

Gerhard Martin Burs

# Die Ästhetik des Seins

Denkformen für eine  
Welt des Gegenstandslosen

304 Seiten · broschiert · € 39,90

ISBN 978-3-95832-456-5

© Velbrück Wissenschaft 2026

## Motive

Die Zukunft ist ungewiss.

Anders als das prominent beschworene »Ende der Geschichte« es prognostiziert hatte, offenbart sich das 21. Jahrhundert als Epoche tiefgreifender Unsicherheiten. Rasante technische und gesellschaftliche Veränderungen lassen robust geglaubte Strukturen zerfallen. Formen des Daseins, die dem Menschen seit Anbeginn der Zeit vertraut schienen und ihm Halt und Struktur in einer sich stetig wandelnden Welt gaben, entsprechen den neuen Zuständen nicht mehr. Stattdessen werden sie zunehmend zu Hemmnissen einer freien Entwicklung und Erkenntnis.

Vor allem das Denken der Moderne, das sich seit der Aufklärung als Modus Operandi menschlicher Weltsetzung etabliert hat, scheint den Herausforderungen der Zeit nicht mehr zu entsprechen. Sein auf Kategorien, Objekte und Definitionen gegründetes Verfahren – einst ein Erfolgsmodell wissenschaftlicher Methodik – ist den Komplexitäten und fluiden Wechselwirkungen moderner Wissensräume nicht mehr gewachsen. Daher wird es zunehmend als eine mangelhafte Schnittstelle zwischen Mensch und Erkenntnis wahrgenommen, die umfassenderen Wirklichkeitsbezügen im Weg steht. Parallel kommt es in der globalisierten Lebenswelt unserer Gegenwart zu einer Entleerung der Begriffe: massenmediale Sinnstiftungen und automatische Systeme wie die sogenannte Künstliche Intelligenz füllen diese mit virtuellen Kontexten und beschleunigen die Entfremdung der Menschen vom Sein. Die Abstraktionen der digitalen Kommunikation überlagern zunehmend die Lebenswelten und verursachen einen stetigen Diskurs der Bilder und Zeichen, die rein selbstreferentielle Bezüge ausbilden. Die Räume des Menschen und auch die Konzepte, nach denen er sich selbst bestimmt und formt, werden durch die Addition der Beliebigkeiten abseits dieser Bezüge sinnlos. Die Welt des Menschen der Gegenwart wird zunehmend eine Welt, in der ephemere Abstraktionen automatisierte Handlungen vollziehen und in der durch stetige Normierung die Räume für Neues verschwinden.

Der Mensch wird ein Opfer der von ihm selbst geschaffenen Techniken.

Hinter den vermeintlichen Errungenschaften der Gegenwart tritt somit eine Frage hervor: Wenn die Maschinen für uns übernehmen, wie kann dann die menschliche Existenz überhaupt noch sinnvoll gestaltet werden?

Im Angesicht dieser existenziellen Umwälzungen ist vor allem eine Profession für neue Lösungsansätze prädestiniert, die im intellektuellen Diskurs weitestgehend ein Schattendasein fristet. Die Architektur, verstanden als Wissenschaft der menschlichen In-die-Welt-Setzung, könnte Antworten auf die Frage nach der Gestaltung der Zukunft liefern. Dazu jedoch muss sie sich – wie im vorliegenden Werk gezeigt wird – von der

modernen Schaffung von Gegenständlichkeit lösen und sich der Frage zuwenden, *wie* sich überhaupt etwas, das *ist*, als Phänomen aus dem Sein bildet. Anstatt vermeintlich objektive Lösungen zu präsentieren, folgt dies Vorhaben einer ganzheitlichen Prämisse, nach der die gegenwärtig dominierende Trennung von Subjekt und Objekt – von Mensch und Welt – systematisch und analytisch überwunden werden soll. Es geht in vorliegendem Buch folglich nicht um eine bloß formale Frage nach der Gestalt menschlicher Räume, sondern um die Perspektivierung neuer Ebenen des Denkens, aus denen eine am Gehalt des Menschen ausgerichtete und optimierte Welt überhaupt erst entworfen werden kann.

Der dahingehend verfolgte Ansatz fordert eine Abwendung von der gegenwärtig die Profession bestimmenden, zunehmend selbstreferentiellen Zeichen- und Diskurstheorie – hin zu einer Auseinandersetzung mit der Immanenz der menschlichen Welterfahrung in Volumen und Qualitäten.

Rein auf präzise Definitionen zielende Ansätze treten dabei mitunter hinter bewusst subjektiven Perspektiven zurück. Auch diese gehören zum Sein. Das Suchende, Kreisende, Selektive im Gegensatz zum Erstarren soll auf diese Weise methodisch fruchtbar gemacht werden. Die Diskursfelder, die dabei berührt werden, sind, da sie die elementare Genese der gegenwärtigen menschlichen Welt betreffen, potenziell universell. Ihrer Komplexität wird mit einer grundsätzlich architektonischen Methodik begegnet, die mit unterschiedlichen Maßstäben der Betrachtung arbeitet, um auch in ihrer Dimension weit voneinander entfernte Sachverhalte in Relation setzen zu können.

Das vorliegende Werk ist somit nicht als Beitrag zu spezifischen Fachdiskursen zu sehen, sondern als Versuch, aus der Analyse der Entwicklung der künstlichen Welt des gegenwärtigen Menschen durch eine synkretische Theorie zu einer neuen Entwicklungsmethodik in Architektur und Ästhetik zu gelangen. Es möchte dadurch auch zu einer ganzheitlichen Modellbildung beitragen, um Fundamente zur Schaffung einer umfassenderen Daseinsform des Menschen in einer neuen Welt bereitzustellen.

## Rahmungen

Ein neues Zeitalter bricht an.

Eine neue Welt entsteht.

Obwohl sie in ihrer inneren Logik schon länger obsolet geworden sind, widerstehen die Strukturen einer vergangenen Zeit noch dem Wandel, während sich die kommenden, weitaus radikaleren Veränderungen bereits am Horizont abzeichnen. Etablierte Methoden und tradierte

Erkenntniswege geraten ins Wanken, und die menschliche Gesellschaft steht zunehmend unter dem Druck neuer technischer Entwicklungen, die sich gerade erst anschickten, das Erscheinungsbild des Planeten und die Relationen der menschlichen Welt fundamental zu verändern. Die Zukunft scheint ungewiss; zugleich kristallisiert sich aber umso deutlicher heraus, dass jene, die die kommenden Entwicklungen nicht als zu gestaltende Aufgabe annehmen, von den Stürmen der Veränderung mitgerissen und im Sog der Verwerfungen einer unkontrollierten menschlichen Entwicklung untergehen werden.

Obwohl das Licht der Aufklärung nun schon seit einer Weile erstrahlt, ist der Übergang der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft – im Nachwirken der Französischen Revolution – noch nicht abgeschlossen. Auch die Folgen der industriellen Revolution sind bereits deutlich zu erkennen, aber ihr das menschliche Dasein verändernde Wucht – z.B. durch die Massenproduktion, die Etablierung einer industriellen Arbeiterschicht oder die Entgrenzung von Raumdistanzen durch den schnellen Transport mit der Eisenbahn – hat sich noch nicht vollständig entfaltet.

Es ist das Jahr 1828: Und an diesem weltgeschichtlichen Übergang zwischen einer althergebrachten, unverrückbar erscheinenden tradierten Lebensform des Menschen und dem, was später einmal als Moderne bezeichnet werden wird, stellt sich ein junger Architekt im Dienste des Großherzogtums Baden im beschaulichen Karlsruhe eine fundamentale Frage:

*In welchem Style sollen wir bauen?*

Es ist eine Frage, die in der wechselvollen Geschichte der Architektur, welche die Menschheit seit Anbeginn ihrer Zivilisationsgeschichte begleitet, sicherlich häufig gestellt wurde. Hinter ihr verbirgt sich nicht weniger als die Frage nach Form und Gehalt der menschlichen Schaffenskraft sowie nach dem *Wie* und *Was* ihrer handwerklichen und kulturellen Schöpfungen.<sup>1</sup> Vermeintlich ließe sie sich einfach beantworten, indem man an das Subjekt appelliert und sagt: »Bau doch einfach schön«. Doch diese Antwort greift zu kurz, denn das in der Frage evozierte »wir« macht deutlich, dass es hier nicht um individuellen Geschmack geht, sondern um nicht weniger als die Welt, die der Mensch sich im Akte stetiger individueller und gesellschaftlicher Gestaltungsprozesse selbst erschafft. Architektur, verstanden als Disziplin der Gestaltung des menschlichen Lebensraums, nimmt dabei potenziell eine übergeordnete, vereinende Position gegenüber den anderen Künsten

