Jörg H. Gleiter

Mit Überschuss an Form ist das Prinzip benannt, das der Architektur zugrunde liegt. Es gibt keine Architektur, die nicht diesem Prinzip folgte. Man stelle sich nur vor, dass die Materie – sei es nun Holz, Stein, Lehm oder auch Stahl – keinen Überschuss an Form zuließe, dass sie sich jeweils in nur einer Form verkörperte. Es wäre alles vorbestimmt, es bedurfte dann keines Architekten. Erstmals und am Beispiel der Architektur hat dies Aristoteles (384 – 322 v. Chr.) in *Metaphysik* beschrieben, dort unter dem Begriff der Stoff-Form-Relation, für die im 19. Jahrhundert der Begriff Hylemorphismus aufkam.

Einen Hinweis auf die Bedeutung des Überschusses an Form gibt das dem Vorsokratiker Anaxagoras (ca. 500 – 428 v. Chr.) zugeschriebene und von Aristoteles überlieferte Wort, dass der Mensch das klügste der Tiere darum sei, weil er Hände habe.[1] Er ist dadurch, wie man ergänzen kann, auch das freieste. Der Überschuss an Form ist die Voraussetzung dafür, dass der Mensch, der sich nach Hannah Arendt (1906 – 75) durch eine »herstellende Lebensweise«[2] auszeichnet, sich überhaupt in freier Entscheidung eine seinen Bedürfnissen angemessene Umwelt schaffen kann. Ließe die Materie keinen Überschuss an Form zu, dann gäbe es auch nichts zu gestalten, es gäbe nichts herzustellen. Fraglich wäre, ob es dann den Menschen so geben könnte, wie es ihn heute gibt.

Die menschliche Umwelt besteht nach Arendt »im wesentlichen aus Dingen, die Gebilde von Menschenhand sind«.[3] Es gibt der Mensch der Materie Form und Gestalt, er stellt also Dinge her und errichtet Gebäude. Diese werden aber nicht nur gebraucht, sondern durch die Sinne wahrgenommen. Der Überschuss an Form enthält damit nicht nur ein praktisches und konstruktives Prinzip, das im Herstellungsprozess von Dingen besteht, sondern auch ein ästhetisches Prinzip, in dem unterschiedliche sinnliche Erfahrungen und, in der Tradition von Alexander Gottlieb Baumgarten

1 S. h. Aristoteles, *De partibus animalium (Über die Teile der Lebewesen)*, Berlin: Akademie Verlag 2007, IV, 10.687 a 7. 2 Hannah Arendt, *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, Hamburg: Piper 2019, S. 20. 3 Ebd., S. 18.

(1714 – 62) stehend, die im sinnlichen Akt enthaltene Erkenntnis verknüpft sind. Für die Architektur lässt sich feststellen, dass im Überschuss an Form Konstruktion, Gebrauch[4] und sinnliche Erfahrung miteinander gekoppelt sind.

Mit Überschuss an Form sind die Voraussetzungen für eine Ästhetik der Architektur benannt wie auch die Schwierigkeiten, mit denen die Architektur innerhalb der philosophischen Ästhetik konfrontiert ist, besonders wenn die Ästhetik die Architektur auf die Definition als Baukunst verengt und damit die Alltagserfahrung ausklammert. Das wird in Immanuel Kants (1724 – 1804) *Kritik der Urteilskraft*, seinem Entwurf einer allgemeinen Ästhetik, sichtbar. Aufgrund der Materialität oder der Zwecke schloss Kant, gleich zu Beginn des ersten Teils der *Kritik der Urteilskraft*, die Architektur aus der Analytik des Schönen aus. Für ihn konnte nur die Architekturzeichnung, weil losgelöst von Materie, Konstruktion und Funktion, den Kriterien des Schönen entsprechen und das auch nur als Fassadenansicht und nicht als Grundriss- oder Schnittzeichnung.

Durch den übergroßen Einfluss von Kant auf die Philosophie war auch der unsichere Status der Architektur innerhalb der philosophischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts festgeschrieben. Erst durch das Aufkommen neuer Materialien wie Stahl, Beton, Glas und neuer technologischer Verfahren gab es erste Versuche, der Architektur gerade in ihrem Objektcharakter und in ihrem Gebrauch im Alltag im System der Künste zu ihrem Recht zu verhelfen. Im Rückbezug auf Aristoteles' *Metaphysik* und dem darin explizierten Hylemorphismus, gleichzeitig in kritischer Auseinandersetzung mit Kant wurde ab der Mitte des 19. Jahrhunderts der Überschuss an Form zum Ausgangspunkt für die Versuche der Formulierung einer eigenständigen Ästhetik der Architektur, erst in poetischer Ausrichtung in der Ästhetik der Tektonik, später in psychologischer Ausrichtung in der Einfühlungsästhetik. Mit Aristoteles zeigte sich auch ein Weg, die Ästhetik der Architektur für die Architektur als Praxis des Alltags zu öffnen und aus ihrer Begrenzung auf die Baukunst herauszulösen. Darauf aufbauend vollzog sich dann im 20. Jahrhundert die Ausdifferenzierung der

4 Mit Konstruktion, Gebrauch und sinnliche Erfahrung sind die Grundkategorien der Architektur genannt, wie sie von Marcus Vitruvius Pollio (80/70 – 15. v. Chr.) in prominenter Stellung in dem einzigen überlieferten Traktat der Antike zur Architektur *De architectura libri decem* angeführt werden.

Ästhetik der Architektur auf leibphänomenologischer, semiotischer, psychologischer und anthropologischer Grundlage.

Damit sind die Umrisse für eine Ästhetik der Architektur skizziert, wie sie im Überschuss an Form, so die These hier, ihren Ausgangspunkt hat. Der vorliegende Aufsatz wird sich jedoch nur mit den Voraussetzungen beschäftigen können, das heißt mit der grundsätzlichen Klärung des Status der Architektur als Objekt und des ihr zugrundeliegenden Überschusses an Form. Dem Umfang des Themas und dem beschränkten Raum geschuldet, muss die detaillierte Ausarbeitung einer Ästhetik der Architektur, besonders in Hinblick auf die sich ausdifferenzierende Theorie und Praxis der Architektur im 20. und 21. Jahrhundert einer zukünftigen Publikation überantwortet werden.

1. Objekt

Die philosophische Ästhetik, wie sie sich ausgehend von Francis Hutcheson (1694 – 1746), David Hume (1711 – 76), Alexander Gottfried Baumgarten (1714 – 1762) oder Moses Mendelsohn (1729 – 86) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt hat, tat sich schwer mit der Architektur. Das gilt besonders für Kants *Kritik der Urteilskraft*, in der Kant die *Analytik des Schönen* weitgehend unter Ausschluss der Architektur ausgearbeitet hat. Er verengte dabei nicht nur den Blick auf die Architektur, sondern schränkte damit weit über das 19. Jahrhundert hinaus die Entwicklung ein.

Für Kant stand der Ästhetik der Architektur deren Objektcharakter im Weg, also ihre materielle Präsenz, ihre Funktionalität und Zweckmäßigkeit und damit ihre Ausrichtung auf das Angenehme und Gute. Die Architektur lag quer zu der in *Analytik des Schönen*, dem ersten Buch der *Kritik der Urteilskraft*, vorgetragenen vier Bedingungen des Geschmacksurteils, dass das Schöne ohne alles Interesse gefällt, dass schön ist, was ohne Begriff allgemein gefällt, dass Schönheit die Form der Zweckmäßigkeit ohne Zwecke ist, und sie Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens sein muss. Keinem dieser Kriterien konnte die Architektur in ihrem Objektcharakter entsprechen.

Im ersten Paragraphen der *Analytik des Schönen* erläutert Kant das »erste Moment des Geschmacksurteils«[5], nämlich das interesselose Wohlgefallen. Dafür ging er unmittelbar auf die Architektur ein.

Sie diente ihm als negatives Beispiel. Denn ein »regelmäßiges, zweckmäßiges Gebäude«[6] sei logisch und entziehe sich dem interesselosen Wohlgefallen, das, wie zum Beispiel bei einem Bild, dem ästhetischen Urteil zugrunde liegt. Das sei in der Architektur nicht so. In der Architektur betreffe das ästhetische Urteil die Erkenntnis des Zweckes und der Logik des konkreten Gegenstands, während das Geschmacksurteil gerade »kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch«[7] ist. Denn ästhetisch ist eben nicht das Objekt, sondern nur das durch die Einbildungskraft erzeugte Gefühl im Subjekt. Schön sind die Dinge nur, insofern »wir sie in der bloßen Betrachtung (Anschauung oder Reflexion) beurteilen«,[8] insofern »die bloße Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet ist«[9].

