

als wüthende Wollust des Schaffenden, der zugleich den Ingrim des Zerstörenden kennt. (KSA12, § 2[110])

## 20. Ordnung und Wirkung

*Welche Gegenden dauernd erfreuen.* – Diese Gegend hat bedeutende Züge zu einem Gemälde, aber ich kann die Formel für sie nicht finden, als Ganzes bleibt sie mir unfafßbar. Ich bemerke, daß alle Landschaften, die mir dauernd zusagen, unter aller Mannigfaltigkeit ein einfaches geometrisches Linien-Schema haben. Ohne ein solches mathematisches Substrat wird keine Gegend etwas künstlerisch Erfreuendes. Und vielleicht gestattet diese Regel eine gleichnishafte Anwendung auf den Menschen. (MA, II, § 115)

Jede rationale Auseinandersetzung mit Architektur hat ihre emotionale Dimension ins Zentrum zu rücken (der Kopf ist nur das beste Werkzeug unserer Affekte, nicht ihr Gegensatz; er ist ihre Bereicherung oder ergänzende Offenbarung in geistig operationalen oder konkret umsetzbaren Bildern [vgl. Damasio: 122f.]). Was der Architekt oder Ingenieur leicht als Stammtischdiskussion abtut, ist jedoch ihr zentrales Element, z.B. die emotionale Wirkung eines skandalösen und inakzeptablen Eiffelturmes beim Aufbau 1889 und sein heute Umgekehrtes auslösender Effekt einer neuen Französischen Revolution, würde man dieses alte Skandalobjekt nun entfernen wollen. Nur um diese potenzielle Wirkung geht es bei der Realisierung eines Entwurfes und wie man ganz konkret damit umgeht (reißt man den Eiffelturm gleich wieder ab, um die Nation zu beruhigen, oder vertraut man der Zeit). Aber es geht niemals darum, einer abstrakten Idee oder letzten Instanz einer Hinterwelt gerecht zu werden. Der Mensch ist Ausgangspunkt und Endziel des Entwurfs (selbst wenn man heute natürlich aus anderen Gründen wieder vermehrt die Natur als übergeordnete Instanz in den Vordergrund rückt). Das meint auch Alberti, wenn er von der Kunst des Wohlbefindens spricht: Ein Eiffelturm zum 100. Geburtstag der Französischen Revolution darf ruhig ein (emotionales) Feuerwerk sein, nicht dagegen der Schlafsaal eines Kindergartens. Es geht eben um nicht mehr als den »einfachen«, gesunden Menschenverstand, oder anders ausgedrückt: Jedes Mehr (an Hinterwelt) hindert uns potenziell an der anspruchsvollsten Aufgabe der Architektur, dem erfassenden Menschenverstand, und damit dem »Wohlbefinden« unserer Affekte, gerecht zu werden (Alberti: 243). Das Erfassen oder Erkennen des gesunden Menschenverstandes ist eben schon Erfinden, das erfinderische Hineinlegen eines Sinnes in die (sinnlosen) Dinge, und dazu gehören z.B. auch so kuriose Abstraktionen, wie ein »mathematisches Substrat« in die Landschaft hineinzulegen, mit dem der Landesplaner (konzeptuell) überhaupt erst operational, d.h. entwerferisch handlungsfähig werden kann (man denke hier wiederum an Mandelbrots fraktale Geometrie der Natur).

Soll man aber, bei dieser Erkenntnis, den später Kommenden das Recht versagen, die älteren Werke nach ihrer Seele zu beseelen? Nein, denn nur dadurch, daß wir ihnen unsere Seele geben, vermögen sie fortzuleben: erst *unser* Blut bringt sie dazu, zu *uns* zu reden. Der wirklich »historische« Vortrag würde gespenstisch zu Gespenstern reden. – Man ehrt die großen Künstler der Vergangenheit weniger durch jene unfruchtbare

Scheu, welche jedes Wort, jede Note so liegen läßt, wie sie gestellt ist, als durch tätige Versuche, ihnen immer von neuem wieder zum Leben zu verhelfen. (MA, II, § 126)

Auch Denkmalschutz wird oft zur reinen Blockierung des Prozesses, der Veränderung, statt der Entwicklung des Provisoriums eine potenziell enorme Bereicherung zu bieten, statt der noch nicht abgegoltenen Vergangenheit eine schöpferische Zukunft zu bieten (Bloch: 8). Denkmalschutz in diesem Sinne verstanden, hat die Aufgabe des Schutzes der Kunst, und das heißt ganz konkret das Noch-nicht-Seiende zu schützen, also das Überschreiten des Denkens, welches das Werden des Lebens bedingt.<sup>30</sup> Alles andere hieße wiederum, das Sein gegen das Werden auszuspielen, wäre wieder Anlehnung an den elenden Historizismus, wäre blinde bzw. verhinderte Vergangenheitsbewältigung, was erfahrungsgemäß zu »grotesken« Situationen der Stadtplanung führt (UB: 7), zur Verhinderung einer wahrhaftigen, einen Sinn hineinlegenden Kultur der Städte-Bau-Kunst. Auch nicht wenige (Städte-)Bauvorschriften sind nicht nur keine Zwänge des Lebens, sondern verhindern geradezu jeglichen Bezug zum Leben, zu dessen Entwicklung, und damit auch zur Entwicklung der Bauvorschriften (zu dynamischen Vorschriften, zur Vorschrift der Dynamik). Das Denken bezieht sich nicht auf Regeln, sondern wird größtenteils durch sie ersetzt, und nicht weit entfernt lauert immer wieder jener elende Historizismus. Eine Stadt braucht Regeln, aber diese gehören »in« die Entwicklung des Entwurfs, »in« das Denken und somit zu ihrem provisorischen Leitbild. Weit mehr als der Grundriss der Stadt wird vor allen Dingen die dritte (räumliche) Dimension der Landesplanung zu einem anschaulichen Spiegel heutigen »Denkens« (oder Vor-Urteilens).

Kunst ist also keine Schein-Welt, sondern der »spezifische Vor-Schein« (Bloch: 14) einer möglichen Welt, deren Entwicklung, deren Überschreitung. Sie antizipiert das Noch-nicht-Sein und setzt die Möglichkeit über die bereits vorhandene (konzipierte) Wirklichkeit. Kunst und Wissenschaft werden zu einem gemeinsamen »Laboratorium«, nicht um einer utopischen Verwirklichung des Seins zu dienen, eine sozialutopische Ordnung, ein wesenhaftes Ende oder »Todeskristall als gemeinter Vollkommenheit« (Bloch: 13) zu etablieren, sondern um das ewige Werden zu garantieren, das stetige Ordnen, verstanden als Prozess des Entnehmens von Entropie, dieser erstaunlichen Fähigkeit des Lebens, einen ewigen »Strom von Ordnung« auf sich zu ziehen (Schrödinger: 134). Man sieht, dass mit Nietzsches Umkehrung, dem über das Sein gesetzte (und einzig gesetzliche) Werden die Aufgabe der Kunst und der ihr dienenden Wissenschaft eine gewaltige wird.<sup>31</sup> In dieser Schöpfungsgeschichte (oder Werkstatt des Lebens) gibt es keinen siebten Tag, kein Ziel und kein Ende, sondern nur das ewige Ausspielen der Entropie, das stetige Er-Finden einer vor-sehenden Negentropie, sei es auf der großmaßstäblichen Ebene der platonischen Republik oder jener mikrokosmischen der lebenden Zelle. Beide Naturen, die (tote) Republik sowie die (lebende) Zelle sind das

30 »Ein Monument gedenkt nicht, feiert nicht etwas, das sich ereignet hat, sondern vertraut dem Ohr der Zukunft die fortbestehenden Empfindungen an, die das Ereignis verkörpern« (Deleuze 10: 209).