1 Der Begriff des Stils kann verstanden werden als die Art, *wie* etwas ist, gegenüber dem Sujet, *was* es ist. In der Architektur wie auch in einigen anderen Kunstformen fallen diese beiden Pole mitunter zusammen. Vgl.: Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*, S. 38.

ein. Sie rahmt und strukturiert die Möglichkeiten menschlicher Weltbildung.<sup>2</sup> Anders als z.B. Malerei oder Bildhauerei erschafft sie ihrem Ansatz nach nicht nur Gegenstände der Anschauung und Nutzung, sondern Räume, in denen sich der Mensch die überwiegende Zeit seiner Existenz aufhält. Diese Räume sind nicht nur technisch geschaffener Schutz vor Umwelteinflüssen, sondern spannen ein Netz der Relationen aus, in denen sich das menschliche Leben anhand bestimmter vordefinierter Bahnen entfalten kann.<sup>3</sup> Architektur ist damit zwar – wie andere Künste ebenfalls – mit der Frage des *wie* beschäftigt, hat ihren Schwerpunkt jedoch eher in dem, *was* eine künstlich geschaffene Welt des Menschen überhaupt erst ermöglicht.<sup>4</sup> Ein Wechsel im vorherrschenden Architekturstil hat demnach immer auch Auswirkungen sowohl auf die anderen Künste als auch auf die menschliche Lebenswelt als solche. Daher verwundert es nicht, dass der am Beginn seiner Karriere als oberster Baubeamte des Großherzogtums Baden sich befindende junge Architekt Heinrich Hübsch sich diese Frage nach dem Stil stellt, da sich in ihr die Frage nach der Form der Zukunft in Folge eines massiven gesellschaftlichen Epochenwechsels spiegelt.

Für Hübsch ist die Architektur seiner Zeit gefangen in einer idealisierten Vergangenheit – namentlich der Antike –, deren Formsprache von den damals tätigen Planern und Gestaltern bloß stetig wiederholt wird, obwohl sie der gegenwärtigen Zeit nicht mehr entspricht. Fantasie- und Mutlosigkeit, vermengt mit einem falschen Autoritätsglauben an die universelle Bedeutung der etablierten Ordnung, hat, so Hübschs Ansicht, die Entwicklung der Architektur und damit des baulichen Lebensumfeldes des Menschen nach strengen Stilvorgaben formalisiert und damit zur toten Nachahmung der Antike verkommen lassen.<sup>5</sup>

- 2 »Die Architectur sollte nicht eine Schwester der anderen bildenden Künste, sondern die Mutter derselben heißen: denn sie geht voran und erzieht die anderen.« Heinrich Hübsch, in: *In welchem Style sollen wir bauen?*, S. 10.
- 3 Für den Architekten Mies van der Rohe ist »wahre« Architektur immer eine soziale Form und ein Ausdruck der inneren Logik des Zeitalters, dem sie entspricht. Vgl.: Eaton, Ruth: *Die ideale Stadt*, S. 174. Diese abstrakten Ideen in konkrete Formen umzuwandeln, kann dabei durchaus als die Kernaufgabe architektonischen Entwerfens, gegenüber rein technischen Prozessen, verstanden werden. Vgl.: Grütter, Jörg Kurt: *Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*, S. 80.
- 4 Für den Architekten Valerio Olgiati erstreckt sich das Spannungsfeld, über das Architektur zu der künstlichen Welt des Menschen beiträgt, von kontextbezogenen Lösungen einerseits bis hin zu rein selbstreferenziellen Bauten. Vgl.: Breitterschmid, Markus: *Die Bedeutung der Idee in der Architektur von Valerio Olgiati*, S. 30.
- 5 Vgl.: Hübsch, Heinrich: *In welchem Style sollen wir bauen?*, S. 1 f.

Um diesen lähmenden Stilstand zu beenden, versucht Hübsch, einen neuen Architekturstil zu definieren, der nicht nach formalen, sondern nach objektivierten Kriterien, z.B. klimatischen und technischen Gegebenheiten, erfolgt.<sup>6</sup> In seinen grundlegenden Thesen – niedergeschrieben in einem nach der zugrundeliegenden Frage betitelten Buch – umschreibt er Architektur als einen Rahmen, innerhalb dessen anderen Künsten eine Freiheit des Ausdrucks ermöglicht werden soll, damit sich anschließend Architektur einerseits und ihre künstlerischen Ausgestaltung andererseits in einem symbiotischen Gesamtwerk vereinen können. Der eigentliche Kern dabei ist das Verhältnis zwischen den starren Vorgaben eines Stils, der als gesellschaftliche Normung wirkt, und der Freiheit des Künstlers, der einer individuellen Richtung folgt. Bei Hübsch ermöglicht erst ein spezifischer Stil die Freiheit des Künstlers, der dann in dem durch Architektur geschaffenen offenen Verhältnis zwischen Mensch und Welt menschliche Entfaltung ermöglicht.<sup>7</sup> Dieser Ansatz ist somit deutlich dem Geiste der Aufklärung verpflichtet, in der die subjektive und individuelle Gestaltungskraft des Menschen gegenüber einer Unterordnung unter göttliche oder weltliche Vorgaben betont wird.

Fast schon ironisch mutet es an, dass Hübschs Konzept einer rahmen- und strukturgebenden Architektur zwar einen deutlichen Einfluss auf andere Architekten hatte – insbesondere im Stil des sogenannten Historismus –, sein Ansatz aber durch die deutliche Imitation historischer Ornamentik überwiegend auf formale Aspekte, etwa die von ihm favorisierten Rundbögen bei Fassadenöffnungen, reduziert wurde. Die Antworten, die Hübsch auf seine Ausgangsfrage fand, teilen damit das Schicksal zahlreicher architektonischer Stile: Ihr eigentlicher intellektueller Kern, der sich aus der Frage nach einem neuen System destillieren ließe, wird von der formalen Nachahmung einer dann etablierten Form oder Haltung überdeckt.<sup>8</sup> Dieser Kern, der hinter der Definition eines Stils steht, kreist im Grunde immer um dieselbe Frage: Welche

6 Vgl.: Ibid., S. 13.

7 »Man begnüge sich, daß die Bildung der Hauptformen aus objectiven Grundsätzen hervorgeht, und lasse im übrigen dem Geschmacke des Künstlers freies Feld.« Zitat in *ibid.*, S. 4. Einen objektiven Rahmen bereitzustellen, indem der jeweilige Schaffende seine individuelle Kunstsprache ausdrücken kann, hält Hübsch demnach für die wesentliche Aufgabe seines neuen Stils. Vgl.: Ibid., S. 51.

8 Das betrifft vor allem den architektonischen Stil der Moderne, der gefasst als sogenannter »International Style« eine Gleichförmigkeit der Gebäude und Städte weltweit erzeugt hat. Vgl.: Eaton, Ruth: *Die ideale Stadt*, S. 15. Zu dieser internationalen Gleichförmigkeit passt ein Kommentar des Literaturwissenschaftlers Gerhard Schulz, der sich per se gegen die Klassifizierung von Stilen ausspricht, da sich ohnehin nur das Mittelmaß formal festlegen lasse. Vgl.: Schulz, Gerhard: *Romantik*, S. 27 f.

Welt erschaffen wir uns als Menschheit eigentlich selbst, als Ort unseres Daseins? Die Entscheidung für eine bestimmte Form, die sich in Stilen ausdrückt, ist das Ergebnis einer oder mehrerer bewusst oder unbewusst getroffenen Entscheidungen. Sie werden zwar zunächst subjektiv gefällt, treten jedoch mit der Gesellschaft in Wechselwirkung und prägen dadurch ebendiese Gesellschaft und wiederum ihre Mitglieder. Die Frage nach einem bestimmten Stil ist damit automatisch eine Frage nach Form, Sinn und Gehalt der menschlichen Werke und der Position, die der Mensch darin einnimmt. Weil diese Werke auch auf den Menschen selbst zurückwirken, stellen sie zugleich die Frage nach dem Dasein des Menschen, wie es sich vor einem ursprünglichen Sein entfaltet.