So existiert das Schöne auch getrennt vom Angenehmen und Guten, also getrennt von all dem, was sich mit einem Interesse am konkreten Gegenstand zumal der Architektur verbindet. »Wir nennen einiges *wozu gut* (das Nützliche), was nur als Mittel gefällt«, so Kant, darin sei immer der Begriff eines Zwecks und »folglich ein Wohlgefallen am Dasein eines Objekts oder einer Handlung, d. i. irgend ein Interesse, enthalten.«[10] Für das Schöne kommt es aber nicht auf die »Existenz des Gegenstandes« an, der angenehm sein und dem Guten dienen soll. Das Geschmacksurteil beruht darauf, »was ich aus dieser Vorstellung in mir selbst mache, nicht auf dem, worin ich von der Existenz des Gegenstandes abhänge.«[11] Damit war die Architektur in ihrem Objektcharakter aus der Reflexion über das Schöne ausgeschlossen.

Für Kant kann die Architektur nur in von der Materialität abstrahierter Form Gegenstand des Geschmacksurteils sein, also nur als Zeichnung, das heißt als Striche auf Papier, die in der Einbildung des Betrachters die Vorstellung eines Gebäudes suggerieren. Schön im Sinne des Geschmacksurteils ist die Architektur nur losgelöst von der konkreten Materie, von der Konstruktion und von den Zwecken.

> »In der Malerei, Bildhauerkunst, ja allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne

5 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, Analytik des Schönen § 1, S. 115. 6 Ebd. 7 Ebd. 8 Ebd., § 2, S. 116. 9 Ebd., § 2, S. 117. 10 Ebd., § 4, S. 119 f. 11 Ebd., § 2, S. 117.

> Künste sind, ist die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht.«[12]

Schön ist die Architektur also nur als Komposition von Linien in der Zeichnung. Kant legte damit die Architektur auf eine formale Ästhetik fest. Der

> »Reiz der Farben, oder angenehme Töne des Instruments, kann hinzukommen, aber die Zeichnung in der ersten und die Komposition in dem letzten machen den eigentlichen Gegenstand des reinen Geschmacksurteils aus.«[13]

Anmut der Oberfläche, die »Zieraten (parerga)«,[14] die Einfassung der Gemälde durch Bilderrahmen, die Ornamente und Spiegeleffekte, so Kant, sind nur Zusatz, die durch ihren Reiz die Vorstellung beleben und die Erfahrung intensivieren können. So halten sie die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand lebendig. Aber das, so Kant, »will nicht so viel sagen«,[15] letztendlich beleben sie nur die Vorstellung, während die Vorstellung selbst von ihnen unberührt bleibt, denn das Schöne ist das Reine, das aber »gehört nur zur Form«.[16]

2. Linie

Mit seinem Fokus auf die Zeichnung bewegte sich Kant in einer Entwicklungslinie der Architektur, die er zuspitzte, wobei er gerade in der Zuspitzung weit über die Konzeption der Zeichnung, wie sie für die Architektur maßgebend ist, hinausging. Man muss hierfür zurück auf das 15. Jahrhundert gehen. Dort rückte erstmals die Zeichnung ins Zentrum der Architektur und des architektonischen Entwurfs. Erst auf der Grundlage der Zeichnung konnte sich die Architektur als eine künstlerische und intellektuelle Praxis etablieren, wo sie zuvor größtenteils aus dem Bauprozess heraus entstand und eine Praxis auf der Baustelle (Bauhütte) war. In diesem Prozess spielte Leon Battista Alberti (1404 – 72) eine entscheidende Rolle. In seinem Traktat *Zehn Bücher über die Baukunst* (De re aedificatoria) verpflichtete Alberti die Architekten darauf,

12 Ebd., § 14, S. 141. 13 Ebd. 14 Ebd., § 14, S. 142. 15 Ebd. 16 Ebd., § 14, S. 140.

die architektonischen Ideen und Vorstellungen, entgegen der damaligen Praxis, in allen ihren Details in maßstabsgerechten Zeichnungen darzustellen. Fortan war nicht mehr die Baustelle, sondern der Zeichentisch der Arbeitsplatz des Architekten, mit allen Konsequenzen, welches dies für die Architektur hatte.

Albertis Forderung war, dass nicht auf der Baustelle Anweisungen gebend, sondern am Zeichentisch sitzend, der Architekt mittels Zeichnungen den architektonischen Gedanken entwickelt. »Die ganze Baukunst setzt sich aus den Rissen und der Ausführung zusammen«,[17] wie Alberti schrieb. Im italienischen Original verwendete er für Risse, also Linien, den Begriff *lineamenta*. Der Architekt bringt aber nicht nur seine fertigen Ideen in maßstabsgerechten Präsentations- und Ausführungszeichnungen zu Papier. Im Medium der Zeichnung entwickelt er mit dem Zeichenstift seine Ideen, erst in Skizzen, am Ende in präzisen Grundriss-, Aufriss- und Schnittzeichnungen. Es ist die Aufgabe der Arbeiter auf der Baustelle, diese dann in genauer Befolgung der Anweisungen in dreidimensionale materielle Gebilde, also Gebäude, zu überführen, quasi Stein auf Stein, Backstein auf Backstein.

Die Technik der Zeichnung hatte gleichwohl schon Marcus Vitruvius Pollio (80/70 – 15 v. Chr.) in *Zehn Bücher über Architektur (De architectura libri decem)* gesprochen, dem ersten Traktat zur Architektur, das aus der Antike überliefert ist. Die Zeichnungen sind dort noch der Rhetorik untergeordnet. So heißt es unter dem Begriff dispositio: »Die Formen der Dispositio, die die Griechen Ideen nennen, sind folgende: Ichnographia, Orthographia, Scaenographia«.[18] Gemeint sind damit Grundriss-, Ansicht- und Schnittzeichnung. Man muss aber davon ausgehen, dass in der Antike die Zeichnungen schematisch waren und eher dem Gesamtüberblick über die Bauaufgabe dienten als der genauen Darstellung von Details.

Darauf nahm Daniele Barbaro (1514 – 1570) Bezug in seinem Kommentar zur italienischen Übersetzung der *Zehn Bücher über die Baukunst* von 1567. Dort stellte er heraus, dass die Zeichnung Medium der Reflexion und Konzeption der Architektur ist, dass der Architekt die Architektur erst im Geiste konzipiert und dann

17 Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 19. 18 Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, 1. Buch, 2. Kapitel, S. 37.

in den drei Arten von Zeichnungen festhält: »lo architetto forma nel suo pensiero tre Idee e figure dell'opere«.[19] Barbaro schrieb dies vor dem Hintergrund, dass ab der Mitte des 15. Jahrhunderts, eben mit Alberti, sich die Konzeption und die Funktion der Zeichnung maßgeblich verändert hatte. Im Gegensatz zur Antike und zu Vitruvs Beschreibung waren die Zeichnungen nicht mehr schematisch oder abstrakt. Sie hatten einen logischen Bezug auf die Konstruktion und damit auf die Materie. Weil in ihr die Dicke von Wänden und Balken dargestellt wird, ist in dieser Hinsicht, wie Barbaro feststellte, besonders die Schnittzeichnung, im Unterschied zur Ansichts- und Grundrisszeichnung, von herausragender Bedeutung, »perciò che dalle descrittione del Profilo ben fatta rende conto delle grossezze de i muri, de gli sporti, delle ritrattioni d'ogni membro«.[20]

In Bezug auf die Zeichnung war für Barbaro aber nicht Vitruv, sondern Alberti die entscheidende Referenz. Durch die verbindliche Einführung der maßstabsgerechten Zeichnung fand der Übergang vom Bauen zur Baukunst statt. Der Architekt arbeitet von Büchern, Bildern, Skizzen und Zeichnungen umgeben. Das Neue ist, dass mittels der maßstabsgerechten Zeichnung der Architekt auf Gebäude von anderen Architekten aus anderen Zeiten und an anderen Orten Bezug nehmen kann – wie zum Beispiel auf die Antike, auf die griechischen Tempel der Magna Grecia in Agrigento oder Selinunte. Er muss sie nicht selbst gesehen haben. Die maßstabgerechten Zeichnungen der antiken Ruinen dienen nun dem Architekten als Material für sein einfalls- und geistreiches, schönes Spiel mit den Formen der Architektur. Er kann sie zitieren, kopieren und auch beliebig variieren oder auch zu neuen Figuren und zu neuen Effekten kombinieren.