31 »Ungeheure Aufgabe und Würde der Kunst in dieser Aufgabe! Sie muß alles neu schaffen und ganz allein das Leben neu gebären! Was sie kann, zeigen uns die Griechen: hätten wir diese nicht, so wäre unser Glaube chimärisch.« (KSA7, § 19[36])

fatale Resultat unserer Empfindungen, »d.h. eine künstlerische Projektion, ein Bild« (KSA7, § 7[168]).

Wenn Architektur als Zeichensprache verstanden wird, ist es unabdingbar, diesen (problematischen) Begriff wenigstens unmittelbar mit unseren Affekten zu ergänzen, zu einer Zeichensprache der Affekte. Sphärologische Betrachtungen vorwegnehmend, wäre es vielleicht adäquater, sie wie Le Corbusier (und Nietzsches Phidias [PHG, § 19]) nurmehr als Emotionsmaschine (»machine à émouvoir« [Le Corbusier 5: 173]) zu bezeichnen, rein konzeptuell den Raum als (die zu schaffende) Maschine zu verstehen<sup>32</sup>. Nietzsches Architektur als »Macht-Beredsamkeit in Formen« (GD: 137f.) heißt dann nichts anderes, als eine Art öffentliche Verhandlung der Gedanken bzw. Affekte unter dem Joch des Willens zur Macht.<sup>33</sup> Wir nehmen Teil, wir sind Teil dieser Verhandlungen. Hier werden Wirkungen am Leben gemessen, Autorität, Schmeichelei oder Geschwätzigkeit des Spiels »der unter dem Licht versammelten [d.h. kunstvoll geordneten] Baukörper« überprüft.

Der *Architekt* stellt weder einen dionysischen, noch einen apollinischen Zustand dar: hier ist es der große Willensakt, der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des großen Willens, der zur Kunst verlangt. [...] Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren. (GD: 137f.)

Neben dem vorübergehenden Sieg über die Schwere (als »primitivstem« Ausdruck der Negentropie) kann selbstverständlich ein und dieselbe Architektur (oder Raummaschine), wie es Foucault betont, verschiedene und gegensätzliche Werte vermitteln. Es ist Sache der Erziehung, der Bildung, aber auch des konkreten Handlungsspielraumes, d.h. der Praxis oder Nutzbarkeit (Foucault 3: 1095), die über die Wirkung der Architektur entscheidet, ob beispielsweise ein angestrebter Wert der Freiheit wirklich durch eine »befreiende« Architektur wirken kann. Hier gibt es also keine Wirkung »an sich«, kein Außen ohne das (dazuge-)hörige Innen. Neben der Architektur des Nationalsozialismus ist das beste Beispiel wiederum die sakrale Architektur. Während der erzfromme Katholik die beabsichtigte Wirkung der Erniedrigung des sündhaften Erdenbewohners dieser himmlischen Enklave mit gebeugter Haltung beantwortet, ist der außermoralische Architekt lediglich von der Perfektion des totalen Kunstwerkes beeindruckt, das eben, je nach geistlicher Aufbereitung des Opfers, dieses totale Delirium, ob nun weltlich oder hinterweltlich, bewirken kann. Aber ein Großteil der räumlichen Wirkung steht und fällt natürlich ebenfalls mit dem Glauben an die Wahrheit, weshalb nun Nietzsche festhält,

32 »Der Glaube an Ursache und Wirkung, und die *Strenge* darin ist das Auszeichnende für die *wissenschaftlichen* Naturen, welche darauf aus sind, die Menschen-Welt zu formulieren, das Berechenbare festzustellen. Aber die mechanistisch-atomistische Welt-Betrachtung will Zahlen. Sie hat noch nicht ihren letzten Schritt gethan: Der Raum als Maschine, der Raum *endlich*. – Damit aber Bewegung unmöglich: Boscovich – die dynamische Welt-Betrachtung.« (KSA11, § 26[410])

33 »Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloß befehlend« (GD: 138).

dass der Stein heute »mehr Stein als früher«<sup>34</sup> ist (d.h. weniger Leben, weniger Mystik in sich trägt bzw. vermitteln kann).

Die Bedeutung der Ordnung für und durch die Architektur wurde bereits hervorgehoben. Was aber ist die ganz spezifische Wirkung der Architektur, nicht nur als Artefakt einer geordneten Welt, sondern als Kunstwerk im Sinne des wilden Denkens (Lévi-Strauss)? Ganz nebenbei gesagt, sollten wir zum klareren Verständnis nunmehr einfach vom Denken als einer nicht mehr zwischen wild und vernünftig unterschiedenen Tätigkeit sprechen. Alles andere (z.B. das asketische, im Sinne eines gebändigten, zahmen Denkens) wäre nur als eine gekappte Form desselben Denkens zu bezeichnen. Die Vernunft ist als Antreiberin eines Prozesses (zum Schaffen neuer Lebensmöglichkeiten) zu verstehen (auch Vergewaltigerin, Heraustreiberin, von Hauptzügen, Formen und Formeln [vgl. GD: 135]). Deshalb ist auch Abstraktion nicht nur das Mittel der Vernunft (nicht zu ihr gehörend als Veranschaulichung ihrer eher zähmenden Natur), sondern immer auch ihr Ziel. »Es ist ein langer Weg bis zur Abstraktion« (KSA7, § 19[78]). Das Simplifizieren ist keine Methode, sondern der Endzweck eines äußerst komplizierten Denkprozesses. Man muss noch viel Chaos (Dionysos) in sich haben, um einen Stern (Apollo) zur Welt zu bringen (Z: 13). Wahrheit ist Unterwerfung und dem Menschen unwürdig!

Die Natur ist der *Zufall*. Das Studium »nach der Natur« scheint mir ein schlechtes Zeichen: es verrät Unterwerfung, Schwäche, Fatalismus, – dies Im-Staube-liegen vor petits faits ist eines *ganzen* Künstlers unwürdig. Sehen, *was ist* – das gehört einer andern Gattung von Geistern zu, den *antiartistischen*... (GD: 134)

## 20.1 Die kaltgestellte Venus

Wir haben das übrig gebliebene entseelte Knochengebäude alter Kunst für etwas Ganzes und Lebendes angesehen und es so, wie wir es fanden, nachzuahmen für gut empfunden. Es fehlt diesen Copien nach dem Tode, diesen Wachslarven, natürlich an Originalität und Leben. Das Ebenmaass der Grundformen, die man an diesen Trümmern noch bewundern muss, obgleich sie alles bedungen nothwendigen Schmuckes beraubt sind, verleitete uns, im Schmucklosen und Kahlen die Griechische Reinheit zu suchen, und diese ganz unrichtige Idee in Ausführung zu bringen. Weit entfernt, das Wesentliche der Antike aufzusuchen, brachten wir in geistloser Nachäfferei jene