Das menschliche Sein kann dabei verstanden werden als die ursprüngliche Existenzform des Phänomens Mensch.<sup>9</sup> Sie bezeichnet hier die Ebene des biologischen, affektiven sowie emotionalen Weltbezugs und damit das, was mit der Natur des Menschen am ehesten beschrieben werden kann. Als das, was a priori gegeben ist, ist das menschliche Sein der Zustand, der vor einer bewussten Handlung oder Ausprägung des menschlichen Bewusstseins existiert. Das menschliche Sein ist somit Teil eines allgemeinen Seins – das als Begriff schlicht und ergreifend alles umfasst, was vorhanden ist. Das Dasein ist dahingehend eine bestimmte Art des vom Menschen individuell oder kollektiv konstruierten Weltbezugs.<sup>10</sup>

- 9 Der Begriff des Seins ist der Ausgangspunkt der wissenschaftlichen Philosophie und enthält, wie es der Philosoph Ernst Cassirer beschreibt, auch die Gesamtheit aller in ihr enthaltenen Fragen und Antworten. Vgl.: Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum* (1931), in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan: *Raumtheorie*, S. 487. Für eine philosophiegeschichtliche Bestandsaufnahme des Seinsbegriffes vgl.: Puntel, Lorenz B.: *Sein und Nichts*, S. 15–224. Das Sein als »Solches« umfasst dabei alles, was ist und aus dem sich alles andere ableitet. Kein anderer Begriff umfasst dabei mehr und ist gleichzeitig ursprünglicher als das Sein. Vgl.: Puntel, Lorenz B.: *Ibid.*, S. 516. Der Philosoph Jean-Paul Sartre fasst diese Universalität in ihren Merkmalen wie folgt zusammen: »Das Sein ist. Das Sein ist an sich. Das Sein ist das, was es ist.« Zitat in: Sartre, Jean-Paul/König, Traugott: *Das Sein und das Nichts*, S. 44. Der Philosoph Martin Heidegger merkt zu Beginn seiner prägenden Abhandlung zu dem Thema lediglich lakonisch an: »Man sagt: ›Sein‹ ist der allgemeinste und leerste Begriff. Als solcher widersteht er jedem Definitionsversuch.« Zitat in: Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, S. 2.
- 10 Der unscharfe Begriff des Seins, verstanden als singuläre Entität bzw. als Einheit von allem, was ist, ist somit zu vage, um auf die menschliche Lebensrealität angewendet zu werden. Auch der daraus abgeleitete Begriff des Daseins, verstanden als die Wirklichkeit der menschlichen Existenz, bleibt tendenziell unscharf. Vgl.: Pfordten, Dietmar von der: »Wie lassen sich Pflichten rechtfertigen? Kritik des sogenannten ›Sein-Sollen-Problems‹ und ein Lösungsvorschlag mit Verweis auf die Trias von Pflicht, Wertung, Wirklichkeit«, in: Karageorgoudis, Gerorgios/Noller, Jörg: *Sein und Sollen*, S. 229.

Der Mensch ist nicht einfach nur ein Zustand im Sein, sondern er ist in einem bestimmten Gefüge im Sein verortet. Er ist *da* und diese Position definiert sich durch die Relationen und Wechselwirkungen, die er zu bestimmten anderen Phänomenen ausbildet. Anders als die meisten Erscheinungen im Sein ist der Mensch dabei in der Lage, bewusst oder unbewusst auf die Zustände im Sein einzuwirken und sie nach seinen Vorgaben zu manipulieren. Sein Dasein partizipiert zwar an den Zuständen im Sein, aber es ist zu großen Teilen das Ergebnis menschlicher Gestaltung und Weltaneignung.

Das Dasein zeigt sich zum einen in den Räumen und Relationen der Architektur, zum anderen allerdings, und auch viel deutlicher, in den Mustern des abstrakten Denkens, das sich im Rahmen des menschlichen Zivilisationsprozesses zu einer Art dem Affektiven übergeordneter Daseinsform entwickelte.<sup>11</sup> Es ist die Ebene des Geistigen, auf der der Mensch scheinbar völlig losgelöst von den Zuständen im Sein neue Konzepte, Ideen und Relationen entwerfen kann. Als Teil des bewussten Weiterlebens scheint diese Art des geistigen Daseins einerseits merkwürdig getrennt vom Sein zu existieren und doch mit ihm im Prozess der Wahrnehmung und Gestaltung – vereinfacht gesagt im künstlerischen Akt – verbunden zu sein. Die Gesamtheit der bewussten menschlichen

Das prägendste Merkmal des Daseins, wie es vor allem bei Heidegger gefasst wird, ist seine Mannigfaltigkeit im Vergleich zum Sein, die sich vor allem in der Unterteilung von zeitlich strukturierten Augenblick zeigt. Vgl.: Hermann, Friedrich-Wilhelm v.: *Hermeneutische Phänomenologie der Zeitlichkeit des Daseins*, S. 195. Heidegger selbst fasst dies wie folgt zusammen: »Dasein versteht sich in irgendeiner Weise und Ausdrücklichkeit in seinem Sein. [...] Das Sein selbst zu dem das Dasein sich so oder so verhalten kann und immer irgendwie verhält, nennen wir Existenz. [...] Das Dasein versteht sich selbst immer aus seiner Existenz, einer Möglichkeit seiner selbst, es selbst oder nicht es selbst zu sein.« Zitat in: Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, S. 12.

- 11 Das abstrakte Denken ist die Fähigkeit des Menschen, seine Umwelt nicht nur passiv wahrzunehmen, sondern aus der Beobachtung heraus Phänomene zu isolieren, die sich von ihrem Ursprung lösen lassen. Als nicht physische, sondern rein geistige Phänomene sind sie Teil des bewussten Erlebens der menschlichen Welt. Vgl.: Metzinger, Thomas: *Der Ego-Tunnel*, S. 16–18. Das Phänomen des abstrakten Denkens ist dabei an das Bewusstsein geknüpft, denn es setzt jemanden voraus, dem es als Phänomen erscheinen kann. Vgl.: Sartre, Jean-Paul/König, Traugott: *Das Sein und das Nichts*, S. 10. Die Entwicklung des abstrakten Denkens in der Menschheitsgeschichte lässt sich vor allem anhand der Entwicklung der Schrift illustrieren, die zuerst natürliche Erscheinungen verbildlichte und zunehmend zu einem selbstreferenziellen System heranwuchs. Vgl.: Ernst, Ulrich: »Von der Hieroglyphe zum Hypertext«, in: Wenzel, Horst et al.: *Die Verschriftlichung der Welt*, S. 213.

Existenz kann somit begriffen werden als Wechselwirkung zwischen Sein und Dasein. Ein Stil umfasst demnach die Verbildlichung und die Prägung bestimmter geistiger abstrakter Inhalte auf spezifische Zustände im Sein. Als dann eigenständige Phänomene formen diese Artefakte eines Stils in der Folge die menschliche Welt nach den Vorgaben des Bewusstseins.

Allerdings sind die zugrundeliegenden Relationen des Geistigen, die zu einer spezifischen menschlichen Welt geführt haben, in ihr nicht unmittelbar erkennbar. Je weiter diese Relationen in der zeitlichen Betrachtung zurückliegen, desto mehr verlieren sich die Bezüge; Stile werden dann zum Dekor und zu Bedeutungsträgern anderer Inhalte und erstarren in ihrer formalisierten Ausprägung. Ihrer ursprünglich potenziell umwälzenden Kraft beraubt, werden sie im Laufe der Geschichte Gegenstand formal-technisch objektivierter oder geschmäckerlich subjektivierter Betrachtungen, bis sie sich schließlich dem toten Punkt einer bloßen Bildhaftigkeit nähern, die letztlich keine innere Aussage mehr transportiert.<sup>12</sup> Sie werden zu bloßen Fassaden, in denen stabile Bezüge für ihre Bewohner nicht mehr zu finden sind. Das menschliche Dasein erstarrt in einer künstlichen Welt, die jede Anbindung an ihre geistigen Ursprünge und damit auch an die ihr zugrunde liegenden Wechselwirkungen mit dem ursprünglichen Sein verloren hat.

Aber: Ein neues Zeitalter bricht an.

Wieder steht die Menschheit – wie schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts – vor radikalen gesellschaftlichen und technischen Umwälzungen. Wieder stellt sich die Frage »In welchem Style sollen wir bauen?«, diesmal jedoch mit einer neuen Brisanz. Das Dasein des Menschen in der Zukunft ist ungewiss. Doch gerade die Ungewissheit bietet eine Möglichkeit

<sup>12</sup> Ein wesentlicher Aspekt im Bereich des abstrakten menschlichen Denkvermögens ist dabei das Bild. Bilder sind Phänomene, die sich aus zahlreichen Unterphänomenen zusammensetzen und diese durch eine spezifische Logik, oder Idee, vereinen. Vgl.: Bisanz, Elize: *Die Überwindung des Ikonischen*, S. 73. Bilder können dabei zum Teil aus physikalischen Elementen bestehen, sie haben aber immer auch eine geistig abstrakte, imaginäre Ebene. Vgl.: Wiesing, Lambert: *Phänomene im Bild*, S. 145. Vgl.: Mitchel, W.J.T.: *Bildtheorie*, S. 20. Bilder sind als Phänomen eine entscheidende Komponente in der Gestaltung des menschlichen Daseins. Vgl.: Mörtenböck, Peter: *Die Virtuelle Dimension*, S. 95. Dem Kunsthistoriker Hans Belting nach entsteht die Entwicklung konkreter bildnerischer Tätigkeit mit der Entwicklung des Totenkultes, in dem die Doppelnatur des Bildes zwischen rein Geistigem und Konkretem anhand des Leichnams als »Urbild« manifest wird. So verfügen z.B. die Begriffe Leiche und Bild in der altägyptischen Hieroglyphenschrift über dasselbe Schriftzeichen. Vgl. Macho, Thomas: »Kulturwissenschaften – Was tun Sie, wenn Sie einen Menschen lieben«, in: Hofer, Michael/Leisch-Kiesel, Monika: *Evidenz und Täuschung*, S. 111.

zu neuen, freien und umfassenderen Formen des menschlichen Daseins. Die Zukunft liegt in der Hand des Menschen der Gegenwart, der sie gestalten wird, und damit liegt sie in der Verantwortung einer Architektur, die ihrer rahmenden Rolle gerecht werden muss.

