

Julian Jachmann Mickaël Labbé Petra Lohmann (Hg.)



ZWECK UND ERFINDUNG

Perspektiven aus Architektur und Philosophie

FINALITÉ ET INVENTION

Perspectives architecturales et philosophiques

Prof. Dr. Julian Jachmann, Universität Regensburg, Kunstgeschichte, Forschungsschwerpunkte: Architektur und ihre Theorie in der Frühen Neuzeit, Ornamentik.

Julian Jachmann, Professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Regensburg. Domaines de spécialité : Histoire et Théorie de l'Architecture à l'époque moderne ; Théorie de l'Ornement.

Dr. Mickaël Labbé, Universität Straßburg. Forschungsschwerpunkte : Philosophie der Architektur, Theorie der modernen Architektur, Sozialphilosophie der Stadt.

Mickaël Labbé, Maître de Conférences en Philosophie de l'Art à l'Université de Strasbourg. Domaines de spécialité : Philosophie de l'Architecture ; Théorie de l'architecture moderne ; Philosophie sociale de la ville.

Prof. Dr. Petra Lohmann, Universität Siegen, Lehrgebiet Architekturtheorie, Forschungsschwerpunkte: Architekturtheorie um 1800, Deutscher Idealismus, Ästhetik.

Petra Lohmann, Professeure de Théorie de l'Architecture à l'Université de Siegen. Domaines de spécialité : Théorie de l'architecture autour de 1800 ; Idéalisme allemand ; Esthétique.

Julian Jachmann, Mickaël Labbé, Petra Lohmann (Hg.)

Zweck und Erfindung

Finalité et invention

Zweck und Erfindung

Perspektiven aus Architektur und Philosophie

Finalité et invention

Perspectives architecturales et philosophiques

Herausgegeben von Julian Jachmann, Mickaël Labbé und
Petra Lohmann

Der Druck erfolgte mit großzügiger Unterstützung von:



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Impressum

Satz und Layout: Markus Bauer M.A.
Covergestaltung: Nadine Merk
Titelmotiv nach: Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Paris 1650
Druck und Bindung: Uni Print, Universität Siegen
Gedruckt auf alterungsbeständigem holz- und säurefreiem Papier.

Siegen 2022: *universi* – Universitätsverlag Siegen
www.uni-siegen.de/universi

ISBN: 978-3-96182-102-0
DOI: doi.org/10.25819/ubsi/10036

Die Publikation erscheint unter der
Creative Commons Lizenz CC-BY-SA



Inhalt / Sommaire

Julian Jachmann, Mickaël Labbé, Petra Lohmann Einleitung	7
Mildred Galland-Szymkowiak Purpose and Invention in Architecture according to Schelling: from Absolute Identity to Biomimetics	19
Petra Lohmann Gefühl und Funktion	51
Eduard Führ Zur Kunst von Zweck und Zeug	69
Oliver Sack Die Verbindung von Gestaltung, Ästhetik und Zweckgebundenheit in August Schmarsows Theorie der architektonischen Raumbildung	89
Robin Rehm Zweck und Ornament. Adornos Werkbundvortrag <i>Funktionalismus heute</i>	109
Stéphane Bonzani Back to the origins	137
Anke Bitter Funktion und Design. Zur Genese des modernen Gebrauchsgegenstandes	153
Ulrich Exner, Martin Herchenröder Nacht Raum Schatten Musik (Einleitende Worte von Petra Lohmann)	177
Abbildungsnachweise / Crédits photographiques	189

Einleitung

Julian Jachmann, Mickaël Labbé, Petra Lohmann

Ein Bildhauer spaziert über den Friedhof. Sein Blick fällt auf einen akanthusumrankten Korb und ihm wird der subtile Dialog von pflanzlichem Wachstum und künstlerischer Form bewusst. Von dieser spontanen Inspiration aus führt den griechischen Protagonisten Kallimachos ein direkter Weg zur Gestalt des korinthischen Kapitells und somit zur Erfindung der dritten und letzten Säulenordnung der Antike.¹ Mit dieser Legende erklärt Vitruv in der einzigen aus dem Altertum überlieferten Architekturmonographie, den *De architectura libri decem* äußerst knapp eine der wichtigsten Erfindungen der europäischen Architekturgeschichte. Die Szene wurde in der Neuzeit mehrfach illustriert, ein Beispiel schmückt den Titel dieses Bandes. Kaum eine andere differenzierte baukünstlerische Form war derart erfolgreich wie das zierliche, mit Akanthusblättern und Helices gestaltete Kapitell. Während der antike Ingenieur und Autor den Prozess der Erfindung selbst durch eine lakonische Schilderung eher unterdrückt als entwickelt, so ist ihm die bedeutungsgesättigte Vorgeschichte etliche Zeilen mehr wert. Im Korb befinden sich die Spielsachen der im jungfräulichen Stand Verstorbenen, weshalb ihm zufolge diese Säulenordnung auch mit der Jungfrau gleichgesetzt wird, in Analogie zur männlichen dorischen und weiblichen ionischen Ordnung. Das Gefäß wird durch einen Ziegelstein beschwert, und die Akanthuswurzel unter ihm reagiert auf dieses Gewicht, die Ranken wachsen an den Seiten empor und ringeln sich unter dem Ziegel ein – als Archetypus von Akanthusblatt-Reihen und Spiralformen am Kalathos des Kapitells. Vitruv bindet auf diese Weise die korinthische Ordnung an verschiedene Facetten seines Architekturideales an: Über die symbolische Bedeutung an das *Decorum*, also die rhetorisch konzipierte Vorstellung vom Angemessenen, über die Pflanze an die Rückführung von Formen und Proportionen auf Naturvorbilder wie die menschlichen Maße, und schließlich über den Dialog von aufstrebendem Wachstum und beharrendem Gewicht an die Tektonik, der Inszenierung von scheinbar tragenden und lastenden Elementen in der Baukunst.

1 Vitruv (Übersetzung von Fensterbusch, Curt): *Zehn Bücher über Architektur*. Darmstadt 2013, S. 172f. Komposite und toskanische Ordnung, die in der Neuzeit zusammen mit den drei griechischen Ordnungen den Kanon der fünf Ordnungen bilden, sind lediglich deren Variationen.

Der antike Autor hätte zudem kaum treffendere Zeilen schreiben können, um die Problematik der architektonischen Erfindung und ihre Relation zum Zweck zu verdeutlichen. So scheint hier eine der wichtigsten Erfindungen der europäischen Architektur keinem Baukünstler, sondern einem Bildhauer zuzukommen, zudem bleibt offen, ob er diese Komposition sofort als potenzielles Kapitell erkennt. Daran schließt sich die entscheidendere Frage an, wie sich eine neue Form in den Kanon eines architektonischen Systems fügt, oder sogar zu seiner wesentlichen Erweiterung beitragen kann, gerade wenn sie wie hier aus einem völlig fremden Kontext stammt. Oder konnte Kallimachos in dieser Legende die Besonderheit der Komposition nur erkennen, weil er seit seiner Kindheit tausende klassischer Kapitelle gesehen hatte? In wenigen Zeilen wird zudem ein wirkmächtiger psychischer oder seelischer Kontext für eine Erfindung aufgerufen: Auf dem Friedhof erblickt der Spaziergänger das kraftvoll neu keimende Leben, das sich gegen die Last von Tod und Trauer behaupten kann. Aber entspricht die Begeisterung an diesem Ort für die frische Neuheit der Form der Pietät im Sinne des *Decorum*? Weit grundlegender noch stellt sich die Frage, in wieweit der übergeordnete Zweck von Architektur im Sinne von *Telos* auf die Gesetze der Natur und der Konstruktion zurückgeführt werden kann, und ob dies durch einen historischen Rückgriff – wie in Gestalt dieser sentimentalen Anekdote – oder in einer lebendigen Baupraxis erfolgen sollte. Erfindet hier der Mensch, oder findet er nur in der Natur, im Zufall? Darf er sich mit seinen Erfindungen ausschließlich im Rahmen der göttlich bzw. naturgesetzlichen Ziele bewegen? Und wenn er sich eigene Ziele setzt, sind diese eine Erfindung ohne Anlass, muss der Zweck selbst erst erfunden sein?

In der Geschichte der Architektur und ihrer Theorie ist die Frage nach der Zweckerfüllung, nach Bestimmung, Funktion oder Ziel eines Bauwerkes ebenso ein omnipräsenter Topos wie ein ungelöstes Problem. Seit der vitruvianischen, aus der antiken Rhetorik entwickelten *Utilitas*² wird die Aufgabe der Architektur im Allgemeinen und das Programm jedes einzelnen Bauprojektes im Besonderen explizit einem Moment der Reflexion unterworfen, das als distinktives Merkmal für das Tätigkeitsfeld des Architekten stehen kann. Auf diese Weise wird die Bestimmung eines Zweckes und seine Begründung zur zentralen Aufgabe des Entwerfers – konsequent gedacht bis hin zu einer Rivalität mit der göttlichen

2 Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*. München 2013, S. 24f.

Schöpfung. So formuliert François Blondel 1671 ebenso lakonisch wie hypertroph folgenden Anspruch für die Architektur: „C'est elle qui commande au courant des rivieres [...]“.³ Die nicht selten als hermetisch geschlossener Kern der Disziplin oder striktes Kausalitätsverhältnis zwischen Aufgabe und baulicher Form, zwischen Problem und Lösung unter dem Primat des *Ingenium* verstandene Beziehung offenbart bei näherer Betrachtung eine bunte und noch kaum bewältigte Fülle an Aspekten, Paradoxien und Aporien. Als fruchtbar erweist sich insbesondere der scheinbare Gegensatz der Zweckerfüllung zu Vorstellungen von Freiheit und Erfindung, der in Praxis und Theorie der Baukunst in zahlreichen Facetten verhandelt wurde und wird: Normierung gegenüber künstlerischer Individualität – Schaffen von Freiräumen für die Nutzer durch Architektur gegenüber dem Ziel einer Prägung des Menschen durch den Architekten – das Abbilden von Formen und Strukturen aus den Bereichen der Natur, Technik oder Ökonomie gegenüber einem schöpferischen Individualismus. Während derartige Aspekte in der Forschung bereits Beachtung fanden⁴, so bietet ein Gesichtspunkt wertvolle neue Perspektiven. Das produktive Wechselspiel von Erfindung und Zweck verbindet in selten konsequenter Weise nicht nur die Bereiche Architektur und Philosophie miteinander, sondern auch die Mikro- und Makroebene eines Architekturdiskurses, der sich zwischen Baustelle und theoretischer Reflexion entfaltet.

Auf der Mikroebene ist der eigenständige Umgang mit der Entwurfsaufgabe unter Erfüllung eines zweckgebundenen Auftrags ein besonders charakteristischer und alltäglicher Aspekt architektonischen Schaffens – in Gestalt von mühsam erhaltenen Freiräumen, von Anregungen, Ideen und Problemstellungen für den Entwurf oder auch in Form eines Auslotens von Möglichkeiten gegenüber Bauherren, Publikum und Gesellschaft – angefangen von dem regelmäßigen Überschreiten des Budgets bis hin zu einem bewussten Vermeiden des Massengeschmacks und sorgfältig inszenierten Provokationen. Diese praxeologisch noch nicht ausreichend beleuchtete Sphäre einer Definition oder Findung des Entwurfsproblems durch den Entwerfer selbst soll in neuer Weise mit dem Blick auf

3 Blondel, François: *Cours d'Architecture*, Band 1. Paris 1675, *Discours*, unpag. [S. 3].

4 Die opulente Vielfalt der international geprägten Forschungsliteratur zum Thema der Architekturtheorie und ihrer Geschichte erlaubt an dieser Stelle keinen schnellen Überblick, verwiesen sei stellvertretend auf die umfassenden Studien von Françoise Choay, Dietrich Erben, Hanno-Walter Kruft, Robin Middleton, Werner Oechslin, Ulrich Schütte und Anthony Vidler.

die Makroebene einer Funktionsreflexion in der Architekturtheorie verschränkt werden, die sich disziplinär zwischen Baukunst und Philosophie entwickelt. In dieser werden die Freiheit des Architekten und die Definition der Architektur zwischen Funktionserfüllung und Erfindung immer wieder neu befragt, und somit auch die Konzepte von Funktion, Zweck und Bestimmung oder auch die Rolle der Architektur für den Entwerfer, Rezipienten, Nutzer und die Gesellschaft. Die Definition des Zwecks und verwandter Begriffe wie *Utilitas*, *Commodité* oder Funktion erfolgte in unterschiedlich reduktionistischer oder umfassender, metaphysischer oder materialistischer Weise zwischen Bedürfniserfüllung, Ästhetik und Symbolik, zwischen Raum, Körper, Oberfläche und Ornament, wobei sich ausgeprägte Berührungspunkte mit Soziologie, Psychologie, Philosophie, Mathematik, Informationswissenschaft, Ökonomie, Medizin und Biologie entwickelten.

