

I. Architektur in der Theorie

Architektur, so schreibt die amerikanische Architekturkritikerin Louise Huxtable, »ist wie keine andere Kunstform.« Sie sei die »komplexeste«, allerdings auch die »kompromittierteste aller Künste«: Gegenstand von Interessenkonflikten und stets mit der Herausforderung konfrontiert, »die Grenze zwischen Kunst und Nützlichkeit zu finden.« (1990, 461) Doch als Kunstform habe sie ein besonderes Potenzial, unser Leben zu bereichern und uns Welten zu eröffnen (ebd., 464). Architektur, so beschreibt der Philosoph Ludger Schwarte ihre Besonderheit, ist »die ontologische Kunst par excellence; sie bringt Welten hervor [...] Von ihr hängt ab, was etwas ist, wie etwas existieren kann und was als Grundlage dieses Seinkönnens zählt. Architektur zieht auch die Grenze zum Nichts, zum Unmöglichen, zum bloßen Schein.« (2015, 37f.; 2023b, 265) Nun hängt, wie etwas in Erscheinung treten kann, auch von den Parametern der »Wahrnehmbarkeit« ab (2015, 38), von gesellschaftlichen Diskursen ebenso wie von ästhetischen Empfindungen oder Perspektiven der Betrachtung. Doch Schwarte geht es darum, dass Architektur »Ereignisse möglich macht« (2009, 18), sie ist »Ermöglichung« sozialer Begegnungen und sozialer Welten. Indem sie Räume konfiguriere, Dinge anordne und in bestimmter Weise zueinander in Beziehung setze, entfalte sie selbst eine »Aktivität«. Sie ist performativ in ihrer Wirkung (ebd., 20) und keineswegs ein statisches Gebilde.¹ In die Analyse sozialer Prozesse der Planung und Gestaltung von Architektur gelte es deshalb, ihre ontologische Kondition, gleichsam das, was sie selbst in die Welt setzt, einzubeziehen (2015, 38).

Worauf Huxtable und Schwarte anspielen, wenn sie Architektur als die »komplexeste« und »ontologische Kunst par excellence« bezeichnen, ist die ihr eigene Materialität, die sie für die Analyse der Gegenwart aufschlussreich macht. In der *Materialität ihrer Form*, so der Ansatz hier, entzieht sich Architektur der sprachlichen Fassbarkeit und behauptet sich zugleich im Sozialen. Sie verweist Gesellschaften auf ihre materielle Verfasstheit. Architektur als Lebensform, so das weitergehende Argument, gestaltet nicht nur das Zusammenleben. Vielmehr zeigt sich an ihr, wie Gesellschaften das

1 Architektur, und Schwarte beruft sich hier auf die Etymologie des Begriffs, *räumt* einen Anfang *ein*. In seiner Zusammensetzung aus den griechischen Wörtern *arché* und *techné* beziehungsweise den Verben *archein* und *tectainomai* verweise der Begriff selbst auf das Anfahren, Veranlassen, auch Vorgehen, Anführen ebenso wie auf das Prinzip, den Grund, die Ursache und verbindet sich so mit der Tätigkeit oder Praxis des Herstellens und Gestaltens, der Kunst, dem Handwerk, dem Bauen (2009, 17). Architektur sei das »Bauen von Grundlagen« (Schwarte 2023b, 260).

Leben verstehen – und das heißt, mit Schwarte, auch, wie sie sich über ihre ontologischen Unterscheidungen zwischen Menschlichem und Gemachtem, Lebendigem und dem Nicht-Lebendigem definieren.

Dieses Kapitel unternimmt eine erste theoretische Annäherung an die Architektur als Lebensform. Architektur ist in gewisser Weise selbst lebendig, denn sie ist nie fertig, niemals abgeschlossen, sie ist veränderlich und auch vergänglich. Dabei erscheint sie stets *in Beziehung*, in einer sinnlichen Erfahrbarkeit, die ihrerseits immer schon *in Bewegung* ist. Wie sich zeigen wird, bildet dieser Umstand einen ersten Anhaltspunkt für den Begriff von Architektur als Lebensform.

Eigenleben

In der Theorie, sei es in der Soziologie oder der Philosophie, ist Architektur nicht immer wohl gelitten; dies insbesondere, wenn sie als *Ausdruck von Macht* und Herrschaft gedacht wird. Architektur, so etwa der Soziologe Paul Jones, ist keineswegs eine »neutrale« kulturelle Ausdrucksform (2011, 166). Dies sei schon an ihrer historischen Bedeutung für die Nationenbildung und Identitätsstiftung ablesbar, und Jones hat hierbei vor allem die monumentale, politische Architektur des 19. Jahrhunderts im Sinn. Insbesondere historisierende Architekturstile wie Neogotik oder Neoklassizismus, die jeweils für bestimmte Epochen stehen, würden sich als »Materialisierungen« einer Vergangenheit präsentieren, die sich in die Gegenwart hinein fortschreibe (Jones 2020, 67). Der Westminster-Palast in London beispielsweise verweise auf die glorreiche Vergangenheit und Gegenwart Großbritanniens als zivilisatorische Nation. Im Zeichen einer »repräsentativen Kulturpolitik« (ebd., 70) gebe Architektur jedoch notwendig nur »partielle« Weltansichten wieder (ebd., 68) – in diesem Fall die einer stolzen Kolonialmacht. Jones erfasst damit einen wichtigen Punkt der Machtkritik, der indes in der Fokussierung auf ihre *symbolische Funktion* für die Gesellschaft die Eigensinnigkeit der Architektur verfehlt.

