

Le Corbusier¹²), bis es einen Sinn bekommt, eine Seele, bis Leben in das Ding, in den Entwurf kommt.

Die Gestalt-Psychologie betrachtet einen Gesamteindruck als Summe, und mehr als die Summe seiner Teileindrücke. (Venturi 1: 136)

Mit diesen faszinierenden schöpferischen Phänomenen fangen aber gleichzeitig auch die Probleme der Blindheit an. Denn Kunst am Leben zu messen ist für nicht wenige ›Künstler‹ nahezu vulgär. Doch dieser unbedeutende Teilbereich der (toten) Kunst drifftet damit ab in die Kategorie der »Kunst für die Kunst« (»l'art pour l'art« im Sinne von Lévi-Strauss: 43, oder von Bourdieu 1: 63). Auch nicht wenige scheinbar verrückte Gebäude gehören dieser Kategorie an, deren formale Extravaganz leider nicht das Leben in ihnen extravagant zu schaffen versteht (dessen Rahmen oder Lebensraum), weil dieses unbedingte Zusammengehören von Fiktion und Leben eben nicht erkannt und explizit erarbeitet wurde. Die Fiktion wurde nicht am Leben gemessen und das scheinbare Kunstwerk bleibt dadurch (für das Leben) völlig unbedeutend. Wir brauchen also in diesem Sinne für eine fruchtbare Arbeit eine (selbstverständlich fröhliche) Wissenschaft der Fiktion, eine wahrhaftige Science-Fiction (oder vielleicht besser Fiction-Science).

Wir sollten der Sprache nicht mehr abverlangen als ihre ursprünglichen Intentionen, d.h. die Schaffung von Begriffen als Zeichen zum Wiedererkennen von Zuständen und Begehungen, ohne jegliche Absicht auf Logik. Der Begriff ist immer nur ein Bezeichnen des Zustandes als eine (analogische) Synthesis, niemals aber ein Begreifen des Zustandes im Sinne einer logischen Analysis (Auflösung); »unwissenschaftlich« ist jede innere geistige Aktion tatsächlich, auch *jedes* Denken« (KSA12, § 1[50]). Eine altgriechischere »Leidenschaft der Erkenntnis« (KSA9, § 11[141]) wäre nichts anderes als die erkannte Leidenschaft der Unkenntnis (der Instinkt, Trieb oder Wille zur – Kunst), man muss sie, die unter der Leidenschaft der Erkenntnis waltende und viel tiefere, fatalere und bedeutungsvollere Leidenschaft der Unkenntnis noch wollen.

8. Architektur und Wahrheit

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen. Wir wissen immer noch nicht, woher der Trieb zur Wahrheit stammt: denn bis jetzt haben wir nur von der Verpflichtung gehört, die die Gesellschaft, um zu existieren, stellt, wahrhaft zu sein, d.h. die usuellen

12 »Lorsqu'une œuvre est à son maximum d'intensité, de proportion, de qualité d'exécution, de perfection, il se produit un phénomène d'espace indicible: les lieux se mettent à rayonner, physiquement, ils rayonnent [...] C'est du domaine de l'ineffable.« (Le Corbusier, »Architecture religieuse«, in: *L'Architecture aujourd'hui*, hors-série Juin-Juillet, 1961, S. 3)

Metaphern zu brauchen, also moralisch ausgedrückt: von der Verpflichtung nach einer festen Convention zu lügen, schaaarenweise in einem für alle verbindlichen Stile zu lügen. (WL: 88of.)

Die Beziehung von Architektur und Wahrheit entspricht nahezu jener von Wissenschaft und Religion, d.h. einer angenommenen Gegensätzlichkeit, die mit dem Ereignis bzw. Ergebnis »Gott ist tot« endgültig besiegelt zu sein scheint. Der daraus resultierende Glaube an die Autonomie einer Disziplin, also das Wissen als angenommener Gegensatz zum Glauben, macht jedoch meist blind für ihre verborgenen Wurzeln. Wenn auch Architektur a priori (und in fine) nichts mit Wahrheit zu tun hat, ist sie dennoch zutiefst vom Glauben an Letztere geprägt, denn ihre Geschichte ist eben keine autonome Geschichte, sondern fester Bestandteil der allgemeinen Geschichte der Ideen unserer abendländischen Kultur (Choay 2: 9). Choay sieht in Morus und Alberti die geistige Basis der (architektonischen) Moderne (vgl. Choay 1). Morus *Utopia* basiert auf Platons *Staat*, auf dem Wahrheitsideal des *Staates*; vorseilend gesagt, das Unmenschliche, die Wahrheit, ist schon selbstverständlich geworden. Um dem Gedanken Rossis zu folgen und »das Menschliche« wieder zum Ausgangspunkt zu machen, müssen wir Choays These weiterdenken. Wir müssen aber mit Alberti und Morus nachsichtig sein, denn auch sie waren nur Handlanger des »bösen Sokrates«.

Welch »wunderbare Erfindung der Logik« (KSA7, § 19[102]) auch dieser geschichtlichen Zusammenhänge. Ohne auch gleich konkrete Spuren sehen zu müssen, springt die künstlerische Logik weit voraus (und weit zurück) und ahnt den fatalen Bezug zum väterlichen Platonismus, denn auch die »kurze« Architekturgeschichte kann im Sinne Whiteheads nicht mehr als einige fantastische Fußnoten zu Platon liefern!

Und sieht man nun im zweiten Schritt genauer hin, springt in unserer stiefväterlichen Definition der Schönheit in Kunst und Leben von Vitruv (Vitruv, B2: 14f.) und Alberti¹³ (Alberti: 292ff.) sofort Platons fabelhafte Idee des Schönen an sich ins Auge (Platon 4: 228ff.), als Auszug »jener einzigen Wissenschaft, die da die ewige Schönheit umfaßt«¹⁴ bzw. die geniale Grundeinsicht (der Ästhetik), dass gelegentlich, insbesondere in der Natur, aber eben auch beim Kunstwerk, das Ganze mehr als die einfache Summe seiner Teile ist (Platon illustriert dies am einleuchtenden Beispiel des Gesichts [Platon 4: 132]). Doch es blieb nicht bei einem strikten und einzig haltbaren »mehr« oder »weniger« (an Effekten, Emotionen etc., an Leben). Auch hier, in den frühen Spuren der architektonischen Ästhetik, gilt schon der, aus der philosophischen Ästhetik bzw. von Platon übernommene »wunderbare« Gegensatz von »wahr« und »falsch«, von Sein und Schein (Vitruv, B2: 15). Das rückwärtige Springen auf leichten Füßen in der Geschichte der Ideen soll uns aber nicht über die mühselige Wegbereitung der Moderne hinwegtäuschen, um im 20. Jh. zu dem scheinbar völlig selbstverständlichen Begriff der »wissenschaftlichen

13 »Doch der Kürze halber möchte ich die Definition geben, daß die Schönheit eine bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile, was immer für einer Sache, sei, die darin besteht, daß man weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen« (Alberti: 293).

14 Platon, *Gastmahl*, Wiesbaden: VMA-Verlag 1959, S. 56

Universalität« (auch) innerhalb des Städtebaus zu gelangen. Wie es Choay in ihrer Anthologie darlegt, stellt sich der sogenannte Urbanismus als die letzte Konsequenz und Synthese aller vorurbanistischen Wegbereitungen der Alten Welt dar, insbesondere jener des 19. Jh., mit der die Moderne so entschieden zu brechen beabsichtigte. Urbanistik als Wissenschaft der Landesplanung wird nun definitiv im Anspruch auf Wahrheit zur allumfassenden Architektur der Erkennenden erkoren und sämtliche scharfe Kritik am wissenschaftlichen Städtebau erfolgt ironischerweise ebenfalls »im Namen der Wahrheit«¹⁵. (Hier haben wir ein anschauliches Beispiel für unsere einleitende Bemerkung [vgl. Methodik] über das sterile Fortschrittsideal der Moderne, Wahrheit stetig im Namen der Wahrheit zu bekämpfen.)

Es gab einmal zwei Weisen des griechischen Geistes, Dorik und Jonik, die nicht nur zwei Baustile waren, sondern zwei Welten, so verschieden, daß zwischen ihnen nur bitterster Krieg sein konnte. (Schwarz: 113)

Unsere seit Vitruv manifeste, erste architektonische Ordnung ist mit Platon auch die letzte, die einzige, die wahre Tempelordnung, ist **die** Lebensmöglichkeit der Sterblichen bzw. der unsterblichen Seelen. Platons dorische Ordnung entspricht der spartanischen Lebensweise, auch der männlich kriegerischen¹⁶; die dorische Ordnung repräsentiert im konservativen Sinne Platons das Ideal, den Ursprung, das Gute, das Rechte, das Originale und Standhafte unserer Kultur (vgl. Platons *Laches*). Alles Weitere, d.h. die geschichtliche ›Entwicklung‹ des dorischen (Lebens-)Stils, ist für Platon der Abfall vom Ideal, der Niedergang unserer Kultur (Popper 2: 61). Von dieser ersten Ordnung kommt auch das Verbot, das Vaterland zu verlassen, um jeder potenziellen Veränderung Einhalt zu gebieten. Hier veranschaulicht Platon den Zusammenhang von Idee und Form (form follows idea), von Philosophie und Architektur. Die Idee der ursprünglichen idealen (spartanischen) Lebensweise ist also in der dorischen (spartanischen) Ordnung repräsentiert oder symbolisiert. Es sind nur zwei Seiten derselben Medaille, einmal mit der Idee philosophisch bzw. ›lebenskünstlerisch‹ konzipiert und formal mit der dorischen Ordnung architektonisch veranschaulicht, verräumlicht. Architektur als Zeichensprache der Philosophie?! In Platons Fall Zeichensprache des Absoluten, mit seinem Konservatismus (dorisch = ursprünglich = wahr und gut) vielleicht auch schon absolute Zeichensprache. Man versteht in diesem Sinne auch besser die absolute (mathematische) Präzision der dorischen Ordnung bei Vitruv. Man könnte schon fast von einem präzisen Sinn der Mathematik reden, dem anthropomorphen bzw. perspektivischen Sinn. Diese suggestive Kraft der mathematischen Einfachheit wirkt noch 1905 in der historischen Formel Einsteins nach. Wie

15 »Il prétend à une universalité scientifique: selon les termes d'un de ses représentants, Le Corbusier, il revendique ›le point de vue vrai‹. Mais les critiques adressés aux créations de l'urbanisme le sont également au nom de la vérité.« (Choay 2: 9)

16 »Welche unter den Tonarten sind nun weichlich und für Trinkgelage geeignet? Die ionische, war seine Antwort, und die lydische, welche schlaff genannt werden. Wirst du nun diese, mein Lieber, bei kriegerischen Männern brauchen können? Keineswegs, antwortete er, sondern es scheint, du behältst die dorische und die phrygische übrig.« (Platon, *Der Staat*, in: DB Sonderband: Die digitale Bibliothek der Philosophie, S. 13324 [vgl. Platon-SW Bd. 2, S. 99])

uns schon Roland Barthes zeigte, hängen Mathematik und Mythologie sehr eng zusammen (Barthes: 86). Und sprach nicht schon der berühmte Mathematiker Poincaré von der emotionalen Rolle unserer Sinne bei der Entwicklung mathematischer Lösungen, von der mathematischen Schönheit, der Harmonie von Zahlen und Formen, der geometrischen Eleganz, vom fundamentalen ästhetischen Gefühl der Mathematiker (Poincaré, I.3: 48)?! Auch hier, oder ausdrücklich hier, in der konkretesten und auch abstraktesten Disziplin unserer Kultur, werden der ursprünglichere und immer noch dominierende ästhetische Sinn des Menschen und die ›natürliche‹ Aufgabe unseres Denkapparates exemplarisch veranschaulicht (KSA11, § 40[17] u. KSA13, §17[3]). »Dort wie hier wird gleich gedacht« (KSA7, § 19[76]), d.h. hier und dort werden wir von derselben suggestiven Macht der Einfachheit verführt: die aufs Äußerste reduzierte, rationalisierte, d.h. entworfene Skizze oder Gleichung (nicht umsonst sprach Einstein vom Einklang zwischen Wissenschaft und Religion [vgl. Balibar]). Nirgends eine Spur vom ›Ding an sich‹ aus Königsberg (Kant), nichts Absolutes, sondern je nach Disziplin nur Begriffe und Formeln, Codes und Konventionen..., also wiederum alles nur »Bilder des Bildners« (FW: 199).