Die Diskussion um Zweck und Funktionalismus kann bereits in der Architekturtheorie der Frühen Neuzeit verfolgt werden – vom Vitruvianismus über Carlo Lodoli bis hin zu Marc-Antoine Laugier –, sie gewinnt jedoch im 19. Jahrhundert erheblich an Intensität, etwa mit den Beiträgen von Gottfried Semper, Louis Sullivan und Otto Wagner. In der architektonischen Moderne wird sie zumindest phasenweise zum bestimmenden, nicht selten in polemischer Weise verkürzten Motiv; die Vielfalt der Zugangsweisen auch in diesen Jahrzehnten zeigen jedoch Bauten und Schriften von Adolf Loos, Le Corbusier, Bruno Taut und den Mitgliedern des Bauhauses. Diese besonders plastischen theoretischen Prägungen wie „form follows function“⁵ (Louis Sullivan) oder „machine à habiter“⁶ (Le Corbusier) prägen die folgenden kontroversen Debatten, wie sie von der Postmoderne bis heute spürbar sind. Die Problematik ist dabei in eine pluralistische Vielfalt von Kontexten eingebettet wie Strukturalismus, Materialgerechtigkeit, Wahrheit, Morphologie, Rationalisierung, Maschinenmetaphorik, Rhetorik (Wirkung und *Decorum*), Technokratie und Utopien, Ethik und Nachhaltigkeit.

Sowohl die Untersuchung der Entwurfspraxis wie auch diejenige der architekturtheoretischen Positionen können bezüglich der Zweckproblematik umfassend von einer in diesem Kontext erst sporadischen Berücksichtigung des intensiven philosophischen Diskurses profitieren. Dabei nimmt dieser Problemkomplex in der Philosophie einen besonders zentralen Ort ein, der sich ausgehend von den Begriffen *Telos* und *Skopos* entwickelte und die Weltauslegung in prozessualer

5 Kruft 2013 (vgl. Anm. 2), S. 411.

6 Kruft 2013 (vgl. Anm. 2), S. 459.

und reflexiver Weise zu fassen hilft.⁷ Das diskursive Feld wird dabei spätestens mit Sokrates, Platon und Aristoteles aufgespannt – zwischen einem Verständnis der Teleologie im Sinne von Ontologie und Kosmologie einerseits sowie eines Selbstzweckes der Vernunft andererseits. Die Fruchtbarkeit und grundlegende Bedeutung der Problematik bestätigte sich in der Geschichte der Philosophie – die oft bemühte Relation von Funktion und Organismus (Galen), das theologisch-teleologische Ordo-Denken (Thomas von Aquin), die Kontroverse zwischen Finalitäts-Skeptikern (René Descartes, Thomas Hobbes und Baruch de Spinoza) und den Protagonisten einer Neukonzeption des Zwecks im 17. und 18. Jahrhundert (Pierre Gassendi, Isaac Newton, Gottfried Wilhelm Leibniz und George Berkeley), bis hin zur Begriffsschöpfung der *Teleologie* (Christian Wolff) und dem *Finis ultimus* (Alexander Gottlieb Baumgarten).⁸

Aus philosophischer Sicht kann die Idee des Zwecks vor allem unter zwei Gesichtspunkten befragt werden: Aus der Perspektive einer Konzeptualisierung der Zweckmäßigkeit menschlichen Handelns (mit dem Begriffspaar Zweck/Mittel im Kern einer Reflexion über Freiheit) – und im Zusammenhang mit dem Versuch, den Zweck (in) der Natur zu verstehen: Ist die Zweckmäßigkeit als subjektiv oder als objektiv zu betrachten? Muss im zweiten Fall notwendigerweise die Existenz eines Schöpfers der Natur angenommen werden? Kann die Zweckmäßigkeit in der Natur wissenschaftlich untersucht werden? Derartige Überlegungen erreichen bei Immanuel Kant einen bemerkenswerten Höhepunkt. Die zentrale Position der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“⁹ in der *Kritik der Urteilskraft* verbindet sich mit Kants Charakterisierung des Geschmacksurteils im Sinne des Interesselosen. Dieser Gedanke könnte für die Baukunst bedeuten, dass sie auf Grund ihres utilitaristischen und zweckgebundenen Wesens nicht die Kriterien der ‚Reinheit‘ erfüllen kann, die für ein Geschmacksurteil im Sinne Kants ausschlaggebend sind. Kann die Architektur aus dieser Perspektive heraus überhaupt als Kunst verstanden werden? Sind wir gezwungen, eine Spaltung des Phänomens Architektur zu konstatieren, die entweder vom Standpunkt der Zweckmäßigkeit oder

7 Spaemann, Robert/Löw, Reinhard: *Die Frage Wozu? Geschichte und Wiederdentdeckung des teleologischen Denkens*. München 1991. Busche, Hubertus: Teleologie/teleologisch. In: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel 1998, Bd. 10, Sp. 970-977.

8 Balmer, Hans Peter: *Figuren der Finalität. Zum teleologischen Denken der Philosophie*. Münster 2017.

9 Vgl. den Beitrag von Robin Rehm in diesem Band.

aber vom ästhetischen Standpunkt aus zu betrachten ist – ohne die Möglichkeit einer Verbindung zwischen beiden Dimensionen? Verliert man aber in diesem Fall nicht gerade das Moment, das die problematische Besonderheit der Architektur als „art de faire chanter le point d’appui“¹⁰ (Auguste Perret) ausmacht, die unauflöbliche Vereinigung von Nutzen und Schönheit, bzw. von „craft“ und „art“ (siehe Roger Scruton „an almost indescribable synthesis of the two“¹¹) – die Manifestation einer einzigartigen Schönheit des Nützlichen selbst?

Im 20. Jahrhundert war der Begriff des Zwecks Gegenstand zahlreicher philosophischer Arbeiten, von denen einige sich unmittelbar auf die Architektur bezogen, indem diese als politische und soziale Realität betrachtet wurde. Ausgehend von einer Diagnose der Moderne erarbeiteten die Denker der Frankfurter Schule im Kontext einer kritischen Gesellschaftstheorie das Konzept der Zweckrationalität, eine technisch-rationale Logik, die besonders für eine in Bereiche mit eigenen Gesetzmäßigkeiten gegliederte Gesellschaft geeignet schien. Bezüglich einer Anwendung derartiger Überlegungen auf die Architektur nimmt Walter Benjamin eine prominente Position ein, aber auch andere bedeutende Vertreter der Kritischen Theorie haben dieser Disziplin ihre Aufmerksamkeit gewidmet (siehe Theodor W. Adorno, *Funktionalismus heute*; Jürgen Habermas, *Die Moderne: ein unvollendetes Projekt*, ders., *Moderne und Postmoderne Architektur*). Eine derart politische Perspektive entwickelt auch Michel Foucault in seinen bedeutendsten Arbeiten, in denen das Problem von Zweck in Form einer Frage nach Normierungsprozessen aufgeworfen wird, die im Rahmen von Machtstrukturen und unter dem Gesichtspunkt der „gouvernementalité“ reflektiert werden. Foucault definiert die Gegenwart als die Epoche des Raumes (und nicht der Zeit) und untersucht sowohl die Verräumlichung von Strategien im Sinne einer Macht, die Räume und Körper „kartiert“, um ihre eigenen Ziele zu erfüllen, als auch die Formen des Widerstandes und der Erfindung, die sich auf dem Zwischenraum oder im Intervall einer solchen Strukturierung sozialer Räume zu Netzwerken der Macht entwickeln.¹² Foucaults Text über den Begriff

10 Gargiani, Robert: *La colonne: nouvelle histoire de la construction*. Lausanne 2008, S. 430.

11 Diffey, T.J.: On Architecture, Art and Works of Art. In: Mitias, Michael H. (Hg.): *Architecture and Civilization*. Amsterdam u.a. 1999, S. 1-23, hier S. 1.

12 Foucault, Michel: Die Heterotopien/Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Frankfurt am Main 2005; ders.: *Andere Räume* (1967). In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*. Leip-

der Heterotopien, die „espaces autres“ und Gegenräume zugleich sind, hat sich zudem als äußerst fruchtbar erwiesen, um die neoliberale „gouvernementalité“ zu analysieren. Diese Untersuchungen können wiederum mit Ansätzen im französischen Denken des zwanzigsten Jahrhunderts in Bezug gesetzt werden, die urbane Realität zu hinterfragen, etwa in Gestalt der Situationisten und Henri Lefebvres sowie ihrer Kritik am Funktionalismus im Sinne eines architektonischen Regimes, das eine Vielzahl von spielerischen oder nicht unmittelbar produktiven Zwecken ausschließt.

Zahlreiche weitere philosophische Strömungen haben sich dem Zweck unter anderen Gesichtspunkten gewidmet.¹³ Das gilt für den amerikanische Pragmatismus aus der Perspektive einer naturalistischen und emergenten Theorie der – insbesondere ästhetischen Erfahrung – u.a. im Werk von John Dewey, aber auch für den Postmodernismus, der in einer Konfrontation mit Gedanken französischen Ursprunges wie Vorstellungen des Unproduktiven als Anti-Zweck bei Georges Bataille sowie die anti-utilitaristische Soziologie nach dem Vorbild der Dekonstruktion Jacques Derridas einen kritischen Dialog mit dem Funktionalismus entwickelt. Aber auch das Denken Ludwig Wittgensteins und seiner vielfältigen Nachfolger ist durch die Frage nach der Logik des Gebrauchs, der Neudefinition der Handlungstheorie sowie der Kritik am erkenntnistheoretischen Fundamentalismus für die Fragestellung fruchtbar. Insbesondere in Gestalt der zeitgenössischen angelsächsischen Architekturphilosophie darf in diesem Kontext die Analytische Philosophie und Ästhetik nicht fehlen, die in neuer Weise nach einer Definition der Architektur zwischen Form und Funktion und ihren spezifischen Modalitäten fragt, und nicht zuletzt nehmen eine besonders prominente Position in diesem Spektrum zeitgenössische Debatten über eine Ethik und Ästhetik der Umwelt ein, die von einer Reflexion utilitaristischer und anthropozentrischer Maßstäbe – in Form des Konzeptes intrinsischer Werte – zu einer Ausarbeitung von eigenständigen Umweltkonzepten gelangen.

Aus der jüngsten Zeit sind aber auch einige Autoren zu nennen, die Fachkompetenzen in der Philosophie und der Architektur verbinden können und den Zweck über die Idee des Parametrismus neu zu thematisieren suchen. In-

zig 1993, S. 34-46.

13 Vgl. Hoffmann, Thomas Sören: Zweck, Ziel. In: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried/Gabriel, Gottfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel 2004, Bd. 12, Sp. 1498-1510.

dem er die Logik des Projektes und der architektonischen Praxis grundsätzlich hinterfragt, versucht etwa Patrick Schumacher¹⁴ in Auseinandersetzung mit der Systemtheorie Niklas Luhmanns¹⁵ den Parametrisismus als ein Prinzip des Zusammenschlusses und der formalen Organisation einer Gesamtheit interdependenter Elemente zu denken, die nach dem Modell eines Organismus strukturiert sind. Eine solche Reflexion ermöglicht die Definition eines neuen architektonischen Stils und neuer Entwurfs- und Produktionsmodalitäten wie das parametrische Modellieren, aber auch neuer Ziele der Architektur, als da wären *Green Building* und *Building Information Modeling*. Aus diesen Praktiken ergeben sich bislang unbeantwortete Fragen: Was für eine Art Individualität bezüglich der die Formfindung ermöglichenden Computer-Programme, die von Büros überall auf der Welt gleichermaßen benutzt werden, folgt daraus? Wenn die Generierung der Form und des Projekts von einem autonomen Spiel ausgeht, das den Parametern überlassen bleibt, welchen Anteil kann die schöpferische Kraft des einzelnen Architekten an diesem Prozess noch haben? Wird er zu einem bloßen Kontrolleur der Parameter degradiert? Schlussendlich, sind Parametrisismus und kreative Individualität überhaupt miteinander vereinbar?

Dieser Publikation liegen Vorträge zugrunde, die auf einer gleichnamigen Tagung in Regensburg gehalten und debattiert wurden. Vom 8. bis 10. November 2019 organisierte die *Internationale Gesellschaft für Architektur und Philosophie* in Kooperation mit der Universität Regensburg und großzügig finanziert durch die Regensburger Universitätsstiftung Hans Vielberth eine Tagung, zu der neben Mitgliedern der Gesellschaft auch internationale Gäste geladen waren. Zusätzlich zu den in diesem Band versammelten acht Beiträgen wurden noch folgende Vorträge gehalten: MORITZ GLEICH (ETH Zürich) widmete sich ‚Zweck und Erfindung im maschinellen Konzept der Architektur‘, MICKAËL LABBÉ (Université de Strasbourg) ‚Opportunity beyond function: the architecture of Paulo Mendes da Rocha‘. XAVIER BONNAUD (Gerphau, Paris) erkundete ‚Les nouveaux horizons d’attentes de l’architecture à l’ère de l’Anthropocène‘, THÉODORE GUINIC (École Nationale Supérieure d’Architecture, Paris) ‚Le centre architectonique Victor Vasarely à Aix en Provence : de l’intention à l’invention‘. Zudem fokussierte ein Beitrag von KATHRIN HERZ (Universität Siegen) auf ‚Dekorierte Schuppen und

14 Schumacher, Patrick: *The Autopoiesis of Architecture*. New York 2010.

15 Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme, Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main 1984.

multifunktionale Cluster: „Moscheen“ türkeistämmiger Muslime in Deutschland‘ und schließlich der Vortrag von AURÉLIE NÉVOT (EHESS, Paris) auf ‚L’architecture comme projet philosophique et poétique en Chine contemporaine‘.