»Bauwerke«, so auch der Schriftsteller Alain de Botton,

»mögen eine moralische Botschaft zum Ausdruck bringen, nur fehlt der Architektur die Kraft, sie auch durchzusetzen. Statt anzuordnen, bietet sie Andeutungen. Und statt zu befehlen, lädt sie uns ein, ihrem Geiste nachzueifern, kann aber auch ihren Missbrauch nicht verhindern.«
(2010, 20)

Um verstanden zu werden, bedarf Architektur demnach der Übersetzung, zuweilen auch der Fürsprecher, etwa wenn sie vor dem Abriss bewahrt werden soll. Wo Architektur zum Streitpunkt darüber wird, wie gebaut werden soll, zeigt sich zugleich, wie wichtig sie für die gesellschaftliche

Selbstverständigung ist (Göbel 2015). Städte und Gemeinden, Institutionen und Unternehmen schmücken sich gern mit Architektur, mit traditionellen Prachtbauten ebenso wie mit funktional-modernen oder avantgardistischen Kreationen. Architektur soll Zeichen setzen und zum Aushängeschild oder Standortfaktor werden. Man denke nur an das Guggenheim-Museum von Frank Gehry in Bilbao (1997), die Hamburger Elbphilharmonie von Jacques Herzog und Pierre de Meuron (2016) oder das Grand Théâtre de Rabat von Zaha Hadid (2021). Architektur wird selbst zum Statement.²

Auch Nelson Goodman sieht in der Architektur das Potenzial, Welten zu erzeugen. Darin liege ihre Bedeutung als Kunstform: »Ein Bauwerk ist nur insofern ein Kunstwerk, als es auf irgendeine Weise bezeichnet, bedeutet, Bezug nimmt, symbolisiert.« (2013, 129) Unter anderem an Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen (2010) anschließend geht Goodman davon aus, dass Welten nichts Gegebenes sind. Versionen von Welt werden vielmehr konstitutiv hervorgebracht durch Symbolsysteme unterschiedlichster Art, wobei Wörter, Zahlen, Bilder oder auch Klänge »in irgendeinem Medium« zum Einsatz kommen könnten (1990, 117). So können Bauwerke dynamisch und sogar musikalisch – »jazzig« – wirken, und sie können Gefühle oder auch Ideen zum Ausdruck bringen. Da die Architektur aber selbst weder denken, empfinden, sprechen noch singen könne, sei ihre Bedeutung nur in einem metaphorischen Sinne »wahr« (Goodman 2013, 133). Sie kommt nicht ohne menschliche »Beschreibungsweisen« aus (Goodman 1990, 15). Dabei ist Welterzeugung selbst ein kreativer Prozess (Ammon 2005), denn Wahrnehmen und Erkennen heiße immer auch Hervorbringen, Erfinden, Entwerfen: »Begreifen und Schöpfen gehen Hand in Hand.« (Goodman 1990, 37) In der Begegnung mit Architektur, in diesem Zwischen, entsteht also durchaus etwas Neues. Doch bleibt der Mensch in seinem bedeutungsgebenden Verhältnis zur Welt bei Goodman die entscheidende Instanz.

Zweifellos gibt es ohne den Willen, sie zu errichten, ohne den menschlichen Erfindungsgeist und eine entsprechende Könnerschaft keine Architektur, die moderne Gesellschaften als solche bezeichnen würden. Doch dieses Verhältnis kann man auch andersherum lesen. Denn der architektonische Entwurf entsteht nicht aus dem Nichts, vielmehr ist er selbst einer Erfahrung und Praxis des Bauens geschuldet (Ingold 1983). Und auch wenn das Baumaterial einen »Überschuss an Form« aufweist (Gleiter 2023) – es lässt sich bearbeiten und in eine Form bringen –, verlangt es doch die Mit-Wirkung (Latour 2018): Nicht nur muss es beschafft – das Holz gefällt, der Marmor abgebaut – werden; vielmehr muss die Bearbeitung auch seiner Beschaffenheit Rechnung tragen. Die

2 Zur Bedeutung ikonischer Gebäude als architektonische Ausdruckform einer globalisierten Gegenwart siehe auch Jencks (2005).

Form lässt sich nicht beliebig aufzwingen (Deleuze und Guattari 1992, 564), wobei sich die Anforderungen freilich mit den Techniken selbst verändern. Architektur ist so gesehen selbst im Prozess: in der Praxis der Herstellung, des Ausprobierens und Experimentierens, wie etwas passt (Yaneva 2022; Müller und Reichmann 2015), sowie in der Entwicklung von Techniken und Könnerschaft.

Architektur, so formuliert es der Soziologe Thomas Gieryn, »tut« etwas, und sie kann ganz Unterschiedliches tun. So könne sie Schutz oder Stauraum bieten, Menschen am Eindringen oder Verlassen hindern, Eigentum begründen und Architekt:innen reich machen oder auch eine Idee von gutem Geschmack vermitteln: »Gebäude stabilisieren das soziale Leben. Sie geben sozialen Institutionen Struktur, sozialen Netzwerken Beständigkeit und Verhaltensmustern Kontinuität.« (2002, 35) Winston Churchill brachte die gesellschaftsgestaltende und traditionsbildende Kraft der Architektur einst prominent auf den Begriff, als er im Oktober 1943 vor dem Parlament für den originalgetreuen Wiederaufbau des House of Commons nach seiner Bombardierung durch die deutsche Luftwaffe plädierte: »Erst formen wir unsere Gebäude, und dann formen unsere Gebäude uns.« Für Churchill war das Unterhaus in seiner Tradition ein Garant der Demokratie. Es habe die politischen »Angelegenheiten aus dem Bereich des Mechanischen in den Bereich des Menschlichen erhoben.« Der Premierminister hatte die imaginative Kraft, aber auch die gebietende Macht der Architektur im Sinn, als er für eine dem »Gesprächsstil« angemessene, eher intime Größe des Sitzungssaals plädierte. Nur so, und nicht wenn ein halbleerer Saal eine »deprimierende Atmosphäre« ausstrahle, könne ein Gefühl für die Bedeutung der Angelegenheiten entstehen – die dann entsprechend konzise verhandelt würden.³