Alberti hob wiederholt hervor, dass die *lineamenta* eine von der Materie und dem Material losgelöste Beschäftigung mit den Formen und Inhalten der Architektur erlaubten. Die Zeichnungen sind »nicht an die Materie gebunden, […] man kann also die Formen ganz allein nach Belieben vorzeichnen ohne Rücksicht auf das Material.«[21] Auf dem Papier und mit dem Bleistift kann die

19 Kommentar von Daniele Barbaro in: Marcus Pollio Vitruvius, *I Dieci Libri dell' Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia*, Venezia: Francesco Marcolini 1556, S. 19 – »Im Geiste schafft der Architekt drei Ideen und Figuren des Werks«. 20 Ebd. »[…] weil die präzisen Zeichnungen des Profils die Dicke der Mauern, der Auskragungen und die Abbildungen der einzelnen Teile zeigt.«

Architektur in aller Freiheit künstlerisch konzipiert werden, mit den Linien und Formen als Träger von Bedeutung. Mehr als bisher wurde das Entwerfen für Alberti ein Formgebungsprozess im Horizont der ganzen Geschichte der Architektur. Das heißt, dass der Architekt nicht mehr auf Fragmente und Überreste der antiken Bauten, sogenannte Spolien, angewiesen war, um sich und seine Architektur in eine Traditionslinie mit der Antike zu stellen. Damit wandelte sich die Architektur und ihre gesellschaftliche Stellung. Durch die Zeichnung, »die, im Geiste konzipiert, mittels Linien und Winkel aufgetragen« und von einem »an Herz und Geist gebildeten Menschen«[22] ausgeführt wurde, wurde die Architektur zu einer intellektuellen und künstlerischen Praxis und der Architekt zum *uomo universalis* und humanistisch gebildeten Idealmenschen.

Hier knüpfte Kant an, als er feststellte, dass in der Baukunst als schöne Kunst die Zeichnung das Wesentliche ist, »in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt«.[23] Zeichnung und Komposition machen »den eigentlichen Gegenstand des reinen Geschmacksurteils«[24] aus. Wenn aber Kant an die Zeichnung denkt, so, im Gegensatz zu Alberti, nicht an die Triade von *ichnografia*, *orthografia* und *sciografia*, sondern allein an die Ansichtszeichnung oder *orthografia*, also an die Repräsentationszeichnung, die am wenigsten von den materiellen, konstruktiven und funktionalen Zwängen der Architektur beeinflusst ist oder zu sein scheint. An diesem Punkt besteht gerade Kants Missverständnis. Ein Gebäude kann zeichnerisch nur in der Kombination von *ichnografia*, *orthografia* und *sciografia* hinreichend beschrieben werden. Die Ansicht allein genügt für die Architektur als dreidimensionales, materielles Objekt nicht. Kant spricht also, wenn er auf die Architektur in der Zeichnung referiert, nicht im eigentlichen Sinne von Architektur. Die Architektur als Objekt, in seiner Präsenz und Materialität, schließt er aus.

Darüber hinaus ist die Zeichnung nur scheinbar befreit von der Materie. Das wusste Alberti, auch Barbaro hatte darauf hingewiesen. Es besteht eine besondere Bindung, nämlich ein indexikalischer Bezug zu Materie oder Materialität, in der das Gebäude errichtet werden soll. Die Architekturzeichnung führt, wie man feststellen muss, einen materiellen und konstruktiven Index mit

21 Alberti (1975), S. 20. 22 Ebd. 23 Kant (1996), § 14, S. 141. 24 Ebd.

sich, besonders, aber nicht nur, für den Architekten. Das heißt, dass sie nicht abstrakt ist, sondern in der Imagination einen indexikalischen Bezug auf das Gebäude, das errichtet werden soll, besitzt. Zwei parallele Linien in einer Grundrisszeichnung sind nicht nur ein Platzhalter für eine Mauer, sie sind nicht nur arbiträres Zeichen, sondern führen die Vorstellung einer gewissen Materialität und Konstruktionsform mit sich. Sie sind gleichzeitig die Spuren auf dem Papier der formalen *und* materiellen Erscheinung der Mauer, also indexikalisch. Für Alberti, dem Architekten, sind – trotz aller Freiheit, die das Entwerfen mittels der materielosen Zeichnung erlaubt – die parallelen Linien aufgeladen mit Materie und daher konkret, während sie für Kant, dem Philosophen, nur die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten und daher abstrakt sind.

Mit der Reduzierung der Architektur auf Repräsentation in der Ansichtszeichnung oder *orthographia*, reduzierte Kant die Architekturzeichnung, unter weitgehendem Ausschluss ihrer Indexikalität, auf eine reine Ikonizität oder Bildhaftigkeit, die den vier Kriterien der Analytik des Schönen entsprechen können. Er war sich des ambivalenten Charakters der *lineamenta*, also der gezeichneten Linienfiguren, nicht bewusst. Dass nämlich mittels der Zeichnung die Architektur überhaupt erst zum Medium der gelehrten Reflexion und Spekulation über ihre künstlerische, historische und gesellschaftliche Stellung werden konnte, dass aber die Zeichnung gleichzeitig immer auch einen materiellen Index mit sich führt, dass sie eben nicht nur abstrakt, sondern mittels eines indexikalischen Bezugs auch Materie mit sich führt. Während Alberti durch die Zeichnung die Architektur für die Künste und den Diskurs der Ästhetik geöffnet hatte, hat Kant dies, auf derselben Basis, wieder verengt.

3. Ästhetische Idee

Selbst wo die Architektur als materielles Objekt den vier Kategorien des reinen Geschmacksurteils nicht entsprechen konnte, so fand die Architektur durchaus ihren Platz in Kants System der schönen Künste. Denn alle Künste entsprechen immer nur mehr oder weniger den Kategorien des reinen Geschmacksurteils. Damit befasste sich Kant im Kapitel *Von der Einteilung der schönen Künste*. Grundlage dafür ist die Feststellung, dass – im Unterschied zum reinen Geschmacksurteil – für die schönen Künste »Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack«[25] ausschlaggebend sind.

Die schönen Künste bewegen sich, wie dies Kant beschreibt, zwischen zwei Polen: Einerseits die Fähigkeit zum freien, den Geist belebenden Spiel der Einbildungskraft, was sich an den Verstand richtet. Das macht sich an den formalen Aspekten des Kunstwerks fest. Andererseits ist da die Fähigkeit zum Auslösen von angenehmen Empfindungen, was sich an das Gefühl wendet und die sinnliche Wirkung begründet. Die Künste bewegen sich in der Regel dazwischen, sie stehen einmal mehr auf der einen oder der anderen Seite, also mehr auf der Seite der den Geist belebenden Einbildungskraft oder mehr auf der Seite der sinnlichen Wirkung und der Empfindungen. Je nachdem ergibt sich daraus deren Position in der Ordnung der schönen Künste.

Für Kant besteht kein Zweifel, dass in den schönen Künsten dem den Geist belebenden Spiel der Einbildungskraft die entscheidende Rolle zukommt und, wie daraus zu schließen ist, auch dem formalen Aspekt der Kunst. Denn die »ästhetische Idee«[26], die in der schönen Kunst zum Ausdruck kommen soll, kann nur durch Form vermittelt werden. Nur die Form kann Träger von ästhetischen Ideen sein. Jedoch, es zeichnet gerade die schönen Künste als Träger von ästhetischen Ideen aus, dass diese auf Basis eines Materials in einem Objekt sinnlich erscheinen, das heißt wahrnehmbar sind. In der schönen Kunst, so Kant, wird die ästhetische Idee »durch einen Begriff vom Objekt veranlaßt«[27]. Wobei die Betonung auf Veranlassung liegt, das Objekt ist aber nicht der Grund dafür.

Die künstlerischen Werke sind Artefakte und besitzen in ihrer Materialität, so hauchdünn diese auch zuweilen sein mag, Objektcharakter. Das ist die Grundlage für Kants Hierarchie der Künste, in der die Architektur oder Baukunst als materiellste aller Künste keineswegs, wie im Folgenden dann bei Arthur Schopenhauer zu zeigen sein wird, die unterste Stellung einnimmt. Zusammen mit der Bildhauerei kommt ihr eine mittlere Stellung zu zwischen Redekunst und Dichtung auf der einen Seite und Musik und Farbkunst auf der anderen Seite. Man könnte sagen, dass Musik und Farbkunst fast schon außerhalb der schönen Künste stehen. Wie Kant hervorhebt, lösen sie hauptsächlich angenehme Empfindungen aus. In ihrer Formlosigkeit beleben sie nicht oder nur wenig den Geist.

25 Ebd., § 50, S. 257. 26 Ebd., § 51, S. 257. 27 Ebd.

Am Vorbild der Sprache orientiert benennt Kant dann *Artikulation*, *Gestikulation* und *Modulation* (sinnliche Wirkung) als die drei Kategorien, die der Klassifizierung der Künste zugrunde liegen. Der Artikulation entsprechen die redenden Künste, unter die Gestikulation fallen die bildenden Künste, während Kant unter die Modulation, in Ermangelung eines Begriffs, die Künste des schönen Spiels der Empfindungen subsumiert. Bedeutend ist, dass von den redenden Künsten über die bildenden Künste und weiter zu den Künsten des schönen Spiels der Empfindungen die Bedeutung der Form abnimmt, während gleichzeitig die sinnliche Wirkung oder die Empfindung an Bedeutung zunimmt.