34 »Der Stein ist mehr Stein als früher. – Wir verstehen im allgemeinen Architektur nicht mehr, wenigstens lange nicht in der Weise, wie wir Musik verstehen. Wir sind aus der Symbolik der Linien und Figuren herausgewachsen, wie wir der Klangwirkungen der Rhetorik entwöhnt sind, und haben diese Art von Muttermilch der Bildung nicht mehr vom ersten Augenblick unseres Lebens an eingesogen. An einem griechischen oder christlichen Gebäude bedeutete ursprünglich alles etwas, und zwar in Hinsicht auf eine höhere Ordnung der Dinge: diese Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit lag um das Gebäude gleich einem zauberhaften Schleier. Schönheit kam nur nebenbei in das System hinein, ohne die Grundempfindung des Unheimlich-Erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweihten wesentlich zu beeinträchtigen; Schönheit *milderte* höchstens das Grauen – aber dieses Grauen war überall die Voraussetzung. – Was ist uns jetzt die Schönheit eines Gebäudes? Dasselbe wie das schöne Gesicht einer geistlosen Frau: etwas Maskenhaftes.« (MA, I, § 218)

Mammuthsknochen erstorbenen Vorzeit ganz in dem Zustande, wie wir sie fanden, für unsere ärmlichen Bedürfnisse in Anwendung. (Semper: 11)

Im Prinzip sind Schopenhauers recht dürftige Ausführungen zur Architektur und ihrer Wirkung in seinem Hauptwerk nicht mangelhaft, sondern entsprechen einer noch nicht gezogenen letzten Konsequenz aus der von ihm schon angedachten Unfreiheit des Willens (FW: 113). Ein letzter Rest des Glaubens an den freien Willen, an die ›Objektivität des Willens‹, bleibt bestehen, der eine indirekte Konsequenz seines grundsätzlichen Glaubens an die Wahrheit ist. Denn eine wahre Baukunst, wäre dieser Widerspruch in sich noch möglich, hätte eben keine Wirkung, keinen Bezug zum Leben. Man kann dem Nicht-Sein genauso wenig abverlangen wie dem frommen Wunsch des freien Willens. Der so bezeichnete an die ›Wahrheit‹ geknüpfte Wille kann sich in der Architektur im Sinne Schopenhauers eben nur auf die Statik beziehen, also auf eine klägliche Voraussetzung des Bauens (also die Zwänge der Festigkeit und der Schwerkraft), aber nicht auf die entscheidenden entwerferischen Dimensionen des Bauens, die natürlich weit jenseits des Sieges über die Schwere zum Tragen kommen. Nietzsche übernimmt zwar den schopenhauerischen Stolz des Sieges über die Schwere (GD: 138), aber eben nur als Voraussetzung des Spiels mit dem Willen zur Macht als einem Willen zur Kunst, der den ärmlichen freien Willen für den zum Künstler verurteilten Menschen ausschließt (KSA10, § 6[1]) und die verknocherte Objektivität einer frigid Venus durch den fertilen Garten der Lust ersetzt.

Der Ästhetiker ist der überlebensfähigere Mensch (die kognitive Revolution war eine Selektion der Ästhetik, ein Boosten des entwerferischen Denkens; der Homo sapiens hat den Überlebenskampf, den Sieg über den Neandertaler und die Position an der Spitze der Nahrungskette, durch seine außergewöhnliche Vorstellungskraft gewonnen). Die Ästhetik als das sinnliche Erkennen, das Entwickeln der Gefühle als Bild bzw. der wirkungsvoller mit Gefühlen kodierte Bilder, ist Steigerung des Machtgefühls, unserer (gefühlten) Macht über das Leben (ob illusorisch oder reell). Unsere Architektur ist also nicht nur Stolz über den Sieg über die Schwere, sondern auch ein Ausdruck dieses Willens zur Macht, dieses Gefühls der Macht (der Erkenntnis) über unser Leben – ein wahrhaft listiges Spiel mit dem Leben, eine wahre Selbstüberlistung des Willens zur Macht. Der Todestrieb von Freud ist vielleicht nur das Ende dieses Spieltriebes, das überzogene Bewusstsein des fatalen Spiels, das Sich-Unterschätzen oder auch das Sich-Überschätzen. Kultur als Ausdruck dieses ästhetischen Vermögens des Menschen (seiner Natürlichkeit) kann eben eine Überzüchtung zum Ausdruck bringen, was zur Selbstauslöschung des menschlichen Lebens führt; die sich überschätzende zweite Natur löscht dann die erste, d.h. sich selbst, aus.

Mit Schopenhauer war die Baukunst nahezu auf das Fach Baukonstruktion reduziert, auf eine ›venustas‹, die lediglich das Spiel der ›firmitas‹ zum Ausdruck bringt: Denn »weiter kann der rein ästhetische Zweck der Baukunst nicht gehen« (Schopenhauer: 288). Hier wird auch der Mythos vom ehrlichen Bauen entwickelt, als Voraussetzung des ästhetischen Genusses der Konstruktion im Gegensatz zum ›Scheingebäude‹, und noch der Mythos, dass man eben »aus Holz eigentlich kein Werk der schönen Baukunst« (Schopenhauer: 289) schaffen kann. (Die Villa Savoye von Le Corbusier wäre demnach

ein Scheingebäude [sie ist es auch, aber eben nur im Sinne der Metaphysik der Kunst], und auch die Universität Ulm von Otto Steidle könnte man mit Schopenhauer unmöglich als Architektur bezeichnen.) Mit dem objektiven Willen, mit der Wahrheit, ist Ästhetik reduziert auf das optische Erkennen der statischen Kräfte, auf das Nachvollziehen ihres Verlaufs, auf das Ermessen der Wirkung von Kraft und Gegenkraft auf jedes Bauteil und jeden einzelnen Stein, dessen »firmitas« die langfristige »utilitas« des Bauwerkes garantiert. Weiter kann die Baukunst und Ästhetik der klassischen Metaphysik in der Tat nicht gehen, als »jene ersten Ideen, jene niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens« (Schopenhauer: 288) darzustellen.

Darüber hinaus gehört alle architektonische Ästhetik, als Komplement der Wahrheit, zur Kallistik (Lehre von der Schönheit der Dinge), also zu einer »venustas« des theoretischen Menschen, objektiver »kaltgestellter Frösche«, d.h. »körperloser Köpfe« (wie schon gesagt, ein typisch französisches Problem, ein platonisch-christliches Erbe an Descartes, an uns Kinder der Moderne), die noch nicht die Fatalität der Kunst ermessen. Welche Wohltat Nietzsches dagegen, Architektur und Ästhetik von eitlen Bekümmernissen über Schönheit zu trennen und eine Architektur zu skizzieren, »die keinen Beweis mehr nötig hat; die es verschmäht, zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt; die ohne Bewusstsein davon lebt, daß es Widerspruch gegen sie gibt; die in sich ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: Das redet als großer Stil von sich« (GD: 138). Welche potenzielle Erweiterung unseres Fachbereiches, der Ästhetik, auf das Feld der Humanwissenschaften, inkl. jener kognitiven Wissenschaften, die den Kopf wieder auf den Körper setzen und den ganzen Menschen im Gegensatz zum »zerbrochenen Gelehrten« (KSA7, § 19[136]) wieder »als Block aus Perzept und Affekt« (Deleuze 10: 210ff.) verstehen.