Architektur tut also etwas, ohne zu sprechen. Oder anders ausgedrückt: Sie spricht ihre eigene Sprache. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn sie Räume auf einem Territorium ausfaltet, verteilt und unterteilt, die zu sozialen Räumen der Unterscheidbarkeit, etwa zwischen Zentrum und Peripherie werden; wenn architektonische Anordnungen Sichtbarkeiten erzeugen, die zugleich Hierarchien des Sehens und Gesehenwerdens errichten (Foucault 1976, 251ff.); wenn die Stadtgestaltung der Versorgung ebenso wie der Kontrolle der Bevölkerung dienen kann (Foucault 2004, 27ff.); wenn sich Architektur als ein Zeichen ihrer Zeit präsentiert und an ihrer Erscheinungsform ablesbar ist, ob Gesellschaften einst selbstbewusst und stolz oder eher verhalten in die Zukunft blickten; und nicht zuletzt wenn sie mit eher geschlossenen Räumen zugleich Lebensräume einschränkt oder aber ihre Gestaltung buchstäblich aufatmen lässt.

3 UK Parliament: »House Of Commons Rebuilding«, HC Deb 28 October 1943 vol 393 cc403-73, <https://api.parliament.uk/historic-hansard/commons/1943/oct/28/house-of-commons-rebuilding>.

Architektur als eine Form der Kunst zu betrachten, heißt für Schwarze, das theoretische Feld für grundlegendere philosophische Fragen zu öffnen, was Architektur überhaupt ist und sein kann (Schwarze 2023a 249; 2023b, 14). Denn als Baukunst müsse sich Architektur nicht an gesellschaftlicher Zweckmäßigkeit und Funktionalität messen lassen.⁴ Im Gegenteil sei sie »Negation der Kultur« (Schwarze 2023a, 261), sie entziehe sich einer kulturellen oder ethischen Vereinnahmung. Weder diene sie in ihrer Funktionalität, zum Beispiel als Kirche, der Gemeinschaftsstiftung, wie Harries (1998) meint; noch verweise sie in ihrer Ästhetik auf eine höhere Ordnung wie bei Scruton (2013). Auch bestehe ihre Aufgabe und Funktion nicht darin, bleibende Sinnangebote zu vermitteln, wie Illies (2019) insistiert (Schwarze 2015, 33-36; 2023a, 258ff.). Als »die ontologische Kunst par excellence« werfe Architektur vielmehr selbst grundlegende Fragen auf, »was es heißt, ein Mensch zu sein, einen Körper zu haben, seine Sinne zu gebrauchen, in der Welt zu leben« (Schwarze 2015, 37f.).

Die Soziologie kann diese Lesart teilen, ohne die Architektur von vornherein als eine Form der Kunst einstuft zu müssen. Wenn sie sich für die gesellschaftliche Bedeutung interessiert (Delitz 2009, 19; 2010), dann fragt sie vielmehr danach, wann und wie Unterscheidungen zwischen Baukunst und bloß Gebautem vorgenommen werden und wie sich die »große Architektur« mit dem vermeintlich Profanen ihrer gesellschaftlichen Funktionalität sowie der technischen Infrastruktur verbindet.

Drei zentrale Elemente bestimmen die hier zugrunde gelegte Auffassung von Architektur: Als ein Artefakt entwickelt Architektur *erstens* ein Eigenleben. Sie ist zwar menschengemacht, doch sie verweigert sich immer wieder dem menschlichen Zugriff und einer bestimmten Bedeutungsgebung. Um dies zu verstehen, ist Paul Veynes Begriff von Architektur als einer *sozialen Kraft* instruktiv (1988, 11). Kräfte, so erläutert Christoph Menke, zeichnen sich dadurch aus, dass sie »von selbst« wirken. Sie sind »nicht gewußt«, das heißt, »ihr Wirken« geht nicht auf ein Subjekt zurück, das sie führt (2013, 13). Im Hinblick auf Architektur heißt das beispielsweise: Nicht die Erbauer sind es, die die Kräfte zu ihrer Errichtung eingesetzt haben, vielmehr *werden* Kräfte beim Bauen wirksam. Kräfte sind subjektlos und sie sind »formlos«. Sie vermitteln keine Bedeutung, aber sie sind »formierend« (ebd.).⁵ Sie können etwas hervorbringen und in Form bringen, sie können freilich auch zerstörerisch wirken. Ihre Wirksamkeit erweist sich immer nur im Verhältnis:

- 4 Kants Ästhetik des Schönen folgend kann Architektur aufgrund ihrer Funktionalität und Zweckmäßigkeit traditionell kaum als Kunst gelten (Gleiter 2023, 41).
- 5 Menke (2013, 13) unterscheidet Kräfte von dem »Vermögen«, das »uns zu Subjekten« macht: zu Subjekten, die etwas eingeübt haben und nun etwas »können«, wie etwa »erfolgreich an sozialen Praktiken teilnehmen« und diese in ihrer allgemeinen Form zu »reproduzieren«.

in Beziehung zu einem Gegenstand oder Widerstand, welche die Kräfte sich entfalten und Form annehmen lassen; sowie im Auge der Betrachter, die die Wirkung als produktiv oder destruktiv erachten. Der Begriff der Kraft, darauf wird später zurückzukommen sein, eignet sich überdies, um sich dem theoretisch schwer fassbaren Begriff des Lebens zu nähern.