Zu den redenden Künsten zählt Kant die Beredsamkeit und die Dichtkunst. Sie stehen, wo sie im Wort und in der *Artikulation* gründen, fest auf der Seite des freien Spiels der Einbildungskraft, die Kant auch als »ein Geschäft des Verstandes«[28] bezeichnet. Das Timbre der gesprochenen Worte kann dabei durchaus angenehme Empfindungen auslösen, sie tragen aber, wie Kant festhält, substanziell nicht zur ästhetischen Idee bei. Auf der anderen Seite der Skala, den redenden Künsten entgegengesetzt, stehen dann die Künste des schönen Spiels der Empfindungen, zu denen vor allem die Kunst der Töne, also die Musik, und die Farbenkunst steht. Kant erklärt aber nicht, was er unter der Farbenkunst versteht. Man kommt aber seinem Verständnis nahe, wenn man sich ein impressionistisches Bild von William Turner (1775 – 1851) oder, um noch etwas näher an Kants Zeit zu sein, ein Deckengemälde mit Wolken von Giovanni Battista Tiepolo (1696 – 1770) vergegenwärtigt. So wird sichtbar, dass es hier nicht auf die Linie und damit auf die Form ankommt, als vielmehr auf die angenehme Wirkungsweise oder *Modulation* der Farben. Beide, Musik wie Farbenkunst, rangieren daher an unterster Stelle in der Hierarchie der Künste, weil bei den Tönen und der Farbe nicht klar ist, ob sie ein »Wohlgefallen an der Form in der ästhetischen Beurteilung bei sich«[29] führen oder nicht bloß angenehme Empfindungen auslösen.

Dass die Musik auch ästhetische Ideen vermitteln kann, dass das Wohlgefallen an der Musik auch von den formalen Aspekten der Komposition kommen kann, oder vom Verständnis für die Form einer Symphonie oder vom Wechsel der Tonarten oder von den harmonischen Ambivalenzen, das scheint Kant nicht in Betracht

28 Ebd., § 51, S. 258. 29 Ebd., § 51, S. 263.

gezogen zu haben. Seine Ästhetik scheint sich mehr am populären Verständnis der Musik zu orientieren, das ohne große Kenntnisse auskommt. Andererseits gibt es aber auch die Musikexperten. Diese lassen sich nicht einfach von den angenehmen Empfindungen hinreißen, sondern suchen nach den Gründen dafür. Der Kenner schaut immer durch die sinnliche Ebene hindurch und möchte die Konstruktion und die Form erkennen. Er ist auf der Suche nach der ästhetischen Idee. Man könnte also sagen, dass er die Musik aus der Ecke der bloß angenehmen Empfindungen heraus auf die Seite des »Geschäfts des Verstandes als freies Spiel der Einbildungskraft«[30] ziehen möchte.

Wichtig für die Thematik hier ist, dass zwischen beiden Extremen die bildenden Künste, die Bildhauerkunst und die Architektur stehen. Kant zählt dazu, für uns heute etwas befremdend, auch die Malerei (Zeichnung) und die Lustgärtnerei (natürliche, aber arrangierte Bilder). Sie zeichnen sich durch Gestikulation aus. Für Kant kommuniziert die Architektur, analog zur Sprache, Ideen, die in der Regel an gewisse Zwecke und Bewegungen gebunden sind. Aber sie ist darin von vorn herein nicht völlig festgelegt, es gibt durchaus Spielraum für das freie Spiel der Einbildungskraft. So unterliegt eine Tür für ihren Gebrauch gewissen Regeln, sie kann aber auf vielfältige Weise gestaltet werden, durch unterschiedliche Materialien und unterschiedliche Formen von Tür und Türrahmen. Sie setzt so in der Regel einerseits das freie Spiel der Einbildungskraft in Gang, wie sie aufgrund ihrer räumlichen und materiellen Substanz auch das schöne Spiel der Empfindungen in Gang setzt. Es sei denn, es handelt sich um eine Tür in einem modernen Neubau, die in ihrer minimalen formalen Gestalt das Spiel der Einbildungskraft wie auch der Empfindungen unterdrückt.

Mit der Kategorie der Gestikulation erkannte Kant dem architektonischen Objekt eine eigene Dynamik zu. Die Architektur gestikuliert in dem Sinne, dass sie den Benutzer auffordert, etwas mit ihr zu tun. Zum Beispiel sich einer Tür zu nähern, den Türgriff herunterzudrücken, die Tür aufzustoßen und durch die Türöffnung hindurch auf die andere Seite der Wand zu gehen. Oder auch die Ornamente, die dem Benutzer ermöglichen, durch Ähnlichkeits- oder Analogiebeziehung einen Bezug zu anderen Gebäuden, zu anderen Epochen oder anderen Architekten herzustellen. In der

30 Ebd., § 51, S. 258.

Psychologie spricht man vom Aufforderungscharakter der Architektur oder von der Affordanz.

Kant anerkannte, dass die ästhetische Erfahrung in Mischformen sich vollzieht, dass die schöne Kunst mehr oder weniger schön sein kann, dass sie mehr oder weniger das freie Spiel der Einbildungskraft und das schöne Spiel der Empfindung zulassen kann. Aber, Kant hält daran fest, dass »Schönheit (sie mag Natur- oder Kunstschönheit sein) [...] Ausdruck ästhetischer Ideen«[31] ist, und es für die schönen Künste notwendig ist, dass »diese Idee durch einen Begriff vom Objekt veranlaßt werden muß«[32]. Sie unterliegt der Urteilskraft, die das Vermögen ist, die Einbildungskraft dem Verstande anzupassen. Und dies ist gebunden an die Form als Träger von ästhetischen Ideen. Das gilt besonders für die Architektur. Töne, Farben und andere sinnliche Erfahrungen wie die Muster einer Tapete oder die sinnliche Wirkung von Materie können die ästhetische Idee intensivieren, sie tragen aber zu ihr substanziell nicht bei. Kant spricht auch vom parergon oder von »Schmückung«[33], also von dem, was nicht eigentlich zur Sache gehört, im Unterschied zum ergon, der Hauptsache oder dem Thema. Das schöne Spiel der Empfindungen – wie Farbe, Töne oder Ornamente – kann nur die ästhetische Idee befördern. Jedoch nur die intentionale Form, also die materielose Linie, entweder auf dem Papier oder die Linie, die ein Objekt, zum Beispiel einen Kubus, in seiner Form definiert, kann Träger ästhetischer Ideen sein.

4. Form und Stoff

Für die Frage nach dem Status der Architektur in der Ästhetik muss man, wie sich gezeigt hat, konzeptuell und historisch tiefer ansetzen und hinter Kant und Alberti zurückgehen. Denn der indexikalische Bezug von Linie und Materie liegt ursächlich in der Stoff-Form-Relation begründet, wie sie Aristoteles in *Metaphysik* – auch er unter besonderer Berücksichtigung der Architektur – als »Stoff- und Formursache« oder Stoff-Form-Relation thematisiert hat. In *Metaphysik* beschrieb Aristoteles das Phänomen, dass Stoff oder Materie nur in konkreter Form erscheinen kann. Alles ist also Form (morphê), gleichsam gebunden an Stoff (hylê). Daher auch die Bezeichnung Hylemorphismus. Ohne Form existiert der Stoff nur der

31 Ebd., § 51, S. 257. 32 Ebd. 33 Ebd., § 51, S. 261.

Idee nach, er ist dann nur der »Möglichkeit nach ein bestimmtes Etwas«.[34]

Für Aristoteles war die Stoff-Form-Relation das »Zugrundeliegende«[35], durch das die Dinge überhaupt erst entstehen konnten. Erst durch die Form tritt der Stoff in Erscheinung und kann wahrgenommen und darüber hinaus wirksam werden. Im Prozess der Formgebung, in der Ausrichtung auf das, was am Ende entstehen soll, zeigt sich erst die Materie. Die »Wesen(heit) des Dinges ist die inwohnende ›Art-Form‹, aus welcher in Verbindung mit der Materie das konkrete Wesen«[36] entsteht. Dazu benötigt man den Architekten. Er ist es, der nicht nur ein Gebäude errichtet, das gebraucht werden kann, er ist auch derjenige, der mittels eines Gestaltungsprozesses, aus dem eine Form und ein Gebäude resultiert, das Wesen der Materie zur Sichtbarkeit und zur Erkennbarkeit bringt.

Was damit gemeint ist, das zeigt sich im Unterschied zu Platon (428/27 – 348/47 v. Chr.). Es betrifft Platons Ideen- oder Zweiweltenlehre, die besagt, dass es eine Welt der Ideen und eine der materiellen Dinge gibt. Die Ideen können nur geistig in der Vorstellung existieren, als Ideales müssen sie geradezu materielos bleiben, da durch ihre Realisierung die Ideen durch die Materie kompromittiert werden. Die Formen werden, bei der Realisierung eines Objekts, quasi infiziert mit der Materie, sie sind dann nicht mehr reine Ideen. Denn jede Materie hat einen Eigensinn. Arnold Gehlen (1904 – 1976) sprach vom »Sachwiderstand der Dinge«.[37] Er macht die Dinge widerständig gegen ihre allzu einfache Vereinnahmung durch die Ideen, die von außen an sie herangetragen werden. Die Materie kann nie nur Medium der Darstellung einer Idee sein, sie nimmt daran teil, sie zwingt der Darstellung ihre eigenen Gesetze auf.