(Man muss hier eben einmal die Wissenschaft gegen den Vorwurf verteidigen, durch das nötige Isolieren des zu untersuchenden Sachverhaltes auch gleichzeitig dessen Grundbedingung/Leben/Werden zu verändern bzw. zu beenden. Denn dieses Grundproblem aller Forschung gibt es nur für fromme Gläubiger, nicht aber für fröhliche Wissenschaftler, die eben den rein perspektivischen Sinn des Schaffens von Wissen anerkennen.)

Der Zweck des Staates soll nie der Staat, sondern immer der Einzelne sein. (KSA8, § 17[17])

Spartanisch leben bedeutet für Platon vor allem wirtschaftliche Enthaltbarkeit (der herrschenden Klasse). Das Einfache ist das Ursprüngliche, Wahre und Essenzielle zur Erhaltung staatlicher Stabilität. Veränderung ist also immer gleichbedeutend mit Abfall vom Ursprung, d.h. Dekadenz, Verfall und schließlich Untergang der Kultur. Popper stellte die soziologische Motivation von Platons Philosophie in den Vordergrund, d.h. die absolut konkrete Dimension seiner abstrakten Ideen. Er erklärt einerseits Platons noble Absichten zur Beendigung der 30-jährigen griechischen Kriege und macht andererseits Platons Theorien zum Ausgangspunkt seiner Genealogie des modernen Totalitarismus. Denn ganz selbstverständlich stellte Platon den Wert von Staat und Wahrheit über den Menschen (Platon 3: 393). Die Ästhetik ist immer nur der Spiegel philosophischer oder sozialtechnischer Neigungen im Sinne Poppers. Anders ausgedrückt können ästhetische Tendenzen des Öfteren als Spiegel einer gesellschaftlichen Gefahr, Not oder Hoffnung fungieren: Wenn das Ganze zu ›mehr‹ wird als der Summe seiner Teile, tendiert das Ganze auch leicht zu einem höheren Wert als seine Teile. Der Staat als abstrakte Struktur (›an sich‹) steht tendenziell über den konkreten Teilen, den Individuen, den Menschen! Diese Idee, wie es Nietzsche in den Vordergrund bringt (und Popper ohne Berufung auf Nietzsche sozialtechnisch auf den Punkt bringt), kann nur künstlerisch gerechtfertigt werden (KSA7, § 19[36]). Jede andere Interpretation birgt schon den Keim eines Totalitarismus in sich; die Definition des Totalitarismus beinhaltet also das Vorrecht, den Mehrwert des Ganzen gegenüber den Teilen (wenn das Ganze wie zu leben beginnt,

wenn es eine Seele bekommt, keine rein menschliche, sondern eine den Menschen überdauernde, eine absolute, eine unsterbliche). An dieser Stelle unseres menschlichen, allzumenschlichen Theaterstücks des Daseins, lässt Platon Parmenides den Dolch ergreifen und Heraklit abschließend auf der reichen Bühne der griechischen Tragödie ermorden. Das absolute Sein eliminiert definitiv das ewige Werden. Dieser historische Vatermord der kulturellen Mannigfaltigkeit, dieser griechische Kunstraub des Willens zur Einheit, ist die große Vorbereitung der späteren, nicht mehr künstlerisch verstandenen, monotheistischen Totalitätsdelirien der Menschheit. Die Geschichte der Wahrheit ist also die Geschichte einer totalitären Idee. Der Totalitarismus ist vielleicht unter Mitwirkung einiger ›genialer‹ Köpfe entstanden, seine Verbreitung jedoch gründet, neben dem von Freud erwähnten Herdentrieb (Freud 4: 78), unter anderen auf einer nicht zu unterschätzenden wahr-haftigen Volksverdummung.

Wenn auch noch im umgedrehten (und anachronistischen) Sinne, so haben wir es hier doch mit einem ersten Manifest einer Architektur der Erkennenden zu tun, mit der ersten Auslegung des merkwürdigen Satzes Nietzsches: »[...] wir wollen *uns* in Stein und Pflanze übersetzt haben, wir wollen *in uns* spazierengehen, wenn wir in diesen Hallen und Gärten wandeln«, wenn wir im Stadt-Staat Platons wandeln. Hier manifestiert sich exemplarisch Platons magische Gleichung ›Wahrheit = Glück‹. Denn die wissenschaftliche Stadt ist par excellence die Beglückende, die »Stadt des Glücks« (Choay 2: 51). Platon kalkuliert in seinem *Staat* das Glück durch Wahrheit. Seine Philosophie wird hier zur Wissenschaft des Glücks (und dies eben nicht lediglich im übertragenen Sinne wie bei jeder Lebensphilosophie). Im neunten Buch berechnet der größte Wissenschaftler aller Zeiten (besser noch Wissenschaftler oder -schöpfer) das Maß des Glücks eines gerechten oder ungerechten Menschen. Unter anderen wissenschaftlichen Fiktionen ›beweist‹ er hier auch die Unsterblichkeit der Seele. Seitens der angewandten Wissenschaften kulminiert der Urbanist zum ›Besitzer der Wahrheit‹, der für den universalen Menschentyp die ideale Form entwirft, den universalen Stadttyp erstellt (Choay 2: 34–41). Analog zu Platons Philosophie, avanciert nun auch die Geometrie zur Wissenschaft des Glücks, und der ›Besitzer der Wahrheit‹, der ›erkennende‹ Architekt, wird zum ›Schöpfer des wahren Glücks‹.

8.1 Zwischen Wissenschaft und Kunst

In unserem Plan war versucht, die Technik zu bändigen und zu besinnen, indem sie mit großen Maßgestalten zu gemeinsamen Leben verbunden wurde. (Schwarz: 113)

Aber gibt es denn eine Alternative zur wissenschaftlichen Stadtplanung, zur ›progressiven‹ Modellstadt? Wäre beispielsweise die ›kulturelle Stadtplanung‹ ein Gegenpol (oder auch die ›naturalistische‹, die »Technotopie« sowie die »Anthropolis«)? Wären sie ein Mittel, dem rationalistischen Reinheitsgebot der Wahr-Nehmung (der reinen Vernunft und Erkenntnis) entgegenzuwirken, das Verwerfen alles ›Menschlichen‹ in der Wissenschaft zu stoppen, um wieder »die Triebe [zu] *unterhalten* als Fundament alles Erkennens, aber wissen, wo sie Gegner des Erkennens werden« (KSA9, § 11[141])? Wäre etwa die Kunst diese Alternative zu den Gegnern des Lebens? Wie es jedoch Ortega auf den Punkt gebracht hat, ist die Moderne auch in ihrer »*Vertreibung des Menschen aus der Kunst*« nur

die letzte Konsequenz der Renaissance. In der Kunst gipfelt nun die »systematische Ablehnung alles ›Menschlichen‹ [– aller Triebe] – aller Leidenschaften, Empfindungen und Gefühle« (Bourdieu 1: 62)! Man ist weit fortgeschritten seit dem vorsokratischen plastischen System als sinnlichem Schleier der Illusion, seit Phidias hochgeistiger »Emotionsmaschine« (Le Corbusier 5: 173).¹⁷

Bei aller Nachsicht, auch wenn die Handlanger, boshaft gesagt, nichts verursachen (Alberti, Morus, Paulus...), so sind sie doch weitaus gefährlicher als ihre bösen Geistesväter. Denn weder Sokrates noch Christus waren das große Problem der Menschheit, sondern immer nur die Akademie, Kirche oder Partei, also die hörige Herde. »Man vergilt einem Lehrer schlecht, wenn man immer nur der Schüler bleibt« (Z: 83). Gerade in seiner Umkehrung des Platonismus fühlt sich Nietzsche Platon (bzw. Sokrates) am nächsten. Insbesondere in der Ideengeschichte »setzt jede Überwindung eine Assimilation voraus« (Ortega 2: 161). Aber die großartigen Erfinder der Wahrheiten haben es nicht nur gelernt, »ihre Feinde [zu] lieben« und »ihre Freunde [zu] hassen« (Z: 83), sondern auch zu ihrem eigenen Werk einen hellsichtigen Abstand zu bewahren (auch der geniale Freud deutet eine weit offenere kritische Selbstbetrachtung seines psychoanalytischen Versuchs an, als so manche seiner frommen Jünger [Freud 1: 40]). Große Wissenschaftler (er)kennen eben die Entstehungsgeschichte ihrer großen Wahrheiten, selten aber ihre Schüler.¹⁸ Der ›wahre‹ Wissenschaftler weiß, dass er »mit Hypothesen und Theorien arbeitet« (Popper 1: 121); der Nichtwissenschaftler und Schüler ist sich dessen meist nicht mehr bewusst, und hält die »theoretischen Modelle deshalb fälschlich für konkrete Dinge« (Popper 1: 121)¹⁹.

Nun sind wir seit der heroischen Moderne sicherlich schon weit ›fortgeschritten‹ und der Begriff der Wahrheit scheint in der Architektur offenbar als vage geschichtliche Erinnerung eher verloschen zu sein. Auch ist diese heldenhafte Zeit unseres sachlichen, objektiven und wissenschaftlichen Anspruchs der Architektur gleichzeitig die Periode unzähliger künstlerischer Manifeste (Conrads). Dennoch bekundete unsere Tradition der modernen Architektur aus guten Gründen eine trotzige »Abscheu vor der Kunst« (Rowe/Koetter: 202), denn sie war sich durchaus des traditionellen Kunstmissverständnisses bewusst.²⁰ Immer wieder scheint sich die Architektur zwischen zwei Disziplinen

17 Es würde den Rahmen dieser Arbeit übersteigen, über die unzähligen äußerst fruchtbaren ›Widersprüchlichkeiten‹ im Werke Phidias' puristischen Sohns, des modernen und gleichzeitig vorsokratischen ›Griechen‹ Le Corbusier zu berichten. Er ging in seinem fiktiven Spagat vielleicht nicht ganz so weit wie Mies van der Rohe, der das Undenkbare denken wollte und seinen abenteuerlichen Geist zwischen Nietzsche und Hegel zu spannen suchte (vgl. Neumeyer 2).

18 »Art des Olympe pour professeurs et bicornes d'Institut. Grèce non-combattante, verbeuse, en fauteuil et pantoufle. Pas un seul signe de vie. Homère est assassiné.« (Le Corbusier zitiert von M. Krustrup, in: *L'Illade Dessins*, Borgen Copenhagen: Mogens Krustrup 1986, erste Seite der Einleitung)

19 Auch hier muss wieder angemerkt werden, dass der schülerhafte Platonismus in seinem Drang nach Universalismus nicht selten Platons Offenheit verschleiert, denn dieser wusste (nur scheinbar paradoxerweise) recht wohl, dass die Welt ewig mobil bleibt und dass sich kein Gesetz, keine Justiz, kein (insbesondere politisches) System auf irgendeinen stabilen universellen Anhaltspunkt stützen könne (Rosanvallon 1: 243f.).

20 So wie man die Kunst nur in der Praxis, nur im Machen von Kunstwerken verstehen kann, auch Architektur im Entwerfen, kann man die Wissenschaft nur als Wissen-Schaffer verstehen, die Erkenntnis nur in ihrer erfahrenen Entstehung erkennen. »Überhaupt soll man lernen, mannich-

zu befinden, die manchmal als widersprüchlich, mitunter als komplementär betrachtet werden. Immer wieder ist der Architekt im Theoretisieren und selbst im konkreten Bauen in diese Ambivalenz zwischen Künstler und Wissenschaftler (oder ›nur‹ Ingenieur) eingespannt.