In der *Materialität ihrer Form* entwickelt Architektur, wie gesagt, *zweittens* ihre eigene Sprache. Zwar gibt es Architektur nicht ohne Theorie, die sie gesellschaftlich erst als solche lesbar und zum Beispiel vom bloß Gebauten unterscheidbar macht. Auch verändert sich Architektur in der und mit ihrer Geschichte – so wie sich Geschichte nicht einfach entwickelt, sondern entsteht und sich verändert, indem sie gelesen, erzählt und geschrieben wird (Younés 2003, 252). Architektur hat eine Formensprache, in der sie über Grenzen hinweg kommuniziert (Gubkina 2023, 52; Tallis 2019; Vos, Stolk und Bak McKenna 2025). Gleichwohl *ist* Architektur, wie Schwarte hervorhebt, »keine Sprache.« Der verbalen Sprache gehe sie vielmehr »voraus wie das Sich-Einlassen auf ein Gespräch, wie das Sich-Einander-Zuwenden, das ein Schweigen eröffnet, in das die Worte eintreten können.« (2009, 26) Architektur könne insofern den nicht unwesentlichen Teil einer »Szene« bilden (ebd., 181), die Situationen der Begegnung ermöglicht.⁶ Wenn sie dabei in der Materialität ihrer Form in Erscheinung tritt, dann heißt das indes nicht, dass sie qua Materie ihre eigene Energie entwickelt (Bennett 2020). Ihre Wirkung ist vielmehr stets relational zu denken.

Dies gilt schließlich *drittens* auch für den Begriff der Architektur als *Lebensform*. Weder ist damit gemeint, dass Architektur »das Leben« verkörpert, noch dass sie in einem essentialistischen Sinne selbst lebendig ist. Vielmehr gibt sie dem Leben – dem menschlichen wie dem gesellschaftlichen Leben – in zweifacher Hinsicht Form: Zum einen gestaltet sie das soziale Leben mit, ermöglicht und begrenzt es. Als ein Teil der menschlichen Mit-Welt ist die Architektur zum anderen unauflöslich mit dem Gesellschaftskörper, wenn man so will: dem Leben der Bevölkerung verbunden. Um dies besser nachvollziehen zu können, gilt es zunächst noch einen Schritt zurückzutreten und die der Architektur eigene materielle Form der Bedeutungsgebung in Augenschein zu nehmen.

Architektonische Zeichen und ihre Bedeutung

Wie jedes Zeichen verweisen auch die architektonischen Zeichen – die Tür, die Säule, der Spitzbogen – »auf etwas Abwesendes«, so der

6 Schwarte grenzt sich hier von Erving Goffmans Konzept der Situation ab, das allein auf die Beziehung zwischen den Menschen abhebt, die in Kontakt treten.

Architekturtheoretiker Jörg Gleiter. Doch sei dies »eine andere Art von Abwesenheit« als die der Repräsentation (2014, 11). In seiner »materiellen Präsenz« weise das architektonische Zeichen eine doppelte Indexikalität auf. Es zeige sein »Gemachtsein« an ebenso wie seinen »möglichen Gebrauch« (ebd., 8). In die Architektur ist damit, das ist Gleiters Punkt, eine doppelte Zeitlichkeit eingeschrieben: In der Form, in der sie *sich zeige*, verweise sie auf eine Vergangenheit, eben auf das Gemachte; und indem sie *anzeige*, dass und wie sie gebraucht werden kann (die Tür, der Türgriff), verweise sie auf eine Zukunft, auf ihren *möglichen* Gebrauch (ebd., 19). Allerdings seien diese Zeichen keineswegs immer oder in erster Linie indexikalisch, so wenn die tragende Säule ihren »realen« Bezug in baulichen Anforderungen finde (ebd., 14). Umgekehrt könne das Ornament, als eine frei einsetzbare Figur und »Metapher« der Architektursprache, die Wahrnehmung der baulichen Struktur selbst destabilisieren (Ruhl 2022, 42f.). Von einer ikonischen beziehungsweise symbolischen Bedeutung lasse sich sprechen, wenn beispielsweise die Säule mit der architektonischen Formensprache spiele (als tragendes Element deutet sie sich im Wandvorsprung nur noch an) oder ein Gebäude für eine bestimmte Architektur zu stehen beginne. Dabei ließen sich indexikalische, ikonische und symbolische Bedeutung nicht einfach voneinander trennen, als gäbe es eine reine Funktionalität – oder gar eine objektive Zweckmäßigkeit – und eine davon ablösbare Bedeutungsschicht. In dem Moment etwa, in dem die Funktionalität moderner Architektur als Ausdruck einer Weltanschauung, als Bruch mit einer früheren Architekturauffassung oder auch nur eines Stilbewusstseins gelesen werde, werde sie selbst bild- beziehungsweise zeichenhaft (Gleiter 2014, 16).