\*

Bevor sich dieser Frage nach Form und Gehalt des menschlichen Daseins gewidmet werden kann, ist es allerdings erforderlich, auf den Stil als solchen näher einzugehen. Als Begriff bezeichnet Stil eine gemeinsame formale Ausprägung verschiedener Werke, die als Ergebnis menschlichen Handelns eine erkennbare Sinngruppe bilden und sich von anderen gestalteten Erscheinungen abgrenzen. Durch Stil werden Gegenstände erzeugt, die sich in ihrer formalen Ausprägung ähneln und dadurch von anderen Objekten unterscheidbar werden. Im bereits benannten Beispiel des architektonischen Historismus wäre dies der Rundbogen bei Heinrich Hübsch. Er markiert ein Gebäude als einem bestimmten Stil zugehörig und grenzt es von anderen Stilen wie dem Barock, der Gotik oder der Antike ab. Zugleich bildet dieses Detail innerhalb der Stilgruppe Historismus eine Art Unterkategorie, weil es auch historistische Gebäude *ohne* Rundbogen gibt. Stil ist somit weniger durch ein einzelnes vereinheitlichtes Element bestimmt als vielmehr durch die Abgrenzung zu anderen Formen, deren Anzahl sich mit der Verfeinerung eines Stils erhöht. Die exakte Kategorisierung eines Stils bleibt daher schwierig und kann sich weniger an einem isolierten Merkmal aufspannen als an der Weise, wie dieses mit anderen Aspekten in Relation gesetzt wird.

Ähnlich verhält es sich mit Kleidungsstilen. Häufig kann man nicht eindeutig festlegen, an welchem Detail nun genau sich ein bestimmter Stil manifestiert. Erst im Gesamtzusammenspiel einer Einheit, z.B. im Gestus und Habitus einer Person, erscheint dieser Stil als Kontext in Abgrenzung zu anderen. Stil ist damit mehr als eine objektive Materialform, sondern wesentlich davon bestimmt, wie diese von einem Betrachter rezipiert wird. In dessen Rezeption verbinden sich die objektiven Formen des Äußeren mit seinen subjektiven Zuständen, seinen Assoziationen.<sup>13</sup> Der Mensch nimmt die Welt nicht neutral wahr, sondern gewichtet nach den unterschiedlichsten Objekten, zu denen er sich subjektiv in Beziehung setzt.<sup>14</sup> Er kategorisiert somit – ob bewusst oder unbewusst – stetig

<sup>13</sup> Hierzu die Architekturtheoretikerin Margitta Buchert: »In dem, was materialisiert ist oder physikalisch determiniert werden kann, erschöpfen sich die Wahrnehmungsräume des einzelnen Menschen nicht.« Buchert, Margitta: »Fließende Räume«, in: dies.: *In Bewegung... Architektur und Kunst*, S. 103.

<sup>14</sup> Diese Objekte ähneln demnach dem Phänomen des Bildes. Was in der menschlichen Wahrnehmung erscheint, ist immer auch das Ergebnis eines

seine Umgebung anhand spezifischer Formen und Gestalten, zu denen er ein Vorwissen oder eine Erwartungshaltung mitbringt. Mit Blick auf diese verhält er sich zu bestimmten Erscheinungen primär zugewandt oder ablehnend. Architektonisch gesehen erschafft Stil somit ein Innen und ein Außen. Durch ihn entsteht ein primär mental existierender Raum, der sich als Gegensatz zu einem anders geformten Außen abgrenzt und nach innen sinnstiftend wirkt. Innerhalb dieses Raumes gilt eine gewisse innere sinnstiftende Logik, auf die die Manifestationen des Stils zeichenhaft verweisen.

Damit ist der Stil jeder Kunstform immanent. Die menschliche Kulturtechnik der Kunst kann als Methode verstanden werden, durch gegenständliche Formen auf abstrakte Bedeutungskontexte zeichenhaft zu verweisen.<sup>15</sup> Obwohl den Künsten formal zugehörig, geht Architektur über dieses zeichenhafte Abbildverständnis hinaus. Ein Gemälde z.B. kann auf *etwas* verweisen und beim Betrachter durch die Art und Weise seiner Gestaltung einen gewissen Sinnzusammenhang erzeugen. Dieser ist physisch-konkret nicht existent, ist aber dennoch im mentalen Innenleben des Rezipienten vorhanden. Ein Gemälde besteht physisch gesehen nur aus Farbleckschen auf der Leinwand, aber dennoch entsteht aus diesen im Auge des Betrachters scheinbar magisch eine samtig grüne Wiese

geistigen Prozesses. Vgl.: Buether, Axel: *Die Bildung der räumlich-visuellen Kompetenz*, S. 32. Auch eine bewusst auf den reinen Phänomensinn bezogene Erfassung ist immer auch zum Teil ein Akt der Interpretation. Vgl.: Panofsky, Erwin: *Ikonographie und Ikonologie*, S. 16.

- 15 Vgl.: Mersch, Dieter: *Epistemologien des Ästhetischen*, S. 15. Hierzu der Philosoph Reinold Schmücker: »Kunstwerke sind demnach kommunikative Zeichen in einem ganz bestimmten Sinne: Sie repräsentieren nicht, sondern teilen etwas Bestimmtes in der eigentümlichen Weise mit.« Schmücker, Reinold: *Was ist Kunst?*, S. 283. Diese Trennung von Kunstwerk und materiellem Bild entspricht damit der englischen Unterscheidung zwischen Image und Picture. Vgl.: Mitchel, W.J.T.: *Bildtheorie*, S. 285. Das Image, als der »reine« geistige Anteil eines Bildes, verbindet sich mit seinem physischen Abbild, dem Picture. Die so erzeugten Kunstwerke sind eng verknüpft mit der Menschwerdung als solche. Erste Werke zeigen sich ab 40.000 v.Chr. in der Höhlenkunst. Vgl.: Floss, Harald: »Macht Kunst den Menschen?«, in: Klempt, Eberhard: *Explodierende Vielfalt*, S. 173. Kunstwerke waren dabei zu Beginn noch deutlich mit kultischen Handlungen verknüpft und erst seit der Antike lösen sich die Werke aus ihrem Zusammenhang, wodurch überhaupt die eigenständige Figur des Künstlers entsteht. Vgl.: Grütter, Jörg Kurt: *Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*, S. 85. Später, vor allem ab der Romantik, definiert dabei das Kunstwerk auch zunehmend das gesellschaftliche Ansehen des Künstlers, da das Werk als solches als die sichtbare Form seines schöpferischen Bewusstseins betrachtet wurde. Vgl.: Wasser, Harald: *Vom Weltbild der Rhetorik, vom Buchdruck und von der Erfindung des Subjekts*, S. 207.

oder eine geheimnisvoll entrückte Figur. Auch Architektur verfügt über diese zeichenhafte Komponente, indem sie mitunter den Betrachter an etwas denken lässt, das strenggenommen gar nicht da ist. Im Unterschied dazu geht sie aber auch über diesen rein zeichenhaften Abbildcharakter von etwas anderem, wie es im Gemälde der Fall ist, hinaus. Architektur verweist nicht nur auf einen Sinnzusammenhang; sie *ist* dieser Sinnzusammenhang. Genauer: Sie *ist* das, was sie *ist* (zumindest meistens). Nur ist das, was sie *ist*, meist nicht unmittelbar erfassbar.