Geschichtlich betrachtet stellen wir also insbesondere zwei Beziehungen zur Wahrheit her: eine direkte mit unserer »Nostalgie des Absoluten« (Steiner), d.h. mit einer absoluten Architektur (und selbst die absolut künstlerische Architektur unterliegt noch diesem direkten Bezug zur Wahrheit), oder eine indirekte durch unsere moderne komplementäre Auffassung von Wissenschaft und Kunst, durch unseren Platz zwischen Wissenschaft und Kunst, mit der wir Schüler und Handlanger »die gängige Antithese von Kunst und Wissenschaft« (Adorno/Horkheimer: 24) eben billigen und weiterhin bestätigen. Mit dieser anscheinend fundierten Antithese weist die Wahrheit gewissermaßen der Architektur ihren recht kläglichen (Zwischen-)Platz zu. Doch wissen wir wirklich, und trotz einer gerade auf dieser scheinbar komplementären Konstellation gründenden, klar definierten Ausbildung (z.B. an der ETH Zürich), wo sich dieser uns zugewiesene Platz wirklich befindet und was er für die Architektur bedeutet? Für kritische Außenstehende (die ›neuen‹ Stadtplaner) ist die Situation noch unverständlicher, und unser relativer Verlust an Autorität ist neben konkreten geschichtlicher ›Tragödien‹ sonderlich an dieses abstraktere Grundproblem hinter der Frage »Was ist Architektur?« geknüpft.

Dem Problem eines ihm auferlegten, nicht weiter hinterfragten Erbes ausweichend, sagt nun der Architekt zu Recht, zwischen der Wissenschaft und der Kunst liege eben der Entwurf, unser eigentliches (Haupt-)Fach. Das gleicht aber meist eher einem Orakelspruch, denn hat überhaupt noch irgendetwas (unter vorübergehender Beachtung der Antithese), dazu recht fadenscheinig Definiertes, Platz zwischen der autoritären Wissenschaft und der Kunst? Was kann denn noch dazwischen liegen, zwischen Sein und Schein? Nun fühlt sich der Architekt in der Tat bedrängt und sagt geradewegs, die Baukunst sei autonom! Je mehr aber eine Disziplin an ihre eigene Geschichte und intellektuelle Autonomie glaubt, desto mehr nähert sie sich in der Regel der totalen Abhängigkeit von einem dominanten Denken (Deleuze 1: 20). Es ist schon für die »spezialisierten Denker« schwierig genug, innerhalb eines (politisch-kulturellen) Systems innovativ sein zu können und zu dürfen, für ›Außenstehende‹ scheint dies eher hoffnungslos oder rein zufällig (also auch nicht vermittelbar) der Fall zu sein. Auch hatten wir eben in der Geschichte schon den Versuch einer autonomen Architektur unternommen (Kant-Ledoux), einer übermütigen Übertragung der aus Königsberg stammenden Dinge ›an sich‹ auf eine Disziplin ›an sich²¹. Mit der übermütigen Sehnsucht, der Bedrängnis zwischen Wissenschaft und Kunst durch Autonomie zu entkommen, landeten wir nach der Revolution (18. Jh.) mit der Avantgarde (20. Jh.) schließlich wieder auf den Gemeinplätzen des Denkens.

fach *productiv* zu sein: es ist das Hauptkunststück, um in vielen Dingen weise zu werden« (KSA8, § 23[168]).

21 Der fantastische Wunsch einer Annäherung der revolutionären Architektur an die modernen Wissenschaften endete in der Tat in einer ›autonomen‹ Architektur, einer von der Welt der Erscheinungen abgeschnittenen, unter den Verirrungen Kants leidenden Architektur einer ›Hinter-Welt‹.

Alles Erkennen ist ein Widerspiegeln in ganz bestimmten Formen, die von vornherein nicht existieren. Die Natur kennt keine *Gestalt*, keine *Größe*, sondern nur für ein Erkennendes treten die Dinge so groß und so klein auf. Das *Unendliche* in der Natur: sie hat keine Grenze, nirgends. Nur für uns giebt es Endliches. Die Zeit in's *Unendliche* theilbar. (KSA7, § 19[133])

Die Erfindung der Erkenntnis, diese »größte Fabelei« unserer abendländischen Ideengeschichte (WZM: 380), hat stets schwere Folgen für den Künstler, denn die Idee einer ›richtigen Form‹ spukt noch immer in so manchem Kopfe herum (Choay 2: 34). Sie entspricht dem Wunschdenken einer definierbaren Wahrnehmung der Form im Sinne einer formalen Lesbarkeit an sich (des Stadtraumes, des architektonischen Objektes, des Kunstwerkes...), d.h. einer gesteuerten Interpretation eines Werkes, eines Sinns an sich oder gar eines eindeutig manipulierbaren Auftretens eines präzisen Affektes als bestimmbare Folge der Wahrnehmung einer bestimmten Form. Auch Rossi warnt noch die Postmoderne vor der formalistischen, auf »einige[n] vereinfachende[n] psychologische[n] Tests« (Rossi: 17) basierenden Lesbarkeit der Stadt. Hier wäre die Rolle des Künstlers immer noch, als Sprachrohr des ihn übersteigenden universellen Seins, das Wesen des Seins und der Dinge zum Sprechen zu bringen. Die Kunst verkommt zu einer Affäre der Transzendenz (damit gäbe es auch geometrische Gesetze der Wahrnehmung und viele andere ›Gespenstereien an sich‹).

Aber solange wir nicht (an)erkennen (das Unerhörte hören), dass es kein ›Ding an sich‹, keinen ›Sinn an sich‹, keine ›Bedeutung an sich‹, keinen Tatbestand an sich gibt (WZM: 381), kurz, solange wir an das Sein an sich glauben, werden wir auch niemals das Potenzial des Hineinlegens eines Sinns auszuschöpfen wissen. Der Künstler legt also (s)einen Sinn in die Dinge und schafft damit erst einen potenziellen ›Tatbestand‹, aber das heißt noch lange nicht, dass das Ding von nun an und für jedermann exklusiv wahrnehmbar von diesem einen Sinn als seine absolute Essenz oder Wesenheit ewig bestimmt wäre! Denn alles, was lebt, interpretiert eben – um zu leben! Dies hat natürlich auch bedenkenswerte Folgen für die Idee einer sogenannten Zeichensprache. Sind es nicht dieselben Folgen wie für jede andere Sprache, Folgen verstanden als ein Driften, als ein Zusammendriften der Wissenschaft und Kunst, vielleicht verstanden als ein wahrhaftigeres Potenzial?

Wenn wir im Nachgehen der Frage »Was ist Architektur?« nicht einfach hörig die gängigen Gegensätze billigen wollen, kommen wir den Fragen »Was ist Wissenschaft?« und »Was ist Kunst?« nicht aus, kommen wir der Frage – »Was ist Denken?« – nicht aus. Immer wieder verführt uns die (postsokratische) Tradition des Denkens zur Annahme, Erkenntnis sei an Wahrheit gebunden, und auch die ästhetischen Theorien unterscheiden sich in dieser Grundannahme nicht von den Wissenschaftstheorien. Auch hier begründet der Wahrheitsmythos die Noblesse der Kunst; sie wäre dann der »Schein des Scheinlosen«, d.h. der Wahrheit (»zu ihrem Wahrheitsgehalt stehen die Kunstwerke in äußerster Spannung« [Adorno 1: 199]). Nun gibt es aber kein apartes Denken in der Kunst; »dort wie hier wird gleich gedacht« (KSA7, § 19[76]). Die Kunst ist keine Alternative (des Denkens) zur Wissenschaft. Auf der fundamentalsten Ebene, dort, wo »alles zusammen und über eins« (KSA7, § 19[1]) kommt, gibt es keinen Bruch, kein Aufbegehren; »in der rechten Höhe« ist z.B. die kulturelle Stadtplanung (vielleicht besser kulturalisti-

sche²²) kein Gegenpol zum wissenschaftlich progressiven (oder progressistischen) Modell. Es gibt nur ›ein‹ Denken, und seine mannigfachen Ausformungen (die komplementären und widersprüchlichen Erscheinungen, Gestalten oder Formen der Kultur).

Choays These weiterzudenken heißt hier ganz einfach, sie eben auf die Ebene des Denkens zu bringen. Die insbesondere aus dem 19. Jh. übernommenen unbewussten diskursiven ›Modelle‹ (zusammengefasst als der kontinuierlich reifende *philosophische Diskurs der Moderne* [Habermas 1]) entsprechen einem Denk-Modell (oder -Modus). Der Begriff des Modells ist bei Choay eher kulturell gedacht (d.h. aus der geschichtlichen Tradition des Denkens entwickelt). Wir wollen zudem schon an dieser Stelle auf die im zweiten Teil entwickelte kognitive (biologische) Dimension des Denkens anspielen, auf das höchst unfrei Freidenkerische der menschlichen Ek-sistenz (seiner durchaus plastischen Ver-rücktheit), denn ›der Mensch ist bis in seine letzte Faser hinein Nothwendigkeit und ganz und gar ›unfrei‹« (PHG, § 7).

Was ist ein *Glaube*? Wie entsteht er? Jeder Glaube ist ein *Für-wahr-halten*. (KSA12, § 9[41])

Der höhere Mensch, Hamlet beispielsweise, stellt sich die Frage der Ek-Sistenz natürlich zu einfach, als »Sein und Nichtsein« (PHG, § 10) statt als Sein und Werden. Er bleibt eben der Schüler Platons, und sein Wille zur Wahrheit ist motiviert als Wille zum Glück, d.h., er glaubt nicht nur an einen potenziellen »Schlüssel zum Weltgeheimniß« (PHG, § 10), sondern er glaubt zudem, mit Letzterem auch noch den Schlüssel zum Glück zu finden. Nun ist aber die Wahrheit gerade das Unmenschliche und damit auch der Glaube als eine andere Erscheinung der Wahrheit (Glaube als ein Für-wahr-Halten). Die intellektuelle Faulheit (Bequemlichkeit) der Schüler war schon immer das Mittel aller Führer, mit Aufklärung zu herrschen (das Christentum bediente sich des imperium Romanums, wie es selbst umgekehrt eben auch der Stabilität des ersten modernen tausendjährigen Reiches diente). Man führt den Gläubigen zum Glück der Wahrheit und nimmt ihm somit die einzig offene Möglichkeit, sein Heil im Schaffen zu finden (KSA7, § 19[125]). Der Missbrauch des Glaubens ist an das Missverstehen des Glaubens gebunden.

Die Unwahrheit als unerhörte Lebensbedingung schafft eben mit der Wahrheit auch die scheinbare Gegensätzlichkeit von Begriffspaaren wie Wissenschaft und Kunst ab. Sein und Schein, Wahrheit und Lüge, Wissen und Glaube sind Bausteine der Sprache, also eine von uns geschaffene Welt, in der schließlich das Schaffen okkultiert wurde. Wo man es noch erwähnt, schiebt man es dem orakelnden Künstler zu oder aber dem großen Schöpfer der frommen Herde, hebt es aber immer streng vom suchenden und mitunter entdeckenden (oder findenden) Wissenschaftler ab, wie von seinem ärgsten Feind. Aber niemand stellt es dem Menschen zu – als dem eigentlichen Wesen seines Denkens.

8.2 Gott und Kunst

Wir brauchen Gott, das Sein bzw. die Wahrheit, um nicht am Schein des Daseins zugrunde zu gehen, könnte seit Sokrates unsere kulturelle Devise heißen. »Gott ist tot!

22 »Urbanisme culturaliste« versus »urbanisme progressiste« (Choay 2).

Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet! Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder? Das Heiligste und Mächtigste, was die Welt besaß, es ist unter unseren Messern verblutet...« (FW, § 125), schrieb der antimoderne Nietzsche 1882. Der Tod Gottes hat beträchtlichen Schaden angerichtet, denn er gab dem Menschen die Illusion der Freiheit seines Willens und den Anschein, von der scheinbaren zur wahrhaftigen Welt zurückzukehren bzw. fortzuschreiten, eine erneute Illusion, die nicht als solche ermessen und gewürdigt wurde. Mit der Postmoderne schien ein Jahrhundert später dieses Schicksal auch der Wahrheit beschieden zu sein (Lyotard). Aber seien wir beruhigt, denn auch dies war nur ein Schein, nur ein vorübergehendes Versteckspiel der listigen Wahrheit. Die Wahrheit war lediglich ein etwas verstaubter Begriff, kein Mensch wollte sich mehr auf sie berufen, aber dennoch stand ihre blendende Wirkung nach wie vor als metaphysischer Schatten, als weit zurückreichender Glanz des goldenen Grals hinter den erneuten Überzeugungen und selbst noch den flüchtigen Meinungen unseres aktuellen Zeitalters. Auch heute noch (miss)braucht man den ehemaligen Schein der Wahrheit, sei es aus Macht- oder sonstigen, mitunter nobleren Beweg-Gründen.