Aristoteles Erkenntnis galt dagegen der umgekehrten Tatsache, dass erst in der Form der Eigenwille und -charakter der Materie sinnlich wahrnehmbar und erkennbar wird. Es zeigt sich der Formwerdungsprozess als Erkenntnisprozess, das Wissen-wie tritt vermittelnd zwischen das bloße »Dasein« (Stoff) und das »Wassein« (Form). Erst mittels des Gemachtwerdens, des Herstellungsprozesses, tritt die Wesenheit der Materie in Erscheinung, das »Wer-

34 Aristoteles, *Metaphysik*, Philosophische Schriften Bd. 5, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, 1042a. 35 Ebd. 36 Ebd., 1037a. 37 Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Frankfurt am Main: Klostermann 2016, S. 289.

dende muss werden, indem sich dabei dasjenige, woraus es wird, verändert.«[38] Erst dadurch dass der Architekt der Materie eine Form gibt, können sich ihre Eigenschaften zeigen.

5. Hylemorphe Transformation

Für die Frage nach der Architekturästhetik gilt es festzustellen, dass das im Hylemorphismus enthaltene Potenzial für Form keineswegs auf den Formgebungsprozess allein von roher Materie beschränkt ist, also das Behauen von rohem Stein zu quaderförmigen Blöcken oder das Gießen von Eisen zu einem Eisenträger, sondern auch für die nachgeordneten Prozesse der Kombination von verschiedenen Steinen oder Eisenträgern zu einer Mauer oder einem Skelettbau gilt. Es zeichnet Aristoteles Stoff-Form-Relation aus, dass in ihr das weitergehende System und Prinzip architektonischer Konstruktion enthalten ist und diese, wie im Weiteren argumentiert werden soll, die Grundlage für die ästhetische Erscheinung oder Wirkung von Architektur ist.

Dafür kehrte Aristoteles immer wieder zum Haus zurück. Mit der Feststellung, dass das »Wesen ein Prinzip ist und eine Ursache«,[39] kam er dem Gedanken der Konstruktion in der Architektur sehr nahe. Das zeigt sich in Aristoteles' Feststellung, dass Stein, Ziegel und Holz dem Vermögen oder dem Prinzip nach das Haus bestimmen, »denn jene Dinge sind der Stoff desselben«.[40] Wenn dagegen andere das Haus als »bedeckenden Schutz für Körper und Sachen bezeichnen [...], so meinen sie die Wirklichkeit« und damit die Ursache für das Haussein. Aber nur wer »beides verbindet, der meint das dritte aus diesen beiden hervorgehende Wesen«,[41] nämlich das Haus.

Die Stoff-Form-Relation enthält für die Architektur die Prinzipien des Gemachtwerdens oder der Morphogenese. So ist im Backstein schon das Konstruktionsprinzip des ganzen Hauses enthalten, denn in ihm liegt das Prinzip und die Ursache für Mauer, Raumzelle, Haus und Stadt enthalten. Die quaderförmige Gestalt des Backsteins, in der der Stoff (Lehm) und die Form (Quader) zu einem Dritten, also zum Backstein zusammengesetzt ist, enthält schon die Möglichkeit zur Konstruktion einer Mauer. Im Backstein sind also dem Vermögen nach weitere morphogenetische oder

38 Aristoteles (1995), 1033a. 39 Ebd., 1041a. 40 Ebd., 1043a. 41 Ebd.

hylemorphe Transformationen angelegt. Im Backstein ist dem Vermögen nach die Mauer enthalten, in der Mauer ist dem Vermögen nach die Raumzelle enthalten. Die Raumzelle wiederum enthält durch Kombination verschiedener Raumzellen das Potenzial für das Haus, und das Haus enthält das Potenzial für die Stadt.

Allgemein gilt, dass in jedem »Zusammengesetzten« oder resultierenden Dritten die Möglichkeit eines Statuswandels angelegt ist, das heißt dass jedes resultierende Dritte in Bezug auf den nächsthöheren hylemorphen Prozess in die Position eines Ersten rücken kann, sodass der Prozess von Neuem beginnen kann. Man kann von einem Prozess sich wiederholender hylemorpher Transformationen sprechen. Für Lehm sieht dies folgendermaßen aus:

Lehm ist auf der untersten Stufe des architektonischen Prozesses Stoff, der in Verbindung mit der Gestalt eines Quaders (Form) zu einem »individuell bestimmten Etwas« und einem Backstein, das heißt zu einem Dritten, wird. Erste hylemorphe Transformation. Im Backstein enthalten ist wiederum ein neues Vermögen. In Hinblick auf die Möglichkeit einer Mauer, also in Hinblick auf die nächsthöhere Ebene, nimmt dann der Backstein die Position des Stoffes ein, der in Verbindung mit dem Verbundmauerwerk (Form), ein neues Drittes generiert, nämlich eine Mauer. Zweite hylemorphe Transformation. Diese enthält wiederum ein eigenes Möglichkeitspotenzial zur Bildung einer Raumzelle. Dadurch ändert sich die Position der Mauer. Sie ist dann in Bezug auf die Raumzelle nicht mehr ein Drittes (Form), sondern in Hinblick auf das Vermögen, mit anderen Mauern mittels rechtwinkliger Anordnung (Form) eine Raumzelle zu bilden, nimmt sie die Position eines Ersten ein. Dritte hylemorphe Transformation. Und in einem nächsten Schritt, in Hinblick auf das Haus, rückt dann die Raumzelle in die Position des Stoffes, wo mittels der Addition verschiedener Raumzellen (Form) wiederum ein neues Drittes, das Haus, entstehen kann. Der letzte Schritt ist dann die hylemorphe Transformation vieler Häuser zur Stadt.

Die Architektur besteht, wie damit sichtbar wird, aus einer Reihe hylemorpher Transformationen. Das ist deswegen so wichtig, weil erst in der jeweils nächsten hylemorphen Transformation das jeweilige Element seinen architektonischen Wert in doppelter Hinsicht entfalten kann, nämlich konstruktiv und ästhetisch. Der einzelne Backstein ist für die Architektur wertlos. Erst auf der

nächsthöheren Stufe, auf der, im Verbund mit anderen Backsteinen, eine Mauer entsteht, entwickelt der Backstein sein Potenzial: als Mauer (konstruktiv), die ein Vorn von einem Hinten trennt (ästhetisch). Ähnliches gilt dann für alle weiteren hylemorphen Transformationen. Es zeigt sich der architektonische Wert der Mauer erst in der Konstruktion von Raumzellen (konstruktiv), wo ein Innen von einem Außen (ästhetisch) getrennt wird. Auf der nächsten Stufe ist es die konstruktive, vertikale Addition von Raumzellen, die ästhetisch eine Erfahrung von Höhe und Tiefe ermöglicht. Und wieder eine Stufe weiter ermöglicht die Kombination von Häusern zur Stadt die ästhetische Erfahrung von räumlicher Tiefe im Sinne von Ferne und Nähe.

Demnach ist der hylemorphe Transformationsprozess keineswegs nur ein konstruktiver Transformationsprozess. Denn er zeigt sich nicht minder als ein ästhetischer Transformationsprozess, wo jedes Element auf der nächsthöheren Stufe über seine konstruktive Funktion hinaus ein Objekt der erweiterten sinnlichen und damit ästhetischen Erfahrung wird. Das ästhetische Potenzial der Architektur ist demnach gekoppelt an die Konstruktion. So kann der Backstein sein ästhetisches Potenzial erst in der Mauer entfalten. So dass man festhalten kann, dass der Hylemorphismus, das heißt der hylemorphe Transformationsprozess, auf Konstruktion und ästhetische Wirkung zielt. Oder anders formuliert, es findet der hylemorphe Transformationsprozess auf der Seite des Subjekts, des Betrachters oder des Benutzers seinen Abschluss in ästhetischer Erfahrung. Dafür ist der Überschuss an Form die Grundlage.

6. Überschuss an Form

Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde im Rückbezug auf Aristoteles und in kritischer Auseinandersetzung mit Kant der Hylemorphismus zum Thema der Ästhetik der Architektur. So rückte Arthur Schopenhauer (1788 – 1860), in direktem Bezug auf Aristoteles, den »Überfluß«[42] und »Überschuß«[43] an Form ins Zentrum seiner Ästhetik. So heißt es in *Die Welt als Wille und Vorstellung*: »Die Mutter der nützlichen Künste ist die Not; die der schönen der Überfluß«[44]. Dem Überfluss an Form auf der Seite des

42 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. II, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, 3. Buch, Kap. 34, S. 527. 43 Ebd., Bd. II, 3. Buch, Kap. 35, S. 528. 44 Ebd., Bd. II, 3. Buch, Kap. 34, S. 527.