In ihrem Beitrag ‚Purpose and Invention in Architecture according to Schelling: from Absolute Identity to Biomimetics‘ erörtert MILDRED GALLAND-SZYMKOWIAK die Sicht auf die Architektur im Spannungsfeld zwischen Nützlichem und Schö-nem im Rahmen von Schellings Philosophie der absoluten Identität von Realem und Idealem. Besondere Berücksichtigung kommt dabei seiner Naturphilosophie zu. Von Interesse ist vor allem die Art und Weise, wie Schelling die spezifische Schönheit der Architektur als Allegorie des Organischen im Anorganischen definiert, und darauf aufbauend die Bestimmung der Rolle der Architektur im Verhältnis von Natur und Rationalität motiviert, sich mit der zeitgenössischen Thematik der „biomimicry“ oder „bio-inspiration“ zu beschäftigen und diese in eine historisch-philosophische Perspektive zu stellen. Leitgedanken für die Ex-plikation dieses Ansatzes sind die Selbststrukturierung des Organismus in der Interaktion mit seinem jeweiligen Milieu sowie die Selbstexponentiation des tierischen Kunsttriebs in der Konstruktion einer „schönen“ Form.

PETRA LOHMANN verbindet die Frage nach Zweck und Erfindung mit der Relation von ‚Gefühl und Funktion‘, wie sie im Denkmalkonzept des Architekten und Begründers der deutschen Denkmalpflege, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) konkretisiert wird. Indem sich in einem Monument die „Sichtbarkeit des göttlichen Lebens“ manifestiert, wird es im Sinne der Romantik zum Symbol der sittlichen Freiheit, dient dem Zweck einer Kultivierung der Menschheit, führt diese aus der Unmündigkeit heraus und motiviert, die Selbsttätigkeit unter das Sittengesetz zu stellen. Diese sehr weitreichenden und eigenständigen Überle-gungen zur Definition eines Denkmals, wie sie sich idealtypisch an Schinkels Zeichnung ‚Allegorische Darstellung der Wissenschaft und Religion als Segnun-gen des Friedens‘ explizieren lassen, sind nur über eine intensive, letztlich aber auch kritische Rezeption der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes (1762-1814) zu verstehen.

EDUARD FÜHR verfolgt mit seinem Beitrag ‚Zur Kunst von Zweck und Zeug‘ zwei Ansinnen. Zunächst geht es darum, die Begriffe ‚Zweck‘ und ‚Funktion‘ aus den Quelltexten (Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts) zu rekonstruieren, um daran anschließend die Frage nach den Bedingungen des „künstlerischen Cha-rakters eines funktionalistischen Gebäudes zu stellen“. Im Horizont der großen

Streitsache zwischen einem „architektonischen Funktionalismus“ und dem Verständnis der „Architektur als Baukunst“ werden die Konsequenzen der jeweils für sich als absolut verstandenen Positionen aufgezeigt (Tradition als Einschränkung des Fortschritts, Funktionalismus als Ausschluss metaphysischer Werte). Dabei „soll die Eindimensionalität des ‚funktionalistischen‘ Denkens kritisiert und von der kognitiven Konzeptualisierung des ‚Zwecks‘ zur Materialität eines ‚Instruments‘ und seines alltäglichen Gebrauchs und von ‚Funktion‘ zu ‚Situation‘ übergegangen werden.“

Mittels „konkreter und kritischer Analysen“ ausgewählter Beispiele zeigt Eduard Führ, wie die in der genannten Streitsache mit der funktionalistischen Architektur einhergehende Problematik im Rückgriff auf den Begriff der „Concinnitas“ zu lösen sein könnte und „im gebrauchenden Handeln“ Kunst und Zweck sich nicht ausschließen.

Die Geprägt- und Gestimmtheit des Menschen in und durch Architektur sowie Weisen der Aneignung von Raum spielen in dem Beitrag von OLIVER SACK eine wichtige Rolle. Im Rekurs auf die räumliche Verfasstheit des Menschen setzt er sich in seinem Beitrag ‚Die Verbindung von Gestaltung, Ästhetik und Zweckgebundenheit in August Schmarsows Theorie der architektonischen Raumbildung‘ unter Berücksichtigung des zeitgenössischen Diskurses mit einem Desiderat der Schmarsow-Forschung auseinander. Implizit geht es ihm dabei darum, die „relative Autonomie architektonischer Gestaltung“ zu prüfen, die sich mit Rückgriff auf Schmarsow „als Überwindung einer vornehmlich objektorientierten Architekturästhetik“ herausstellen lässt. Im Zentrum der Ausführungen stehen dabei die Bestimmung des Wohnens als Grundcharakteristikum der „Architektur als raumbildende Kunst“ und die Ableitung der Raumbildung aus der ursprünglich „räumlichen Verfasstheit des Menschen“. Die „visuell-körperliche Wahrnehmung“ des Raums sowie die „Orientierung und Bewegung im Raum“ sind dafür wichtige Voraussetzungen. Die Ausführungen dazu sind von der zentralen Frage geleitet, „auf welche Weise Schmarsows Theorie eine Verbindung der Raumbildung“ mit einem „spezifischen Moment der Zweckgebundenheit“ des architekturgestalterischen Schaffens, wie dem der „privaten Aneignung und Nutzung von Raum“, eingeht.

In seiner umfangreichen Analyse ‚Zweck und Ornament. Adornos Werkbundvortrag *Funktionalismus heute*‘ zeichnet ROBIN REHM das komplizierte Geflecht an Zweck- und Funktionskonzepten nach, das sich zwischen den Positionen von

Immanuel Kant, Adolf Loos und Theodor W. Adorno aufspannt. Ausgehend von Kants Vorstellung einer ‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck‘ wird ein neues Licht auf die polemische Ornamentkritik des Wiener Architekten geworfen, deren literarische Dimension besonders herausgearbeitet wird. Verbindungen werden geknüpft zu Adornos Eröffnung einer „Perspektive auf die in rationeller Betrachtung ausfindig gemachte Diversität des Zweckhaften“ und auf „ihren Übergang ins Feld des Künstlerischen“. Ein wichtiger Vektor innerhalb der aufgezeigten Entwicklungslinien ist die Bedeutung des Subjektes für die Zweckbestimmung.

Ausgangspunkt des Beitrages ‚Back to the origins‘ von STÉPHANE BONZANI ist eine Tendenz im zeitgenössischen Architekturschaffen, die Ursprünge der Baukunst zu thematisieren – sei es durch den Gebrauch einfacher Materialien, durch archaische Konstruktionsweisen oder auch in Gestalt einer Wiederbelebung historischer Bautypen. Der Autor kann die Wurzeln dieses Phänomens in der Geschichte der europäischen Architektur und ihrer Theorie nachzeichnen. Zentral ist dabei die Hypothese, dass der Konnex zum Ursprung in einer spezifischen Unbeweglichkeit des architektonischen Artefaktes zu suchen ist, so definiert der Philosoph Benoît Goetz: „l’architecture est l’art de l’immobilité“. Sowohl der Kontextbezug wie die Unwiederholbarkeit eines Bauwerkes sind in dieser Perspektive eingefangen, die ein Potential für die baukünstlerische Erfindung und materielle Setzung in einem Zeitalter birgt, das in den Kategorien von Walter Benjamin von der Beliebigkeit der Reproduktionen gekennzeichnet ist.

ANKE BITTER stellt in ihrem Beitrag ‚Zur sozialen Funktion der Funktion‘ zentrale Positionen des Funktionsdiskurses heraus und weist dabei nach, wie sich Design zunehmend „als eine eigengesetzliche und selbstbestimmte Weise der Gestaltung“ rekonstruieren lässt. Der Bezugsrahmen schließt dafür Entwicklungslinien von Gottfried Semper bis Hans Gugelot ein. So hat sich für Erstgenannten die „Ordnung der Dinge“ gewandelt. Für das moderne Design gilt, dass sich die Gebrauchsform nicht mehr länger durch das Überlieferte festmachen lässt: Früher „seien Erfindungen nur Mittel für vorausgesetzte Zwecke und Bedürfnisse gewesen, nun dagegen seien die Zwecke und Bedürfnisse nur noch Mittel, die Erfindungen legitimieren.“ Die Erfindung von Funktionen, die Überprüfung von Formen auf ihre Funktionalität hin markieren das Wesentliche der Tätigkeit der modernen Gestalter. Daran zeigt sich, dass „der Gebrauchsgegenstand in der modernen Gesellschaft eine neue Sozialfunktion erhalten

hat.“ Hans Gugelot zufolge sind Designer daher keine „reinen Formenerfinder“, sondern sie lösen Probleme.

Die *Internationale Gesellschaft für Architektur und Philosophie* ist der Intensivierung eines Austausches zwischen der Architekturpraxis und akademischen Sphäre verpflichtet. Als idealtypische Manifestation dieser Zielsetzung kann der Beitrag von ULRICH EXNER und MARTIN HERCHENRÖDER gelten, der durch eine Einleitung von PETRA LOHMANN um eine philosophische Perspektive erweitert wurde. Der Titel ‚Nacht Raum Schatten Musik‘ entspricht einem künstlerischen Projekt, das 2019 von der Universität Siegen auf dem Gelände eines ehemaligen Schießstandes veranstaltet wurde. Studierende konnten unter der Leitung des Architekten Exners und des Komponisten und Musikwissenschaftlers Herchenröder das nun ‚Erfahrungsfeld SCHÖN UND GUT‘ betitelte Gelände neu gestalten bzw. bespielen. Unter anderem durch einen Rückgriff auf Novalis und Nietzsche verleiht Lohmann diesem Projekt eine Dimension, die durch die mythologische Figur des Prometheus eröffnet wird, der als Garant für „Selbstbildung“ und „Vorbild für die Selbstbestimmung zur Autonomie schlechthin“ den „Mensch der Offenheit“ ermöglicht. In dieser Weise ist auch die künstlerische Aneignung der Wirklichkeit zu verstehen:

Dabei bleibt sie zwar noch dieselbe, aber sie wird als unter künstlerischen Vorzeichen veränderte mehr sein und dadurch Möglichkeiten von Bestimmung seiner Selbst in der Umwelt mäeutisch offenbaren, die zusammen mit dem Wirklichen zu einem selbstbestimmten und selbstentworfenen Ganzen führen.

Purpose and Invention in Architecture according to Schelling: from Absolute Identity to Biomimetics

Mildred Galland-Szymkowiak

Because architecture, like eloquence¹, has one face turned toward the useful and another turned toward beauty, any beauty that is specifically architectural cannot be conceived independently of purpose. Although the question of the unity between the useful and beautiful in architecture has been part and parcel of the theory and philosophy of architecture before Kant and after German idealism, it found a particular resonance in the philosophies of art developed between 1790 and 1830. Indeed, the German romantics and idealists, who put forward a symbolic conception of the beautiful in the context of a metaphysical redefinition of art, contest the relevance of the Kantian distinction between free beauty (grasped outside all concepts) and adherent beauty (attributed to an object on account of its conformity with a concept). In his lectures on aesthetics, August Wilhelm Schlegel states that adherent beauty is “infinitely more important.”² In this context, architecture, purposive art i.e. art that is based on a concept, completely belongs to the system of fine arts.

Schelling does not ascribe to the system of fine arts any other principle except the principle of the system of philosophy as a whole. In this regard, Schelling is not claiming to furnish a doctrine of aesthetics (one that above all connects the beautiful with sense perception), but a philosophy of art: i.e. an understanding

1 ABBREVIATIONS:

SW: F.W.J. Schelling, *Sämtliche Werke*, edited by K.F.A. Schelling, 14 vols., Stuttgart/Augsburg, Cotta, 1856-1861.

AA: F.W.J. Schelling, *Historisch-kritische Ausgabe*, im Auftrag der Schelling-Kommission der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1976ff.

All the translations in the present article have been checked. The German editions are cited, as well as existing English translations.

Cf. A.W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Erster Teil: Die Kunstlehre [1801-1802], in: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, 6 vol., edited by Ernst Behler and Frank Jolles, Paderborn/Munich et al., Ferdinand Schöningh, vol. 1: *Vorlesungen über Ästhetik I* [1798-1803], 1989, pp. 264-275.

2 A.W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (note 1), p. 236.

of the universal unity of being and knowledge viewed from the perspective of art. Taking the specific case of architecture, I will argue for the following thesis here: far from limiting the relevance of Schelling's claims about fine arts and particular works of art³, the situating of his philosophy of art in a metaphysics of absolute identity generates a fruitfulness that exceeds the system itself.⁴ Schelling's original solution to the question of the unity of the useful and the beautiful in architectural art is inscribed in a philosophy of the absolute identity of the real and the ideal (elaborated between 1801 and 1806), and more generally, in the philosophy of nature. Therefore, the conceptuality that is put in place permits a fresh characterization of certain contemporary architectural achievements. – I will first outline the Schellingian philosophy of architecture and then test this hypothesis by means of a few concrete examples.

Schelling's conception of architecture⁵ was developed between 1802 and 1805 in his lectures on the philosophy of art first given in Jena and then in Würzburg. These lectures were only published posthumously in 1859, but had already been available much earlier thanks to a number of student lecture notes (*Nachschriften*).

3 I am treating here the topic of architecture in an interpretive manner that I first formulated in an earlier article: Philosophy and the History of Art: Reconsidering Schelling's *Philosophy of Art* from the Perspective of Works of Art, *Critical Horizons* 14/3 (2013), pp. 296-320.