Nein! Man komme mir nicht mit der Wissenschaft, wenn ich nach dem natürlichen Antagonisten des asketischen Ideals suche, wenn ich frage: »wo ist der gegnerische Wille, in dem sich sein *gegnerisches Ideal* ausdrückt?« Dazu steht die Wissenschaft lange nicht genug auf sich selber, sie bedarf in jedem Betrachte erst eines Wert-Ideals, einer werteschaaffenden Macht, in deren *Dienste* sie an sich selber *glauben darf*, – sie selbst ist niemals werteschaaffend. (GM, III, § 25)

Man verwechselte das Erforschen der Grenzen unseres Denkens mit der Möglichkeit, diese im gleichen Zuge auch noch überschreiten zu können und zu müssen. Denn das wahre Heil befände sich jenseits dieser Grenzen. Der Tod Gottes sollte die Überschreitung des eingegrenzten Denkens deuten und den ungehinderten Einmarsch ins ersehnte Reich der Wahrheit ermöglichen. Ein erneuter Sturz nach vorne, aber dennoch nur ein Sturz, ein fataler Übersturz. Das Ideal wurde nicht beseitigt, sondern nur ersetzt. Hier gab es keinen Tod (nur Wiederauferstehungen), keine Autonomie und auch keine gegenteiligen Ideale. Gott und Wahrheit teilen das gleiche Schicksal mit einem immer subtileren Einmarsch der Dialektik in die Kultur unseres Denkens (Adorno/Horkheimer). Unsere komplette Kultur bleibt auf dem unaustilgbar dialektischen Wahrheitsanspruch gegründet: Man glaubt an Gegenteiliges, wo es nur feine Grade der Verschiedenheit gibt (JGB: 33). Aber seien wir – und besonders in einer Streitschrift der Fiktion, – nicht undankbar gegen die »prachtvolle Spannung« eines »Dogmatiker-Irrtums« (JGB: 4). Die »überirdischen« Ansprüche des »christlich-kirchlichen Druck[es] von Jahrtausenden«, unseres »Platonismus fürs ›Volk«, lieferten uns »den großen Stil der Baukunst« (JGB: 4).

Wenn die Menschen nicht für Götter Häuser gebaut hätten, so läge die Architektur noch in der Wiege. Die Aufgaben, welche der Mensch sich auf Grund falscher Annahmen stellte (z.B. Seele loslösbar vom Leibe), haben zu den höchsten Culturformen Anlaß gegeben. Die »Wahrheiten« vermögen solche Motive nicht zu geben. (KSA8, § 23[167])

Die Bedeutung von Gott für die Baukunst bleibt unermesslich! Die im Zaubertrank der alten Welt weich gekochten und niedergesengten Frösche wurden in der neuen Welt nur kaltgestellt, objektiv und sachlich. Es hatte fast den Anschein, als wolle der neue Frosch in die Kinderschuhe der Architektur zurück. Aber seien wir auch gegen die späteren Dogmatikerirrtümer nicht undankbar, denn es gab nach Nietzsche nicht nur ›blöde‹ Kinder der Moderne, die es versäumten, die verstreuten den Menschen verkleinernden Kisten wieder in ihre Spielschachteln zu räumen (Z, »Von der verkleinernden Tugend«, § 1). So mancher neue Dogmatiker ahnte dennoch alle Unsäglichkeit schon allein in der Idee eines Bruches. Sie konnten es nicht beschreiben, aber eben bauen, und es reichte für unerschütterlichere Dogmatiker, sie als Verräter zu brandmarken, wie eben Le Corbusier in Ronchamp (auch der Streit über die Erweiterung der Anlage ist der ironische Nachhall dieser ihm widerfahrenen Verketzerung).

Wohin ist Gott? Was haben wir gemacht? Haben wir denn das Meer ausgetrunken? Was war das für ein Schwamm, mit dem wir den ganzen Horizont um uns auslöschten? Wie brachten wir dies zu Stande, diese ewige feste Linie wegzuwischen, auf die bisher alle Linien und Maaße sich zurückbezogen, nach der bisher alle Baumeister des Lebens bauten, ohne die es überhaupt keine Perspektive, keine Ordnung, keine Baukunst zu geben schien? Stehen wir denn selber noch auf unseren Füßen? *Stürzen* wir nicht fortwährend? Und gleichsam abwärts, rückwärts, seitwärts, nach allen Seiten? Haben wir nicht den unendlichen Raum wie einen Mantel eisiger Luft um uns gelegt? Und alle Schwerkraft verloren, weil es für uns kein Oben, kein Unten mehr gibt?²³

Das fortwährende Stürzen, die Flucht nach vorne, der Bruch, das ewige Brechen wurde hier, mit der scheinbaren Aufklärung, ausgelöst oder wenigstens beschleunigt. Nur wenige fanden stückweise den Anschluss an die vorsokratische Antike. Der ›Halb-Griecher‹ Le Corbusier sah die Wiege der Moderne nicht nur in der Kartause von Ema (›die‹ sogenannte Referenz der modernen Wohnmaschine), sondern er sah sie in der sakralen Baukunst ganz allgemein (und ganz speziell auch in der Abtei Le Thoronet). Und auch

23 »Und wenn wir noch leben und Licht trinken, scheinbar wie wir immer gelebt haben, ist es nicht gleichsam durch das Leuchten und Funkeln von Gestirnen, die erloschen sind? Noch sehen wir unsren Tod, unsere Asche nicht, und dies täuscht uns und macht uns glauben, daß wir selber das Licht und Leben sind – aber es ist nur das alte frühere Leben im Lichte, die vergangene Menschheit und der vergangene Gott, deren Strahlen und Gluthen uns immer noch erreichen – auch das Licht braucht Zeit, auch der Tod und die Asche brauchen Zeit! Und zuletzt, wir Lebenden und Leuchtenden: wie steht es mit dieser unserer Leuchtkraft? Verglichen mit der vergangener Geschlechter? Ist es mehr als jenes aschgraue Licht, welches der Mond von der erleuchteten Erde erhält? Es ist noch zu früh, das ungeheure Ereigniß ist noch nicht zu den Ohren und Herzen der Menschen gedrungen – große Nachrichten brauchen lange Zeit, um verstanden zu werden, während die kleinen Neuigkeiten vom Tage eine laute Stimme und eine Allverständlichkeit des Augenblicks haben. Gott ist tot! *Und wir haben ihn getötet!* Dies Gefühl, das Mächtigste und Heiligste, was die Welt bisher besaß, getötet zu haben, wird noch über die Menschen kommen, es ist ein ungeheures *neues* Gefühl! Wie tröstet sich einmal der Mörder aller Mörder! Wie wird er sich reinigen!« (Alternative Aufzeichnungen vom Herbst 1881 zur definitiven Version der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1882; KSA9, §§ 14[25][26].) Nebenbei: Das Drama vom Tod Gottes hat Nietzsche indirekt schon in den ersten Vorträgen und Schriften zum Tod der griechischen Tragödie vorweggenommen, die retrospektiv als zusätzliche Erläuterungsquellen aufgefaßt werden können (ST, KSA1: 533ff.).

Nietzsche redet nicht rein zufällig von der Kirche in seiner Architektur der Erkennenden. Aber was sahen sie dort? Dasselbe, was auch beide schon in Griechenland sahen. Ohne die sakrale Kunst wäre die Idee der totalen Fiktion vielleicht chimärisch geblieben (KSA7, § 19[36]). Es gab für beide nur ›eine‹ Referenz einer Architektur der Erkennenden. Die »vita contemplativa« kann nur aus der »vita religiosa« hervorgehen. Hier, in den über zwei Jahrtausende gereiften und perfektionierten Illusionsmaschinen liegt das große Vorbild des totalen Kunstwerkes, des Begreifens des Raumes als einer Maschine der Fiktion. Sie sahen das erstrebenswerte »Fortleben des religiösen Kultus im Gemüt« (MA, I, § 130) selbst noch ›höherer‹ Menschen. Noch sind Letzterer Sinne nicht komplett versiegt, selbst wenn ihnen natürlich die Form des Kultus schon völlig widerstrebt, die »viel zu pathetische und befangene Sprache« dieser »Prunkstätten eines überweltlichen Verkehrs« (FW, § 280). Totales Kunstwerk heißt eben das In-Anspruch-Nehmen sämtlicher Sinne: »eine durch tiefe Töne erzitternde Kirche, dumpfe, regelmäßige, zurückhaltende Anrufe einer priesterlichen Schar, welche ihre Spannung unwillkürlich auf die Gemeinde überträgt und sie fast angstvoll lauschen läßt, wie als wenn eben ein Wunder sich vorbereitete, der Anhauch der Architektur, welche als Wohnung einer Gottheit sich ins Unbestimmte ausreckt und in allen dunklen Räumen das Sich-Regen derselben fürchten läßt« (MA, I, § 130). Heute ist der Stein natürlich weit »mehr Stein als früher« (MA, I, § 218) und in der Tat verstehen wir »im allgemeinen Architektur nicht mehr [...]; wir sind aus der Symbolik der Linien und Figuren herausgewachsen. [...] An einem griechischen oder christlichen Gebäude bedeutete ursprünglich alles etwas, und zwar in Hinsicht auf eine höhere Ordnung der Dinge« (MA, I, § 218). Sei es die Aufgabe der sakralen »Architektur: das *Ferne* nahe zu bringen (Peterskirche) [oder ein] *anderes* Princip: möglichstes Streben in die Ferne« (KSA10, § 7[13]), es fehlen uns kaltgestellten Fröschen der Moderne die Voraussetzungen zum christlichen oder griechischen Empfinden, also einerseits der Glaube an die überweltlichen Bestimmungen (dies ist auch ein Wink für die maskenhafte Symbolik der Postmoderne [MA, I, § 218]), aber auch die Fähigkeit, das gesamte Bündel der Sinne simultan zu sensibilisieren sowie Geist und Seele zu synchronisieren. »Sicher ist, daß wir einem solchen Kunstwerk gegenüber erst lernen müßten, wie man als ganzer Mensch zu genießen habe« (MD, KSA1: 518). »Aber die *Resultate* von dem allen sind trotzdem nicht verloren...« (MA, I, § 130).

Den Kultus der katholischen Kirche zu überwinden, heißt zuerst (bzw. setzt voraus), auf ihrer Höhe zu sein, sie völlig aufzunehmen. Das von Nietzsche beschriebene Drama an Gottes Mord besteht in der Unfähigkeit des ›höheren Menschen‹ auch nur etwas annähernd Sakrales (d.h. Wertvolles, Majestätisches...) in die hinterlassene Leere zu setzen.