Selbst Kant ging in seiner »*Architektonik der reinen Vernunft*« (Kant 2: 672) schon wesentlich weiter (bereits eine erste Annäherung des Denkens und des Entwerfens, aber dennoch vom platonisch angehauchten Glauben an das An-sich geprägt), indem er die mannigfaltigen Erkenntnisse einer Idee unterstellt und damit das Entscheidende des Entwerfens erkennt (Kant 2: 672ff.): Architektur ist keine Addition, keine Häufung, sondern eine kohärente Gliederung, eine Ordnung. Die Idee ist in ein Schema zu übersetzen, das selbstverständlich vor allem jenseits jener »ersten Ideen«, jener »niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens« (Schopenhauer: 288) wirkt, als eine Art bestimmt unbestimmtes *Zeichen der Wirklichkeit* (Abel: 208), einer wirkenden Welt eines recht wilden Denkens (Lévi-Strauss). Kant tat gut daran, vorerst alles Empirische und sämtliche »zufällig sich anbietenden Absichten« (Kant 2: 673) aus dem Entwerfen auszuschließen, um damit a priori die Architektur von der Technik zu unterscheiden. Der erfahrene Entwerfer relativiert natürlich diese starke Abgrenzung (zwischen Ingenieur und Bastler) und weiß, welche wichtige Rolle das Empirische und auch »Zufällige« noch neben dem erfahrenen Gebrauch der Erkenntnis in der Entwicklung einer Idee spielt.

Wer seinen Willen nicht in die Dinge zu legen weiß, der legt wenigstens einen *Sinn* noch hinein: das heißt, er glaubt, daß ein *Wille* bereits darin sei (Prinzip des »Glaubens«). (GD: 83)

Schopenhauer (aber-)glaubt noch an Objektivität, Sachlichkeit, an die reine Erkenntnis der Ideen und des absoluten Seins. Sein »klares Weltauge« (Schopenhauer: 253) ist zwar schon weit entfernt von Hegels Weltgeist, doch immer noch der aufklärerischen bzw. schmeichelhaften Illusion eines freien menschlichen Willens verhaftet. Genauer gesagt ist der freie, d.h. der vom Subjekt kontrollierbare Wille überhaupt erst die Voraussetzung der objektiven Erkenntnis (Schopenhauer: 251ff.). Nietzsche schaltet Schopenhauers eitlen freien Willen aus und rettet (damit) konsequent dessen Idee der Welt als Vorstellung aus dem Jenseits der Dinge an sich zurück in die nun operationale (Immanenz-)Ebene der Fantasie, der wahrhaftigen Ebene lebensbedingender Fiktionen.

Der »reinen« Vernunft kommt die Aufgabe, Rolle und Verantwortung zu, einerseits die ganze Lust-Maschine zu reizen, den Orgasmus, den fruchtbaren, kontrollierten Rausch der Kreation herbeizuführen, und andererseits die Aufgabe, die Zeichensprache der Affekte zu deuten, als die unserem Bewusstsein zugänglichen und messbaren »*Funktionen alles Organischen*« (KSA10, § 7[60]). Denn wir haben kein anderes »Material alles Erkennens« als unsere »allerartesten Lust- und Unlustempfindungen« (KSA7, § 19[84]). In der Ästhetik (im sinnlichen Wahrnehmen bzw. Erkennen) fallen ganz selbstverständlich die psychologischen Vorgänge des Künstlers (des Menschen) mit der Physiologie der Kunst zusammen (hier gibt es keinen freien Willen, sondern nur Fatalität der Kunst). »Das *Projizieren des Scheins ist der künstlerische Urprozeß*« (KSA7, § 7[167]). Unsere Welt als Vorstellung ist zugleich Projektion und Ursprung unserer Formen zeichnenden »Nerventhätigkeit in Lust und Schmerz« (KSA7, § 19[84]). Der Verstand dient nicht nur als Empfänger unserer Emotionen, als ihr Verstärker, sondern auch noch als ihr Sender oder Projektor neuer Formen zum Auslösen erneuter Empfindungen. Das nennen wir Entwerfer dann ganz alltäglich den iterativen Prozess unserer Welt als Fiktion.

1. der *Rausch*: das erhöhte Machtgefühl; die innere Nöthigung, aus den Dingen einen Reflex der eigenen Fülle und Vollkommenheit zu machen – 2. die *extreme Schärfe* gewisser Sinne: so daß sie eine ganz andere Zeichensprache verstehen – und schaffen... (KSA13, 14[170])

Sei es die mathematische Strenge des Tempelbaus bei Vitruv, sei es das umfassende Regelwerk der Kunst bei Alberti und Palladio, sei es die »rein« geistig-emotionale Präzisionsmaschine von Phidias bei Le Corbusier (Le Corbusier 5): sie alle betrachten prinzipiell schon die »logische und geometrische Vereinfachung« als eine Folge der Krafterhöhung und wissen schon, dass auch umgekehrt »wieder das *Wahrnehmen* solcher Vereinfachung das Kraftgefühl« (KSA13, § 14[117]) erhöht; an die Spitze dieser Entwicklung setzt Nietzsche den »große[n] Stil« (KSA13, § 14[117]). Sie alle tendieren schon zu dem von Freud »retrospektiv« zusammengefassten Effekt der lebenskünstlerischen Ekstase (Freud 2: 72).

*Zur Psychologie des Künstlers.* – Damit es Kunst gibt, damit es irgend ein ästhetisches Tun und Schauen gibt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der *Rausch*. Der Rausch muß erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst. (GD: 135)



Diesen Lustzustand, den Rausch, das hohe Machtgefühl herbeizuführen und noch dieser freudschen Sublimation des Triebes oder Divination der Kraft des Verstehens bei Nietzsche zu einer »intelligenten« *Sinnlichkeit* zu verhelfen, ist nun Aufgabe der »reinen« Vernunft; und auch hier ist wiederum das »religiöse Rauschgefühl« ein Wink der Jahrtausende (KSA13, § 14[117]). Wahrheit hat eben einen Sinn, d.h. eine psychologische und physiologische Funktion. »Nur wahr sein« bräuchte und hätte keinen Sinn, so wie ein »Ding an sich« keinen (psychologischen und physiologischen) Sinn hat. Selbiges gilt für die Objektivität oder, um für Architekten noch anschaulicher zu reden, die Sachlichkeit. »Wir brauchen, um zu leben, in jedem Augenblick die Kunst« (KSA7, § 19[49]). Wahrheit gehört zwar in die Kunst, aber nur als ihr schlechtester Fall, ihr unproduktivster, ihr lebensfeindlichster im Sinne ihres potenziellen Verstoßes gegen das dynamische Gesetz der Veränderung (der ewigen Differenzierung). Mit ihr wird das Messen am Leben ausgeschaltet, die physiologische Funktion der Kunst, der Unwahrheit als Lebensbedingung.<sup>35</sup>

## 20.2 Die Miniatur der Welt

Das Kunstwerk wirkt immer kontextuell, seine Wirkung ist bedingt durch den Kontext. Architektur stellt immer einen relativen Kontrast dar, ist Modell einer Welt in der Welt. Lévi-Strauss (Lévi-Strauss: 36f.) spricht von der »ästhetischen Berufung« des Kunstwerkes, die der Eigenschaft eines »verkleinerten Modells« entspricht (schon Bloch deutet diesen Modell-Effekt an [vgl. Bloch: 820]). Aber gerade die ästhetische Rechtfertigung der Welt durch die Baukunst geschieht trotz des monumentalen Maßstabs reeller Gebäude durch dieses Schaffen einer verkleinerten, vereinfachten Welt in der Welt, als ihr mehr oder weniger betonter Kontrast. Analog dem Modellcharakter klassischer Kunstwerke resultiert die Kraft des Bauwerkes, seine Wirkung »so scheint es, aus einer Art Umkehrung des Erkenntnisprozesses« (Lévi-Strauss: 37): um die Welt zu »erkennen«, neigen wir von Natur aus dazu, sie zu vereinfachen und vor allem zu fragmentieren, von den Teilen auf das Ganze, die Totalität, zu schließen. Noch die Lesbarkeit eines Stadtraumes (Lynch: 3), eines Landschafts-Abschnittes, ist das geistige Ausschneidenkönnen, das Identifizierenkönnen, das Schaffen (das Vorstellen) einer Identität der Teile, mit der wir auf eine Identität des (unbegreifbaren) Ganzen schließen.