In einer einfachen Definition umfasst Architektur die Gestaltung von Gebäuden. Der Betrachter steht vor einem Haus und erfreut sich an dem ansprechenden Stil seiner formalen Gestaltung. Es ist diese ikonische, gegenständlich-bildhafte Funktion, auf die Architektur mitunter reduziert wird. Ein Blick auf die Städte der Welt und ihre prägenden Gebäude, deren Stil meist auf eine bestimmte Assoziation hin ausgerichtet ist, belegt dieses. Allerdings liegt die eigentliche Funktion von Architektur weniger im isolierten Objekt als in der Relation und damit im Arrangement menschlicher Räume, Abfolgen und Sinnbezüge, die sich zwar mitunter in Gebäuden gegenständlich zeigen, häufig aber eher unterbewusst strukturierend wirken. Architektur ist also weniger das, was als Phänomen erscheint, sondern das, was sich im gesellschaftlichen und menschlichen Leben als dessen Struktur ergibt. Unter diesem erweiterten Begriff umfasst Architektur nicht nur die Planung von Gebäuden und Städten, sondern bezieht sich potenziell auf alle Strukturen und Professionen der menschlichen Welt. Anders als die meisten anderen Künste ist Architektur damit kein klar abzugrenzendes und eindeutig zu definierendes *Ding*. Auch der *Entwurf*, als Prozess der Erschaffung von Architektur, besitzt keinen präzise definierten Aufgabenbereich und keinen fest umrissenen sowie Erkenntnis- und Methodenrahmen. Architektur als Profession positioniert sich so als Querschnittsdisziplin zu nahezu allen Tätigkeitsfeldern menschlichen Wirkens. Damit ist sie einerseits eine offene Disziplin, in der viele verschiedene Fachgebiete – auch jenseits der Künste und dem Bereich Natur- und Geisteswissenschaften – wirken, und andererseits bildet sie ihr eigenes Sinnsystem, da sie sich als Profession in gewisser Weise aus sich selbst begründet.<sup>16</sup> Positiv gesehen führt dies zu einer

- 16 Der Architekturtheoretiker Günther Fischer sieht in der Architektur ein Fach »sui generis«, das sich aus sich selbst heraus begründet und definiert, da es zwar zahlreiche Schnittmengen mit anderen Disziplinen hat, aber keiner von ihnen wirklich zugehörig ist. Vgl.: Fischer, Günther: *Architekturtheorie für Architekten*, S. 60. Dies kann auch darin begründet liegen, dass sich die Architektur als Disziplin kaum durch die Ausbildung einer eigenen Fachsprache gegenüber anderen Disziplinen abgegrenzt hat. Vgl.: Panofsky, Erwin: *Gotische Architektur und Scholastik*, S. 20. Im Gegensatz zu einer bautechnischen Planung beginnt die architektonische Entwicklung mit einem Entwurf, in dem aus unterschiedlichen Phänomenen zunächst ein suchendes

übergreifenden und vereinigenden Methodik; negativ gesehen birgt es die Gefahr von Ungenauigkeit, die durch das synkretische Zusammenfügen von beliebig ausgewählten Methoden entsteht.<sup>17</sup>

Wie auch immer man dies bewertet, ist das, was Architektur in Form und Prozess umfasst, kein neues Phänomen, sondern eng mit der menschlichen Zivilisationswerdung als solcher verbunden.<sup>18</sup> Zugespißt formuliert könnte sogar argumentiert werden, dass Architektur und Zivilisation – also die Kultivierung von Mensch und Natur – wesensgleich sind.

Der Mensch vor der Zivilisation war ein Jäger und Sammler, der – alleine oder in kleinen Gruppen – sich ungeschützt als ewiger Wanderer im Sein bewegte. Zumindest kann dieses angenommen werden, da fundierte Erkenntnisse über diese prähistorische Frühphase des Menschen – obwohl sie die größte Zeit in der Geschichte der Gattung homo sapiens umfasst – fehlen. Die Forschung und Geschichtsschreibung des Menschen basiert wesentlich auf Dingen, die er hinterlassen hat. Solche Hinterlassenschaften der frühen Menschen existieren jedoch kaum noch. Erst seit der sogenannten Neolithischen Revolution vor rund 10.000 Jahren lassen sich umfassendere Zeugnisse menschlichen Handelns nachweisen. Dass eine aktive Gestaltung der Umwelt stattgefunden hat, zeigt sich dabei erstmals anhand von megalithischen und bewusst gestalteten Steininformationen, die sowohl ein gegenständliches Werk bilden als auch

Gefühl, daraus eine Idee und erst dann ein Konzept, als neue Verbindungsstruktur der Phänomene, entsteht. Vgl.: Meisenheimer, Wolfgang: *Der Rand der Kreativität*, S. 39. Für einen systematischen Überblick über die Aspekte des Entwerfens vgl.: Fischer, Günther: *Architekturtheorie für Architekten*, S. 108–124.

- 17 Der Philosoph Dieter Mersch führt für die Wissenschaft verschiedene Methoden nach Fachbereichen auf, von Experiment, Modellbildung, Interpretation, Theoriebildung, Analytik und Reflexion bis hin zur Heuristik und Reflexivität, die den meisten Architekturschaffenden in ihrer Praxis – zumindest dem Begriff nach – begegnen sollten. Vgl.: Mersch, Dieter: *Epistemologien des Ästhetischen*, S. 65. Diese Offenheit kann auch kritisch gesehen werden, da die Architektur kaum über eine eigene präzise Terminologie verfügt und in der wissenschaftlichen Reflexion meist aus der Perspektive von außen und nicht aus der des Entwerfers gesehen wird. Vgl.: Janson, Alban: »Grundbegriffe der Architektur. Ein Vokabular für den architektonischen Entwurf?«, in: Buchert, Margitta: *Reflexives Entwerfen*, S. 107. Einige, wie der Architekt Patrik Schumacher, sehen die Architektur als eigenständige Disziplin intellektuell mittlerweile am Ende ihrer Daseinsberechtigung angekommen. Vgl.: Schumacher, Patrik: *The End of Architecture*, passim.
- 18 Der Mensch lebte rund 140.000 Jahre als Jäger und Sammler ohne Architektur. Erst ab 9.000 v.Chr. erscheinen monolithische Strukturen, die als Machtzeichen des Menschen über seine Umwelt gedeutet werden können. Vgl.: Hodder, Ian: »Probing religion at Çatalhöyük: An interdisciplinary experiment«, in: Hodder, Ian: *Religion in the Emergence of Civilization*, S. 21–23.

eine künstliche Verortung des Menschen im Sein darstellen.<sup>19</sup> Was dieses Erscheinen einer gestalteten Umwelt, die sich in ihrer Form als Megalithkultur durchaus als erster Architekturstil begreifen lässt, verursacht hat, ist bisher ungeklärt. Auffällig ist jedoch, dass das Auftreten erster Architekturen zeitlich mit der Sesshaftwerdung des Menschen und der Ausbildung von Ackerbau zusammenfällt. Anders als die nomadische Existenzweise des ewigen Wanderers erzwingt diese Kulturtechnik eine überwiegende Präsenz an einem bestimmten Ort, der zum Nahrungsanbau genutzt und vom Menschen kultiviert wird. Vor allem im sogenannten fruchtbaren Halbmond des Orients entstehen aus dieser Bindung an einen bestimmten Raum erste kleine, im Laufe der Jahrtausende dann größer werdende Dörfer. Das Leben in diesen Siedlungen unterscheidet sich von einer freien Existenz im Sein insbesondere dadurch, dass es einer zunehmenden Funktionsteilung unterliegt. Je größer Siedlungen werden, desto stärker werden sie von Arbeitsteilung geprägt. Nicht mehr jeder Bewohner ist unmittelbar für die Nahrungsbeschaffung verantwortlich, sondern kann sich beruflich auf andere benötigte Tätigkeiten spezialisieren. Im Zusammenspiel der einzelnen Teile und Tätigkeiten entsteht so ein Gesamtgefüge zivilisatorischer Ordnung. Die Anforderungen an ein solches abstraktes Gefüge sind eng verbunden mit den es begleitenden Phänomenen entstehender religiöser Systeme und komplexer Herrschaftsformen. Es entstehen Städte, deren Architektur diese abstrakten Gefüge verkörpert und von denen aus sie als universelle Prinzipien in die umgebenden Naturräume übertragen werden.<sup>20</sup> In diesen Städten,

- 19 Für einen Überblick über die neolithische Revolution im sogenannten fruchtbaren Halbmond vgl.: Krebernik, Manfred: *Götter und Mythen des alten Orients*, S. 11–21. Auslöser dieser Entwicklung war ein Klimaumschwung, durch den Ackerbau möglich wurde. Die ersten Siedlungen waren wahrscheinlich reine Landwirtschaftseinheiten ohne feste Wohnstrukturen. Vgl.: Hodder, Ian: »Introduction«, in: Hodder, Ian: *Çatalhöyük perspectives*, S. 8. Die Bauern wurden zunehmend sesshaft und es bildete sich der heute noch zu beobachtende Gegensatz von Stadt und Land heraus. Vgl.: Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: 1440 – *Das Glatte und das Gekerbte* (1980), in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan: *Raumtheorie*, S. 441.
- 20 Stadt und Land unterscheiden sich primäre dadurch, dass Städte eine künstliche Umgebung und eine eigene Ordnung bilden im Vergleich zu einer Abhängigkeit von natürlichen Phänomenen. Vgl.: Faßler, Manfred: »Umbrüche des Städtischen«, in: Faßler, Manfred/Terkowsky, Claudius: *Urban Fictions*, S. 11. Diese Trennung entspricht auch den Gegensätzen von materieller und geistiger Tätigkeit. Der Soziologe Henri Lefebvre merkt dazu an: »Der Stadt fällt die intellektuelle Arbeit zu [...]. Das Land, zugleich praktische Realität und Repräsentation, wird zum Träger von Bildern der Natur, des Seins, des Ursprünglichen. Die Stadt wird zur Trägerin von Bildern der Anstrengung, des Willens, der Subjektivität, der Reflexion [...].« Zitat, in: Lefebvre,