Parmenides hat gesagt »man denkt das nicht, was nicht ist« – wir sind am anderen Ende und sagen »was gedacht werden kann, muß sicherlich eine Fiktion sein«. Denken hat keinen Griff auf Reales, sondern nur auf -- (KSA13, § 14[148])

Ein Zurück ist niemals möglich. Es gibt im besten Fall immer nur ein Überwinden, d.h. ein In-sich-Aufnehmen alles Erhabenen und ein Herauswachsen aus den Kinderschuhen der (bestehenden) Kultur. Es ist die Idee, mit der Schaffung oder Möglichkeit »einer neuen Gesellschaft ›im Gehäuse der alten‹ zu beginnen« (Graeber 2: 24). Hier findet kein Bruch statt, keine Revolution, sondern eine oft stille, aber dennoch konsequente Muta-

tion, denn »alles Göttliche läuft auf zarten Füßen« (W, § 1) und bildet die feinen Unterschiede heraus, die entscheidenden Differenzen. Am Horizont lauert das totale Kunstwerk, die totale Fiktion. Letztere bedeutet nicht den Kampf gegen die Mächte des Labyrinthes (des Seelenlebens), sondern den Unterhalt der Triebe; sie bedeutet, den (natürlichen) Kampf des Willens zur Macht nicht hoffnungslos zu unterbinden zu versuchen (z.B. durch die Ratio), sondern bis zur letzten hinausgezögerten Formgebung zu fördern, herausfordern, wieder ganzer Mensch werden. Die katholische Kirche wusste nur zu gut, wie man sich der Mächte des Seelenlebens im Kunstwerk bemächtigen konnte. Es ist der Körper, der ganze Mensch, der hier reagiert und ›glaubt‹, und nicht (nur) der Geist, der »zerbrochene« Mensch (KSA7, § 19[136]). Diese Bauwerke bzw. ›Anlagen‹ sind als Ganzes geradezu perfekte Maschinen des erhabensten Deliriums unseres Abendlandes. Sie haben das Monopol der Besinnung und des ›Beiseitegehens‹. Durch ihr kognitives Vermächtnis als einer in gewisser Weise vererbten Struktur des Denkens (durch eine Art ›kognitiven Strukturalismus‹ insbesondere durch Dialektik und Teleologie) unterbindet die altbewährte »vita religiosa« nach wie vor das junge Potenzial einer wahrhaften »vita contemplativa«, eines Sich-Besinnens, eines Beiseitegehens vom überweltlichen Verkehr im Haus Gottes hin zu unseren Gedanken im irdischen Haus des Menschen (FW, § 280).

Aber nochmals, seien wir nicht undankbar gegenüber der sublimsten Version menschlicher Fiktion, denn sie offenbart das Potenzial der Architektur, nicht als eines Ursprungs, wie manch Entwerfer der Moderne es wollte (Conrads: 28), aber zumindest als eines visionären Rahmens (bzw. einer potenziell porösen Membran oder einer offenen Bühne einer neuen Kultur), einer Kultur ›als‹ Kunst. Sie verstand den Wink Platons bezüglich der dorischen Ordnung als das Ins-Leben-Rufen neuer Welten, neuer griechischer Lebenskünste, neuer Autorität über die Welt, als absolute Autorität der neuen Über-Welt. Eine erste Architektur der erkennenden Tyrannen, eine erste »promenade architecturale« als ein Spaziergehen in der dominierten neuen Seele der Herde.

8.3 Gott und Leben

Denn wenn der Staat, nach einem Grundsatz der Philosophen, ein großes Haus ist, und ein Haus hinwiederum ein kleiner Staat ist, warum sollte man da nicht die Glieder dieser selbst als kleine Wohnungen bezeichnen? (Alberti: 47)

Tyrannischem Denken nachzuspüren ist im Fachbereich Architektur vor allem bei der Stadtplanung von Bedeutung, bei der, wie wir es insbesondere in der frühen Moderne des 20. Jh. erfuhren, wissenschaftliche Herleitungen sozialtechnisch natürlich schwerwiegendere Folgen haben als beim Einfamilienhaus. (Bei aller absoluten Zusammengehörigkeit von Architektur und Städtebau dürfen dennoch deren Spezifitäten nicht verkannt werden. Wir werden auch im letzten Kapitel noch näher auf diesen wichtigen Unterschied eingehen, der gerade wegen seiner nur scheinbaren Evidenz in der konkreten Stadtplanung mühsame Konflikte zwischen den sogenannten Raumspezialisten hervorruft). Eine Villa als Manifest zu planen ist ein aufregendes Experiment; bei einer Stadt ist selbstverständlich mehr Vorsicht geboten. Ein Missverständnis, ein Widerspruch (wie bei Mies van der Rohe zwischen Hegel und Nietzsche) oder selbst eine glatte Verbildung ist im Privatbau nicht unbedingt problematisch (auch wenn es in der Regel das konzept-

tuelle Denken, die »knarrende Maschine«, nicht gerade erleichtert [FW: 215]). Sobald wir es aber mit öffentlichem Raum zu tun haben, ändert sich der Sachverhalt grundlegend. Die Ordnung (oder Einteilung bei Alberti [Alberti: 47 u. 176]) entspricht hier einem Gesellschaftsvertrag (Rousseau). Das gewissenhafte Ordnen der Stadt wird zum Werkzeug der delikaten gemeinsamen Aufgabe von Philosophie, Politik und Religion: »die menschliche Gesellschaft zu einem allseits vollendeten Lebenswandel [...] anzuleiten [...], durch Tugend und Wahrheit« (Alberti: 238). Doch wie äußert sich diese aufgeklärte Ordnung, die den Menschen durch ihr vollkommenes Abbild zum vollendeten Lebenswandel anleiten sollte?

Die Perfektion vieler »kontemplativer« Bauten, z. B. der griechischen Tempel, suggerierte die Perfektion der Götter. Hinter der Funktion steht eine Idee, mitunter mehr als nur »eine« Idee: »die« Idee des Absoluten. Die perfekte Sphäre des Parmenides ist das Bild des absoluten Seins. Es ist nicht die Form, die aus der Funktion hervorgeht (ein beliebter Glaube so mancher naiven Kinder der Moderne), sondern geradezu umgekehrt ist es die Form-Idee (im platonischen Sinne dieser bezeichnenden Äquivalenz), welche die Funktion prägt. Die Idee des Absoluten, des perfekten fertigen Ganzen, ist die abgeschlossene Form (des Seins), die zur (sozialtechnischen) Funktion der geschlossenen Gesellschaft führt! Für den Kunstfeind Platon diente niemals die Idee oder Form dem Menschen, sondern der profane Mensch dient immer einer göttlichen Idee; dem Tyrannen ist der Mensch immer nur Werkzeug einer Idee.

Hier kommen wir wieder zum exklusiven »ethischen Mandat der Kunst« (Sloterdijk 8: 49), der ungeheuren Aufgabe und Würde, die »jetzt *ganz allein* die Kunst« (KSA7, § 19[36]) erfüllt. Jegliches System ist ausschließlich als Kunst zu rechtfertigen (KSA7, § 19[36]), niemals als Wahrheit. Das heißt selbstverständlich nicht, die Tyrannei sei als Kunst zu rechtfertigen, denn Kunst ist eben am Leben zu messen. Es heißt ganz präzise, dass erst mit der Erfindung der (über dem Leben stehenden) Wahrheit, erst mit dem Ersetzen der Kunst durch Wahrheit, Despotismus entstehen kann. Wer würde für ein Kunstwerk in den Krieg ziehen? Für Gott und Wahrheiten findet man ganze Völker!²⁴

Wir brauchen Ordnung und Einheit, aber nicht als absoluten Wert an sich, sondern einem Provisorium entsprechend, das sich stetig dem ewigen Werden anzupassen hat. Jede andere Rechtfertigung unseres menschlichen, allzumenschlichen Wunschdenkens als rein künstlerisches Delirium (z. B. *Delirious New York*, Koolhaas 1), trägt bereits den Keim einer totalitären Ideologie in sich (siehe auch *Zur Psychologie der Metaphysik* [WZM: 393]).

Alberti verstand die (Bau-)Kunst als dem Gebrauch dienend, als konkrete Lebensmöglichkeit, und nicht als Wert (Ding) an sich. Doch geht der Wille zur Wahrheit (das Verkennen-Wollen der Kunst) seit Alberti noch einen Schritt weiter. Das vollkommene (Ab-)Bild will mehr als nur Bild sein, das Ganze mehr als die Summe seiner Teile. In Albertis Schrift kristallisiert sich endlich die schon recht kurze Geschichte des Denkens (als Wille zur Wahrheit) in der bedeutsamen architektonischen Idee des Ganzen, d. h. des Gebäudes »und« der Stadt als Körper. Der »bauende Geist« strebt nach der absoluten Form,

24 Zwei nahezu belletristische, aber leider auch naive Sätze, welche dennoch der Illustration des Geistes dienen.

an der nichts mehr wegzunehmen oder hinzuzufügen sei, ohne ihre Perfektion zu zerstören (Alberti: 12ff. u. 117). Wenn das Ganze anfängt, mehr als die einfache Summe seiner Teile zu werden, fangen auch die wirklichen Probleme an, was dieses Mehr bedeutet, wie dieses Mehr gedeutet wird. Was drückt sich in diesem Mehr-Werden aus? Das neue potenzielle fiktive Leben, das Werden oder etwa das Sein? In diesem organisch Ganzen (Choay 1: 136–137), dem Zusammenpassen »wie beim Lebewesen Glied zu Glied« (Alberti: 48), will die Kunst mehr als nur Kunst sein; ihre erneute konzeptuelle Anlehnung an die Natur hat nun das Ziel, die rein ästhetische Anlehnung zu überwinden: Denn sie will das ›Leben‹. Hier wetzen die zukünftigen Mörder Gottes schon ihre Messer. Hier, in der Blütezeit der Kunst ist sie auch schon missverstanden; im Scheitelpunkt der Kunst ist schon ihr Untergang besiegelt. Hier wollen die neuen wahren Schöpfer schon den Platz des alten wahrhaftigen Schöpfers. Aber ist der Unwissende denn schuldig? Muss er eine Tat, deren Tragweite er nicht versteht, von der er keine (Er-)Kenntnis hat, ewig büßen? Geht nicht vielmehr umgekehrt die Buße geradezu aus dem Unwissen hervor, und ist sie nicht durch das Nichterkennen der Kunst bedingt? Ist letztlich der Mord des sublimes Göttlichen nur ein profaner Selbstmord?!

8.4 Gott und Geschichte

Ist es vielleicht die Furcht vor der Veränderung, die sie so unfähig macht, auf eine Kritik rational zu reagieren? Und könnte es vielleicht dieselbe Furcht sein, die die Anziehungskraft des Historizismus erklärt? Fast sieht es so aus, als versuchten die Historizisten sich für den Verlust einer unwandelbaren Welt dadurch zu entschädigen, daß sie sich an den Glauben klammern, der Wandel sei voraussagbar, weil er einem unerbittlichen Gesetz des weltgeschichtlichen Ablaufs unterliegt. (Popper 1: 144)

Wie schon bei Vitruv wird auch mit Albertis ganzheitlicher Sicht der Stadt als Einteilung der Gesellschaft abermals die politische Rolle der Architektur offensichtlich (die erfahrungsgemäß auch bis zu einer ›Wissenschaft der Segregation‹ verkommen bzw. missbraucht werden kann, wenn man nach den Worten Choays dem Architekten nur die Frage des ›wie‹ zukommen lassen möchte und nicht die des ›warum‹ [Choay 1: 111]). Doch trotz allen Einheitsdenkens bleibt die Architektur im »Staat als Kunstwerk« (Burckhardt) bei ihm noch ein Spiegel der Verschiedenheit (Alberti: 175). In der italienischen Renaissance und ihrem Aufbegehren der kosmopolitischen Künstlerindividualitäten (Burckhardt: 131) wird Notwendigkeit um Vergnügen ergänzt (das Vergnügen als eine Form der Notwendigkeit, als eine fundamentale Funktion der Architektur), und auch ganz allgemein das noch exklusiv katholische Herdentier, im Sinne des hörigen, nivellierten, schuldigen und unterwürfigen Einheitsmenschen, vorübergehend wieder zurückgedrängt. Sagen wir es weniger polemisch: Trotz des schon eingeleiteten Wendepunktes ist bei Alberti das Leben noch nicht aus der Kunst verdrängt (Ortega 1) und die Kunst auch noch nicht aus dem Leben. Der am Kreuze langsam das Zeitliche segnende Gott war hier ein weit weniger tragisches Ereignis.

Das eigentlich tragische Ereignis geschah erst mit Luther. Er brachte den Rest Europas um das vielversprechende Ereignis und geistige Potenzial der italienischen Renais-

sance²⁵. Der ›lutherische Sezessionskrieg‹ (Reformation) provozierte die erneute Auferstehung Gottes gerade dort, wo man ihn potenziell schon wieder zu Grabe trug (und erneut anfang, 1001 Nebengötter zu schaffen). Wenn auch nun gespalten, so beherrschte abermals Rom ganz Europa und ließ es erneut ins tiefe Mittelalter zurückfallen. Doch die eigentliche Verwüstung des Abendlandes geschah durch den Einmarsch Gottes in die (philosophische) Historie. Hier vollzog sich auch die ultimative Fusion von Gott und Wahrheit im Medium der Wissenschaft. Dieses Delirium hat natürlich nichts (mehr) mit Kunst zu tun. Hier steht Wissenschaft und Fiktion nicht »unter der Optik des Künstlers« (GT: 8), gerade weil die Kunst hier nicht (mehr) »unter der des Lebens« (GT: 8) steht.