Mit dem architektonischen Objekt hingegen kehrt sich diese Schwierigkeit des Vorstellens um. Man erfasst auf Anhieb das Ganze, ohne das Abstrahieren zu nötigen, wir verstehen sofort die Melodie, ohne mühselig die Noten zusammensetzen zu müssen. Wenn wir vom menschlichen Maßstab reden, spielen wir auf dieses »weniger furchterregende« Vorstellen einer menschlichen Welt an. Das ist die Rechtfertigung des Daseins der Welt als ästhetisches Phänomen, das, mit dem griechischen Tempel erfasste Spiel und künstlerische Phänomen des Kosmos, von dem Nietzsche spricht (GT: 11/220). Es ist

35 »Dem stellt nun die Naturwissenschaft die absolute Naturwahrheit entgegen: die höhere Physiologie wird freilich die künstlerischen Kräfte schon in unserem Werden begreifen, ja nicht nur in dem des Menschen, sondern des Thieres: sie wird sagen, daß mit dem *Organischen* auch das *Künstlerische* beginnt.« (KSA7, § 19[50])



der Effekt des Tempels als Emotionsmaschine mathematischer Präzision bei Le Corbusier (vgl. Le Corbusier 5) und die ekstasierende Wirkung des Kunstwerkes als Kontrast zu den beängstigenden Urmächten der Natur bei Freud (vgl. Freud 2).

Ästhetik ist das sinnliche Erkennen der Welt. Das Abstrahieren (diese den Menschen auszeichnende Eigenschaft schlechthin) ist ein kontrolliertes quantitatives Reduzieren und qualitatives Ordnen der sinnlichen Eindrücke, die im Gegenzug eine Steigerung der Sinnlichkeit ermöglicht. [Dieses Spiel ist das Spiel des Willens zur Macht bei Nietzsche, das Mitspielen des Menschen bei Schwarz, der ›künstlerische Verzicht‹ bei Lévi-Strauss]. Formen, Farben und Gerüche werden reduziert und neu geordnet, in einem uns unbewussten, extrem komplexen kognitiven Prozess, der dem bescheidenen Bewusstsein einige Eindrücke und Emotionen hinterlässt.<sup>36</sup> Unsere Müdigkeit entsteht nicht durch den emotionsreichen Tag, sondern vor allem durch den Sturm und das Kontrollieren hinter den relativierten uns erscheinenden Emotionen (die Müdigkeit des wirklich arbeitenden Unbewusstseins). Und genau hier schreitet die Emotionsmaschine Architektur ein und setzt als erste Kunst einen Rahmen. In einem Ausschnitt der Welt wird der kognitive Prozess auf Antrieb extrem vereinfacht, beruhigt, erholt. Die Abstraktion, die Reduktion der Welt auf einige wenige Parameter, die Verkleinerung der Welt, lässt uns sofort eine relative Totalität erfassen und steigert im Menschen unmittelbar das Gefühl der ›Macht‹ (Lévi-Strauss: 37). »Der Körper entfaltet sich im Haus« (Deleuze 10: 212), füllt den Rahmen aus. Das Haus ermöglicht das menschliche Werden durch seine dosierte Offenheit zum kosmischen Werden, zum Kosmos, zum Chaosmos. Das Haus ermöglicht ein »Sein der Empfindung« (Deleuze 10: 210), einen schon erwähnten »Block aus Perzept und Affekt« (Deleuze 10: 210); der ganzheitliche Geist-Körper wird zum »Thermometer eines Werdens« (Deleuze 10: 212).

Hier gewinnt die ›falsche‹ Formel »Less is more« ihre volle Gültigkeit. Hier verstehen wir vollends den Sinn, das Sinnliche der dorischen Ordnung, die glückliche Sobrietät. Selbst die neue Sachlichkeit lässt sich in dieser Hinsicht als Prinzip einer Emotionsmaschine entschuldigen. (Eine reine Frage der Dosis, denn man darf nicht vergessen, dass selbst eine Rokoko-Kirche eine verkleinerte, reduzierte Welt ist, selbst Rokoko ist noch »Less is more«). Hier brauchen wir kein Spannungsverhältnis der Kunst zur Wahrheit, sondern Ästhetik als eine Rechtfertigung des Daseins, des Lebens, als eine fröhliche Wissenschaft der Fiktion.

Und selbst wenn das eine Illusion ist, liegt der Sinn dieses Vorganges darin, diese Illusion zu schaffen oder aufrechtzuerhalten, die sowohl dem Verstand wie den Sinnen ein Vergnügen bietet, das schon auf dieser Basis allein ästhetisch genannt werden kann. (Lévi-Strauss: 37)

Der ausgeblendete Sturm des Außen, der Makrokosmos, und sein damit ausgeblendetes korrespondierendes Innen, der menschliche Mikrokosmos (KSA7, § 19[91]) erlauben dem Menschen die volle Konzentration seines mächtigen kognitiven Apparates auf sich selbst (dieses relative Ausblenden der Kosmen ist unser Spiel mit dem Willen zur Macht).

36 »Bewußtsein ist so weit da, als Bewußtsein nützlich ist« (KSA12, § 2[95]).

Dieses enorme menschliche Potenzial wurde mit den totalen Kunstwerken der Kirche exklusiv einer »vita religiosa« nutzbar gemacht. Hierin erkennt Nietzsche (später auch Le Corbusier) das große, aber gefährliche Vorbild der sakralen Baukunst als absolut unübertroffene Emotionsmaschine einer Ästhetik der Hinterwelt. Sie erreichte das ungeheuerlichste Ausschneiden aus dem niedrigen Dasein des Werdens und ein totales Instrumentalisieren der sinnlichen Erkenntnis für das absolute Sein des Jenseits. Dort setzt Nietzsche die Aufgabe der Umkehrung für eine Architektur der Erkennenden an: das enorme kognitive Potenzial für eine »vita contemplativa« nutzbar zu machen, ein In-sich-spazieren-Gehen, eine Konzentration der sinnlichen Erkenntnis auf den Menschen, auf das Leben, auf das ewig unschuldige Werden. Während Platon hinter dem Werden der Erscheinungen das Sein sieht (Platon 2, *Timaios*: 277ff.), sieht Nietzsche, in seiner Umkehrung des Platonismus, hinter dem nötigen konstruierten Sein des allzumenschlichen konzeptuellen Denkens das ewige Werden! Wahrheiten sind Seinskonzepte zur vorübergehenden Fest-Stellung des ewigen Werdens. Jenseits allen Relativierens (Relativitätstheorien), selbst noch aller Wahrscheinlichkeiten (Statistiken), sind Wahrheiten lediglich potenzielle Möglichkeiten – zum Leben.