die mitunter das Zentrum großflächiger Imperien sind, findet sich der Mensch nun in den Räumen eines kultivierten Daseins wieder. Ein Dasein, dem Architektur durch die Materialisierung der abstrakten Systeme, mit denen sie verbunden ist, seine Form verleiht. Wobei die von der Architektur geschaffenen Räume durch ein bestimmtes In-Beziehung-Setzen der einzelnen Teile zueinander definiert sind. Architektur als die Form der Gesellschaft ist also untrennbar verbunden mit der Gesellschaft des zivilisierten Menschen als solchem, da sie auch die Position und die sozialen Prozesse des Kulturmenschen definiert und arrangiert.<sup>21</sup> Neben einer ursprünglichen physischen Schutzfunktion gegenüber der Umwelt – die wahrscheinlich dem baulichen Wirken zugrunde liegt – bildet Architektur damit in Form von Gebäuden, Städten sowie umfassenderen Raumdefinitionen die Möglichkeit für den Menschen, sich in einem größeren sozialen Zusammenhang zu positionieren.<sup>22</sup> Er kann sozusagen Teil eines großen Bildes werden, das durch die Architektur in Form gebracht und durch das Einfügen des Menschen darin manifest wird. Anders als ein Gemälde ist dieses große Bild der Architektur ein menschlicher Aneignungsraum. In ihm entsteht eine Struktur, die Möglichkeiten der Annäherung, aber auch der Ablehnung bereithält und die erst durch ihre Benutzung zu jener sozialen Struktur wird, der die Architektur ihre Form gibt. Damit ist die Architektur in dem, was sie ist,

Henri: *Das Recht auf Stadt*, S. 62. Nietzsche zufolge kann die organisierte Religion als eine Methode betrachtet werden, die Natur nach menschlichen Gesetzmäßigkeiten zu formen und diese in sie einzuprägen. Vgl.: Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches*, in: Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches. Also sprach Zarathustra. Jenseits von Gut und Böse*, S. 112. In den Städten der neolithischen Revolution entstanden parallel zur Urbanisierung religiöse Systeme, die auf das umgebende Land übertragen wurden. Auch das Haus, als Wohnort einer Gruppe von Menschen, entstand zeitgleich, indem besagte Menschen durch einen gemeinsamen Ahnenkult, der an die Häuser gebunden war, als zusammengehörig definiert wurden. Vgl.: Hodder, Ian: »Memory«, in: Hodder, Ian: *Çatalhöyük perspectives*, S. 183–195. Häuser waren damit zuerst Orte einer mystischen Erinnerung und Sinnstiftung. Wesentlich dabei waren Kunstwerke wie Bilder und Skulpturen innerhalb der Häuser, wodurch diese als Raum sozusagen zu belebten und erlebbaren Bildern wurden. Vgl.: Last, Jonathan: »Art«, in: *Ibid.*, S. 197–208.

- <sup>21</sup> Der Architekt Uwe Unterberger fasst dies wie folgt zusammen: »Die unausweichliche Abhängigkeit der architektonischen Gestalt von sozialen Strukturen und Abläufen lässt den Schluss zu, dass es sich bei den baulichen Realisierungen um eine Art »Formalisierung von sozialen Prozessen« handelt.« Zitat in: Unterberger, Uwe: *Architektur in der Wissensgesellschaft*, S. 117.
- <sup>22</sup> Architektur bietet somit nicht nur Schutz vor Umwelteinflüssen, sondern verortet den Menschen sowohl räumlich als auch mental. Vgl.: Buchert, Margitta: »Reflexives Entwerfen?«, in: dies.: *Reflexives Entwerfen*, S. 47.

nicht auf ihre konkrete Gestalt begrenzt. Architektur wird zwar als sinnlicher Reiz ähnlich anderen Kunstformen im Konsum und in der Wahrnehmung erlebt, aber anders als diese erschöpft sich ihre Wahrnehmung nicht in einer oder mehreren Schlüsselreizkategorien – wie z.B. beim Bild in der visuellen oder bei einer Komposition in der akustischen Wahrnehmung –, sondern sie ist als ein umfassendes *Etwas* allen Wahrnehmungsebenen des Menschen geöffnet.<sup>23</sup>

\*

Die Offenheit, die Architektur als Profession auszeichnet, spiegelt sich auch in ihrer Produktion. Vereinfacht gesagt erzeugt Architektur primär eine gegenständliche Form, die sowohl strukturell als auch assoziativ und normativ auf den Menschen zurückwirkt. Der Zweck einer Architektur geht aus dieser meist eher diffus zu erfassenden Wirkungsabsicht hervor. Sicherlich gibt es einfache Vorgaben, die durch Architektur erreicht werden sollen. Vielleicht der Schutz vor Wind und Wetter, die Optimierung von Büroflächen oder die Strukturierung von städtischem Raum zur Optimierung von Verkehrs- und Austauschbeziehungen. Allerdings können auch ganz andere, das gesamte Spektrum des menschlichen und mentalen Lebens umfassende Aspekte die Grundlage für Architektur bilden. Emotionen, Hoffnungen, Idealvorstellungen, Utopien und Träume liegen ihr mitunter ebenso zugrunde wie (scheinbar) klare objektive Anforderungen. Diese Offenheit in der Aufgabe spiegelt sich in dem, was als Entwurfsgrundlage seitens ihrer Entwickler herangezogen wird. Ob die bildliche Ästhetik von Stilen, das Nacheifern etablierter Images, die Verarbeitung von historischen oder gesellschaftlichen Kontexten, die mathematische Zahlenmystik eines vermeintlich geordneten Weltverständnisses oder rein affektiv empfundene Schönheit der Anmutung: quasi alles, was *ist*, kann die Grundlage von Architektur werden und im Prozess ihres *Entwurfes* zu einer Formung gelangen.

Architektur ist dabei eine der wenigen gestaltenden Künste, die in ihrer Konzeption fast ausschließlich im Abstrakten arbeitet. Anders als etwa in der Bildhauerei oder Malerei, wo sich die Auseinandersetzung direkt am Material vollzieht, ist die Entwicklung von Architektur, nicht zuletzt wegen des Aufwands ihrer »echten« Realisierung, überwiegend

- <sup>23</sup> Architektur wirkt dadurch umfassender als andere Kunstformen auf den Menschen und ist dabei immer auch ein Element der zwischenmenschlichen Sozialisation und Kommunikation. Vgl.: Gleiter, Jörg H.: »Indexikalität. Die Kunst der Architektur«, in: Bertram, Georg W.: *Die Kunst und die Künste*, S. 377. Allerdings wird Architektur, wie die meisten zeitgenössischen Professionen, zunehmend zu einem Produkt, indem Räume und Formen auf einen idealisierten Konsum, etwa im Tourismus, hin optimiert werden. Vgl.: Jatsch, Markus: *Entgrenzter Raum*, S. 12.

eine Arbeit mit Modellen.<sup>24</sup> Modelle sind dabei zu verstehen als geistige Konzepte, die der Wirklichkeit von Zuständen im Sein vorgeschaltet werden, um spezifische Phänomene in ihm strukturell und in Relation zu anderen Erscheinungen zuerst zu bestimmen.

Anders als naturwissenschaftliche Modelle, die aus Beobachtungen und Ableitungen erzeugt werden, stehen architektonische Modelle vor der eigentlichen Unmöglichkeit, ein nicht existentes zukünftiges Modell im Akt des Entwerfens überhaupt erst zu konstruieren. Die Schaffung eines zunächst rein geistig vorhandenen Konzepts geht dem späteren konkreten und physischen Phänomen damit voraus.<sup>25</sup>

Über die Jahrtausende hat sich dabei eine Methodik entwickelt. Die architektonische Annäherung an die Form der Zukunft erfolgt durch Pläne und Bilder. Zunächst grob assoziativ in der Skizze, dann über erste Massensetzungen und die Definition von Bezügen, mündend schließlich in die präzise Planung der Schraube im Gebäck. Es ist ein Prozess, der überwiegend im Abbild erfolgt. Ob als zweidimensionales Bild oder räumliches Modell, es handelt sich um ein Symbol, das auf den eigentlich anvisierten Zustand verweist. Heutzutage überwiegend in mathematisch-geometrischen Modellen am Rechner simuliert, löst sich so im Entwurf das, was entworfen wird, als Abstraktum mitunter von einer späteren physischen Realität. Die Entwürfe – in der Gegenwart visualisiert in den bildlichen und filmischen Simulacren der digitalen Kultur – erhalten so mitunter ein Eigenleben, durch das sie das soziale Gefüge lange vor ihrer realen Manifestation – die mitunter nie erfolgt – prägen.<sup>26</sup> Getrieben durch die technischen Entwicklungen verfügen diese Simulacren dabei mitunter über eine scheinbar umfassende Präzision und

24 Diese Modelle, in welchem Material auch immer manifestiert, können als die eigentliche Leistung des Entwurfes in der Architektur betrachtet werden. Die Modelle umfassen dabei ein definiertes Ganzes, unter dem die jeweiligen Teilphänomene strukturiert werden. Hierzu der Architekturtheoretiker Jörg Kurt Grütter: »Architektur war schon immer ein Ganzes, zusammengesetzt aus Teilen.« Grütter, Jörg Kurt: *Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*, S. 69.