Die gegenwärtige Situation ist verknotet und fast unlösbar. Die beiden immer hoffnungsloseren Verpflichtungen des Architekten – einerseits der *Wissenschaft*, andererseits dem *Menschen* gegenüber – bestehen fort [...]. Es erübrigt sich auch, festzuhalten, dass die Alternative **Die Wissenschaft soll die Stadt bauen** und **Die Leute sollen die Stadt bauen** zutiefst neurotisch ist. (Rowe/Koetter: 12f.)

Es gibt also die weiter oben erläuterte kurze Geschichte der direkten oder indirekten Beziehungen der Architektur zur Wahrheit (Kapitel 5), aber der eigentlich fatale Bezug liegt im Zusammenfallen von Wahrheit und Geschichte in dem von Hegel fantasierten Historizismus, in dem sich nun aller Wahrheitsanspruch als sakraler Universalismus identifizieren kann (›Hegel's gothische Himmelstürmerei [- *Nachzügler*]). Versuch, eine Art von Vernunft in die Entwicklung zu bringen« [KSA11, § 26[388]]. Um diese »Wissenschaftlichkeit zu illustrieren« (Rowe/Koetter: 54) erfindet man nun noch die »Objektivität des Entwerfens« (Rowe/Koetter: 54). Man glaubt in allen Bereichen »vom menschlichen Willen gänzlich unabhängige wissenschaftliche Demonstrationen« (Rowe/Koetter: 32) liefern zu können und auch liefern zu müssen. Man glaubt an einen Wesensunterschied der Disziplinen (Kunst und Wissenschaft), man glaubt sich dem ›wahren Sein‹ mit der von der Sprache (dem ›Haus des Seins‹) suggerierten Dialektik nähern zu können und auch zu müssen (KSA13, § 14[146]). Man hält die Rationalität, die neue Sachlichkeit²⁶ ganz allgemein für erstrebenswert. Aufklärung scheint dem Menschen eine einmalige, abschließende Notwendigkeit zu sein. Sind »die grundlegenden Ideen« einmal offensichtlich, brauchen sie auch endlich »nicht mehr revidiert« zu werden (Rowe/Koetter: 14). »Aufklärung ist die radikal gewordene, mythische Angst. Die reine Immanenz des Positivismus, ihr letztes Produkt, ist nichts anderes als ein gleichsam universales Tabu« (Adorno/Horkheimer: 22). Das nun fertige Produkt des Geistes, die abgeschlossene Idee oder Form, braucht nurmehr seine universelle Anwendung, dem einmaligen Aufgang des Denkens folgt sein endgültiger Untergang (Spengler).

Man schwankt zwar noch neurotisch zwischen dem Glauben an die Wahrhaftigkeit der Wissenschaft und dem an die Wahrhaftigkeit des kollektiven Willens, aber pflegt dennoch »eine Vorstellung vom Architekten als eine Art menschliches Ouija-Brett oder

25 Nietzsche übernahm diese Idee von Burckhardt (EH: 394; AC, § 61; MA, I, §§ 26/237; KSA11, § 43[3]; Burckhardt: 507ff. bzw. 550ff.)

26 »Das zu wissen ist gut, denn es bedeutet, daß es keine Sachlichkeit gibt. [...] Reine Sachlichkeit wäre für die geschichtliche Bewegung der Tod.« (Schwarz: 228)

Planchette, als empfindliche Antenne, welche die notwendigen Botschaften des Schicksals empfängt und überträgt« (Rowe/Koetter: 14). Auch der Architekt »wurde nunmehr ein Orakel, ein Priester, ja mehr als ein Priester, eine Art Mundstück des ›An-sich‹ der Dinge, ein Telephon des Jenseits« (GM, III, § 5).

Mein Hohn gegen die *Weltprozessler*-Unbescheidenheit. (KSA10, § 16[11])

Choay zeigt uns exemplarisch (vgl. Choay 2), wie die Ideen des 20. Jh. aus jenen des 19. Jh. hervorgehen. Der vermeintliche Bruch fand also eher auf formaler Ebene statt, wobei der intellektuelle Anspruch natürlich insbesondere auf einen Bruch mit dem alten Denken zielte. Aber man darf ruhig noch einen Schritt weitergehen, um zu zeigen, dass das vermeintlich Neue der Moderne nur einen neuen (vielleicht auch: den) Gipfel des Alten darstellt. Aus dem Zusammenfallen von Gott, Wahrheit und Geschichte im nun aufgeklärten Weltprozess entsteht der ›historische Sinn‹ allen Daseins. Ganz allgemein ist die Frage nach dem Sinn (Popper 2: 131), dem Wesen oder der Essenz der Dinge, schon passives, reaktives Denken; sie ist der Beginn des Konservatismus, sie nimmt (via der Teleologie) schon den Historizismus als Offenbarung des Weltgeistes vorweg. Aber denken heißt mit Nietzsche niemals: offenbaren, entdecken etc., sondern immer: einen menschlichen Sinn hineinlegen (MA, 1: 170; Z, 1: 82; GD: 83; KSA12, § 9[91]). Im Gegensatz zur Unbescheidenheit und Unverantwortlichkeit der Hinterweltler und der Weltprozessler hat sich der bescheidene und verantwortliche Denker ›auf das Menschliche‹ zu begrenzen, »um Raum und Kraft und Muth zum Schaffen zu finden« (KSA10, § 16[11]). Wahrheit ist Mangel an Kreativität, an Schaffenskraft, Wahrheit ist ein Niedersinken, ein Untergang des Denkens.

Die Schönheit und die Großartigkeit einer Weltkonstruktion (alias Philosophie) entscheidet jetzt über ihren Werth – d.h. sie wird als *Kunst* beurtheilt. Ihre Form wird sich wahrscheinlich verändern! Die starre mathematische Formel (wie bei Spinoza) – die auf Goethe einen so beruhigenden Eindruck machte, hat eben nur noch als ästhetisches Ausdrucksmittel ein Recht. (KSA7, § 19[47])

Es war die große Ambition der Moderne, insbesondere ihrer sogenannten avantgardistischen Architekturbewegungen, als Ursprung einer neuen Kultur zu fungieren. Diese Geisteshaltung bedingt in der Tat den Bruch, geleitet durch vage Ideen von Anfang und Urformen, sei es als radikaler Neubeginn oder auch dezenter Anschluss an eine ursprünglichere Idee (z.B. an die der Antike). Sie ist fast immer begleitet von einer Form der Teleologie und der impliziten oder expliziten Essenz der Dinge, also eines zumindest sinngemäß aufklärbaren Ergebnisses und der Idee eines möglichen Abschließens einer allgemeinen Entwicklung. Es ist die grundlegende Idee eines Ziels der Entwicklung (also auch die eines der Entwicklung zugrundeliegenden Plans). Aber »hätte die Welt ein Ziel, so müßte es erreicht sein« (KSA11, § 36[15])²⁷. Mit dem Einzug der Ver-

27 »Gäbe es für sie einen unbeabsichtigten Endzustand, so müßte er ebenfalls erreicht sein. Wäre sie überhaupt eines Verharrens und Starrwerdens, eines ›Seins‹ fähig, hätte sie nur Einen Augenblick in allem ihrem Werden diese Fähigkeit des ›Seins‹, so wäre es wiederum mit allem Werden längst zu Ende, also auch mit allem Denken, mit allem ›Geiste‹. Die Thatsache des ›Geistes‹ als *eines Wer-*

nunft in die Geschichte wird sich, im Gegensatz zur künstlerischen, die nun ›wissenschaftliche‹ Idee/Form natürlich nicht verändern. Das Ziel ist die geschlossene Gesellschaft in einer geschlossenen Form. Alles Inkommensurable wird weggeschnitten (Adorno/Horkheimer: 19). Entwicklung ist nurmehr Erweiterung der Einheit, Globalisierung wird zur Assimilation durch relative Neutralisierung. Mit den Feinden der offenen Gesellschaft (gemäß Popper, allen voran Platon und Hegel) entpuppt sich das abendländische Denken nicht mehr als individuelle Entfaltung (oder auch Individualismus im Sinne der Selbstverwirklichung), sondern als »kollektive Selbstsucht« (Popper 2: 130). Der nun neutralisierte Typen-Mensch ist die moderne Verwirklichung des biblischen Herden-Menschen, dem pyramidalen Aufbau der (platonischen) Polis unterstellt. Im Sinne Viscontis ist der radikale Bruch mit der Alten Welt ihre Erhaltung unter veränderter Form (»Si nous voulons que tout se maintienne, il faut que tout change« [L. Visconti, *Le Guépard*]; wir werden den Satz natürlich im zweiten Teil anders instrumentalisieren). Diese nachhaltige Historie der sukzessiven (formalen) ›Revolutionen‹ benötigt den grundlegenden modernen Glauben »an die Gleichheit ja Einheit aller Seelen« (MA, II, § 126). Der Führer, das wahrhafte Telefon des Jenseits (GM: 341), leitet die hörige Herde zum Ziel (Platon, Paulus, Hegel...) und alle inkommensurablen schwarzen Schafe zum Schlachthof.

Man ist nur *fruchtbar* um den Preis, an Gegensätzen reich zu sein. (GD: 103)

Der Wille zur Einheit steht nahe dem Willen zur Reinheit. Das Ideal, der Gral, die Formel etc. sind unbefleckt, makellos. Die Wissenschaft, die Theorie, hat rein zu sein. Im Gegensatz zur volkstümlichen Auffassung ist alle Theorie nicht grau (zumindest bis Venturi), sondern weiß. Auch hier gab Platon den Ton an und orientierte nachhaltig über Vitruv und Alberti die moderne (Fehl-)Interpretation der schmucklos reinen weißen Tempelarchitektur (Alberti: 380). Die Verfassung duldet keine Unvereinbarkeit; wir haben keine Verfassung der Widersprüchlichkeit, noch weniger eine »generelle Theorie der Diskontinuität« (Foucault 4: 21). Und man sollte sich durchaus fragen, inwieweit wir selbst nach Venturis Klassiker des Widerspruchs (Venturi 1) nicht noch immer »theoretische Städte für einen theoretischen Menschen« (Choay 2: 59) bauen.

Immer wieder verführt uns das Streben nach gestalterischer Autorität zur Anlehnung an die Wissenschaft. Unser Denken unterliegt der Logik und diese verführt insbesondere den Planer zur Teleologie. Aber »die Welt *erscheint* uns logisch, weil *wir* sie erst logisirt *haben*« (KSA12, § 9[144]). Wir vertauschen dabei den »Ernst des Daseins« (KSA7, § 11[1]) mit einer Wissenschaft, die sich als »vom menschlichen Willen unabhängige Demonstrationen« (Rowe/Koetter: 42) versteht. (Fast schon ein christlicher Satz, der heute zur banalen Tugend des Denkens gehört.) In unserem präventösen Wunschenken halten wir den allzumenschlichen Willen für einen übermenschlichen Willen. Der Einmarsch Gottes, der Wahrheit, in die Geschichte, ist die Kulmination des abendländischen Nihilis-

dens beweist, daß die Welt kein Ziel, keinen Endzustand hat und des Seins unfähig ist. – Die alte Gewohnheit aber, bei allem Geschehen an Ziele und bei der Welt an einen lenkenden schöpferischen Gott zu denken, ist so mächtig, daß der Denker Mühe hat, sich selber die Ziellosigkeit der Welt nicht wieder als Absicht zu denken.« (KSA11, § 36[15]; vgl. KSA13, § 14[188])

mus. Er ist das simultane Absterben des Lebens ›und‹ des Sakralen. Es ist das Ausschalten einer wahrhaftigen Kunst, einer Kunst als Fusion des Lebens mit dem Sakralen (natürlich nicht im platonisch-christlichen Sinne verstanden, sondern als »ästhetischer Existenz-Modus« [Deleuze 8:154] einer eher vorsokratischen Welt).