Das In-sich-spazieren-Gehen ist also ein In-sich-Gehen, ein Sicherforschen bzw. -prägen: das Chaos, das man ist, zwingen, Form zu werden, dem Werden den Charakter des Seins aufprägen als höchste Manifestation des Willens zur Macht (KSA12, § 7[54]), als Ziel des Spiels mit dem Willen zur Macht. Denken ist Entwerfen, es findet ein analoger Prozess statt zwischen der Entwicklung einer Idee und der Entwicklung einer menschlichen Identität. Alles Denken, Entwerfen, In-sich-Gehen ist dieses Herauskrystallisieren und Prägen eines Konzeptes, einer Idee, einer Identität, die wir in die Dinge wie auch in uns legen.

Wir können nur eine Welt *begreifen*, die wir selber *gemacht* haben. (WZM: 344)

Hier ist es wichtig, auf das Menschengemachte, das »man made« zu insistieren (Lévi-Strauss: 38). In einer Welt der »vita religiosa« ist der Architekt selbstverständlich nur das scheinbare Sprachrohr des Jenseits. Federführend ist natürlich Gott, ist die Wahrheit. Der Sinn ist gegeben, Ästhetik ist nur das sinnliche Erkennen des Sinns, eine recht traurige Wissenschaft für »kaltgestellte Frösche«. In einer Welt der »vita contemplativa« wird dieses passive Entdecken zum aktiven Schaffen umgekehrt. Es gibt kein Ding an sich, auch keinen schon geschaffenen (sündhaft verurteilten) Menschen »in sich«, sondern allein erst zu schaffende Dinge und erst zu schaffenden Menschen. Dies ist die große, mühselige und verantwortungsvolle Aufgabe der Kunst, die Aufgabe eines jeden Menschen als Künstler seines Lebens. Der Mensch ist zum Künstler verurteilt, nicht zum Sprachrohr, d.h., er muss Hand anlegen, an sich, an den Dingen.

Eine Architektur der Erkennenden muss also dieser »vita contemplativa« dienlich werden, durch den »Verzicht auf sinnliche Dimensionen [...] den Gewinn intellektueller Dimensionen« (Lévi-Strauss: 38) fördern, d.h. helfen, das sinnliche Erkennen auf das bewusste In-sich-Kehren und In-der-Welt-Sein zu konzentrieren. Das, was wir üblich die Vernunft nennen, ist nur das Werkzeug, den ganzen kontemplativen sinnlichen Apparat zu reizen. Sie ist zur Findung unbetretener Pfade der Schaffung neuer Lebensmöglichkeiten und Entwicklungspotenziale des Menschen da. Die Klarheit der Architektur kann

stimulierend für die Klärung der Welt wirken, für die Klärung der eigenen Identität. Das meinen Nietzsche und Le Corbusier mit dem Bild der mathematischen Präzision beispielsweise eines dorischen Tempels. »Werde, der du bist!« (Z: 263) Werde zu deiner Formel: »[...] er will *Formeln* finden, die ungeheure Masse dieser Erfahrungen zu *vereinfachen*. *Reduktion alles Geschehens* auf den Sinnenmenschen und Mathematiker« (WZM: 432).

Hier, im vorsokratischen Griechenland, war man noch frei von der allzu pathetischen Sprache der Kirche. Die Interpretation des Himmels führte noch nicht zur wahnsinnigen Flucht in den Himmel Gottes, der Ideen oder des absoluten Seins. Phidias Kosmos war noch ein rein künstlerisches Phänomen. Die Bedeutung des Polytheismus ist für das Denken dieser Phase der griechischen Kultur unermesslich: als erneutes Potenzial offenen westlichen Denkens, im Gegensatz zur christlichen Monokultur des moralischen Monotheismus, als potenzieller Keim eines totalitären Denkens. Die Aufgabe des Künstlers, also des Menschen, liegt in der Vereinigung von Sein und Werden (Lévi-Strauss: 39), in der Herstellung einer Beziehung von (abstraktem) Himmel und (konkreter) Erde, d.h. einer Fusion von Theorie und Praxis, Idee und Nutzen (Funktion), Geist und Körper, Kunst und Wissenschaft...

In traditioneller Sichtweise könnte man meinen, die Kirche wäre das Gegenstück der Architektur der Erkennenden, so wie die Bibel keine ›moderne‹ Prosa wäre, sondern immer noch die Heilige Schrift. Die Wirkung, das Delirium, wird dadurch erreicht, dass man eben nicht in sich spazieren zu gehen glaubt, sondern im Haus Gottes, vielleicht schon in Gott, wenn das Delirium an Wahnsinn grenzt. Man hätte also im traditionellen post-sokratischen Denken eine dialektische Skala mit einer Architektur der Erkennenden (Wissenden) auf der einen Seite und einer Architektur der Wahnsinnigen (Gläubigen und Künstler) auf der anderen. Nun gibt es aber mit Nietzsche kein dialektisches Denken und noch weniger eine dialektische Skala absoluter Werte. Denn, wie schon mehrmals erwähnt, die wahre Welt ist nur die vorgestellte noch einmal (WZM: S. 386). Wahrheit ist eine Metapher, von der wir diesen bildhaften Ursprung ›vergessen‹ haben oder bemänteln (GT: 232f.), wie beispielsweise den Ursprung der Heiligen Schrift bzw. die unzähligen Ursprünge und indirekten Autoren, allen voran Platon. Man lässt auch hier noch immer einen Hauch des Sprachrohrs zum Jenseits gelten (GM: 341). Der Wahnsinn liegt nicht im Kunstwerk, sondern in dem, was wir dem Kunstwerk abverlangen, nicht in den Dingen, sondern in den Ideen, die wir uns von den Dingen machen, wie es Nietzsche verdeutlicht (M: 319).

In diesem Sinne, d.h. im Erkennen der »Unwahrheit als Lebensbedingung«, fallen Wahnsinn und Erkennen zusammen. Anders ausgedrückt, Wahnsinn steht und fällt mit der Wahrheit. Der Wahnsinn erreicht seinen Höhepunkt mit Hegels Idee des Weltprozesses, der beispielsweise auch in der gigantischen Kuppel Albert Speers (Große Halle) noch zum Ausdruck kommen sollte. Wäre die Welt nicht rund, das antike Sein nicht als Sphäre repräsentiert und wären die Pyramiden kein Grabmal, hätten auch Letztere als Symbol eines abgeschlossenen oder von den Nationalsozialisten abzuschließenden Prozesses herhalten können, denn im Sinne der ästhetischen Theorie Hegels (Hegel 1: 317) entspricht auch die Pyramide dem Ideal der geschlossenen Form (Plessner 2: 56). Also nochmals: Die in die Form hineinprojektierten Ideen sind der Wahnsinn, nicht die Formen selbst.

Der zweite Aspekt gilt dem Maßstab. Egal, ob Sphäre, Kubus oder Oktaeder: Auch der Sinn jeglicher Monumentalität steht und fällt mit der Wahrheit und weicht mit Nietzsches ›Relativitätstheorie‹ (der Wille zur Macht) der Bescheidenheit als dem Grundprinzip allen menschlichen Schaffens. Relativ heißt hier, im Sinne eines Messens der Werte am Leben, einer neuen möglichen Relation zum Leben und nicht im Sinne einer abstrakten Werteskala von ›gut‹ und ›böse‹, ›richtig‹ und ›falsch‹ etc. Die Gleichung ›Denken = Entwerfen‹ enthält implizit diese Bescheidenheit, den relativen Wert einer Vorstellung, eines Entwurfs als konkrete, aber provisorische Lebensmöglichkeit im Fluss des unschuldigen Werdens.