4 Cf. Dieter Jähnig's approach in: *Der Weltbezug der Künste. Schelling, Nietzsche, Kant*, Freiburg im Breisgau, Verlag Karl Alber, 2011.

5 At the moment of working on his lectures on aesthetics, Schelling wrote to August Wilhelm Schlegel that he had "always had a particular interest" in architecture and had his own thoughts on the subject (letter of 21 October 1802, AA III (note 1) 2,1, p. 502). Schlegel's lectures inspired Schelling to write up his own.

On the question of architecture in Schelling, see Lorenz Dittmann, Schellings Philosophie der bildenden Künste, In: Hermann Bauer (ed.), *Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. 1. Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*, Berlin, De Gruyter, 1963, pp. 38-62. Petra Lohmann has studied the reception of Schelling's philosophy of architecture in Leo von Klenze – an architect who was one of Schelling's contemporaries. See Petra Lohmann, Anmerkungen zu Klenzes Schelling-Rezeption, in: *Schelling Studien* 6 (2018), pp. 145-162.

I. The Place of the Fine Arts in the Schellingian Philosophy of Identity

I.1 The Principle: Absolute Identity

Schelling develops a metaphysics of art within the framework of his so-called 'identity philosophy'. This philosophy determines the absolute, or absolute identity, as the principle of all knowledge and being.

Everything that is, is absolute identity itself; Everything that is, considered absolutely and in itself, is in essence absolute identity, but in its form of being, it is a cognizing of absolute identity.⁶

Understanding philosophically one of the objects of our knowledge, therefore, is to grasp to which degree and in which manner it reveals the absolute identity, how it gives form to this essence. Nevertheless, we should not think of the idea of the One on the one side, and on the other side the idea of the universe in which it is found or where it reproduces itself in all things: in fact, the so-called 'philosophy of identity' takes precisely the opposite view of this opposition. This is because absolute *identity*, which is the principle of the system, is *at the same time and from the outset*, absolute *totality*: this is an essential thesis for Schelling. There is no need to choose between immanence or transcendence of the absolute (or "God" or absolute reason): it should be conceived as the original unity of being and thought, a unity whose infinite and unlimited self-affirmation *is* the universe.

Thus, the task of philosophy is to expound this self-affirmation. But how do we access the absolute? In this regard Schelling regularly repeats the same idea. Our thinking grants us access to an absolute whenever we reflect on the question: "how do I know that I know?" Knowing that I know, is knowing that

6 Schelling, *Darstellung meines Systems der Philosophie* (1801), SW IV (note 1), pp. 119, 122; AA I (note 1), 10, pp. 120, 123. English translation, *Presentation of My System of Philosophy (1801)*, by Michael G. Vater, in: J.G. Fichte/F.W.J. Schelling, *The Philosophical Rupture between Fichte and Schelling, Selected Texts and Correspondence (1800-1802)*, translated, edited, and with an introduction by Michael G. Vater and David W. Wood, Albany, N.Y., State University of New York Press, SUNY Press, 2012, pp. 148, 150.

7 See Schelling, *Darstellung*, in: SW IV (note 6), p. 125; AA I (note 1), 10, p. 127; English translation (note 6), p. 152.

there is not my knowledge on the one side and its object on the other, but that my knowledge well and truly attains the being of the object: that is to say, we find a point of identity in our thinking between being and thought. The One is nothing else than this very in-differentiation of the subjective and the objective, thought in its radical a-subjectivity. “The thought of reason can be attributed to everyone; to conceive it as absolute, and thus to come to the standpoint I require, one must abstract from what does the thinking,”⁸ wrote Schelling in 1801. The absolute is not the ‘object’ of philosophy (any kind of approach that opposes the subject and object, would destroy the identity as it is): rather, when we think the unity that is at the heart of all knowledge that knows itself as such, the absolute thinks itself in us, just as much as we think the absolute.⁹

Our goal here is not to reconstruct the whole system of identity, but to understand what place is accorded to art in this self-affirmation of the One as a universe, or (which amounts to the same thing): in this self-presentation of the absolute identity within the totality of our knowledge.

I.2 The Structures of the Universe and the Place of Art

Schelling’s essential thesis is that the absolute does not step or move out of itself and has never done so.¹⁰ It reveals itself in a twofold manner to the rational consciousness that is examining it: as a real world (nature) and as an ideal world (history). This absolute unity is therefore understood either under the predominance of objectivity (real) or under the predominance of subjectivity (ideal). But it can also be grasped as the equilibrium or in-difference of these two poles of unity. Indeed, it is precisely this in-difference that is primary, and it is the goal of philosophy to seize it in everything. The activity of the philosopher “hovers” or “oscillates” (*schwebt*) between the different manifestations of the absolute in order to seize their unity and to present them in a system.¹¹

8 Schelling, *Darstellung*, in: SW IV (note 6), p. 114; AA I (note 1), 10, p. 116; English translation (note 6), p. 146 (trans. modified).

9 Schelling, *System der gesamten Philosophie* (1804), in: SW VI (note 1), p. 141.

10 Schelling, *Darstellung*, in: SW IV (note 6), p. 120; AA I (note 1), 10, p. 121; English translation (note 6), p. 149.

11 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 382; AA II (note 1), 6,1, p. 126; English translation: F. W. J. Schelling, *The Philosophy of Art*, translated by Douglas W. Stott, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 29.

As for art, it is the “objective reflex (*objektiver Reflex*)”¹² of this infinite activity: the worlds of art render visible and accessible in the objects of intuition, those very structures of the universe that the philosophical activity for its part presents in a system.

The divine creation is represented objectively through art, for that creation is based on the same informing (*Einbildung*) of infinite ideality in the real upon which art is also based.¹³

This does not signify at all that art would be the messenger of philosophical theses or subordinate to the concept, but that the dynamic production of reality in the absolute finds its counterpart in inspired productions of works of art, in the “formation-in-one” (*Ineinsbildung*) of the ideal and the real through the activity of the imagination (*Einbildungskraft*). Art objectively reveals to us the in-difference of the subjective and the objective, or to put it another way: it presents to us “the infinite as particular.”¹⁴

I.3. The Powers (*Potenzen*)

By defining the real world, the ideal world, and their absolute identity, we have now in fact already touched on what Schelling calls the *powers* (*Potenzen*). This is a foundational idea in his philosophy, from the development of his *Naturphilosophie* (1797-1800), right up to his late philosophy, where the doctrine of the *Potenzen* becomes reformulated.¹⁵

During the period of his philosophy of identity, the powers are defined as the concepts of pure (i.e. absolute) reason that permit us to understand how the One, already from the beginning, deployed itself in a universe. Schelling writes:

12 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 369; AA II (note 1), 6,1, p. 114; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 16.

13 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 386; AA II (note 1), 6,1, p. 129; *The Philosophy of Art* (note 11), pp. 31-32.

14 Schelling, *Philosophie der Kunst*, SW V (note 1), p. 369; AA II (note 1), 6,1, p. 114; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 16.

15 Regarding the doctrine of powers, see the article of K. J. Grün, *Ursprung und methodische Bedeutung der Potenzenlehre Schellings*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 36 (1993), pp. 174-195.

There is actually and essentially only One being [*Wesen*], One absolute real [...]; since it is indivisible, diversity among things is only possible to the extent that this whole and indivisible is posited under various determinations. I call these determinations *powers*. They change absolutely nothing in being, it always and necessarily remains the same [...]. What we know in history or in art is essentially [*wesentlich*] the same as what is also in nature: since the entire absoluteness is inherent in each of them. Yet this absoluteness is inherent in nature, in history, and in art, in different powers.¹⁶

The *Potenz* does not have the meaning of a possibility (i.e. something that might be or not be) but the mathematical¹⁷ meaning of an exponent¹⁸, of “raising to a higher power.” The absolute identity *is posited*, and it is posited at either a higher or lower power. Thus, the powers do not delimit groups of existing beings but rather the different viewpoints on identity. They allow us to discern the presence of identity in a transversal manner in the different domains of being, which reveals itself with more density or less density or perfection. Schelling therefore states:

We have not maintained that the powers constitute the true *real* antitheses, but rather that they are universal forms recurring in the same way in all objects. For example, the power of the organic is by no means merely organic being itself; it inheres with equal necessity and certainty in matter itself, except that in the latter it is subordinated to the anorganic. Matter is simultaneously anorganic, organic, and commensurate with reason, and as such an image of the universe in general.¹⁹

Conceiving the “organic” as a “power” of matter gives us the possibility of overcoming the opposition between organic beings (who possess their own finality in

16 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 366; AA II (note 1), 6,1, p. 112; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 14 (trans. mod.). See too *ibid.*, SW V (note 1), p. 379; AA II (note 1), 6,1, p. 123; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 28.

17 See the explanation in: Schelling, *Bruno*, SW IV (note 6), pp. 265-267; AA I (note 1), 11,1, pp. 387-389; English translation by Michael G. Vater, *Bruno, or On the Natural and Divine Principle of Things*, pp. 163-166.

18 See the *Fernere Darstellungen*, in: SW IV (note 6), p. 425: nature is « unter dem Exponenten des Besonderen ».

19 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 629; AA II (note 1), 6,1, p. 320; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 200.

themselves; and where each single part refers to the whole, and the whole refers to each single part), and non-organic beings (which do not have the principle of their own life within themselves). Schelling coined the term *anorgisch* (anorganic) to designate the negation, not the absolute but the relative one of the organic. In Schelling's *Outline of a System of Philosophy of Nature* (1799), *anorgisch* designates the exteriority of the organic individual and consequently appears in a dialectical relation with the organic: "No organic nature, no *anorganic* nature. No anorganic, no organic."²⁰ The anorganic and the organic are partial views of matter insofar as reason understands itself as existing in matter²¹; they refer to the (non-real) duality of the real and the ideal.

At this point it may be useful to provide a table summarizing not all the powers, but simply those that are helpful for understanding the place of architecture, both in Schelling's system in general, and in his philosophy of art in particular:

	real (production of a subjectivity in the objectivity) 1 st power	ideal (production of an objectivity in the subjectivity) 2 nd power	in-difference (grasping the identity of the subjective and objective) 3 rd power
In nature (real world):	matter	Light	organism ('objectivity' of reason)
In the ideal world:	knowledge (truth)	action (goodness)	art (beauty) ('objectivity' of philosophy)
In the organic:	vegetable	Animal	human
In art:	schematism	allegory	symbolism
In the plastic or fine arts (<i>bildende Künste</i>):	music <i>rhythm-harmony-melody</i>	painting <i>drawing-chiaroscuro-color</i>	sculpture (<i>Plastik</i>) <i>architecture-bas-relief-sculpture</i>

20 Schelling, *Erster Entwurf*, in: SW III (note 1), p. 93; AA I (note 1), 7, p. 132.

21 See Schelling, *Bruno*, SW IV (note 6), p. 266; AA I (note 1), 11,1, p. 388; English translation (note 17), p. 166.

Each power can be found in the different orders of reality (nature/history). Absolute reason, and philosophy, that sees all things as they are in absolute reason, are not themselves powers, but they traverse everything. Nevertheless, there are two “privileged particular types of beings”²², the organism and the work of art, because they objectively present the absolute indifference of the subjective and the objective.

It should also be noted that the different powers listed above have a *dynamic* character. The goal of this concept is not only to see the One statically present everywhere, but to see the unified development, the *Einbildung*, the development of the One as All.

I.4 System of the Arts

The real/ideal pair of powers structures the knowable universe in general, and recurs or “reverts” (*zurückkehrt*, according to the expression often employed by Schelling) into the interiority of the real world or nature (into gravity and light, whose identity is given in the organism), and into the interiority of the ideal world, that of the spirit (in knowledge and in action, whose identity is given in art). This pair also ‘doubles’ or ‘repeats’ itself within the world of art, which Schelling speculatively constructs according to the *essence* (in what way do the activity of the artist and the content of art works exhibit an ‘objectual’ presentation of the absolute?), and according to the *form*²³ (how does this presentation concretely configure itself into historical epochs of art, art works, and a system of fine arts?).

The arts are also divided into two series, the plastic or fine arts (*bildende Künste*) and the oratory, or language arts (*redende Künste*).²⁴ The order of the “plastic” arts – music, painting, ‘sculpture’ (*Plastik*) – can be understood (among others) as following a movement of *increasing individuation* of the identity of the subjective and the objective. Because when we are under the power of the *real*, which is the case in the plastic arts since its medium of presentation is the

22 To use the J. Schlanger’s expression in : *Schelling et la réalité finie. Essai sur la philosophie de la nature et de l’identité*, Paris, PUF, 1966.

23 Concerning the pair *Wesen/Form* as the constitutive duality of the self-knowledge of the absolute as well as of its philosophical knowledge, cf. Schelling, *Darstellung*, in: SW IV (note 6), pp. 120-122; AA I (note 1), 10, pp. 121-124; English translation (note 6), pp. 148-150.

24 See Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), 480-487; AA II 8 (note 1), 6,1, pp. 204-210; *The Philosophy of Art* (note 11), pp. 98-103.

corporeality of things²⁵, the order of the powers results in the increasingly complete penetration of the real by the ideal. This information (*Einbildung*) leads to the constitution of more and more complete individuals. The plastic art of the first power is music. It produces evanescent figures that are still “a chaos”²⁶, and reveals “the becoming of things”²⁷, the very movement of the *natura naturans*. Painting belongs to the second power. It depicts bodies formed in space, but in two dimensions, in the interplay of light and darkness. The plastic arts allow us to behold individual bodies in control of their own spatiality. In them, the return of the natural powers no longer engenders different aspects of one and the same art (e.g. in the painting, the three aspects of drawing, chiaroscuro, and color), but three autonomous arts, architecture, bas-relief, and sculpture, where the latter alone presents perfectly completed individuals.