25 Entwerfen kann in der Architektur als ein recht vager, aber wesentlicher Prozess begriffen werden. Er umfasst die Suche nach einer Ordnung von unterschiedlichsten Einzelteilen, die sich erst am Ende des Prozesses, im finalen Entwurf, als ein spezifischer Zusammenhang kontextualisieren. Vgl.: Buchert, Margitta: »Einfach entwerfen. Fünf Beschreibungen«, in: Buchert, Margitta/Kienbaum, Laura: *Einfach entwerfen*, S. 17.

26 Architektur wird heutzutage überwiegend an Computern in CAD-Simulationen entworfen. Diese erzeugen wirklichkeitsnahe und manipulierbare Abbilder, die jedoch in ihrer Grundstruktur von den Parametern des Digitalen und damit von Standardisierung bestimmt sind. Vgl.: Grau, Oliver: *Virtual Art*, S. 256.

Aussagekraft, die gegenüber Subjekten, aber auch gesamtgesellschaftlichen globalen Strömungen wirksam werden kann. Die zunehmend präziseren Modellierungen des Digitalen prägen so die Wirklichkeit lange vor ihrer physischen Realisierung. Die Ebene des abstrakten Denkens und seiner bildhaften Darstellung erreicht so in der Architektur – aber nicht nur da – eine übergeordnete Bedeutung über real vorhandene Zustände.

*Geist über Materie. Dasein über Sein.*

Die Stilfrage ist somit nicht nur eine Frage nach der Formung von Materie entsprechend einer bestimmten Formvorgabe, sondern auch die Frage nach den abstrakten Konzepten und Entwürfen, die soziale Räume und Relationen formen.

Am bereits vorgestellten Beispiel des Rundbogens von Heinrich Hübsch wird diese zusätzliche Dimension deutlicher. Der Rundbogen ist zunächst eine formalästhetische Ausprägung eines Elementes, das nach objektivierten Vorgaben optimiert wird. Im Historismus wird er jedoch zugleich Teil eines Stils, der in einer bestimmten Weise auf den Betrachter wirken soll; nicht nur als Reizeindruck, sondern als Aussage über eine zukünftig zu schaffende Gesellschaft. In ihr soll das Individuum in einem sozialen Raum verankert werden, dessen Form durch den Rückgriff auf historisch-antike Politikkonzepte legitimiert ist. Das bauliche Detail des Rundbogens ist eben nicht nur ein rein formal-ästhetisches Ding, sondern vor allem ein Verweis auf den größeren Kontext eines zu verwirklichenden Gesellschaftszustands. Im Zusammenhang mit einem Gebäude des entsprechenden Stils wird es zum Abbild eines idealisierten Zusammenhangs zwischen Mensch und Welt, der sich als Konzept durch seine physische Form manifestieren soll. Architektur ist somit nicht nur die Form dessen, was der gegenwärtige gesellschaftliche Zustand ist, sondern sie partizipiert immer auch an Konzepten einer Zukunft, die noch nicht da ist, sich aber durch die Architektur verwirklichen soll. Sie ist sowohl der durch Politik zu formende Körper der Gesellschaft als auch der Raum der Utopie, die sich als bestimmtes Dasein des Menschen durch die Gegenständlichkeit der architektonischen Form zeigt.<sup>27</sup> In ihr verbinden sich die Vergangenheit, aus der die Gegenwart hervorgegangen ist, und die Zukunft, zu der sie sich hin entwickelt. Als Formung der Zukunft durch bewusstes Gestalten ist sie die Fassung eines zukünftigen Daseins des Menschen unter abstrakten Konzepten, die sich aus der Modellierung ebendieses Daseins ableiten.

Der Stil, der einer spezifischen Architektur zugrunde liegt, ist somit immer zu begreifen als ein Gegensatz zu etwas Anderem. Ein Stil verweist

27 Da Architektur in Modellen entworfen wird, bietet sich diese Ausdrucksform in Vergleich zu anderen Künsten an, da die abstrakte Ebene dem potentiell Ort- und Zeitlosen der Utopie entspricht. Vgl.: Lehmann, Gunther K.: *Ästhetik der Utopie*, S. 11.

stets auf etwas, das sich in einer bestimmten Form manifestieren soll, sich aber vor allem in der Abgrenzung zu etwas Anderem bildet. Das zukünftige Dasein ist in seiner Form konzeptuell nicht denkbar ohne das gegenwärtige Dasein, zu dem es sich als Gegensatz abgrenzen lässt.

Auch das Dasein – das Ergebnis abstrakten Denkens und bewussten Handelns – als solches kann nur in Absetzung von einem ursprünglichen Sein erfasst werden. Begreift man diesen fundamentalen Dualismus als Wesen eines Stils, zeigen sich »große Bögen« in der Gesellschaftsgeschichte, die sich in architektonischen Formen niederschlagen und deren konzeptuelle Gehalte sich gegenseitig bedingen.

Unterschiedliche historische Architekturstile lassen sich stark vereinfacht auf zwei abstraktere Kategorien zusammenführen: Gotik, Rokoko und Eklektizismus z.B. fokussieren sich auf den unmittelbar menschlich-sinnlichen Eindruck und die affektive Wirkung; während Renaissance, Klassik und Antike die Logik der Mathematik und die Idee dauerhaft gültiger Ordnungsprinzipien in den Vordergrund stellen.<sup>28</sup> Während unter der einen Kategorie die Inspiration durch das Werdende des Seins im Fokus steht, ist in der anderen die Basis in der Annahme ewig gültiger abstrakter Prinzipien des geplanten Daseins gesetzt. Dies ist nicht nur eine formale Frage, sondern verweist direkt auf das Sozialgefüge und den jeweiligen Zeitgeist, in dem sich die jeweilige Architektur stilistisch verortet. Auch in anderen Kunst- und Ausdrucksformen wie Kleidungs- oder Sprachmoden finden sich Aspekte dieser übergeordneten Kategorien wieder, doch in der Architektur lassen sie sich anhand ihrer strukturell lebensweltformenden Komponente besonders prägnant analysieren. Zugespißt kann von dem Gegensatz zweier Ur-Stile gesprochen werden. Diese vereinen alle anderen Architekturstile in der Dualität zweier gegensätzlicher Kategorien. Konkret manifestieren sich diese Ur-Stile in dem Gegensatz einer *objektivierten* und einer *subjektivierten Sicht* des Menschen auf die Welt.<sup>29</sup>

Diese Dualität rückt dabei durch alle Stile der Architekturgeschichte hindurch immer wieder als Leitthema in den Vordergrund und zeigt

28 Vgl.: Gleiter, Jörg H.: Indexikalität. »Die Kunst der Architektur«, in: Bertam, Georg W.: *Die Kunst und die Künste*, S. 396. In seinem definierenden Werk zur Kunst fasst der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin dies vor mehr als 100 Jahren prägnant zusammen: »Klassische Klarheit heißt Darstellung in letzten bleibenden Formen, barocke Unklarheit heißt, die Form als etwas sich Verändendes, Werdendes erscheinen zu lassen.« Zitat in: Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, S. 257.

29 Die Wahrnehmung des Menschen und seine Verortung im Dasein lassen einen Gegensatz, eine ontologische Differenz, zwischen dem Subjekt und dem Objekt hervortreten. Während ersteres als inneres Erleben dem Bewusstsein, dem Denken und Fühlen entspricht, ist das Objekt in einer davon scheinbar unabhängigen materiellen Außenwelt befindlich. Vgl.: Lauth, Bernhard:

sich als Gegensatz zwischen einer objektiven und einer subjektiven Gestaltung. In einem letzten Bezug auf Hübsch sei angemerkt, dass er zwar objektive Kriterien des Klimas und der Statik für seinen Rundbogen anbringt und diese mit den analytisch-abstrakten Betrachtungen zur welt-historischen Stilgeschichte verzahnt. Letztlich entspringt jedoch auch seine Entscheidung für eine spezifische Form einem subjektiven Kontext, in dem persönliche Präferenzen, diffuse Gefühle und Weltbilder vorherrschend sein können – mitunter ohne dass sie dem Gestaltenden direkt bewusstwerden. So kann der Rundbogen etwa gegenüber anderen Formen allein deshalb bevorzugt werden, weil seine Proportionen eine befriedigende Emotion erzeugen: *Schön!*

Es ist jene Komponente, die dem abstrakten Denken und dem bewusst geformten Dasein gegenübersteht. Eine rein im Gefühl – in der unmittelbaren Verankerung im Sein – existierende Empfindung. Als Singularität des erlebten Zustandes steht sie einer vollständigen Rationalisierung im abstrakten Denken entgegen.