Die moderne Wissenschaft schuf unter dem Joch des platonisch-christlichen Denkens/Glaubens den Typen-Menschen, das traurigen Herden-Tier, eine das Leben beherrschende und eben damit geradezu negierende Existenz. Die Wissenschaftlichkeit war auch das Bemühen sämtlicher Architekturbewegungen der Moderne, seien es progressistische, naturalistische oder kulturalistische Strömungen (und später auch Townscape, Science-Fiction oder Futurismus). Die Architektur, als Rahmen unserer Existenz, als Möglichkeit unserer Existenz, als Existenzbedingung, wurde somit, wenn nicht zum Protagonisten, zumindest zum Handlanger der modernen Wissenschaft, und muss sich somit derselben Kritik unterziehen. Hegels Historizismus war ihre fatalste Verderbnis. Rowe und Koetter resümieren in *Collage City* (S. 36ff.) die fatalen Folgen der Geistlosigkeit Hegels für die Architektur, die Protagonisten wie Gropius zu der Naivität verleiten, Baukunst nun bewiesener Weise als Entwicklung folgerichtiger und zwangsläufig logischer Erscheinungsformen zu begreifen. Auch Mies van der Rohe, Le Corbusier und F. L. Wright waren nicht weniger fromme Wahrheitsfanatiker. Man träumte vom allmächtigen Sinn und Geist der Wahrheit (Le Corbusier 1: 167ff.), einem nun wissenschaftlichen Zeichensystem, von platonischer Gewissheit und Objektivität des Entwerfers; man glaubte nun endlich an die schon so lang ersehnte Wissenschaftlichkeit der Architektur (Rowe/Koetter: 51ff.). Doch man erlag nur einmal mehr dem Denken, schloss abermals vom Denken auf die Dinge, vom Logisieren auf eine logische Welt.

Mit seinem Fragen nach dem Wesen der Dinge und zuletzt nach deren Ursprung und Ziel kommt Aristoteles eine entscheidende Rolle in der Begründung der abendländischen Wissenschaft zu (Weischedel: 54f.). Der Begriff des Organismus gilt seither als Inbegriff der (natürlichen) Vollkommenheit; das Ganze gibt den Teilen ihren Sinn. Diesen Essenzialismus wendet Aristoteles auf alle Körper an, lebende oder künstliche, auf alle Werke der Kunst (er erwähnt auch explizit die Architektur in einem seiner ersten Texte [Aristoteles: 14]). Wir gelangen damit zu einer universalen Teleologie, die den Gedanken eines gesteuerten Geschehens schon vorwegnimmt. Historizismus ist also die Idee eines Schöpfungsplanes; alles Geschöpfte steuere auf ein Ziel und Zweck zu (wobei das Ziel bei manchen Philosophen auch wieder der Ursprung sein kann oder sollte). Der Schöpfer initiiert den (Selbst-)Ablauf des Prozesses, der Planer wird zum »Telephon des Jenseits« (GM, III, § 5), das Wesen der Körper treibt diesen Prozess oder die allen Körpern immanente Idee oder Form zu deren Verwirklichung/Entfaltung (Werner: 120). Und diese Essenz ist Objekt der Wissenschaft (man glaubt also zuerst an die Essenz der Dinge und obendrein noch an deren Intelligibilität, d.h. daran, dass sie der menschlichen Logik zugänglich oder gar entsprechend sind). Historizismus, Essenzialismus und Wissenschaft reichen sich die Hand. Alle Teile (und Teileessenzen) ordnen sich der Idee/Form des Ganzen unter, der Idee des allgemeinen Schöpfungsplanes (des sich allumfassend offenbarenden absoluten ›Mehr‹ des Ganzen: des ›Weltgeists‹).

Mit Albertis Stadt-Körper als ganzheitlichem Organismus, als einem kohärenten Ganzen, »als ein[em] einheitliche[n] Körper« (Alberti: 49) ist das Wesentliche des

menschlichen Denkens bezeichnet. »Man baue daher so, daß man an Gliedern nie mehr wünscht« (Alberti: 49), und nie weniger. Mit Alberti wird der »Verschiedenheit [...] durch die wechselseitige Gleichförmigkeit der auseinanderliegenden Dinge untereinander eine sichere Grundlage« (Alberti: 49) gegeben. Er bürdet den Dingen eine Ordnung auf. Aber diese an sich selbstverständliche menschliche Eigenschaft des Denkens geht weiter; seine ästhetische Theorie nimmt schon die Mythologie der Aufklärung vorweg (Adorno/Horkheimer), und die aufgebürdete Ordnung der Dinge wird immer nachdrücklicher als deren Essenz forciert. Auch der Mythos der organischen Architektur kommt von diesem die gesamte abendländische Wissenschaft prägenden Essenzialismus. Rousseau und seine Lehrlinge wie Thoreau bleiben die andächtigen Schüler Aristoteles.

Die Form ist flüssig, der »Sinn« ist es aber noch mehr... Selbst innerhalb jedes einzelnen Organismus steht es nicht anders. (GM, II, § 12)

Man könnte hier mit Sicherheit im Dekonstruktivismus der 90er-Jahre die radikalste Auflehnung gegen diese Mythologie der Aufklärung, Moderne und besonders der Post-Moderne sehen: Dekonstruktivismus als Antithese zu Hegels geschlossener Form. Aber man muss über neue Zeichensprachen hinausgehen oder besser deren Fundament neu konsolidieren (um solche oft gezwungen erscheinende Aufbauten nicht mehr nötig zu haben).

Der Wille zur Macht kennt keine Überzeugungen, Axiome und Gesetze. Warum sollte sich also sein Ausdruck par excellence in Formen, d.h. in Architektur, nun ausdrücklich auf solche fantasierten Beschränkungen berufen? Es gibt nur das ernsthafte Spiel des Experimentierens, die stetige Entwicklung, das demystifizierte Entwerfen. Ordnung (»l'ordre de la genèse des espaces bâtis« [Choay 1: 110]) kann immer nur provisorisches bzw. hypothetisches »Resultat« der Entwicklung sein, alles andere ist Tyrannei des Denkens. Denn man darf nicht übersehen, »daß alles Geschehen in der organischen Welt ein Überwältigen, Herr-werden und daß wiederum alles Überwältigen und Herr-Werden ein Neu-Interpretieren, ein Zurechtmachen ist, bei dem der bisherige »Sinn« und »Zweck« notwendig verdunkelt oder ganz ausgelöscht werden muß« (GM, II, § 12). Das Wesen des Lebens ist Wille zur Macht, ist aktive Veränderung (und nicht nur reaktives Anpassen, das nicht den intellektuellen Bedürfnissen entspricht, das eben nicht das Denken einbezieht). Alles andere (Gesetz, Ideal, Modell, Typ etc.) ist Verkümmern, Entartung. Ein Idealzustand kann nur als Zeitpunkt existieren (kann im Grunde genommen also nicht existieren). Allein die Idee eines Abfalls vom Ideal ist schon unsinnig – ist lebensfeindlich.

Dass der Mensch die Vergangenheit überspinnt und bändigt, ist Kunsttrieb: nicht Wahrheitstrieb. Die vollkommene Form einer solchen Geschichtsschreibung ist rein Kunstwerk: ohne einen Funken der gemeinen Wahrheit. (KSA7, § 29[96])

Nun ist der Weg zur Wahrheit auch der exklusive Weg zum Glück (Platon 3: 235). In dieser Zusammenlegung liegt die fatale Verführung, der tyrannische »Zauber« (Popper 2) nicht nur Platons. Hier grenzt philosophisches Denken an Religionsstiftung, der Philo-

soph tendiert zum volkstümlichen Propheten. Man darf ›träumerische‹ Lebensmöglichkeiten oder provisorische Lebensrahmen eben nicht mit einer aufgezwungenen glückseligmachenden Utopie à la Morus (und deren Kritik bei Huxley oder Orwell) verwechseln. Umgekehrt klären uns jedoch jene Fiktionen selbstverständlich über tyrannische Tendenzen jeglicher Lebensrahmensschaffung auf. Choay unterstreicht beispielsweise zu Recht, dass Morus in seiner Utopie unverkennbar dem Staat Platons treu blieb. Jene instrumentalisierten ›Wahrheiten‹ entsprechen aber dem genauen Gegenteil der »Unwahrheit als Lebensbedingung«. Mit ihnen zieht man noch immer in den Krieg gegen das Leben, weitab des stets offenen Potenzials eines Lebens als Kunstwerk.

Nietzsches visierter Anschluss an die vorsokratische Antike entspricht dem Versuch, die moderne Wahrheit wieder wie einst in ein »bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen« (WL: 88of.) des konzeptuellen Denkens zu verwandeln, und die Voraussetzung einer Architektur der wahrhaftig Erkennenden zu schaffen, die dann das bewegliche Heer der 1001 Möglichkeiten des ewigen Werdens am Leben zu messen wissen.

Die wunderbare Erfindung der Logik (KSA7, § 19[102]), die sich beispielsweise darin äußert, von einer Funktion auf eine Form schließen zu wollen, ist nur durch die Verführung der klassischen Metaphysik möglich gewesen, der schon Vitruv erlag. Sullivans Formel »Form follows function« stellt auf beispielhafte Art das überlieferte Wunschdenken der postsokratischen Menschheit dar. Sie lässt prägnant das teleologische Denken der klassischen Metaphysik in der Architektur kulminieren (doch sie bleibt, wie wir weiter unten sehen werden, unter Umständen eine sehr brauchbare Formel). Aber der eigentliche Höhepunkt dieser zweitausendjährigen Tradition der Moderne, ohne jegliche Spur eines Bruchs oder einer Wende im Denken, wurde mit der Mies'schen (von Behrens vererbten) Formulierung »Less is more« erreicht. Genauso wenig wie Sullivans Formel hat natürlich auch niemand diese Gleichung wirklich ernst genommen. Kein einigermaßen ernstzunehmender Architekt oder Historiker würde von einer erkenntnistheoretischen Errungenschaft reden und selbst eiserne Puristen und Minimalisten würden es als Anmaßung empfinden, das ›Genie‹ Mies mit dem zeitgleichen Einstein zu vergleichen. Aber warum eigentlich? (Könnte es nicht umgekehrt sein)? Eben wegen des Glaubens an die Wahrheit glaubte man weder seriös an Sullivans Formel noch an die Mies'sche Gleichung! Man ist eher von ihrer stilistischen Einfachheit, ihrer provokativen, überaus suggestiven mathematischen Falschheit fasziniert und sie wurde in der Tat zur verbreitetsten Metapher der Klarheit einer aufs Äußerste reduzierten rationalistischen Architektur. Aber eben nicht mehr. Eher noch weniger, denn symbolisch ausgedrückt wurde spätestens mit Stanley Tigermans *Titanic* von 1978 die Mies'sche Formel zum Inbegriff des Kritikablen an der modernen Architektur (beispielsweise Venturis Formel »Less is a bore«). Man blieb in den überlieferten Netzen der Metaphysik hängen und unterschied kategorisch zwischen Wissenschaft und Kunst und einer umspannenden oder irgendwo dazwischenliegenden Architektur. Den Bogen zu einer weiter greifenden »Psychologie des Künstlers« (des Menschen) schlug man nicht (GD: 135). Man verstand Nietzsche nicht, und Mies' erster Auftraggeber Riehl, einer der ersten Biografen Nietzsches, trug eher noch zum ›Miesverständnis‹ seiner Philosophie bei. Wie es schon Rowe und Koetter aufzeigten, war der katastrophale Einfluss des »geistlosen Hegels« (Schopenhauer: 536) auf das Denken der Protagonisten der Moderne einfach noch zu groß: »diese Aussagen

von Mies van der Rohe, Walter Gropius und von Le Corbusier veranschaulichen vollendet, wie hegelianische Kategorien und seine Art und Weise zu denken allmählich alle Gedanken sättigten« (Rowe/Koetter: 39).