Thus, the systematic coherence of the series of fine arts is also based on the fact that the real objects they create present a superior kind of “matter” – consisting of the integration of the ideality into the objectual materiality. Nature as a whole includes anorganic matter, organic matter, and the “rational” matter or in-differentiation of the first two: the relationship is analogous in the sphere of art between music as “anorganic art”²⁸, whose *condition* is pure closed on itself corporality (producing the *Klang* or resonance); painting as “organic art”, since it presents a luminous corporality as it were; and any plastic art, in which a *spiritualized organic materiality* is engendered, those bodies that are the perfect indifference of reality and ideality, the interior identity of the inorganic materiality and organic materiality.

In architecture, the manifestation of this identity is grounded in a *concept* that has been put into the bodies *from the exterior*. In sculpture, the concept has become (partially in bas-relief, entirely in *ronde-bosse*) *interior* to the three-dimensional image of the human body, which for Schelling is the perfect objective image of reason.

25 See Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 572; AA II (note 1), 6,1, 276; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 162.

26 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 504; AA II (note 1), 6,1, p. 223; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 118.

27 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 542; AA II (note 1), 6,1, p. 252; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 143.

28 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 572; AA II (note 1), 6,1, p. 276; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 162.

Hence, by anchoring the system of the fine arts within a repeated system of the natural powers, Schelling highlights what is at stake in the plastic arts and the importance of sculpture: it is precisely the intrinsic link of reason to reality, “the inseparable coherence of spirit and matter, of God and nature – a fundamental topic of Schelling’s metaphysics in its opposition to a spiritualist concept of spirit and God, and which is not merely a classical perspective – leads to this evaluation of sculpture.”²⁹

II. Purpose and Invention in Architecture: Subversion of the Theory of Imitation

Schelling’s characterization of architecture can therefore be understood from its overall place within the metaphysics of absolute identity.

In a manner that may initially seem to signal agreement, Schelling integrates into his own theory the earlier classical conception of architecture as imitation. In line with this view, architecture is a (beautiful) art insofar as it imitates the original methods of construction, which in turn directly responded to the needs. Accordingly, the stone architecture of the temple was said to ‘imitate’ the former elementary structure of wooden huts. Architectural beauty, therefore, would not be based on the imitation of nature, but of the first stages of culture that began with the conscious construction of a human habitat. Although Schelling appears to adopt this conception, we will argue that he actually subverts it by integrating it into his system. We will now reconstruct the logic of his argument in the present section.

1. Architecture as “Imitation” of Construction

The first step for Schelling is to recall the main lines of the theory of architecture-art as an imitation of construction:

In a word, all allegedly free forms of architecture, those no one denies are characterized by a kind of straightforward beauty, are according to this view imitations of the forms of the cruder building arts and particularly of the

29 Dittmann, *Schellings Philosophie* (note 5), p. 62.

building arts with wood as the simplest and the one requiring the least treatment. For example, the columns or pillars of the fine building arts are modeled after (*nachbilden*) tree trunks, which were placed on the earth to support the roofs of the first dwellings. In its inception this form was a matter of need. Afterward, since it was imitated (*nachgeahmt*) by free art and cultivation, it elevated itself to an art form. The triglyphs of the Doric columnar order, it is said, were originally the protruding heads of the crossbeams. Later the appearance was kept without the reality, whereby this form, too, became a free art form.³⁰

We can find a clear, though little developed, formulation of the theory of imitation in Laugier's 1753 *Essay on Architecture*³¹. He describes how human beings instinctively responded to the need for shelter from the sun and rain by erecting branches and placing the crossbeams on them. He then briefly notes:

Such is the step of simple nature: it is to the imitation of her proceedings to which art owes its birth. The little rustic hut that I have just described, is the model upon which all the magnificences of architecture have been imagined, it is in coming near in the execution of the simplicity of this first model, that we avoid all essential defects, that we lay hold of true perfection. Pieces of wood raised perpendicularly, give us the idea of columns [etc.].³²

However, the model of the hut and idea of imitation are above all deployed in the *Essay* to *proscribe* everything that is not directly related to the original simplicity, ornaments, vaults, etc.³³; this is not the perspective maintained by Schelling when

30 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 579; AA II (note 1), 6,1, p. 281; *The Philosophy of Art* (note 11), pp. 167-168.

31 August Wilhelm Schlegel mentions Francesco Algarotti (1712-1764) in: A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (note 1), p. 312.

32 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753, p. 12-13. English: *Essay on Architecture*, London, T. Osbourne, 1755, pp. 11-12.

33 See Goethe's objection to Laugier in: Von deutscher Baukunst; English translation: On German Architecture, in: *Goethe on Art*, selected, edited, and translated by John Gage, Berkeley, University of California Press, 1980, p. 106. For a critical perspective, inspired among others by Schelling, of the reduction of the "temple" to "shelter" and of architecture to basic necessity, see Didier Laroque, *Sublime et architecture. Recherche pour une esthétique*, Paris, Hermann, 2010, pp. 61-84.

restating the content of this ‘theory’. He adopts more the critical tone of August Wilhelm Schlegel who had discussed this same theory in his *Lectures on the Fine Arts*. Schelling objects to the theory of imitation: why should the simple fact of imitating the artisanal form of construction produce a *beautiful* form? In reality, he says, the idea of imitation on its own does not explain anything.

In order to make sense of the theory of imitation, it would therefore have to be better “grounded” (*begründet*). – In Schelling’s case, this does not mean providing reasons or causes, but situating it within the system. – Notwithstanding, Schelling admits that the “foundation” now given to it may seem a little disconcerting compared to the conventional versions of the theory.³⁴ Indeed, this approach will be so ‘unusual’ that it will eventually replace this doctrine with a different conception of architecture as art.

2. Architecture: “Power of Itself”

Schelling pairs the term imitation (*Nachahmung*) with power (*Potenz*) and comments on the two. “Architecture”, he notes, “only becomes beautiful by making itself independent of *itself*, by making itself in some way the *power* and free imitation of *itself*.”³⁵

We see here the common trait in both notions: the idea of repetition. That architecture ‘repeats itself’ (this is a paradoxical idea because it presupposes that Schelling is both distinguishing *and* identifying architecture as a simple construction and architecture like art) suggests the notion of ‘squaring’ or raising to a higher power and therefore legitimizes the assimilation (something not at all self-evident) of imitation to *exponentiation*. Yet “raising to a higher power” excludes *simple* repetition: the higher exponents produce a new reality by repeating and integrating otherness into this repetition, which generates in turn a new and denser image of the absolute. “Raising the simple construction [i.e. the technical production of an object responding to a purpose] to a higher power”, is both for architecture and art an act of simultaneously preserving it *and* distancing it. What is posited as the first power is posited in opposition to the second power, but it

34 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 579; AA II 8 (note 1), 6,1, p. 281; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 167.

35 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 578; AA II (note 1), 6,1, p. 281; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 167; underscored by Schelling. See too SW V (note 1), p. 581 ; AA, II (note 1), 6,1, p. 283 ; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 169.

is also originally one with it. The difficult relationship between construction and artistic creation, a perennial problem in the theory of architecture, receives an inherently speculative meaning here.

3. Exponentiation as 'Objectivation'

Moreover, Schelling understands this *exponentiation* as *objectivation*, in the sense of 'becoming an object for a subject' – redeploing therefore a schema inherited from Fichte, and structuring for the *System of Transcendental Idealism* (1800). Consequently, *imitating oneself* (*sich selbst nachahmen*) is now posited as equivalent to "becoming an object for oneself (*sich selbst Objekt werden*)."³⁶ How is this astonishing shift to be justified?

Construction is the production of an object according to an end. In any event, this finality is subjective, in the sense that it arises from the activity of a subject. But architecture *as art* posits this finality of construction as the object that it will in turn work on, in-form. Schelling therefore undertakes a remarkable shift by proposing to consider the consciously finalized object *as the material that is elaborated by architecture*. The finality (*Zweckmässigkeit*) is the initial condition, it is always there, and any definition of architecture as (beautiful) art must start from this condition. However, this is not the essence of architecture, but qualifies the type of phenomena that architectural art elevates to an expression of the absolute³⁷ – just as music in-forms (*ein-bilden*) sounds, and painting in-forms colors, into an ideal objectuality. The purposive construction is freely taken as the object of a new formation. Thus, the apparently transcendental schema of self-objectification here takes on the meaning of a squaring in which the purposive body (i.e., in Kantian terms, one that is produced from a concept that pre-exists it) is no longer simply the synthetic product of the schematizing activity (or technical production)³⁸ but, in a second operation that takes the result of this schematization as its starting point, becomes the living body whose soul is beauty.³⁹ Imitating

36 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 581; AA II (note 1), 6,1, p. 283; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 169.

37 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 575; AA II (note 1), 6,1, p. 278; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 164.

38 To be sure, schematizing is producing a particular starting from a universal, just as the "artistic mechanic" (artisan) does: see Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 407; AA II (note 1), 6,1, p. 145; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 46.

39 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 579; AA II (note 1), 6,1, p. 281;

oneself or “raising oneself to a higher power” therefore means in architecture “to transform the subjective finality into an objective finality”⁴⁰:

Architecture – in which the concept of a purpose (*Zweckbegriff*) is the necessary form of the phenomenon – starting from this subjective subject-objectivity, can elevate itself to genuine art only by making itself independent of itself, and by presenting itself in freedom; hence, by becoming its own object for itself and by freely imitating the forms that an end has prescribed. In this manner architecture is able to elevate itself to a beautiful art, a free art, which in fact as a beautiful art is none other than the exponentiation of architecture as an art of necessity.⁴¹

In order to be a beautiful art, architecture must present the finality that is in it as an objective finality, that is to say, as the objective identity of the concept and the thing, of the subjective and the objective.⁴²

4. The Organic in the Anorganic

The final step in Schelling’s re-elaboration of the theory of imitation then consists in understanding this operation in the categories of the philosophy of nature.

In fact, outside the domain of art, *objective* finality does not exist anywhere else than in the *organism*, this living totality that is a means and end for itself, cause

The Philosophy of Art (note 11), p. 167.

40 Schelling, *Vorlesungen über die ästhetick (Nachschrift Schlosser)*, in: AA II (note 1), 6,2, p. 407-468 (henceforth: *Nachschrift Schlosser*), here p. 452.

41 „Die architectur, in dem der zweckbegriff nothwendige form der erscheinung ist, kann sich von dieser subjectiven subiectobjectivität zur wahren kunst nur dadurch steigen, daß sie sich von sich selbst unabhängig macht, und sich selbst mit freiheit darstellt, also indem sie sich selbst zum object macht und die durch den zweck vorgeschriebenen formen mit freiheit nachahmt. Auf diese weise steigert die architectur sich zur freien schönen kunst, die daher als schöne kunst nichts anderes als die potenzierte architectur als kunst des bedürfnisses ist.“ *Nachschrift Schlosser* (note 40), in: AA II (note 1), 6,2, p. 451.

42 „Die architectur um schöne kunst zu seyn, muß die zweckmäsigkeit [*sic*] die in ihr ist, als eine objective zweckmäsigkeit, d.h. als objective identität des begriffs und dings, des subjectiven und objectiven darstellen.“ (*ibid.*). This last line is similarly formulated in the *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 580; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 168.

and effect of itself; “the goal of the organism is through itself and in itself.”⁴³ Saying that the architectural work must not only result from the concept of an end but also objectively present its own finality, is therefore admitting that it will have to recreate, in the order of the art, the intrinsic finality of the organism. But at the same time, among the plastic arts, architecture is *anorganic* (*anorgisch*) art, the art that configures inorganic matter and the laws of the cohesion of bodies. This is the meaning of Schelling’s now famous formulation in which he characterizes architecture as “solidified [or frozen] music (*erstarrte Musik*).”⁴⁴ Architecture, like music, belongs to the first power; if the latter makes the mass of the body resonate in pure movement, the former spatially arranges this massiveness in line with arithmetical and geometrical laws. This is why Schelling also supplements “*erstarrte Musik*” with “*concrete Musik*.”⁴⁵ Notwithstanding, each power has to be resituated in its own totality: the ‘musicality’ acquires a new meaning within the organic power of *Plastik*.

To put it another way, we are claiming that the architecture/music analogy, a philosophical translation of the myth of Amphion⁴⁶, is not at all Schelling’s final word on architecture.⁴⁷ Understood in its context, it seems to us less important and less fruitful than the central characterization that can be deduced from subverting the idea of imitation: architecture as art *expresses an organicity in the inorganic*. In other words, architecture presents, starting from the anorganic, the possibility of the organism.⁴⁸ This is how Schelling reinterprets the doctrine

43 „Denn der zweck des organismus ist durch und in ihm selbst“ *Nachschrift Schlosser* (note 40), in: AA II (note 1), 6,2, p. 451.