Die Frage nach dem Stil lässt sich, abseits von Manierismen, vor allem auf diesen einen – scheinbaren – Gegensatz reduzieren: *In welchem Style sollen wir bauen? Im subjektiven oder im objektiven? Im gefühlten oder im abstraktem?*

Beide Optionen verkörpern fundamental gegensätzliche Weltbilder, aus denen sich die Ur-Stile speisen.<sup>30</sup> Zum einen ein Weltbild, dem zufolge die Welt des Menschen nach Kriterien gestaltet werden sollte, die in ihm natürlich existieren und entstehen. Zum andern ein Weltbild, dem zufolge der soziale Raum und seine Manifestationen einer übergeordneten

*Descartes im Rückspiegel*, S. 119. Henri Lefebvre sieht in der Übertragung dieser Differenz auf das Entwerfen von Architektur eine Unterteilung in subjektive Grundsätze, bei denen wohlmeinend für den Menschen gebaut wird, und in objektive Grundsätze, unter denen für eine vermeintliche übergeordnete Ratio der städtischen Verwaltung oder der wirtschaftlichen Optimierung geplant wird. Vgl.: Lefebvre, Henri: *Das Recht auf Stadt*, S. 56–59. Zu diesem Subjekt-Objekt Verhältnis subsumieren die Philosophen Horkheimer und Adorno: »Die Distanz des Subjekts zum Objekt, Voraussetzung der Abstraktion, gründet in der Distanz zur Sache, die der Herr durch den Beherrschten gewinnt.« Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, S. 19.

30 Weltbilder bezeichnen grundlegende subjektive oder kollektive mentale Vor-einstellungen, die Menschen über die logischen Abläufe der Welt und ihren Bedeutungsgehalt haben. Vgl.: Zurawski, Nils: *Raum – Weltbild – Kontrolle*, S. 20–21. Während in der Vormoderne Religion und Mystik wesentlich auf die Formung von Weltbildern einwirkten, werden diese in der Moderne vor allem durch eine massenmediale Popularisierung seit dem 19. Jahrhundert »verwissenschaftlicht«. Vgl.: Romizi, Donata: *Dem wissenschaftlichen Determinismus auf der Spur*, S. 263–275.

Ordnung folgen sollen. Es ist im Wesentlichen der Unterschied zwischen den Kategorien Sein und Dasein, der sich hier zeigt. Sollte die Welt des Menschen nach den Vorgaben die seinem biologischen Wesen entsprechend gestaltet werden? Sozusagen einem Weltbild der Natürlichkeit folgend, das ihn als Teil der umgebenden Natur definiert. Oder sollte die Welt begriffen werden als Dasein, in dem der Mensch mit dem, was er ursprünglich ist, sich an vordefinierte Räume und Strukturen anpassen muss?

Versucht man, zur Verdeutlichung dieser beiden Gegensätze eine kategorische Unterscheidung zu finden, so bieten sich dafür die beiden Begriffe *Moderne* und *Vormoderne* an. Die Moderne beschreibt ein Weltbild, das auf abstrakten und objektivierten, scheinbar höheren Kriterien beruht. Aus ihnen folgt ein klar definierender Stil, der erstarrte, parzellierte und strukturierte Definitionen und Räume schafft. Die Vormoderne hingegen meint eine Überlagerung von all dem, was ist, zu einer scheinbar ursprünglichen, ungeplanten und in einer stetigen Transformation befindlichen Existenzform.<sup>31</sup>

»Moderne« ist dabei ein etablierter Begriff, der meist für den Stil und die Epoche, die auf den Historismus eines Hübschs folgten, verwendet wird. Allerdings ist er sehr unscharf definiert und wird im allgemeinen Sprachgebrauch eher synonym für eine Gegenwart gebraucht, die aufklärerischen, mathematischen Prinzipien in Konzept und Form verpflichtet ist. Auch die *architektonische Moderne* ist als Epoche recht klar definiert, allerdings zeigen sich für sie spezifische Strukturen, z.B. geometrisierte Stadtplanungen, auch in frühgeschichtlichen Beispielen. Aufgrund dieser Unbestimmtheit wird der Begriff deshalb hier in einem erweiterten Sinne verwendet: zur Verdeutlichung von Prinzipien, die sich nicht in rein zeitliche Kategorien pressen lassen, sondern heuristisch als ein universaler Gegensatz der menschlichen Zivilisation erscheinen. Der so präzierte Dualismus *Moderne* und *Vormoderne* umfasst somit Spannungsfelder, die sich auch mit anderen Begriffsgegensätzen beschreiben ließen: *Kosmos* und *Chaos*. *Kultur* und *Natur*. *Abstraktion* und *Emotion*. *Objekt* und *Subjekt*. *Quantität* und *Qualität*. *Analog* und *digital*. Das *Apollinische* und das *Dionysische*. *Vertikal* und *horizontal*. *Wahrheit* und *Diskurs*.

Die Ausgangsfrage »In welchem Style sollen wir bauen?« lässt sich nun nicht einfach rundheraus beantworten, aber in ihren sie umfassenden Dimensionen zielführend konkretisieren. Die Frage nach einem Stil ist immer auch die Frage nach der menschlichen Lebenswelt, der Art ihrer

31 Hierzu der Designer Otl Aicher: »planung ist konkretisierte, zielgerichtete projektionsmethode, entwicklungsprogramme sind angewendet rationalität. die neuzeit begann mit der mathematisierung des denkens.« Aicher, Otl: *analog und digital*, S. 135.

Planung sowie nach der Verortung und Prägung des Menschen in ihr. Es ist demnach die Frage nach dem *Wie* und *Was* des Menschen überhaupt. Genauer: nach dem Bild, das sich der Mensch von sich selbst und seiner Umwelt macht. Ein Stil, der in die Zukunft weist, muss die scheinbaren Gegensätze, die sich in den beiden Ur-Stilen offenbaren, überwinden und zu einem umfassenderen Modell menschlicher In-die-Welt-Setzung gelangen. Anders als bisherige Stiländerungen der Geschichte, die überwiegend in formalen Manierismen und Behauptungen verharren, sollte dieser neue Stil nicht alles Bisherige ablösen, sondern über einen vereinigenden und damit universelleren Anspruch verfügen. Aus Gründen, die es im Folgenden zu erörtern gilt, erscheint die Postulierung eines einzigen Ansatzes als alleinige, allumfassende Lösung ideologisch totalitär und ist damit als unterkomplex und vereinfachend abzulehnen.<sup>32</sup> Stattdessen soll eine reflektierte Fusion der beiden bisherigen Ur-Stile, die sich mit den Begriffsgegensätzen *Moderne* und *Vormoderne* umschreiben lassen, erfolgen.

Zielführend erscheint hierbei, sich auf die Trennung von Subjekt und Objekt zu konzentrieren, die als Modus für die Moderne prägend, aber auch schon in der Vormoderne zu beobachten ist. Dieser scheinbare Gegensatz soll in einer neu zu bestimmenden Entwurfshaltung zur Schaffung einer menschlichen Lebenswelt vereint werden.<sup>33</sup> Die Barriere, die sich dabei zwischen Subjekt und Objekt auftut, lässt sich in einem Phänomen besonders beobachten, das für die Welt des Menschen der Gegenwart absolut determinierend ist: das gegenständliche Denken.

32 Ideologien können als Gegensatz zu den Utopien begriffen werden. Während erstere die bestehenden Machtverhältnisse in die Zukunft ausdehnen und somit potentiell totalitär werden, stehen Utopien nach dem Soziologen Karl Mannheim für dynamische und progressive Ansätze in Opposition zur Macht. Vgl.: Eaton, Ruth: *Die ideale Stadt*, S. 12.

33 Die Trennung von Subjekt und Objekt hat zu zahlreichen Diskursen und Verwerfungen geführt. Dabei heißt »Objektiv« eigentlich nur eine unvoreingenommene Betrachtung ohne Vorurteile. Vgl.: Kutschera, Franz von: *Die falsche Objektivität*, S.VII. Gerade die Philosophie ist von diesem Dualismus bestimmt, wobei, wie es etwa der Philosoph Lorenz Bruno Puntel kritisiert, diese Setzung als solche zu wenig hinterfragt wird. Vgl.: Puntel, Lorenz B.: *Sein und Nichts*, S. 348.