Man sah in der Wissenschaft noch nicht das Menschliche, man vertrieb es wie aus der Kunst (Ortega 1) auch aus der Wissenschaft. Man verstand alles Erkennen nicht als Blick ›in‹ das Jenseits (das Jenseitige der Zeit), sondern noch metaphysisch als den orakelnden Blick ›aus‹ dem Jenseits, als das Erkennen eines ›an sich‹ (als Ressentiment, als Rache an der Zeit). Wir waren noch entfernt von einer Wissenschaft, Kunst oder *Architektur der Erkennenden*, eines in sich Spazierengehens.

Alle Naturwissenschaft ist nur ein Versuch, den Menschen, das Anthropologische zu verstehen: noch richtiger, auf den ungeheuersten Umwegen immer zum Menschen zurückzukommen. Das Aufschwellen des Menschen zum Makrokosmos, um am Ende zu sagen ›du bist am Ende, was du bist‹. (KSA7, § 19[91])

Das passive Erkennen war noch geprägt vom Willen zum Prognostizieren oder Voraus-sagen aufgrund von Voraussetzungen (wie z.B. das Bestimmen der Position eines Himmelskörpers anhand der drei Keplerschen Gesetze), war ein Antizipierenwollen der Zeit aufgrund einer immanenten Gesetzmäßigkeit der Dinge und kein Prägen, kein Herrwerden, kein Schaffen von neuen Möglichkeiten; es war noch Anwendung der erfundenen Logik. Wir waren noch etwas wunderbare Techniker. Das Hineinlegen wurde mit Herausfiltern verwechselt. Man (an)erkannte noch nicht die Fiktion als Voraus-Setzung alles Erkennens, als dessen Orientierung und in fine auch Wertesetzung (Messung am Leben). Ob philosophisches oder wissenschaftliches Denken, es ist nicht ohne die Fiktion zu denken, denn bei allem Denken springt eben die Fiktion, wie schon zitiert, »voraus auf leichten Stützen: schwerfällig keucht der Verstand hinter drein und sucht bessere Stützen, nachdem ihm das lockende Zauberbild erschienen ist. Ein unendlich rasches Durchfliegen großer Räume« (KSA7, § 19[75])!

War der Streit zwischen Kunst und Wissenschaft nicht »darum so bitter, weil hier zwei Entwürfe geistiger Weltgestalt rangen, Plan gegen Plan stand, denn die Technik war ja lange, bevor sie nützlich war, hohe Weltgestalt, das vergißt sie nicht mehr« (Schwarz: 113). Oder hat sie ihre gestalterische Natur, »das reine Schaffen des Geistes« (Le Corbusier 5: 161) vielleicht doch vergessen, vergessen wollen? Hat die Wissenschaft nicht verdrängt, dass hier wie dort gleich gedacht wird (KSA7, § 19[76]), dass sich alles verschiedene konzeptuelle Denken nur durch die Dosis oder vielleicht durch die Gebiete unterscheidet (KSA7, § 19[75])? Sie hat niemals nur bei einem strikten und einzig haltbaren Mehr oder Weniger bleiben wollen, beim kunstfertigen Dosieren an Effekten, Emotionen..., an Leben. Nicht umsonst redet Nietzsche vom Zusammenhang des Glaubens an Wahrheit und der »asketischen Ideale«²⁸, der dem höheren Menschen

28 »Diese Verneinenden und Abseitigen von heute, diese Unbedingten in Einem, im Anspruch auf intellektuelle Sauberkeit, diese harten, strengen, enthaltsamen, heroischen Geister, welche die Ehre unsrer Zeit ausmachen, alle diese blassen Atheisten, Antichristen, Immoralisten, Nihilisten, diese Skeptiker, Ephektiker, *Hektiker* des Geistes (letzteres sind sie samt und sonders in irgendeinem Sinne), diese letzten Idealisten der Erkenntnis, in denen allein heute das intellektuelle Gewissen wohnt und leibhaft ward, – sie glauben sich in der Tat so losgelöst als möglich vom asketischen

schon innewohnenden Vertreibung des Lebens aus der Wissenschaft. Auch Platons ganz selbstverständliche Bezeichnung der Architektur als »Wissenschaft des Bauens« (Platon 3: 164) ist hier wiederum wegweisend. Man fantasiert schon von angewandtem Fachwissen, von Regeln der (Bau-)Kunst und (Bau-)Gesetzen. Das Entschlüsseln der Welt hat weiterhin das ultimative Ziel eines Schlüssels zur Welt. Man denkt sich das Ergebnis als Anfang, die Zauberformel, die Synthese der »mageren Summe von Beobachtungen« (KSA12, § 2[108]) als die Essenz der Dinge und Erklärung ihrer Entstehung. Auch der Dekonstruktivismus war gerade in seiner Dekonstruktion des Seins (präziser gesagt, des Hauses des Seins) noch ein reaktives Bauen und eine indirekte Bestätigung der Wahrheit. Aber wer schafft bzw. was bestimmt die Regeln der (Bau-)Kunst, wenn nicht die vorausspringende Fiktion? Statt des Weltprozesses und seiner (Bau-)Gesetze bedingt die »Erhöhung des Menschen« (KSA12, § 2[108]) ein eher offenes Regelwerk der stetigen »Überwindung engerer Interpretationen« (KSA12, § 2[108]); das sich »im Flusse« Befindende, das Werden, nähert sich niemals der Wahrheit: »denn – es gibt keine ›Wahrheit«« (KSA12, § 2[108]).

Noch der moderne Alberti unterscheidet klassisch altbewährt zwischen Vernunft (»vernünftige Einfälle des Geistes« [Alberti: 299]) und Kunst. Nietzsches frühe Aphorismen *Zwischen Wissenschaft und Kunst* (KSA7, § 19[1-330]) bedeuten die wichtigste Aufklärung dieses Missverständnisses und stellen damit einen der grundlegendsten Texte der Architekturtheorie dar. Aber trotz dieser noch »naiven« Unterscheidung hat Alberti dennoch intuitiv bereits die eigentliche Aufgabe der Kunst als Lebensmöglichkeit begriffen²⁹, mit Kunst zur Kunst anzuregen, als Zählung des Lebens und Stimulans zum Leben, die kontinuierliche Veränderung als Bedingung verstanden, und die Kultur (z. B. die künstlerisch-kulturelle Bedeutung der Maske) als Voraussetzung der (menschlichen) Natur (Buch 6, Kapitel 4).

Im Sinne Poppers kann man vielleicht durchaus Kant gegen Hegel und dessen Historizismus anführen. Seiner *Kritik der Vernunft* ist in der Tat recht schwierig etwas Weltprozesslerisches anzudichten. Aber man hielt andererseits den bauenden Geist von Kants³⁰ Dingen »an sich« noch für eine grundlegende Alternative zu Gott. Anders gesagt: Man sah in Gott noch nicht den Stern unseres (konzeptuellen) Denkens, und man sah im Erlöschen des Sterns durch Wahrheit (also die »scheinbare Welt noch einmal« [WZM: 353])

Ideale, diese »freien, sehr freien Geister: und doch, daß ich ihnen verrate, was sie selbst nicht sehen können – denn sie stehen sich zu nahe –: dies Ideal ist gerade auch *ihr* Ideal, sie selbst stellen es heute dar und niemand sonst vielleicht, sie selbst sind seine vergeistigste Ausgeburt, seine vorge-schobenste Krieger- und Kundschafter-Schar, seine verfänglichste, zarteste, unfaßlichste Verführungsform: – wenn ich irgend worin Rätselrater bin, so will ich es mit *diesem* Satze sein!... Das sind noch lange keine freien Geister: denn sie glauben noch an die Wahrheit...« (GM, III, § 24)

29 »Man berichtet nämlich, daß zu Byzanz die menschliche Kunst so weit gebracht, daß dort die Schlangen niemand verletzen und die Dohlen innerhalb der Mauern nicht herumfliegen« (Alberti: 303).

30 »Ich genieße das Vergnügen, sagt Kant, ohne Beihülfe willkürlicher Erdichtungen, unter der Veranlassung ausgemachter Bewegungsgesetze, sich ein wohlgeordnetes Ganze erzeugen zu sehen, welches demjenigen Weltsysteme, das das unserige ist, so ähnlich sieht, daß ich mich nicht entbrechen kann, es für dasselbe zu halten. Mich dünkt, man könnte hier, in gewissem Verstande, ohne Vermessenheit sagen: gebt mir Materie, ich will eine Welt daraus bauen!« (I. Kant, in: GT: 218)

die geistige Erlösung, im Tod Gottes abermals den Beginn einer neuen Geschichte des (nun endlich entzauberten) Denkens.

Eine kurze Geschichte des Denkens, des bauenden Geistes, ergibt natürlich auch eine kurze und nötigerweise ›detaillierte‹ Baugeschichte (Geschichte der Architektur), in der die klassische Moderne (nur) eine Fortsetzung der modernen Klassik darstellt. Das Potenzial von Nietzsches Genealogie des Denkens bestünde darin, mit der Überwindung der Wahrheit schließlich auch das postsokratische Brechen zu überwinden und damit, nochmals gesagt, potenziell unsere »Geschichte zu einer *Fortsetzung der griechischen* zu machen« (der vorsokratischen [MA: 305]). Schon einen ersten Wink zur eher ›unberührten‹ Natur des Denkens liefert uns bereits der konkrete Begriff der Abstraktion. Hat die Moderne, ohne es wirklich zu erkennen, mit »Less is more« nicht das ultimative Zauberbild für das Denken erfunden?! (Noch unmissverständlicher wird die Gleichung mit ihrer äquivalenten Spiegelung: »mehr ist weniger«). Ist nicht die Abstraktion dieses exklusive Mehr, das Mehr an konkretem Leben, das lebensnotwendige Wesen des Denkens, dieses uns anhaftende ›Hinwegtun‹ oder Vereinfachen der Welt (wie wir es noch mit unserer ›Reise ins Gehirn‹ verdeutlichen werden)? Das reine Mehr, das ›Hinzutun‹, entspräche dann geradezu einer reinen ›Verleumdung‹ des Künstlers (KSA8, § 16[22])!

Es war ein großer *Mathematiker*, mit dem die *Philosophie* in Griechenland anhebt. Dorthier stammt sein Gefühl für das Abstrakte, Unmythische. (KSA7, § 19[96])

9. Abstraktion

Wenn man aber den metatechnischen Weltort ins Hohe und Weite ausbaut und so dem Arbeitsriesen eine gleichstarke organische Großform beilegt, dann erst wiegt man ihn auf und bringt seinem abstrakten Verband das Maß eines menschlich bemessenen anderen hinzu. (Schwarz: 113)

Das Abstrakte wird ganz allgemein als das Nichtgegenständliche definiert, das von den ersten fünf Sinnen a priori nicht erfasst werden kann. In einer noch begriffskomplementären Auffassung wird damit des Öfteren seine eher lebensferne Dimension betont als Gegenpol zum Konkreten und Lebensnahen einer beispielweise organisch gestalteten Form. Die Welt der Ideen mit ihrer grauen bzw. weißen Theorie gehört damit nicht unbedingt zu den Alltagsbedürfnissen der meisten Normalsterblichen. Auch sieht man in der Wissenschaft eher ein konkretes Mittel, die fortschreitende praxisorientierte Technik zu unterhalten. Man glaubt zuerst einmal der vorrangigen ›bloßen Befriedigung von Bedürfnissen‹ (›utilitas‹) zu genügen und erst im Weiteren eventuell den sekundären ›intellektuellen Ansprüchen‹ (›venustas‹). Doch das konkret Menschliche zielt »nicht in erster Linie auf das Praktische« und die Bedürfnisse der (fünf) gegenständlicheren Sinne (Lévi-Strauss: 20); die Wissenschaft und insbesondere ihr Ursprung, die Philosophie, sind nur die extreme Ausgeburt eines viel grundsätzlicheren menschlichen Bedürfnisses und damit einer weitaus fundamentaleren Aufgabe des Denkens: »uns die Welt *vorstellbar machen*« (KSA12, § 2[88]). Hierin, in der ›venustas‹, oder der ›hohen Weltgestalt‹ (Schwarz: 113), fanden die bedingten Disziplinen der Kultur ihre menschliche Würde.