44 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 576; AA II (note 1), 6,1, p. 279; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 165; French translation p. 254. Concerning the debates about this formulation in Schelling’s *Lectures*, see among others the commentaries and citations in “Editorischer Bericht” of the Bavarian Academy of Sciences edition in: AA II (note 1), 6,1, p. 74-75, and the article of Alexander Michailow, ‘... Architektura ist erstarrte Musika...’ Nochmals zu den Ursprüngen eines Worts über die Musik, in: *International Journal of Musicology* 1 (1992), pp. 47-65.

45 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 577; AA II (note 1), 6,1, p. 280; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 166.

46 Cf. Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 593; AA II (note 1), 6,1, p. 292; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 177.

47 Here our reading converges with that of Dittmann, *Schellings Philosophie* (note 5), p. 63.

48 *Nachschrift Schlosser* (note 40), in: AA II (note 1), 6,2, p. 452.

of imitation: he actually invalidates it by subordinating it to the following more essential definition:

All those forms of architecture are beautiful in themselves in which an allegory of the organic is expressed through the anorganic, be it that the latter emerges through the imitation of the forms of this art as an art of necessity or through free production. This proposition can now serve as the general principle of the construction and evaluation of all architectural forms.⁴⁹

Thus, the idea of self-imitation is relegated to the background in the characterization of architectural “beauty” as allegorically indicating the organicity in the inorganic. Two remarks are necessary here. The first remark relates to the meaning of allegory, which for Schelling is the presentation “in which the universal is intuited by means of the particular.”⁵⁰ Therefore, the particular conformation of the building *refers* – from its own form – to organicity, but without ever becoming an appropriate presentation of it, because in this case it would be a *symbol* (the universal and the particular as a unity). The second remark concerns the meaning of “beauty”: the experience of sensible (non-conceptual) knowledge in the phenomena of what philosophical inquiry furthermore recognizes as the structures of the phenomenality.

III. The Inorganic, Allegory of the Organic: Schellingian and Current Examples

In conclusion, we will provide a more concrete content to this Schellingian characterization of architecture. We will order it according to a sketch of the typology of the different levels of interpretation and realization of an ‘allegory of the organic in the inorganic’; we will include in this outline of typology not only some examples employed by Schelling himself, but also examples of contemporary architectural works. Indeed, some current productions relating to “biomimicry”

49 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), pp. 582-583; AA II (note 1), 6,1, p. 284; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 170.

50 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 407; AA II (note 1), 6,1, p. 146; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 46.

or “bio-inspiration” appear capable of being analyzed in the light of Schelling’s philosophy of architecture. Obviously, the selected examples are neither exhaustive nor constitute a complete categorization of biomimetic architectural productions, but rather they seek to illustrate the fruitfulness of Schelling’s theory well beyond what he himself could have envisaged.

“Biomimicry” is a relatively vague term referring to the inspiration that human invention and productivity draws from nature; recent attempts at clarifying it often lament the terminological confusion attached to this idea.⁵¹ Moreover, there are (not always noticed) translation issues, because the terminological distinctions are not exactly the same in the different languages. In English, one distinguishes between “biomimicry” and “biomimetics”⁵². I would rather like to consider here the opposition that had been made between two types of “bio-inspiration” in architecture⁵³: the first type is directed towards sustainable development inspired from natural models⁵⁴, the second is “principally formal with an aesthetic or symbolic aim.”⁵⁵ Although Schelling, writing at the beginning of the 19th century, was not concerned with the first perspective, the way in which his philosophy of architecture relates to nature cannot be reduced to a simple decorative-aesthetic concern either. Indeed, as we have just seen, the fundamental characteristics of “beauty” that are inherent to architecture are defined by Schelling starting from

51 Natasha Chayamor-Heil, François Guéna, Nazila Hannachi-Belkadi (ed.), *Biomimétisme en architecture. État, méthodes et outils*, in : *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* 1 (2018), pp. 1-32; [<http://journals.openedition.org/craup/309>; consulted 30 April 2019, here p. 3].

52 As a first approach and without going into detail here, “biomimicry”, a term coined by Janine Benyus in 1997 (*Biomimicry: Innovation Inspired by Nature* [1997], New York, Perennial, 2002), “is focused on inspiration, ideation, and education, with the explicit goal of sustainability and reconnecting people with Nature”, whereas “biomimetics” “is focused on scientific translation, radical technological innovation, and commercialization, with the goal of developing better technologies” [<https://mcd-sustainabledesign.com/biomimicry-or-biomimetics/>; consulted 28 August 2021]. The term *biomimétisme* in French seems to have a broader meaning than *biomimetics* in English.

53 See Chayamor-Heil, Guéna, Hannachi-Belkadi, *Biomimétisme en architecture* (note 51), p. 1.

54 See for instance : Michael Pawlyn, *Biomimicry in Architecture*, London, RIBA Publishing, 2011, 2016.

55 Chayamor-Heil, Guéna, Hannachi-Belkadi, *Biomimétisme en architecture* (note 51), p. 1.

the fundamental (metaphysical) articulation of the human being with nature, and from the elucidation of nature as an unconscious productivity that is consciously repeated in the human world. The meaning of the relationship of architecture with nature is far from being only a 'decorative-aesthetic' here.

It is certainly superfluous at this stage to state that the adjective "organic" should not be taken in any vague sense as designating some sort of curve or rounded construction, or anything that recalls living forms. Here this term will refer, following the meaning that the term *organisch* has in Schelling's philosophy, to living individualities, plants, animals, humans, but also to the idea of nature as a total organism, which includes the idea of the powers of matter (anorganic, organic, absolute).⁵⁶

Anorganic (anorgisch) for Schelling designates nature (or sometimes matter) insofar as it is mere "mass"⁵⁷, i.e. the first power. But since the philosopher develops a dynamic conception of nature – *natura naturans* as infinite productivity – the inorganic, as Schelling conceives it, cannot be entirely outside of organicity, as we have seen above. If architecture can render visible in the inorganic an allegorical prefiguration of the organic, this is above all because inorganic matter itself, according to *Naturphilosophie*, is not devoid of life. Hence the use of the term *anorgisch* rather than *unorganisch*.

Now the powers of art can be understood as an imaging repetition, in human production, of the powers of nature. In *plastic art* that is already organic in its totality, we have already noted that architecture is the repetition of the *anorganic*. There already exists *in nature* an irruption of the inorganic into the organic realm – i.e. in the instinctive *constructions of animals*.⁵⁸

56 A study of Frank Lloyd Wright's work on 'organic architecture' is beyond the scope of this paper. See F. L. Wright, *The Future of Architecture*, New York, Horizon Press, 1953.

57 Schelling, *Erster Entwurf*, in: SW III (note 1), p. 97; AA I (note 1), 7, p. 134: « die anorgische Natur ist bloß Masse ».

58 Indeed, one of the main concerns for contemporary biomimetics or bio-inspiration takes its lead precisely from the study and retrieval of animal constructions. See, for example, Manola Antonioli, (ed.), *Biomimétisme: science, design et architecture*, Paris/Dijon, Loco/Ecole supérieure d'art, 2017, pp. 9-10.



Ill. 1. Rembrandt, *La coquille*: estampe. (2e état). Rembrandt (1606-1669). BNF-Gallica, public domain.

Schelling classifies them according to whether the product is more or less detached from the producer: it is less in animals that derive their production from themselves (bees, spiders, silkworms); and more in animals that remain more or less linked with their production, like coral polyps or mollusks with their shells (s. Ill. 1); it is even more the case in animals that produce constructions that subsist without them (birds' nests, and further still, the burrows, and the lodges of beavers)⁵⁹. Here the crucial idea is that *absolute identity manifests itself precisely in the unity of the producer and the product*, in the fact that something emerges that is simultaneously activity and residue, an inorganic thing that condenses, prolongs, and shelters the life of the animal.

In human activity, the architectural production raises the inorganic productions of organic beings to a higher power. The inorganic constructions produced by

⁵⁹ The list (but not the order) given by Schelling is close to the one given by A. W. Schlegel (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (note 2), p. 308), who sees in these constructions the return of the mathematical in the organic and gives therefore, unlike Schelling, the highest position to the bees cells.

humans simultaneously manifest a *higher degree of separation* from the human than the productions of animal *Kunsttrieb* do in relation to animals, and a *higher unity* with human life, because it is a unity that has been *processed by the concept*, a conscious unity. The building and the architect have a point of unity in the concept of purpose or finality (*Zweckbegriff*) that guides the construction. Thus, in architecture, there can be a presence of the organic in the inorganic in the frame of a conscious foundation on the concept. The analogy with the *Kunsttrieb* of the animal is not used by Schelling in order to prescribe forms for architecture that are outwardly similar to the productions of animals, but to show how at the rational and conscious level finality plays a role in architecture that instinct does in animal constructions.

1. Biomorphism: The Allegory of Plant or Animal Forms

At the first level, *architectural forms* can analogically refer to organic forms that empirically encounter each other. This level would correspond to what is called today (the terminology is not absolutely fixed) *biomorphism*.⁶⁰ However, this must be nuanced, because Schelling's theory focuses on *allegorical* biomorphism: it is not at all a question of *directly* evoking organic forms that materialize the purpose or finality of the building, such as the giant cow designed by Jean-Jacques Lequeu to contain a barn,⁶¹ or the poultry shop on Long Island in the shape of a duck, criticized by Venturi and Scott Brown.⁶² In an allegorical figuration, the particular form of the building must not copy existing organisms, but *indicate* a type of organic form – and they should do this by themselves through their own features and not in the manner of a sign.

60 See for example: Günther Feuerstein, *Biomorphic architecture. Menschen- und Tiergestalten in der Architektur. Human and Animal Forms in Architecture.*, Stuttgart/London, Axel Menges, 2002.

61 See Jean Jacques Lequeu: L'étable à vache tournée au midi est sur la fraîche prairie. Porte de sortie du parc des plaisirs, de la chasse du prince, figures 174 et 175 [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7703120m.r=lequeu%20vache%20%C3%A9table?rk=21459;2>, consulted 30 April 2019].

62 See Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge, MA, MIT Press, 1977.

(a) Schelling takes the example of *Gothic architecture*. According to him, “the unaltered forms of plants” can be recognized here.⁶³ He explains this point in more detail:

We can imagine a Gothic building, e.g. a tower like the one on the Strasbourg cathedral, as an enormous tree, which from a relatively narrow trunk spreads out into an immeasurable crown, stretching its boughs and branches in all directions into the air. The large number of smaller buildings assembled on the main trunk, the bell towers, and so on, through which the building expands out on all sides, are merely presentations (*Darstellungen*) of these boughs and branches, presentations of what amounts to a tree that itself has become a city, just as the foliage added and amassed everywhere alludes more directly to this archetype (*Urbild*). The buildings annexed nearby on the ground of genuinely Gothic works, like the side chapels attached to churches, point to the roots of this giant tree, which extend beneath and all around it. All the characteristics of Gothic architecture express this relationship, e.g. the so-called cloisters in monasteries, which depict a row of trees whose branches incline toward to one another at the top and become intertwined, forming a vault as it were.⁶⁴

Of course, this example (s. Ill. 2) is not chosen at random. The young Goethe’s enthusiasm for the Strasbourg cathedral, as early as 1772,⁶⁵ helped launch a movement to rehabilitate Gothic architecture among the theorists of architecture (David Vogel, Carl von Dalberg, Gottfried Huth), not to mention among romantic writers such as Clemens Brentano or Ludwig Tieck.⁶⁶

63 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 584; AA II (note 1), 6,1, p. 285; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 171.

64 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 584; AA II (note 1), 6,1, p. 285; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 171 (trans. modified).

65 Goethe, *Von deutscher Baukunst*, in *Goethes Werke*, Weimarer Ausgabe, I/37, Weimar 1896, pp. 137-151.

66 Élisabeth Décultot, Cathédrale de Strasbourg, in: M. Espagne, E. Décultot, J. Le Rider (eds.), *Dictionnaire du monde germanique*, Paris, Bayard, 2008, pp. 167-169, here p. 168.



Ill. 2. Strasbourg Cathedral. South Façade, Photograph, 1858. A. D. White Architectural Photographs, Cornell University Library (Flickr, public domain).

Goethe, and then Tieck in his novel *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), had already compared the Strasbourg cathedral to a tree. The remarkable thing about Schelling's description is that he not only highlights the external empirical resemblance, but also points out the structural analogy (which I will discuss shortly), i.e. the identity of the mutual relations between the building's parts with the relations that the parts of the giant tree have to each other.

Schelling takes a number of other examples, but carefully avoids talking about French or Italian Gothic architecture. He mentions St. George's Chapel in Windsor Castle, begun in 1475.⁶⁷ He next compares Gothic architecture with the "constructions in India" by referring to the engravings of the English painter William Hodges.

67 See Arne Zerbst, *Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis*, Munich, Fink, 2011, p. 210.



Ill. 3. William Hodges, *Buildings by the river at Muxadavad, India*. Coloured etching, 1788. Wellcome collection, public domain.

These engravings are based on drawings that Hodges had made in India between 1779 and 1783.⁶⁸ The philosopher has in mind “buildings which each have the scope of a large city, as well as the most gigantic vegetation on earth.”⁶⁹ It is particularly interesting to note the way in which he discreetly but consciously evokes, here again, how each of these buildings *becomes a city* (this idea is not in August Wilhelm Schlegel’s *Vorlesungen* 1801-1803).

(b) An extension of this first series of Schellingian examples could obviously include the vegetal-like forms of Art Nouveau (or Modern Style) in all their variety, passing from the most empirical to the most abstract. Guimard’s productions for instance (s. Ill. 4) contain examples of the two extremes.