Kunstwerks entspricht der Überfluss der Ideen des Künstlergenies, wobei Schopenhauer die Ideen als »ein Anschauliches und daher in seinen näheren Bestimmungen Unerschöpfliches«[45] definierte. Die Ideen lassen sich in ihrer Offenheit nur in der Kunst zur Anschauung bringen. Das unterscheidet sie von den Begriffen. Was in Begriffen klar dargestellt werden kann, das benötigt nach Schopenhauer keine Übersetzung in die Kunst, denn damit würden die Begriffe eher verunklart werden.

Schopenhauer legte seiner Ästhetik die Stoff-Form-Relation zugrunde. Am Ausgangspunkt steht die Materie, die er als »das gemeinsame Substrat aller einzelnen Erscheinungen der Ideen«[46] bezeichnet hat. Sie ist »das Verbindungsglied zwischen der Idee und der Erscheinung oder dem einzelnen Ding.«[47] Materie ist dabei ein abstrakter Begriff, solange nicht mittels Formen ihre Qualitäten zur Darstellung kommen, »deren Trägerin die Materie ist und in welchen allen sich Ideen offenbaren.«[48] Ästhetische Erfahrung ist für Schopenhauer ein Prozess der Erkenntnis der Eigenschaften der Materie sowie der in der Materie und mittels der Materie dargestellten Ideen.

Gerade weil sie mehr als andere Künste an die Materie gebunden ist, nahm für Schopenhauer die Architektur, wie zuvor für Aristoteles, eine bedeutende Rolle ein. Dies führte er 1844 im zweiten, ergänzenden Band von *Die Welt als Wille und Vorstellung* aus. In der Bearbeitung des Stoffs durch den Architekten und damit in der konkreten Form zeigt sich erst das, was Schopenhauer als den Willen der Materie bezeichnet hat. Für Schopenhauer bestand eine der Aufgaben der Architektur als schöne Kunst, wenn man also von ihrer Funktion im Alltag absieht, darin, gerade die Eigenschaften des Stoffs, besonders des Steines, zur Sichtbarkeit und Erkennbarkeit zu bringen. Es ist die Aufgabe der Architektur, »diese allgemeinen Eigenschaften des Steines, diese ersten, einfachsten, dumpfesten Sichtbarkeiten des Willens, Grundbaßtöne der Natur«[49] zur Sichtbarkeit zu bringen. Nur mittels Architektur kann zur Erkennbarkeit kommen, was im Steinbruch oder in den Bergen nicht sichtbar ist. Im natürlichen Vorkommen zeigt der Stein nur wenig von den Qualitäten, die in ihm stecken. Was will der Stein?

45 Ebd., Bd. II, 3. Buch, Kap. 34, S. 525. 46 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, 3. Buch, § 43, S. 302. 47 Ebd. 48 Ebd. 49 Ebd., Bd. I, 3. Buch, § 43, S. 303.

Eigentlich immer nur zum tiefsten Punkt rollen und dort liegen bleiben. Mehr zeigt er in seinem natürlichen Vorkommen nicht.

Die »Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte«[50] und daher die Eigenschaft, großen Lasten eine Gegenkraft entgegenzusetzen, das zeichnet aber den Stein aus. Daher ist der »Kampf zwischen Schwere und Starrheit der alleinige ästhetische Stoff der schönen Architektur«,[51] der im Überschuss an Form in der Architektur in vielfältiger Variation durch Säule und Architrav oder Stütze und Gebälk zur Sichtbarkeit gebracht werden kann. So setzt sich die Säule, wie Schopenhauer ausführt, der Neigung des Steins entgegen, auf den tiefsten Punkt rollen zu wollen. Mit der Starrheit des Steins setzt sie der Last von oben eine Gegenkraft entgegen, die gleichfalls dem Stein selbst entspringt. Durch die Säule wird der Kampf der zwei Prinzipien des Steins »verlängert und das unerschöpfliche Streben beider Kräfte auf mannigfaltige Weise sichtbar.«[52]

Die Baukunst zielt auf die Sichtbarmachung oder die »Objektität des Willens« der Materie, besonders des Steins, was der klassische oder klassizistische Stil in der Trennung von Stütze und Balken zelebriert. Daher favorisierte Schopenhauer die Klassik gegenüber der Gotik. Denn in den gotischen Spitzbögen gehen die Kräfte graduell ineinander über, Tragen und Lasten sind ohne klare Trennung, in den Spitzbögen und den Gewölben verschwimmen die Prinzipien und werden nicht in der gewünschten Deutlichkeit sichtbar. Die Erkenntnisseite oder die epistemologische Seite der sinnlichen Erscheinung leidet darunter, was Schopenhauer auch im Mauerwerk aus Backstein beklagte. In der Mauer »sind beide [Prinzipien] noch ineinander verschmolzen. Alles ist hier Stütze und alles Last. Daher keine ästhetische Wirkung«,[53] denn ästhetische Wirkung besteht für Schopenhauer im klaren Hervortreten einer Idee, was in der Mauer und im gotischen Spitzbogen nicht der Fall ist. Auf die Gotik ging Schopenhauer dann nicht mehr ein, ganz einfach weil »die Gothische Baukunst meiner ästhetischen Theorie nicht entspricht.«[54]

Schopenhauer wies explizit darauf hin, dass die Schönheit eines Gebäudes, wo sie an den Willen der Materie gebunden ist, nicht interesselos und damit auch nicht völlig begriffslos sein kann. Da

50 Ebd. 51 Ebd. 52 Ebd. 53 Schopenhauer (1990), Bd. II, 3. Buch, Kap. 34, S. 527. 54 Arthur Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, München und Zürich: Piper 1985, S. 139.

aber die Schönheit eines Gebäudes »aus der unverhohlenen Darlegung der Zwecke und dem Erreichen derselben auf dem kürzesten und natürlichsten Wege« besteht – Schopenhauers Beispiel war die Säule –,

> »so gerät hier meine Theorie in geraden Widerspruch mit der Kantischen, als welche das Wesen alles Schönen in eine anscheinende Zweckmäßigkeit ohne Zwecke setzt.«[55]

Die Gründung im Hylemorphismus und damit die Entwicklung der Kunst aus der Materie heraus waren es, die Schopenhauers Ästhetik in Opposition brachte zu Kant.

Andererseits war die Tatsache, dass die Kunst im Spannungsfeld zwischen dem Willen der Materie und dem Willen des Künstlers sich entfaltet, der Grund für die große Zustimmung, die Schopenhauer unter den Künstlern seiner Zeit fand. Richard Wagner (1803 – 83) bekannte offen, dass ihm die Schopenhauersche Ästhetik aus der Enge der Romantik heraus den Weg zur Konzeption des Gesamtkunstwerks geöffnet habe. Der Lektüre Schopenhauers verdanke er alles, die »sich einstellende Wirkung war außerordentlich, und jedenfalls für mein ganzes Leben entscheidend.«[56]

Aus der Grundlegung der Kunst im Hylemorphismus resultierte eine Hierarchie der Künste, in der, im Gegensatz zu Kant, die Architektur, aufgrund der Dominanz der Materie, auf unterster Stufe stand. Je präsenter die Materie als Medium der Darstellung der Idee, umso weniger Freiheitsgrade gibt es für den Künstler, mittels der Stoff-Form-Relation die Idee und den Willen zur Darstellung zu bringen. Weil der Wille des Steins wesentlich in der Härte und Widerständigkeit besteht, gibt die Architektur weniger Möglichkeit zum Ausdruck der Idee und des Willens des Architekten. Gleichzeitig folgt Schopenhauer nicht der vielverbreiteten Meinung, dass die Architektur von den Zwängen der Funktion und der Zwecke bestimmt würde und daher eingeschränkt sei.

Im Gegenteil, das »Aesthetische hat gar nichts zu thun mit den menschlichen Zwecken«,[57] für die das Gebäude gebaut ist. Es hat

55 Schopenhauer (1990), Bd. II, 3. Buch, Kap 35, S. 534. 56 Richard Wagner, *Die Hauptschriften*, Leipzig: Alfred Kröner Verlag 1937, S. 208. 57 Schopenhauer (1985), S. 136.

mit ganz anderen Dingen zu tun, nämlich allein »mit dem Kampf der Naturkräfte im Stein.«[58] Das zeichnet gerade die Baukunst aus, dass sie nicht darstellt oder abbildet, wie Gemälde oder Romane das tun. Die Architektur hat »von den bildenden Künsten und der Poesie das Unterscheidende, daß sie nicht ein Nachbild, sondern die Sache selbst gibt«.[59] Die Säule ist die konkrete Säule, nicht nur ihre Darstellung, »wie die Musik, so ist auch die Architektur überhaupt keine nachahmende Kunst.«[60]

Das ist schon anders bei der »schönen Wasserleitungskunst«,[61] also den Springbrunnen. Während der Stein die Wirkung der Schwerkraft nur aufhalten, verzögern oder umlenken kann, überwindet die Wasserfontäne kurzfristig die Schwerkraft, sie stellt den eigenen Willen über den der Schwerkraft, bevor auch sie der Schwerkraft nachgeben muss.