Gleiter erläutert dies am Beispiel des Eiffelturms: Anfangs sei das stählerne Gebäude vor allem in seiner technischen Konstruktion und mithin indexikalisch als Ingenieurskunst »gewürdigt« (2014, 15) und erst später *als Architektur* wahrgenommen worden, gleichsam in diesen »symbolischen Deutungsraum« eingezogen (ebd., 16). Solche Beispiele zeigen, wie Gebautes überhaupt erst *zu Architektur* wird und sich architektonische »Motive« verselbständigen (ebd., 15). Gebäude können so auch zu populären Ikonen werden. Laut Bernadette Collenberg-Plotnikov sind Ikonen, religiöse wie säkulare, »Schlüsselwerke« eines kulturellen »Bildgedächtnisses«. Dabei seien sie »in besonderer Weise bedeutsame Objekte«, denn Ikonen bedeuten *mehr* »als sie darstellen«. Sie verweisen nicht »zeichenhaft auf etwas«, stehen also nicht für etwas anderes, vielmehr machten sie »etwas sinnlich präsent [...], das *prinzipiell* nicht darstellbar ist«. Sie *sind* »für ihr Publikum das, was sie bedeuten.« (2009, 286f.; Herv. i.O.) Mit Roland Barthes lässt sich so auch verstehen, wie der 1889 fertiggestellte Eiffelturm eine »Fähigkeit zur unendlichen Chiffre« entwickeln konnte (2015, 10f.) – zu beobachten in den 1960er Jahren:

»Zu Anfang hat man aus ihm, so paradox die Idee eines *leeren* Monuments ist, einen ›Tempel der Wissenschaft‹ machen wollen; doch ist das nur eine Metapher. In Wirklichkeit ist er *nichts*, er verwirklicht eine Art Nullzustand des Monuments; er hat an nichts Sakralem teil, nicht einmal an der Kunst. Man kann ihn nicht wie ein Museum besichtigen. In ihm gibt es nichts zu sehen. Und doch hat dieses leere Monument in jedem Jahr doppelt so viele Besucher wie das Louvre-Museum und wesentlich mehr als das größte Pariser Kino.« (ebd., 17f., Herv. i.O.)

In seiner filigranen und schmucklosen Form, seiner Sichtbarkeit in der Stadt und der Aussicht, die er bot, in seiner Begehbarkeit und Erfahrbarkeit, seiner ebenso materiellen wie imaginären Präsenz habe der Eiffelturm jenseits aller kanonischer Lesart, so die Pointe bei Barthes, »die tiefe Nutzlosigkeit zurückgewonnen, die ihn in der Imagination der Menschen leben läßt.« (ebd., 17) Indem der Eiffelturm, bar eines semantischen Gehalts, zu einem leeren Zeichen wurde, habe er sich mit dem Stadtleben verbunden – und »reale Bedeutung« erhalten (Martin 2009, 154).

Architektur im Gesellschaftskörper

Als ein *Medium* des Sozialen, so Heike Delitz in ihren für die Architektursoziologie richtungsweisenden Arbeiten, ist die Architektur der Gesellschaft keineswegs »äußerlich« (2010, 86, 122), sondern konstitutiv in einem materiellen Sinne. Um sich selbst als solche zu begreifen, müssten Gesellschaften sich, Cornelius Castoriadis (1990) oder auch Claude Lefort (Lefort und Gauchet 1999) folgend, immer erst als solche imaginieren. Sie bedürfen der symbolischen Formen, in denen sie sich konstituieren, wobei die Architektur in ihrer »Materialität« zu den besonderen symbolischen Formen zähle (Delitz 2010, 26). Jede Gesellschaft schaffe sich, so die zentrale These, »in ihrer Architektur eine expressive, sicht- und greifbare Gestalt«, in der sie sich »erst als *diese bestimmte* Gesellschaft« erkenne (ebd., 13; Herv. i.O.). Architektur, so kann man diese Formulierung auch verstehen, ist selbst bedeutungstiftend: Sie ermöglicht und *verschafft* Gesellschaften ihre Selbstdeutung. Architekturen sind so gesehen nicht nur »materielle Objektivationen« von Gesellschaft, »soziale Tatsachen« im Sinne Durkheims, nur dass sie »sichtbar, anfassbar und spürbar sind« (Steets 2017, 129; 2015). Vielmehr lasse sie sich als ein *Modus* begreifen, der das Soziale *mit erzeugt* (Delitz 2010; 2018).

Zu fragen wäre folglich, wie dieser Modus funktioniert, das heißt, »mit welchen Sinnen« Architektur, etwa im Unterschied zur Musik oder Literatur, wahrgenommen wird, und welche Art von »Aussagen« diese Sinne ihrerseits zulassen. Mit anderen Worten, auf welche Weise wird

»Architektur verstanden« (Delitz 2010, 194)? In ihrer »Expressivität« und »Affektivität« erschließe sie sich nicht zuerst sprachlich, sondern körperlich-sinnlich: visuell, taktil, kinästhetisch (Delitz 2009, 18). Aufgrund ihrer besonderen Beziehung zum Spirituellen (Fischer 2017, 64) liefern Sakralbauten ein anschauliches Beispiel. Die Kathedrale, konstatiert Schwarte, ist gewissermaßen »auf die Füße gestellte Theologie«. In der schlanken Flucht ihrer Kreuzgewölbe nach oben sei sie eine Manifestation der Verbindung von Körper und Seele im religiösen Sinn. Sie lasse Spiritualität fühlbar und erfahrbar werden (2009, 185) – und bringe »die gläubigen Subjekte« so gesehen selbst hervor (Delitz 2009, 79). Die Symbolizität der Architektur ist von der Sinnlichkeit ihrer Materialität demnach nicht zu trennen (ebd., 86), und zugleich geht beides nicht ineinander auf. Die sinnliche Erfahrbarkeit der Architektur drängt nicht allein ins Zeichenhafte, und sie lässt sich darüber nicht einhegen.