68 Illustrations, and information about the publication of these engravings are given by Zerbst, *Schelling und die bildende Kunst* (note 67), pp. 211-213.

69 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 585; AA II (note 1), 6,1, p. 286; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 172.



Ill. 4. Guimard subway canopy, métro Entrance, Paris, Porte Dauphine. Wikimedia commons, License CC BY-SA 3.0, public domain.

Even more precisely, a parallel could be drawn between Schelling's reflections on the Strasbourg cathedral and the interior of Gaudi's *Sagrada Familia* (begun in 1882), which in this case effectively and consciously calls forth the image of a forest (s. Ill. 5), but still tending more towards what Schelling calls "symbol" rather than towards an *allegory* of the plant.



Ill. 5. Antoni Gaudi, Sagrada Familia. Photograph by Bálint Deáki, 2015. Flickr, public domain.

The fact remains that for the philosopher this first level of expression of the organic in the inorganic, which consists in the allegorical evocation of types of plant *forms* that are present in nature, is only the first degree of architectural beauty, because it is not an already finalized object that is imitated.

(c) If we remain in the domain of an allegorical indication of the organic by referring to *empirically visible forms*, this yields a second type of illustration, which is no longer the plant allegories, but the *allegories of animal constructions*. We have already indicated above the strategic place of these products in Schelling's thought.

This architectural "type", which did not exist in Schelling's time, is indeed a reality today. A large number of possible examples could be cited, but we will limit ourselves here to a single example, one that is deliberately devoid of emphasis: the multiplex cinema in the form of a spiral shell, conceived in 1998 for the suburbs of Birmingham by Wilkinson Eyre Architects.⁷⁰ The choice of this example is inspired by the fact that the shape of the shell is not arbitrary, or solely decorative here, but is consciously based on, (thus "imitating" or "the exponentiation" of) the concept of finality, i.e. the use of the projected building. Indeed, the intended purpose or finality (*Zweck*) – the convenient movement of cinema-goers in a large number of auditoriums, with an efficient ticket booth system for paying – is made easier by the spiral form than by the classic giant hangar-like plan. Twenty auditoriums of increasing size unfurl around a central lobby, evoking, but not strictly identical with, a Fibonacci sequence. The organization of the building for a specific purpose becomes the object of a 'design', or the matter of a form, that 'allegorically' refers to a living organic product. Here the sense of "organicity" should not be sought in the mimetic reproduction of the living but in the reference to a trace of *natura naturans*, to the living *insofar as it is past*: in this regard, Schelling suggests that the ionic volute is not to be taken (according to Vitruvius's explanation, considered as exaggerated) as the imitation of a human curl of hair, but rather as an "allusion (*Anspielung*) to the organic"⁷¹ of the same type as the one present in "terrestrial fossils."

70 Wilkinson Eyre Architects, *Multiplex Cinema*, Merry Hill, Dudley, England, 1998. See the presentation in Hugh Aldersey-Williams, *Zoomorphic. New Animal Architecture*, London, Laurence King Publishing, 2003, pp. 84-87.

71 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 596; AA II (note 1), 6,1, p. 294; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 178. "Allusion" (*Anspielung*) is the term employed

2. Allegorical Reference to Plant or Animal Structures

At a second level, the allegorical presentation in the building can refer to *internal structures* of organic beings (plants or animals), by which we understand here a determinate *relationship between the parts and the whole*. In an organism, each part immediately refers to the whole, and the whole only exists as the living order of parts. This relationship is a dynamic one.

(a) Schelling analyzes the beauty of the *Greek temple* by underscoring that it allegorically refers to a plant or human organism.⁷² But in which sense? Not in the sense of the copy of an external form. Schelling re-examines, in his own system of ‘identity’, the significance of classical elements of architectural theory since Vitruvius, and explicitly bases his theory on a number of its elements. According to Schelling, the *column* does not refer to the tree as it exists in nature (which is broader at the top) but to the quartered shaft of the trunk (broader at the base and tapered at the top). The column, in the three Greek orders, therefore “imitates”, or allegorically refers to a “hewed tree trunk”⁷³, which an already consciously finalized object (the purpose of construction determines its form). But this is actually only a first level of allegory. The column refers to the tree that has been subjected to a constructive finality, i.e. that is detached from nature. However, the column at the same time establishes a second level of meaning, this time alluding to the higher organic sphere (animal and human), closed by a foot at the base, and by a head at the top. This illustrates how the functional form is raised to a higher power in an allegorical form. Finally, at the third level, because it is part of a whole, the column is able to contribute to the production of an allegory of the human organic form. This allegory is founded on the *structure* of the latter, consisting of *lateral symmetry* and a *differentiation at the top and at the base*.⁷⁴ From this point of view, Schelling is of the opinion that the *dome* (rather than the sloped roof) would be the most appropriate end point of an allegorical

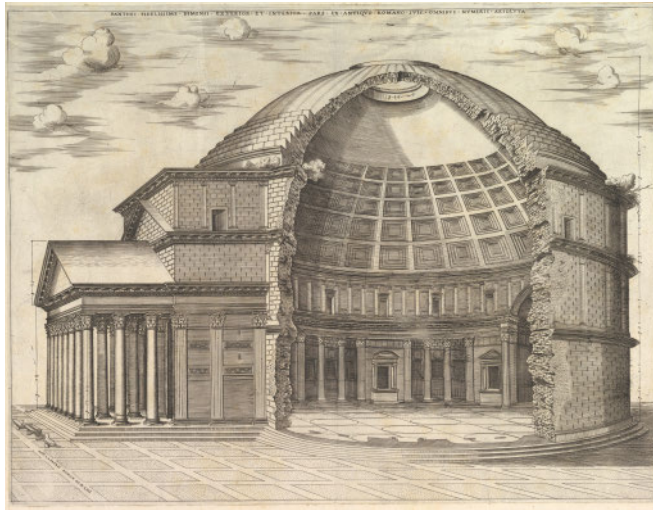
by A. W. Schlegel, rather than “allegory”.

72 Cf. the comment: “greatest similarity between the human organism and the plant organism” Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 583; AA II (note 1), 6,1, p. 284; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 170.

73 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 592; AA II (note 1), 6,1, p. 291; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 176 [similar explanation in A.W. Schlegel].

74 See Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 587-589; AA II (note 1), 6,1, p. 287-289; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 173.

construction, because its form refers to the concentric structure by which nature completes both the human (head) as well as the vegetable (flower).⁷⁵ The model of the Pantheon in Rome (s. Ill. 6) comes to mind here rather than that of a classical Greek temple.



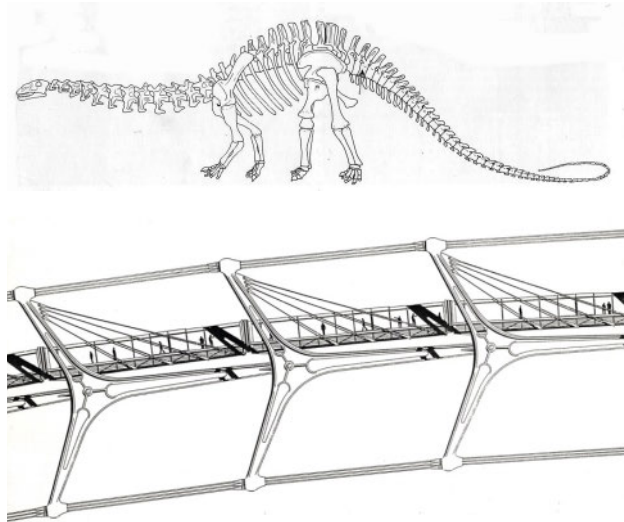
Ill. 6. Anonymous, *The Pantheon, broken away to show the interior*, 1553 (*Speculum Romanae Magnificentiae*). Engraving. Metropolitan Museum of New York, public domain.

(b) Choosing again a contemporary example that brings together different aspects of Schelling's theory, and more precisely, an example of *structural organicity*, we could point to the project of a bridge that has the inner form of a spinal column. Beyond the internal structure of the organism, here it is a question of the structure in relation to its movement. If the purpose of a bridge (here a pedestrian bridge) is to securely carry people who walk on it from one side of the river to the other, then the "Bridge of the Future" project proposed in 1988 by the Marks Barfield agency⁷⁶ embodied this purpose in the form of a group of twenty-three triangular components analogous to vertebrae, all linked together by two series of steel

75 Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: SW V (note 1), p. 588; AA II (note 1), 6,1 p. 288; *The Philosophy of Art* (note 11), p. 173.

76 Julia Marks & David Barfield, *Bridge of the Future* (1988 project) [<https://marksbarfield.com/projects/bridge-of-the-future/>, consulted 30 April 2019]. See the overview in: H. Aldersey-Williams, *Zoomorphic* (note 70), p. 128.

“tendons” (the architects refer to a dinosaur’s spinal column (s. Ill. 7, 8)). What is taken up and given a form is not only the external shape of the bones (which is simply indicated and not reproduced in this project), but, more essentially, the structural capacity of a vertebrate column to follow, accommodate and support the movement while still maintaining its balance.



Ill. 7, 8. Julia Marks & David Barfield, Bridge of the future (project, 1988). Pictures taken from the website: <https://marksbarfield.com/projects/bridge-of-the-future/> ©Marks Barfield Architects

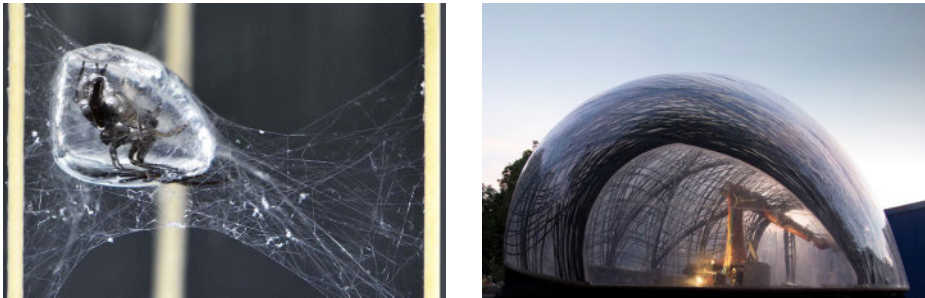
This bridge is two hundred meters long, but it is only attached to one river bank and merely thrown over onto the other river bank, and therefore relies on this structural flexibility.

The idea of movement responding to the forces exerted on the organism already raises the question of an interaction with the environment.

3. Allegory of the Structure / Environment Relation

Ultimately, I will mention a level of allegorization of the organic in the inorganic which Schelling had indicated in passing, but not further developed, when evoking Gothic buildings as ‘cities.’ I mean the structural determination of the form in and through its relation to an environment.

Let us conclude with another modern-day example (again it is just one example among many other possible ones), which connects in an interesting way the allegorical reference to the inorganic productions of the animal *Kunsttrieb*, the self-structuring of the organism in the interaction with its milieu, and its self-exponentiation to construct a beautiful form in it. Inspired by a water spider, the *Argyroneta aquatica* (s. Ill. 9), which is able to enclose air in a bubble that it produces while weaving its web, and is then capable of selectively reinforcing this bubble if weak points arise on account of water currents, a team of researchers and students at the University of Stuttgart⁷⁷ created in 2015 a type of hut (s. Ill. 10) by first inflating a plastic membrane with air and then internally reinforcing it with carbon fiber bundles deposited by a robotic arm.



Ill. 9, 10. ICD/ITKE Research Pavilion 2014-15. Institute for Computational Design (Prof. J. Knippers) and Institute of Building Structures and Structural Design (Prof. A. Menges), Stuttgart University (pictures taken from website <https://icd.uni-stuttgart.de/?p=12965>, © ICD/ITKE University Stuttgart)

On the one hand, this deposit is selectively carried out by the robot following a pre-selected computer program (the concept therefore becomes literally objective, it constitutes the object as such), while on the other hand, it takes into account the structurally weak points of the membrane in the air currents. The contingency of the situation in a precise environment therefore becomes during the production process an integral part of the concept: here we have an allegory of the capacity of organisms to self-develop themselves while interacting with their environment.

⁷⁷ A joint project, in a series of experimental pavilions, by the *Institute for Computational Design* (Achim Menges) and the *Institute of Building Structures and Structural Design* (Jan Knippers). See the presentation (film and photos) at: <https://icd.uni-stuttgart.de/?p=12965>, consulted 30 September 2021.

This strangely beautiful prototype puts into perspective the primitive hut that has obsessed architectural theory⁷⁸ by interweaving in the inorganic (plastic, carbon fibers) the allegory of the form produced by a living organism; this production adapts to the environment by putting in place a schematism at a twofold level, the programme, and the integration into this programme of contingent and unforeseeable variations.

Situating precisely Schelling's philosophy of architecture in his system of absolute identity, and more broadly in his *Naturphilosophie* (Schelling continued to employ the latter name during this period to designate his philosophy), does not necessarily mean distancing oneself from the concrete interpretation of artworks (here: architectural buildings). At the contrary, we hope to have shown here that it actually opens up fresh heuristic horizons. It is chiefly the concept of "powers" that allows Schelling to bring together the difference and identity of the construction and architecture, of the useful and the beautiful. Furthermore, it revives the construction of matter (anorganic/organic) that had been inherited from the pre-1800 philosophy of nature. Finally, the way in which Schelling defines the specific beauty of architecture as an allegory of the organic in the inorganic, and correlatively, the role played by architecture (and by philosophy of architecture) in the relationship between nature and rationality, is an invitation to put into a historical-philosophical perspective the contemporary question of bio-inspiration and its possible senses.