> »Als hohe Wassersäulen emporstrebende Springbrunnen und klarspiegelnde Seen offenbaren die Ideen der flüssigen schweren Materie gerade so, wie die Werke der Baukunst die Ideen der starren Materie entfalten.«[62]

Auch die Pflanzen überwinden die Schwerkraft, da sie dies für längere Zeit tun, steht die Gartenkunst über der Wasserleitungskunst. Darüber wiederum steht die Malerei. Der Sachwiderstand der Materie ist hier noch geringer, auch gibt sie nur noch ein Abbild, in der die Ideen müheloser durchscheinen können, wie auch in der Landschafts-, Tier- und Historienmalerei, über denen die sprachbasierten Künste wie die verschiedenen Formen der Literatur stehen.

Ganz oben, als Krönung, dann die Musik. Die Töne haben die geringste Bindung an die Materie, weshalb die Musik diejenige Kunstform ist, in der der Wille, die Gefühle und die Triebe des Menschen sich am differenziertesten darstellen lassen. Die Musik entwickelt ihre Wirkung nur aus Größen- und Zahlenverhältnissen – Proportionen –, sie ist wie die Architektur nicht abbildend, was sie für die Empfindsamkeit und Empfänglichkeit des Menschen öffnet. Die »wunderbare Kunst der Töne«[63] bringt direkt

58 Ebd., S. 137. 59 Schopenhauer (1990), Bd. I, 3. Buch, § 43, S. 307. 60 Schopenhauer (1990), Bd. II, 3. Buch, Kap. 35, S. 531. 61 Schopenhauer (1990), Bd. I, 3. Buch, § 43, S. 308. 62 Ebd. 63 Ebd., Bd. I, 3. Buch, § 52, S. 359.

den Willen zum Ausdruck. Sie ist die unmittelbarste der Künste, die das »tiefste Innere unsers Wesens zur Sprache«[64] bringt und in der gänzlichen »Indifferenz gegen alles Materielle der Vorgänge«[65] die »Regungen des Willens selbst ausdrückt«.[66]

Wo sie sehr stark vom Stoff bestimmt ist, nimmt die Architektur die unterste Stufe in der Hierarchie der Künste ein. Im Unterschied zu den anderen Künsten wird in der Architektur aber nicht nur die Materie gestaltet, sondern über die verschiedenen Stufen der hylemorphen Transformationen entfernt sie sich auch von ihr oder erhebt sich über sie. Im hylemorphen Prozess nimmt stufenweise die Bindung an die Materie und an den Willen der Materie ab, während im selben Maß die Freiheit zum objektivierenden Ausdruck der Idee oder des Willens des Architekten und des Benutzers zunimmt. Das Entsprechende gilt für die ästhetische Wirkung, wo in der Serie der hylemorphen Transformationen das ästhetische Wirkungspotenzial umso mehr zunimmt, je mehr das der Konstruktion abnimmt. Das konstruktive und das ästhetische Potenzial stehen in einer gegenläufigen reziproken Beziehung. Vom Lehm zum Backstein zur Mauer und zur Raumzelle nimmt das konstruktive Wirkungspotenzial ab, während im gleichen Maße mit Farbe, Ornament und Flächenmuster das ästhetische Potenzial zunimmt.

7. Vernichtung der Materie

In Hinblick auf den Überschuss an Form lösten zu Beginn der Moderne die neuen Baustoffe wie Eisen, Beton oder Glas eine Krise aus, auf die die Architekten mit verstärkten Anstrengungen zur Theoriebildung reagierten. Nachdem 1848 der Ergänzungsband zu Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* erschienen war, kamen 1851 das Buch *Die vier Elemente der Baukunst* von Gottfried Semper (1803 – 79) und 1852 das Buch *Die Tektonik der Griechen* von Carl Bötticher (1806 – 89) heraus. Besonders Bötticher griff den Begriff der Tektonik auf, wie ihn Karl Otfried Müller (1797 – 1840) schon 1830 im *Handbuch der Archäologie der Kunst*[67] eingeführt hatte. Wie bei Schopenhauer, gründete auch Sempers und Böttichers Architekturästhetik in Aristoteles Stoff-Form-Relation oder im Überschuss an Form.

64 Ebd., Bd. I, 3. Buch, § 52, S. 357. 65 Schopenhauer (1990), Bd. II, 3. Buch, Kap. 39, S. 576. 66 Ebd. 67 Karl Otfried Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau: Josef

Bötticher folgte Aristoteles mit der Feststellung, dass erst durch die Form das »inliegende aber in formlosem Zustande ruhende und latente Leben [der Materie] zu einer dynamischen Aeußerung gelöst, zu einer statischen Funktion genöthigt«[68] werde. Es enthalte jede Materie eine »höhere Existenz«, wo die konstruktive Form als »Glied eines idealen Organismus fungirt«. Bötticher führte hierfür den Unterschied von Kern- und Kunstform ein. Mit ihr griff er Aristoteles Stoff-Form-Relation auf und übersetzte diese in ein der Architektur angemessenes Vokabular und führte den Begriff der Tektonik in die Architektur ein. Entgegen der Tendenzen zur funktionalistischen und materialistischen Verengung der Konzeption der Architektur stand die Tektonik für die Idee, dass die Konstruktion neben der statischen Funktion (Kernform) auch eine poetische Funktion (Kunstform) besitzt, dass also in besonderer Weise und im Sinne des Überschusses an Form die Konstruktion Träger des sinnlich-poetischen Ausdrucks der Architektur ist.

Die Frage nach dem Überschuss an Form stellte sich aber auch von einer anderen Seite. Es war die Maschine und die beginnende Ablösung der Handarbeit durch die Maschinenarbeit, was nicht nur die Fabrikarbeit, sondern mehr und mehr auch die Arbeit auf der Baustelle betraf. Semper sah darin eine Gefahr für die Architektur. Denn es verdanke sich die Architektur einerseits dem Willen des Architekten, während sie andererseits wichtige Impulse vom Eigensinn oder Willen der Materie bekomme. Der Bezug auf Schopenhauer liegt auf der Hand. Dieser hatte darin schon die »zwei unzertrennliche[n] Bestandteile« der Kunst erkannt, nämlich »die Erkenntnis des Objekts [und] das Selbstbewußtsein des Erkennenden.«[69] Ähnlich argumentierte auch Semper, der die Architektur aus dem Willen des Architekten und dem der Materie entstehen sah. Die Materie bringt sich mit ihrem Eigensinn in die Architektur ein, indem sie den Ideen des Architekten Widerstand entgegensetzt, gleichzeitig aber auch als Medium ihrer Darstellung dient.

Semper befürchtete, dass die Materie vor der Maschine kapituliere.

> »Der härteste Porphyr und Granit schneidet sich wie Kreide, poliert sich wie Wachs [...] Kautschuk und Guttapercha [Gummi] wird vulkanisiert und zu täuschenden

Max 1830. 68 Carl Bötticher, *Die Tektonik der Griechen*, Potsdam: Ferdinand Riegel 1852, S. XV. 69 Schopenhauer (1990), Bd. I, 3. Buch, § 38, S. 279.

> Nachahmungen der Schnitzwerke in Holz, Metall und Stein benutzt.«[70]

Die Maschine vernichte, so Semper, den Eigenwillen der Materie wie Holz, Metall oder Stein. Der Wille der Materie werde durch die Maschine gebrochen, wo diese alles mit ihr, der Materie, machen könne. Die Architektur werde quasi *entmaterialisiert*. Mit den grenzenlosen Bearbeitungsweisen gerate die Architektur aus dem Gleichgewicht, die dialektische Spannung zwischen Eigensinn der Materie und Gestaltungswille des Architekten werde aufgelöst. Semper empfand die Vernichtung des Eigensinns der Materie durch die Maschine als Angriff auf die Architektur wie auch auf den Architekten.

Eine besondere Krise ging vom neuen Material Eisen aus, dessen Eigenwillen und architektonisches Potenzial erst noch entdeckt werden musste. Darüber hinaus widersprach das Eisen den Idealen der Architektur als Monumentalbaukunst. Mit Eisen könne man nicht so monumental bauen, wie dies bisher mit Stein möglich war. Es entspreche den Eigenschaften oder dem Willen des Eisens, mit dünnen Profilen eingesetzt zu werden, so dass die Konstruktion tendenziell unsichtbar werde. Denn das Eisen entziehe sich »wegen der geringen Oberfläche, welche es in diesen Formen darbietet, dem Auge umso mehr [...], je vollkommener die Konstruktion ist.« Daher sprach Semper auch vom Eisen als von einem »unsichtbaren Stoff«, der gerade deswegen keine ästhetische Wirkung hervorbringen kann.