Nun kann sich die Bedeutung von Gebäuden auch auf ihre gesellschaftliche Funktion reduzieren: der Schlachthof, das Mausoleum, die Fabrik, das Gefängnis. Goodman spricht dann von einer buchstäblichen »Exemplifikation«, im Unterschied zur metaphorischen Bedeutung (2013, 133). Auch kann die Bedeutung von Architektur, wie von Orten, über sie selbst hinausweisen, zum Beispiel wenn sie für ein bestimmtes historisches Ereignis stehen (ebd., 136) – wie die Bastille, die ehemalige Stadttorburg im Osten von Paris als symbolischer Ort des Beginns der Französischen Revolution. Umgekehrt kann Architektur aufgrund ihrer Bedeutung zum Schauplatz der Geschichte werden, wie Notre-Dame de Paris als bevorzugter Ort monarchischer Selbstdarstellung (Poirier 2020, 93ff.) oder eben begehrtes Objekt revolutionsambitionierter Demolierung (Gamboni 1997, 41ff.). Auch ohne ihr Zutun kann Architektur zur Projektionsfläche von Wünschen, Ängsten oder Hoffnungen werden. Wenn sie daher auch in Kategorien gesellschaftlicher Machtverhältnisse lesbar ist, dann heißt das im Umkehrschluss indes nicht, dass sie ein »Instrument« von Herrschaft oder Klassenkampf (kritisch: Schwarte 2009, 19) oder gar ein Abbild von Gesellschaft ist. Das Soziale geht der Architektur nicht voraus, von dem sie dann nur noch eine Funktion oder Ableitung ist. Architektur vermittelt keine Botschaft und sie hat keinen verborgenen Sinn (Delitz 2010, 26). Hinter ihrer materiellen Erscheinungsform oder, mit Pierre Macherey gesprochen: »hinter dem Vorhang« (1991, 185) ist – nichts.

Architektur hat einen affektiven Eigensinn, und sie hat ein *Eigenleben*. Architekturen sind folglich weder nur Lebenswelten und Formen des Wohnens, die sich Menschen praktisch zu eigen machen (Hahn 2017); noch sind sie als Lebensformen Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse: »materielle Manifestationen« von Praktiken (Jaeggi 2013), die sich dann ihrerseits habitualisieren und als »Existenzweisen« auch individuell verkörpert werden (Luis 2020, 141). Architektur als eine Lebensform

zu begreifen, heißt vielmehr davon auszugehen, dass sie *in den Gesellschaftskörper eingeschrieben* und ein elementarer Teil des sozialen Lebens ist. Sie ist also auch nicht nur »materielle Kultur« (Delitz i.E.) und mithin eine Weise, in der sich Gesellschaften in materiellen Formen symbolisch Gestalt geben. Wenn Architektur »Falten« im »Stoff« des Sozialen aufwerfen kann (Delitz 2010, 26; Deleuze 2000), dann gibt sie dem Zusammenleben bestimmte Formen. Sie lässt das Leben dabei auf bestimmte Weise in Erscheinung treten. Mit Gilles Deleuze und seinem Schüler Bernard Cache lässt sich nunmehr nachvollziehen, wie sich Architektur dabei selbst als ein bewegliches Gefüge darstellt.

Leben in und mit bewegender Architektur

Auch für Deleuze and Félix Guattari ist Architektur »die erste der Künste«, denn sie setze den »Rahmen« für andere Künste. Das »Haus« ist demnach nicht zuerst eine Behausung oder Gründung, sondern rahmgebend: das Museumsgebäude, das Bilder ausstellt, das Kino, in dem Filme gezeigt werden, oder die Kirche, die mit ihren Fresken und Glasfenstern religiöse Motive präsentiert. Als eine Form dränge sich der Rahmen »den anderen Künsten, von der Malerei bis zum Film«, auf (2000, 222). Doch anders als das Gemälde oder Bild, das von Anfang an aus seinem Rahmen heraustrete (ebd., 224), verweise die Architektur nicht auf etwas anderes als sich selbst. Im Unterschied vor allem zur realistischen Malerei (Delitz 2010, 194), aber ähnlich der Musik (Goodman 2013, 128), bildet sie nicht etwas ab. Wie gesehen kann sie in der Materialität ihrer Erscheinungsform gleichwohl *bedeuten*.

Im Begriff der Rahmung, aber auch der Affekte, erscheinen Architekturen als bewegliche »Gefüge«: Rahmungen wie das Fenster sind einfassend und formgebend, auswählend und ausschließend, aber auch verbindend. Sie geben eine Sicht frei und eröffnen Perspektiven; sie lassen Licht einfallen und stellen eine Beziehung zwischen innen und außen her; sie laden selbst dazu ein, eine bestimmte Perspektive einzunehmen und lenken die Aufmerksamkeit. Die Mauern und Flächen, die Architekturen einziehen – der Fußboden, das Dach, der Vorsprung – können auf diese Weise Rahmen bilden, die sich ineinanderfügen, miteinander verklammern, übereinander schieben (Deleuze and Guattari 2000, 222ff.; Delitz 2010, 129ff). Sinnigerweise bezeichnet Cache diese Rahmen als »Intervalle« (1995, 22): Gleich Einschüben stellen sie räumlich wie zeitlich Abstände und Taktungen, Unterbrechungen und Verbindungen her. Sie bilden Kontaktpunkte ebenso wie Flucht- und Kontrapunkte der Wahrnehmung, Bewegung und Empfindung (Deleuze and Guattari 2000, 222, 224). Rahmen schaffen »Wahrscheinlichkeiten« (Cache 1995, 22) – und *Affekte* (Delitz 2009, 78), »Empfindungskomplexe«

(Deleuze und Guattari 2000, 224). Dabei erzeugen auch die eingesetzten Materialien wie Marmor, Metall, Keramik oder Glas mit den ihnen eigenen Oberflächen, Wärme- und Lichteffekten je spezifische sinnliche Wirkungen – wie Cache es ausdrückt: »unsere Wahrnehmungen sind auf die Oberfläche der Dinge eingeschrieben« (1995, 2).