Die Frage der Formensprache und der Wirkung der Architektur auf die Gesellschaft steht im Zusammenhang mit dem Glauben an die Wahrheit. Nur wenn es Wahrheit gibt, kann überhaupt ein verbindlicher Zusammenhang einer Form mit ihr erdacht werden, der Mensch zu einer orientierten Sensibilität für Formen erzogen werden. Das unschuldige Werden wird mit der Identität von Sein und Wahrheit schuldig. Man könnte unter dieser (irrtümlichen) Voraussetzung dann in der Tat die Idee Choays (vgl. Choay 1) noch weiterführen, und schon Alberti mit seiner ersten ästhetischen Theorie eines kohärenten Ganzen des Ausschlusses der Vielheiten beschuldigen (als erster Architekt der geschlossenen Gesellschaft). Man könnte ihm also einen ähnlich merkwürdigen Vorwurf machen, den man später in der Tat Le Corbusier machte, als man ihn eine Art »stalinistisches Krypto« (Foucault 3: 1095) nannte, wie uns Foucault erinnert.

Die relative Ordnung und Geschlossenheit sind die zentralen Begriffe der Architektur. Je nach kulturellem Umfeld braucht der Mensch mehr oder weniger Ordnung, mehr oder weniger (Ab-)Geschlossenheit. Erinnern wir uns an die schlagkräftige städtebauliche Kritik der Spätmoderne, als Aldo van Eyck<sup>37</sup> erklärt, die große Aufgabe der Architektur sei es, ein Innen zu schaffen, selbst außen: die Stadt als strukturierte Einfriedung im Gegensatz zu amorpher Vernetzung isolierter Wohneinheiten. Hier geht es nicht um ›richtig‹ oder ›falsch‹, sondern um ein grundsätzliches Abwägen von Möglichkeiten. Wie viel Ordnung, wie viel Geschlossenheit braucht der Mensch (aber jenseits der modernen Vorstellung eines Typus Mensch) zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Kontext. Der schon erwähnte ›Fall Pessac‹ war hierfür exemplarisch. Sehr früh (1925), zu früh, schlug Le Corbusier eine starke Offenheit der Architektur und offene Formen im Sinne Plessners vor (Plessner 2: 56). Die Bewohner passten die Bauten ihren Bedürfnissen an, zum Schrecken der Moderne, aber nicht zum Schrecken Le Corbusiers, der nicht ›wusste‹, sondern stetig lernte.

Das Ordnen ist ein fundamentaler Akt des Menschen, begriffen als ordnendes Denken. Überall herrschen also diese »großen logischen Kräfte«, sei es im anfänglichen Ordnen der häuslichen Funktionen um das Foyer (die Feuerstelle), »im Ordnen der Kultsphären der einzelnen Städte« (KSA7, § 19[110]) oder im Schaffen der Lesbarkeit der Landschaft. Die Lesbarkeit oder Intelligibilität (geistige Erfassbarkeit) des Werdens, also die Schaffung des Seins (mit dem Ursprung der Theorie im ›Lesen des Himmels‹), ist immer bezogen auf den Menschen, ist immer abhängig vom – und gleichzeitig bedingend für

37 »Un demi-siècle durant, les architectes ont fourni aux hommes un *extérieur*, même à l'intérieur. Mais là n'est pas leur tâche: leur tâche consiste à créer un *intérieur*, même à l'extérieur.« (A. van Eyck, in: Lüchinger: 29)

den – Seelenzustand des Menschen. (Ein Beispiel großmaßstäblich angelegter Bezüge eines einzelnen Gebäudes: Die verschiedenen Achsen und die den gesamten Bau strukturierenden Diagonalen des Jüdischen Museums von Libeskind fungieren als topologische Aufarbeitung der Stadtgeschichte des Terrors, die über die Berliner Stadtlandschaft ein Holocaust-Erinnerungsnetz wirft. Ob diese Wirkung in der Praxis wirklich wirkt, bleibt jedem Einzelnen zu ermessen [wir betreiben hier keine Architekturkritik]. Entscheidend ist, dass zumindest eine Handvoll ›Experten‹ [die Wettbewerbsjury] in dieser Topologie des Terrors den hineingelegten potenziellen Sinn des Museums sahen [und damit auf eine entsprechende sinnliche Wirkung hofften]. Sie spielten ganz eindeutig in der Liga der philosophischen Ästhetik, der Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis. Der Begriff ›Sinn‹ steht hier im epikureischen Sinne wiederum für die Fusion, besser, für die Veranschaulichung der fatalen [›amor fati‹] Untrennbarkeit von Intellekt und Affekt.)

Die »Ausformung der Materie nach ästhetischen Gesetzen« (Rossi: 20) ist also präziser gesagt eine Gestaltung der Welt nach Gesetzen einer revidierten Ästhetik, d.h. der sinnlichen Anschauung, Wahrnehmung oder Erkenntnis der Welt jenseits aller herkömmlichen, irrelevanten Begriffe des theoretischen Menschen, wie z.B. jener der Sachlichkeit oder illusorischen objektiven Anschauung, aber vor allen Dingen jenseits des Spannungsverhältnisses zwischen Kunst und Wahrheit (dem selbst noch die ästhetische Theorie Adornos verhaftet bleibt). Nochmals: Der Glaube an die Wahrheit führt zu einer Kunst des Ressentiments, zu einer weiteren irrelevanten Kunst. Kunst ist etwas ganz anderes als ein zeit- oder unzeitgemäßer Blick auf das Dasein, etwas anderes als eine Stellungnahme zum Zeitgeist (z.B. die klägliche Rolle der Kunst als Kritik oder Engagement [Adorno 1: 144]). Eine Anlehnung der Ästhetik (und der Architekturtheorie) unter anderem an die experimentelle Psychologie erscheint in diesem Sinne zu den Grundvoraussetzungen einer wahrhaft fundierten Lehre bzw. ›Wissenschaft der Erkennenden‹ zu gehören.

Es gibt zwar selbstverständlich ein ästhetisches Erlebnis, aber mit Sicherheit keine »Äquivalenz zwischen dem Erlebnisgehalt – grob: dem emotionalen Ausdruck – von Werken und dem subjektiven Erlebnis des Rezipierenden. [...] Die Quelle jener Äquivalenz ist trüb« (Adorno 1: 362). Niemals wird eine bestimmte Zeichensprache eine bestimmbare Reaktion hervorrufen, auch der Zusammenhang einer neuen Architektur mit einer neuen Kultur, dieser größte Traum der letzten Moderne, bleibt zumindest trüb.<sup>38</sup> Aber brauchen wir denn eindeutige Klarheit? Würden wir damit nicht wieder dem Hauch einer totalitären Vision unterliegen? Ist totale Klarheit nicht das tyrannische Gegenteil des totalen Kunstwerkes (der totalen Architektur)? Hier besteht ein Bedarf, die Architektur in die Disziplin einer Ästhetik zu integrieren, welche die »Kunst als organische Funktion« (KSA13, § 14[120]) begreift, die explizit das delicate Arbeitsfeld »der bisher so unberührten, so unaufgeschlossenen *Physiologie der Ästhetik*« (GM: 352) zu erschließen gedenkt.