Dennoch gab sich Semper keinem einfachen Kulturpessimismus hin. Er stand den neuen Materialien Eisen und Glas nicht kategorisch ablehnend gegenüber. Es seien dies wohl »Erscheinungen des Verfalls der Künste« und Prozesse, die das alte Kunstleben zerstörten. Er sah dennoch eine Hoffnung, dass in einer »geheimnisvollen Phönixgeburt« die Künste wieder zu neuem Glanz erwachen würden. Die architektonischen Potenziale des Eisens scheint er erahnt zu haben, als er anmerkte:

> »Es wird noch lange dauern, bis das Eisen, und überhaupt das Metall auf eine so vollkommene Weise tech-

70 Gottfried Semper, »Wissenschaft, Industrie, Kunst« [1852], in: Ders., *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*,

nisch beherrscht sein wird, daß es als künstlerisches Element in der schönen Baukunst neben dem Steine, den Ziegeln und dem Holze Geltung und Würdigung zu finden beanspruchen darf.«[71]

Die Frage nach dem architektonischen Potenzial des Eisens, das im Rohmaterial, so wie es produziert wird, nicht ohne weiteres erkennbar ist, hatte auch Schopenhauer aufgeworfen. Analog zum Stein fragte er, was denn das Eisen seinem Wesen nach eigentlich wolle und wie dies in der architektonischen Gestalt zur Sichtbarkeit und Erkennbarkeit kommen könne. Konsequent kam Schopenhauer zu dem Schluss, dass entsprechend der »Tenacität des Eisens« das architektonische Potenzial und die ästhetische Wirkungsweise des Eisens andere sein müssten als die des Steins. Entsprechend seines spezifischen Eigensinns müssten für das Eisen, so Schopenhauer, andere Proportionen gefunden werden als die, »welche für steinerne Gebäude und ihre Theile als die besten befunden« wurden. So sprach er davon, dass für die »schöne Baukunst aus Eisen andre Säulenordnungen«[72] gefunden werden müssten.

Tatsächlich dauerte es gut einhundertfünfzig Jahre, bis von den ersten Experimenten mit Gewächshäusern aus Eisen – wie sie in England zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden waren – 1958 mit Ludwig Mies van der Rohes (1886 – 1969) *Seagram Building* in New York ein Gebäude entstanden war, in dem vorbildlich die »Tenacität« des Werkstoffs Eisen, jetzt Stahl, zur Sichtbarkeit und, in monumentaler Dimension, dessen architektonisches Potenzial zu ästhetischer Wirksamkeit gekommen war. Es war das Hochhaus, dieser neue Gebäudetyp, den die Moderne hervorgebracht hat, in dem sich das konstruktive wie auch ästhetische Möglichkeitspotenzial des Stahls exemplarisch zeigt. In Mies van der Rohes Seagram Building zeigen sich die neuen Regeln – man kann ohne weiteres von Stilelementen der Moderne sprechen – oder, mit Schopenhauer gesprochen, die »andere Säulenordnung« für das Bauen mit Stahl und Glas.

Mainz und Berlin: Kupferberg 1966, S. 31. 71 Gottfried Semper, »Eisenkonstruktionen«, in: Ders. *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Mainz und Berlin: Kupferberg 1966, S. 22. 72 Schopenhauer (1985), S. 139.

8. Ausblick

Die »überschüssige Formkraft«[73] und der »Gegensatz von Stoff und Formkraft [ist] das Grundthema der Architektur«,[74] schrieb später Heinrich Wölfflin (1864 – 1945). Alles ist Form, gebunden an die Materie. Das gilt auch für die Entwicklung der Architektur im 20. Jahrhundert – sei dies die klassische Moderne, die konstruktivistische, informelle oder dekonstruktivistische Architektur. Das gilt selbst heute, wo oftmals die Form nicht mehr Resultat eines formenden Transformationsprozesses ist, sondern umgekehrt von einer gewünschten, konstruktiven Eigenschaft und ihrer ästhetischen Wirkung her die Stoffe, als unter Laborbedingungen hergestellte Verbundwerkstoffe, entwickelt werden.

Ausgangspunkt und Vorbild hierfür ist aber Aristoteles, der die synthetisch oder künstlich hergestellten Stoffe schon in *Metaphysik* zum Thema gemacht hatte. Dort spricht er nicht nur vom Stein oder vom Holz, sondern auch über lange Passagen vom Erz, aus dem »Bildsäulen«, also Statuen, gemacht werden. Wenn Aristoteles besonders in Zusammenhang mit den Statuen von »Erz« spricht, so meint er Bronze, also eine Legierung von Metallen, die in der Antike verbreitet war und besonders für Statuen benutzt wurde. An anderer Stelle spricht Aristoteles auch von »Zinn« als Beispiel für die »zusammengesetzten (Dinge)«.[75] Als Legierungen sind das Erz, das Zinn oder die Bronze synthetische Stoffe, die Eigenschaften besitzen, die gerade die Herstellung von Skulpturen ermöglicht. Dass sich Aristoteles Hylemorphismus nicht nur auf natürlich vorkommende Stoffe bezieht, und er dasselbe Prinzip in synthetisch hergestellten Stoffen erkannte, das macht den Hylemorphismus anschlussfähig an die heutigen Debatten um neue Baumaterialien, wie zum Beispiel Baustoffe aus Pilzen.

Eine Architekturästhetik kann nur auf Grundlage dessen entwickelt werden, was der Architektur zugrunde liegt: Das ist der Überschuss an Form. Dieser ist die Voraussetzung für die Gestaltbarkeit der Materie und damit für die Möglichkeit von Architektur. Der Überschuss an Form ist dabei nicht an die Konzeption der Architektur als Baukunst gebunden. Auf der einen Seite gibt es den Eigenwillen der Materie, der jedoch ergänzt werden muss um einen

73 Heinrich Wölfflin, »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur«, in: Thomas Friedrich und Jörg H. Gleiter (Hg.), *Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, Münster: LTI 2007, S. 99. 74 Ebd., S. 80. 75 Aristoteles (1995), 1043b.

gestalterischen Willen, der heute nicht auf die Instanz des Architekten allein beschränkt ist, sondern auch in den digitalen Entwurfsverfahren wie BIM (Building Information Modeling) in den ökologischen und ethischen Vorgaben bestehen kann.

Ästhetik und Architektur

Schriftenreihe des Weißenhof-Instituts zur Architektur- und Designtheorie

[transcript]

Daniel Martin Feige und
Sandra Meireis (Hg.)

2

Aus:

Daniel Martin Feige, Sandra Meireis (Hg.)
Ästhetik und Architektur

Dezember 2023, ca. 300 S., kart.

35,00 € (DE), 978-3-8376-6445-4
E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6445-8

Die ästhetische Tradition im Gefolge der Moderne hat die Architektur als randständiges Phänomen behandelt. Eine am Paradigma autonomer Kunst oder an einer kontemplativ verstandenen Theorie ästhetischer Erfahrung orientierte Ästhetik wusste mit der immer auch auf Zwecke bezogenen Architektur nicht immer viel anzufangen. Kants Diktum des interesselosen Wohlgefallens legt davon ebenso Zeugnis ab wie Hegels Verortung der Architektur an der Grenze der Kunst.

Die Beiträge des Bandes einschlägiger Expert*innen thematisieren die Frage, was es für die Grundbegriffe der Ästhetik heißen würde, sie ausgehend von der Architektur und damit einer immer auch funktionalen Kunst neu zu denken: Bedürfen Begriffe wie Kunst, Sinnlichkeit, Urteil und Erfahrung einer Reformulierung, um den ästhetischen Eigenarten der Architektur angemessen Rechnung zu tragen?

Daniel Martin Feige (Prof. Dr.) ist Professor für Philosophie und Ästhetik an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Er forscht und publiziert zu Themen der philosophischen Ästhetik und philosophischen Anthropologie und ihren Bezügen zu klassischen Fragen der theoretischen und praktischen Philosophie.

Sandra Meireis (Dr.-Ing.) ist Architekturwissenschaftlerin und Autorin. Sie lebt in Berlin und lehrt seit 2010 Architekturgeschichte und -theorie an verschiedenen Hochschulen: Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Universität Stuttgart, Technische Universität Berlin, Hochschule für Technik Stuttgart und Universität Kassel. Sie promovierte sich am Lehrstuhl für Architekturtheorie der TU Berlin (2020) und vertrat zuletzt die Professur für Architektur- und Designgeschichte/Architekturtheorie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (2021-23). In ihren Forschungen, Publikationen und Vorträgen konzentriert sie sich auf die Geschichte und Theorie der Architektur und des Städtebaus, mit Themen an Schnittstellen zur Kulturwissenschaft, Politik und Ästhetik.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6445-4

© 2023 transcript Verlag, Bielefeld