Ohne Bewegung erschließt sich Architektur mithin nicht. Sie versetzt in Bewegung und ist selbst in Bewegung. Sie ist rahmengebend und erscheint immer wieder anders – ohne je ein geschlossenes Ganzes zu bilden. Insofern entzieht sich Architektur auch der Fotografie, die sie festhalten und eine bestimmte Perspektive einfangen will – und die Architektur dabei auf das Zweidimensionale und das Visuelle reduzieren muss. Hartmut Böhme zufolge besteht die Herausforderung für die Architekturfotografie daher darin, »etwas darstellen [zu müssen] an Architektur, das man eigentlich nicht sieht« (2013, 116) – das Atmosphärische, die Aura, die sich nicht nur über den Anblick, sondern multisensual und eben kinästhetisch, in Bewegung erschließt.⁷

Der Architekt Peter Zumthor nennt es die »Magie des Realen« (2006, 19). »Atmosphären« entstünden im Zusammenspiel einer Reihe von Momenten, die mitunter nur schwer fassbar sind: durch den »Körper der Architektur«, das heißt die »materielle Präsenz« und Anordnung der Dinge (ebd., 21); die Art und Weise, wie sich das Licht im Raum ausbreite und verteile könne; wie sich ein Farbenspiel, die Temperatur, der Klang entwickelten; und nicht zuletzt wie die Architektur ihre sinnliche Wahrnehmung und die Bewegung im Raum führe, zum Schlendern und Verweilen, zum Hinschauen oder Sinnieren einlade (ebd., 43) – und man kann hinzufügen, wie sie in ihrer einschüchternden, abstoßenden oder unheimlichen Erscheinungsform auch zur Eile mahnen kann. Ein Architekt könne wohl auf einzelne Momente Einfluss nehmen, ohne indes vorhersehen zu können, was daraus entsteht. Gelungen ist Architektur für Zumthor, wenn sich Dinge ineinanderfügen, »zu sich« kommen und »stimmig« sind. Auch wenn Architektur für den Gebrauch bestimmt sei (ebd., 69), sei letztlich die »schöne Gestalt«, die »anrührt«, entscheidend (ebd., 73).

Wenn Architekturen rahmengebend sind, so ohne je »weder den konkreten Inhalt noch die Funktion« eines Gebäudes zu »präjudizieren« (Deleuze und Guattari 2000, 222). Auch insofern entzieht sich die Architektur der Bedeutung. So können Parkhäuser Tanzflächen bilden, Synagogen als Warenhäuser zweckentfremdet werden, leerstehende Gebäude besetzt und zu rechtsfreien Räumen erklärt werden. Dabei ist die

7 Bedeutung kommt der Architekturfotografie gleichwohl zu, um einen bestimmten Aspekt ihrer Gestalt herauszustellen und nicht zuletzt um ein Gebäude oder einen Baustil über seine Ortsgebundenheit hinaus bekannt zu machen.

Architektur, die Intervalle arrangiert und choreographiert, die Sinneseindrücke und Atmosphären erzeugt, eben nicht nur gegebene Form, sondern selbst formgebend, sie ist nicht nur hergestellt, sondern bringt selbst Wirkliches hervor (Cairns und Jacobs 2014, 67). Sie erlaubt »menschlichen Aktivitäten, Gestalt anzunehmen.« (Cache 1995, 24) Architektur lässt sich so gesehen als eine Weise verstehen, menschlichem Leben eine – vielleicht auch unerwartete – Form zu geben.

Architekturen

Architektur nicht als das Gebäude, also das bereits Gebaute zu verstehen, sondern über die Begriffe der Faltung (Deleuze 2000), der Affizierung und des Gefüges, erlaubt es, sie in ihrer Beweglichkeit und Veränderlichkeit in den Blick zu nehmen. Als eine Faltung, im Gerundivum, ist die Architektur eine Setzung und zugleich rahmensetzend in einem materiellen Sinne. So scheidet die Mauer nicht nur ein Innen von einem Außen, in ihrem Erscheinungsbild und der Fassade nimmt sie überdies eine materielle Form an, in der sie sich in Beziehung zu ihrem Umfeld setzt. Indem sich der Rahmen »selbst vom Inneren [löst]«, so formuliert es Deleuze, »[realisiert] er die Architektur im Städtebau« (ebd., 201). Sie verwebt sich mit der Stadt und prägt das Stadtbild.

Architektur ist so gesehen stets im Plural zu denken; zum einen, um ihrer Vielfalt Rechnung zu tragen: Architekturen können Wohnhaus oder Wohnanlage, Kirche oder Krankenhaus, architektonisches Meisterstück oder Gebäudekomplexe sein. Zum anderen sind Architekturen selbst multiple und offene Gefüge: Verbindungen von Körpern, die mit anderen Körpern Verbindungen eingehen; Bündel von Kräften, die ihrerseits Kräften ausgesetzt sind. So verändert sich Architektur mit den Witterungsverhältnissen, die das Baumaterial mürbe machen, und sie verbindet sich mit den Lebewesen, dem Moos, den Schimmelpilzen, den Spinnen, die sich bei ihr einnisten. Architektur kann verfallen, und sie kann mutwillig zerstört werden. Sie kann ihre Form verlieren und zur Ruine werden, in einen anderen Zustand übergehen und sich auf das bloße Material reduzieren – wie das Bergson'sche Zuckerstück, das in dem Moment, in dem es sich im Kaffee auflöst, nicht mehr es selbst ist. Architektur kann zu einem Teil von etwas anderem werden – und zumindest für einen Moment auch zu einem Teil von jemand anderem: von Menschen, die sie affiziert und die sich mit ihr verbunden fühlen.