Es gibt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches »Erkennen«; und *je mehr* Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, *je mehr* Augen, verschie-

38 »Das neue Milieu, das wir uns dadurch schaffen, muß uns eine neue Kultur bringen« (P. Scheerbart, in: Conrads: 28).

dene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser »Begriff« dieser Sache, unsre »Objektivität« sein. Den Willen aber überhaupt eliminieren, die Affekte samt und sonders aushängen, gesetzt, daß wir dies vermöchten: wie? Hieße das nicht den Intellekt *kastrieren*? (GM: 362)

Unser moderner Begriff der Kunst und unsere klassischen ästhetischen Theorien sind durchtränkt vom Wahrheitsbegriff. Die Erschließung einer Physiologie der Ästhetik hat 2000 Jahre Geschichte gegen sich. Ästhetik, definiert als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, ist bislang nichts weiter als der über die Sinne verbreitete Weg zur Wahrheit. Sie ist noch immer keine Erschließung der Welt als Wissenschaft und Fiktion, noch lange nicht Wissenschaft der Fiktion. Das Denken ist eben noch nicht als ein Entwerfen erschlossen, und die »Cardinal-Thatsachen«<sup>39</sup> der Lust und Unlust entsprechen noch eher einem Tabu als dem Zentrum des Denken-Entwerfens.

Jede reife Kunst hat eine Fülle Convention zur Grundlage: insofern sie Sprache ist. Die Convention ist die Bedingung der großen Kunst, *nicht* deren Verhinderung... (KSA13, § 14[119])

Das heißt aber nicht, sämtliche unserer Konventionen seien wegen einer potenziellen großen Kunst sanktioniert und würden erst den großen Stil bedingen. Unsere Konventionen wuchsen ja auf dem Boden der scheinbaren Teilnahmslosigkeit, der abgeschafften bzw. erdrosselten Affekte (sie sind ja das »Gequak kaltgestellter Frösche« [KSA13, § 14[120]]). Dennoch bleiben sie prinzipiell Bedingung des großen Stils (KSA13, § 14[119]), und gehören als Auflagen (nicht aber als Gesetz) zur Entwicklung, d.h. »in« die Entwicklung. Und alle Entwicklung braucht als Voraussetzung die »Transfigurationskraft des Rausches« (KSA13, § 14[120]). Der Lustzustand des Rausches hat der »*Verfeinerung des Organs* für die Wahrnehmung vieles Kleinsten und Flüchtigsten« (KSA13, § 14[117]) zu dienen; er ist mit Hilfe der Vernunft verantwortlich für den sensiblen Entwerfer. Denn die Oberfläche ist nur Ziel des Denkens, nicht seine Voraussetzung. Wir müssen vorübergehend unser tückisches Organ der Abstraktion drosseln (Rolle der »reinen« Vernunft!), nicht unsere Affekte, denn der bauende Geist braucht »Material« auf dem langen Weg zur Abstraktion.

Die Kunst ist das große Stimulans zum Leben: wie könnte man sie als zwecklos, als ziellos, als l'art pour l'art verstehen? (GD: 147)

Wenngleich Alberti noch selbstverständlich Philosophie, »Tugend und Wahrheit« (Alberti: 238) assoziiert, ist die schon von ihm beschriebene schönere Wirkung der verschiedenen Gotteshäuser, das Ergötzen und Hinreißen seltener Schönheit (Alberti: 237), als Antrieb des Kunsttriebes zu verstehen, unseres (unfreien) Willens zur Kunst. Er sah das gleiche (emotionale) Potenzial der sakralen Kunst wie Le Corbusier ein halbes Jahrtausend später. Sein gesunder Menschenverstand, sein Mittelmaß ist nicht im Sinne des

39 »Wenn das innerste Wesen des Seins Wille zur Macht ist, wenn Lust alles Wachstum der Macht, Unlust alles Gefühl, nicht widerstehen und Herr werden zu können, ist: dürfen wir dann nicht Lust und Unlust als Cardinal-Thatsachen ansetzen?« (KSA13, § 14[80])

schonenden Kompromisses zu verstehen (Alberti: 241f.), sondern im Sinne der günstigsten Bedingung eines erneuten Anstoßes (die ewige Bewegung als oberstes Prinzip, selbst wenn mit der Entropie das Leben nun endgültig kein Perpetuum mobile mehr ist); Lust und Unlust als Anregung und Impuls zum Schaffen, zum Denken-Entwerfen. Das Wahrnehmen solcher logischen und geometrischen Vereinfachungen soll das Kraftgefühl erhöhen (KSA13, § 14[117]). Kein Künstler arbeitet in Pantoffeln; die Annehmlichkeit, der Komfort der Arbeitsbedingungen, hat das Ziel, neue günstige(re) Bedingungen des ewigen Schaffens zu schaffen.

Die Wirkung der Kunstwerke ist die *Erregung des kunstschaftenden Zustandes*, des Rausches... (KSA13, § 14[47])

Nur in diesem ausschließlichen Sinne des Stimulans, auf der höchsten (und doch konkretesten) Ebene des Denkens als Entwerfen, findet die (ansonsten bedenkliche) Formel der Kunst für die Kunst erstmals eine fruchtbare Legitimität.

Man erlaube uns in einer ›Streitschrift der Fiktion‹ auch folgendes überspitzte Bild: Denken ist die Kunst des Verkleinerns, der Auswahl und der Herstellung von Relationen, des Ordnen und der Konstruktion, das Schaffen einer neuen, einer verkleinerten, übersichtlichen Welt. Auch Einsteins ›Formel der Welt‹ hat die Wirkung eines Modells, die ästhetische Wirkung einer gelungenen Veranschaulichung, einer Weltanschauung. Auch er hat die Funktionsweise der Bewusstseinswerdung unseres Gehirns veranschaulicht, hat das Zuviel (der uns bisweilen zugänglichen 17 %<sup>40</sup>) der Welt gefiltert, abstrahiert, hat ausgewählt und in Beziehung gesetzt, d.h., er hat das (thermodynamische) Werden in eine anschauliche Gleichung gepackt. Wenn auch kein Liebhaber des großartigen Würfelspiels, so war auch Einstein ein großer Ästhetiker und genauso wenig Schweizer wie Le Corbusier, sondern ein Sohn Phidias, kein Barbar (im Sinne der Antike), sondern ein wahrhaftiger Grieche!

## 21. Spärologie

Es ist, wie man merkt, einfach das Programm des Lustprinzips, das den Lebenszweck setzt. Dies Prinzip beherrscht die Leistung des seelischen Apparates vom Anfang an; an seiner Zweckdienlichkeit kann kein Zweifel sein, und doch ist sein Programm im Hader mit der ganzen Welt, mit dem Makrokosmos ebenso wie mit dem Mikrokosmos. Es ist überhaupt nicht durchführbar, alle Einrichtungen des Alls widerstreben ihm; man möchte sagen: die Absicht, daß der Mensch »glücklich« sei, ist im Plan der »Schöpfung« nicht enthalten. (Freud 2: 74f.)

### 21.1 Die Psychose der Kultur

Die Absicht, glücklich zu sein, ist vor allem nicht im Plan Platons enthalten, zumindest nicht im realistischen Bezug auf das Lustprinzip, sondern ausschließlich im hinterwelt-

40 »83 Prozent der Welt sind noch verborgen« (*Bild der Wissenschaft* 12/2011).