen. – Im Zweiten Teil soll nun der für die Architekturtheorie neuartige Begriff des ›Identischen‹ in seinen konkreten, erfahrbaren und benennbaren Parametern des *Dinglichen*, des *Bildlichen* und des *Begrifflichen* eingeführt werden, um darin das Voraussetzende von Architektur in ihrer Beziehung zu Welt und Mensch aufzuzeigen. – Im Dritten Teil werden im Rahmen der *Vier zentralen Konzeptionen von Identität in der Architektur* die unterschiedlichen Ausdrucksweisen von ›Haus‹ in ihrem Wandel im Laufe der Architekturgeschichte dargestellt. Die konkrete ›Identität von Architektur‹ ist dabei jeweils zu betrachten als Resultat ihrer Varianz vom ›Identischen‹. – Den Abschluss der Schrift bildet im Vierten Teil die Frage nach einer möglichen *Architektur der Selbstheit*: gibt es ein vor-prädikatives Sein der Architektur, an dem wir unsere aktuelle Gestaltung orientieren können, damit Architektur weniger einer kurzzeitigen Modeerscheinung gleicht, sondern mehr von seinem eigenen Selbst zeigt? *Architektur der Selbstheit* könnte demnach bedeuten, dass das Werk selbst im Mittelpunkt steht, nicht der Gestalter; Gestaltung als Prozess würde unsichtbar, sie ginge im Werk auf. – Die Herausforderung für das architektonische Entwerfen liegt also darin, zwischen den Polen des ›Ansich‹ und des ›Fürmich‹ den eigentlichen Kern von Architektur, ihr *Selbst* zu ergründen. Vier zentrale Konzeptionen zur Herausbildung einer solchen architektonischen Identität weist die vorliegende Schrift aus.