Der Begriff der Affekte erfasst solche Momente der Verbundenheit an der Schwelle, an der sie noch nicht zur Sprache gekommen sind, sich noch nicht artikuliert haben. Affekte wohnen den Menschen oder Dingen nicht inne. Sie bilden sich in Resonanzen zwischen ihnen aus, in

Prozessen wechselseitiger Affizierung, in denen sich Gefühls- oder Erfahrungszustände verändern (Ahmed 2014; Massumi 2010); etwa wenn Atmosphären spürbar werden oder der Anblick eines Kunstwerks ergreifend ist. Affekte sind vorsubjektiv und vorsprachlich, denn sie können fühlbar werden, noch bevor man sie benennen kann – wenn wir vor einem Gebäude stehen bleiben, weil es betörend ist, dann hat es uns bereits in seinen Bann gezogen; wenn wir intuitiv zurückweichen, können wir später vielleicht einen Grund dafür nennen. Gleichwohl sind Affekte stets kulturell geprägt (Seyfert 2012) – wir finden schön, was wir verstehen, schön zu finden; Kunst bleibt uns verschlossen, weil sie uns kulturell unzugänglich ist. Affekte sind momenthaft, sie geschehen und sie ereignen sich. Aber sie sorgen auch für Kontinuität, denn sie erlauben, eine »Verbindung zwischen Ideen, Werten und Objekten« herzustellen (Ahmed 2010, 29). So können Orte Erinnerungen wachrufen oder Architektur kann an Bedeutung gewinnen, indem ihre Würdigung ihr zusätzlich Glanz verleiht.

Wenn sich Affizierungen im Gefühl der Verbundenheit (*attachment*) (Scheidecker 2019, 73) auch auf Dauer stellen können, so zeigt sich solche Verbundenheit gleichwohl stets nur im Aktivum: in der Verzückerung über eine Architektur, die sich bei jedem Besuch erneut einstellt; in der Realisierung eines Verlusts angesichts ihrer Zerstörung; oder in dem Begehren, Architektur wiederaufzubauen. Umgekehrt ist auch jede Erinnerung, die ein Mahnmal wachruft, nicht einfach nur ein Abrufen, sondern immer auch Herstellung einer Erinnerung (Golańska 2020). Laut Deleuze handelt es sich um Momente »einer fundamentalen *Begegnung*«, wenn sie das Denken anstoßen, gleichsam zum Denken nötigen (1992, 182; Herv. i.O.). Begegnungen sind ereignishaft.

Affekte können sich verstärken, indem sie zirkulieren, und sie können buchstäblich entfacht werden, wie beim erwähnten Feuer von Notre-Dame de Paris.⁸ Zweifelsohne trug das temperierende Element, die gleißende, aufsteigende und niederreißende Kraft des Feuers, dazu bei,⁹ dass die lodernde Kathedrale zu einem derart emotional aufwühlenden kollektiven Ereignis wurde, das Entsetzen, Schock und Trauer auslöste (Krasmann 2021). »Weil der Schock der Geschichte katastrophische Ereignisse in etwas Intimes verwandelt,« so schreibt die Architekturwissenschaftlerin Christine Boyer, »lässt er die Unterscheidung zwischen Privatem und Öffentlichem verschwimmen und zwingt sie, in unerwarteter Weise miteinander zu verschmelzen.« (2002, 110) Architektur *ereignet* sich (Crouch 2015, 178), im Moment ihrer Zerstörung.

8 Siehe die Einleitung.

9 Zu einer Soziologie, die über die »Temperierung« zugleich die »Akteurwerdung« von Körpern beziehungsweise Objekten und Dingen in den Blick nimmt, prominent Beregow (2021).

Wenn Agnès Poirier Notre-Dame de Paris als »ein Lebewesen« beschreibt (2019), dann bringt sie damit eine Bewunderung zum Ausdruck, die über den kulturellen, also gesellschaftlich artikulierten Wert der Kathedrale hinausweist. Architektonische Beigaben wie die seltsamen Fabelwesen, die das Haus mit den Chimären in Kyjiw bevölkern, oder die »schaurigen oder grotesken, aber liebenswerten« Wasserspeier, mit denen Eugène Viollet-le-Duc die Fassade von Notre-Dame de Paris im 19. Jahrhundert zieren ließ, täten dabei ihr Übriges. Sie machen die Architektur nicht nur unverwechselbar, sie beleben sie buchstäblich. Laut Poirier trugen die Wasserspeier dazu bei, dass die Kathedrale »in der kollektiven Vorstellungswelt zu einer Figur aus Fleisch und Blut« wurde (2020, 17). Die steinernen Figuren, die selbst Lebendigkeit ausstrahlen, unterstreichen demnach die Kraft der Architektur, andere für sich einzunehmen – und tragen zudem zu ihrer Popularisierung bei.

Wie sich das Verständnis von Architektur in solchen Grenzbeziehungen zwischen Menschengemachtem und ihrem Eigenleben verschiebt, ist Gegenstand des folgenden Kapitels zum Anthropozän, in dem der Mensch als Denkfigur und Handlungsmacht in eine fundamentale Krise geraten ist.