Translated from French by David W. Wood and proofread by the author

Summary

In this article, I investigate the place and meaning of architecture in Schelling's philosophy around 1802-05. By reconstructing the philosophy of art in the so-called philosophy of identity, I show how Schelling undermines the thesis that

78 Cf. Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History* [1972], 2nd ed., MIT Press, 1981.

Thanks to Rosa Cinelli for her help in finding illustrations.

architecture would be an art by 'imitating simple construction'. Then I analyze how he eventually defines architectural art by its capacity to convey allegories of the organic in the inorganic. Finally, I illustrate several levels of understanding of this characterization. Examples are taken from both Schelling and from a variety of recent bio-inspired architectural buildings.

An earlier version of this paper, without illustrations, was published in French: Schelling et l'architecture. De l'identité absolue au biomimétisme, in: *Archives de Philosophie*, 83-2(2020), pp. 105-124.

Gefühl und Funktion

Petra Lohmann

I. Das Verhältnis von Gefühl und Funktion im Kontext der Frage nach Zweck und Erfindung von Architektur wird hier am Beispiel des Architekturtyps Denkmal¹ erörtert und auf den Denkmalbegriff des Begründers der deutschen Denkmalpflege, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) eingegrenzt. Das Denkmal bestimmt Schinkel als Vollendung der Kunst. Als „Zeichen“² einer spekulativ verstandenen Verehrung, manifestiert es für ihn seinem tiefsten Sinn und Zweck nach die „Sichtbarkeit des göttlichen Lebens“³, was so viel wie das Bewusstsein der sittlichen Freiheit bedeutet. Wenn man bedenkt, dass Schinkel in seinem romantischen Denken den höchsten Zweck der Architektur in der Kultivierung der Menschheit sieht, um diese aus ihrer Unmündigkeit zu befreien und sie zu motivieren, ihre Selbsttätigkeit unter das Sittengesetz zu stellen, dann erklärt sich anhand der zitierten Bestimmung des Denkmals die entscheidende Bedeutung dieses Bautyps als eines der vornehmsten Mittel dieses Prozesses. Im Folgenden soll dieses Denkmalverständnis am Beispiel von Schinkels Zeichnung „Allegorische Darstellung der Wissenschaft und Religion als Segnungen des Friedens“ (o.D.) (Abb. 1) erläutert werden. Im Hinblick auf die Rede von der Erfindung wird hier in Rücksicht der ideellen Ausrichtung des Denkmals die These vertreten, dass Schinkel anthropologisch und methodisch einen ganz eigenen Denkmalbegriff entwickelt, der sich auf die Verbindung der Architekturtheorie mit der Philosophie, insbesondere der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes (1762-1814), bezieht.

Generell ist über Schinkel als Begründer der deutschen Denkmalpflege viel geforscht worden. Sein „Memorandum zur Denkmalpflege“ (1815)⁴ zeigt den

1 Zum Begriff Denkmal vgl. Olbrich, Harald (Hg.): *Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*. Bd 2. Leipzig 2004, S. 121.

2 Peschken, Goerd: Das Architektonische Lehrbuch. In: Börsch-Supan, Helmut / Riemann, Gottfried (Hg.): *Karl Friedrich Schinkel*. München u. Berlin 1979 u. 2001. (=Schinkel-Lebenswerk, Bd. 14), abg. AL, hier S. 34.

3 AL (vgl. Anm. 2), S. 31.

4 Schinkel, Karl Friedrich: Memorandum zur Denkmalpflege (1815). In: Huse, Norbert (Hg.): *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*. München 1996, S. 70-72.

breiten Bezugsrahmen seines Denkmalbegriffs. Dazu gehört, dass einerseits das zum Denkmal erhobene reale Werk in der Institution der Denkmalpflege als schützenswert zu begründen ist. Zu einem solchen realen Denkmal gehören abgesehen von Reiter- und Herrscherstandbildern auch Werke, die erst im Nachhinein „durch Feststellen von Originalität aller Genre und in jeglicher Hinsicht bis zur Hässlichkeit und sogar Fehlerhaftem“ durch „Inventarisierung“⁵ für die Nachwelt aufbewahrt werden sollen. Andererseits hat Schinkel einen darüberhinausgehenden Begriff des Denkmals, demzufolge das Denkmal als ideelles Werk allererst neu zu erschaffen ist. Im „Protest gegen die Veränderung eines Baus von Schlüter“ (1815)⁶ führt er weitere Kriterien des Denkmals und der Denkmalpflege an wie den Symbolwert, die Genieästhetik, den Kunstwert, das Verständnis von Kunst als notwendigem Teil der Gesellschaft sowie die damit einhergehende ökonomische Verpflichtung ihrer Erhaltung „als Geschenk[e] vom Staate“ „für das Volk“⁷, wofür eine „im Staatsapparat verankerte Schutzbehörde“⁸ für Denkmäler nötig ist. Um Denkmäler für die Bildung zu nutzen sind „Kunstschulen in der Provinz zu organisieren“⁹. Was den für Schinkel so wichtigen Bildungsgedanken betrifft, so gehört für ihn zum Umfang des Denkmalbegriffs auch, das Denkmal als Kultivierungsinstrument zu verstehen und es im Sinne eines ideellen Werks von vornherein als Denkmal zu konzipieren. Als Beispiel dienen dafür neben der „Allegorischen Darstellung der Wissenschaft und Religion als Segnungen des Friedens“ u.a. auch seine Entwürfe zum „Luisenmausoleum“ (1810). Der Modus eines solchen ideellen Denkmals ist derjenige der Architekturfiktion. Sie ist zwar in seinem Fall so gut wie immer ein unrealisiertes Medium, aber an ihm lässt sich besonders gut die Idee, d.h. in diesem Fall die Idee der philosophisch fundierten sittlichen Freiheit, ablesen.

Bei Schinkel geschieht dies im Horizont der zeitgenössischen Rezeption Friedrich Gillys (1772-1800) durch Karl Heinrich Heydenreich (1764-1801)¹⁰ und dem

5 Huse 1996 (vgl. Anm. 4), S. 64.

6 Ebd., S. 73.

7 Ebd., S. 72.

8 Ebd., S. 63.

9 Ebd., S. 73.

10 Vgl. Gilly, Friedrich: 1796-1799: Einige Gedanken über die Nothwendigkeit, die verschiedenen Theile der Baukunst in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht möglichst zu vereinigen. In: Neumeyer, Fritz (Hg.): *Friedrich Gilly. Essays zur Architektur, 1796-1799*. Berlin 1997, S. 178-187.

– wie es Peter Burke bezeichnet – Aufkommen der zwei Kulturen des Wissens und dem damit einhergehenden Selbstverständnis der Kunst und Architektur als dem wissenschaftlichem Wissen gegenüber gleichberechtigtem Medium der kulturellen Entwicklung.¹¹ Schinkel setzt dabei insbesondere auf die Theorie des Realitätsbewusstseins Fichtes und damit auf dessen Gefühlsbegriff.¹² In Berlin hat Schinkel Vorlesungen Fichtes zur „Wissenschaftslehre 1810“¹³ und den „Thatsachen des Bewußtseyns“ (1810)¹⁴ gehört und davon außerordentlich gute Nachschriften angefertigt. Zudem lassen sehr viele seiner architekturtheoretischen Fragmente an z.T. wortwörtlichen Zitaten von Schlüsseltheoremen der Fichteschen Lehre den Einfluss auch der politischen religiösen Schriften des Philosophen erkennen. Um diesen Einfluss Fichtes und die originäre Art und Weise der Anverwandlung durch Schinkel am Beispiel des ideellen Denkmalbegriffs aufzuzeigen, soll dargelegt werden, wie sich für Schinkel mit Fichte einerseits die Funktion des ideellen Denkmals impulsiv aus dem Gefühl ergibt, das sich anthropologisch als Zustand ursprünglichen, unvermittelten Lebens zeigt und andererseits das Gefühl als der „Grund aller Realität“¹⁵ methodisch die Funktion des ideellen Denkmals als Instrument der Kultivierung begründet.

Die Beziehung zwischen den praktisch-kultivierenden und den architekturphilosophischen Ausprägungen seines Denkmalbegriffs muss als wechselseitige Ergänzung verstanden werden. Sie ist so zu denken, dass einerseits über den Versuch der architekturphilosophischen Begründung des unmittelbar im Leben sich äußernden Gefühls das ideale Prinzip der Architekturtheorie aufgestellt wird. Dadurch ergibt sich in gewisser Weise eine philosophische Metatheorie der Letztgenannten, aus der sich mittelbar die Grundsätze der Architekturtheorie für die ästhetische Praxis ableiten lassen müssten. Andererseits ist diese Begründung

11 Vgl. Burke, Peter: Um 1800: Die Neuordnung der Wissensarten. In: Peña Aguado, María Isabel: *Schellingiana*. Berlin/München 2008, Bd. 1, S. 29.

12 Vgl. Lohmann, Petra: *Der Begriff des Gefühls in der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes*. Amsterdam/Atlanta 2002.

13 In: Lauth, Reinhard u.a. (Hg.): *J. G. Fichte-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1962ff. Die römische Ziffer gibt die Reihe, die arabische Ziffer die Bandnummer und die zweite arabische Ziffer die Seitenzahl an (I: Werke; II: Nachgelassene Schriften; III: Briefe; IV: Kollegnachschriften), abg. GA. Hier GA II/11, S. 287-392.

14 GA (vgl. Anm. 13), II/12, S. 9-136.

15 Ebd., I/2, S. 429.

des Gefühls mit einer Denkbewegung verbunden, die sie in ihrer Voraussetzung als Indikator der Verlebendigung des idealen Prinzips der Architektur in der Welt bzw. am Denkmal bestimmt.

Einen Gegensatz zum hohen Stellenwert seiner Ausführungen zu den anthropologischen und methodischen Bestimmungsstücken seiner originären Theorie des Denkmals bildet bei Schinkel ihr unbefriedigender Theoriestatus. Man ist darauf angewiesen, aus den architekturtheoretischen Fragmenten „Romantischer Textentwurf für das Lehrbuch“ (o.D.)¹⁶ und „Versuch über das Glückselige Leben eines Baumeisters“ (o.D.)¹⁷ disparate Passagen zusammenzufügen, da er zwar subtile Argumentationen in seinen Fragmenten vollzieht, diese aber nicht in einer zusammenhängenden Architekturtheorie ausgearbeitet hat. Er spricht sich zwar an mehreren Stellen dafür aus, seinen Ausführungen Evidenz und Zusammenhalt zu verschaffen, und tatsächlich entwickelt er auch einen sorgfältig ausgearbeiteten Kriterienkatalog, mit dem sich vermögenstheoretische Qualitäten des Bewusstseins für ein kultivierend wirkendes Denkmal angeben lassen. Allerdings fehlt bei Schinkel der hinreichende architekturtheoretische Nachweis um 1810-1815, den ideellen Denkmalbegriff als Begründung seiner Leitgedanken schöpferischen Handelns herauszustellen, die in der Kultivierung der Selbsttätigkeit des Menschen durch das Bauwerk des Denkmals und in dem Auffinden eines Prinzips der Architektur bestehen, durch das die Kultivierungsfunktion dieses Bautyps begründet ist. Dennoch ist das benannte Material nicht nur hinreichend dafür, Schinkels skizzierte Position zu entwickeln, sondern auch um aufzuzeigen, wie tiefgehend er sich mit der Fichteschen transzendentalphilosophischen Theorie des Selbstbewusstseins auseinandersetzt und dabei sehr kritisch Reichweiten von Architektur und Philosophie hinsichtlich der Kultivierung des Menschen bezüglich des Verhältnisses von Gefühl und Funktion bedenkt.

Um Schinkels originäre Position zur kultivierenden Funktion des ideellen Denkmals zu belegen, wird im ersten Abschnitt seine Architekturfiktion der „Allegorischen Darstellung der Wissenschaft und Religion als Segnungen des Friedens“ beschrieben und mit Hilfe seiner entsprechenden architekturtheoretischen Fragmente konkretisiert. Dem wird Fichtes Geschichtsphilosophie gegenübergestellt, wodurch deutlich werden soll, wie eingehend Schinkel seine Allegorie als Bild der Fichteschen Geschichte des Selbstbewusstseins umgesetzt

16 AL (vgl. Anm. 2), S. 26-28.

17 Ebd. S. 33f.

hat. Im zweiten Schritt wird im Rückgriff auf Fichte deutlich, wie das Gefühl als Grund und Kriterium des Realitätsbewusstseins überhaupt und damit für Schinkel auch des Bewusstseins von einem ideellen Denkmal zu verstehen ist – nicht zuletzt an Hand seines Briefwechsels mit dem Berliner Architekten Friedrich Louis Catel (1776-1819). Daran zeigt sich abschließend zwar auch, wie sich Schinkel in seiner Ablehnung von überdeutlicher, begrifflicher Belehrung oder auch schlicht zu deutlicher Aussage eines Bildes durch Fichte bestätigt finden konnte. Das bedeutet aber keineswegs, dass er Fichte in allen Schritten gefolgt wäre. Vielmehr zeigt sich, dass er seinem künstlerischen Verständnis des Verhältnisses von Gefühl und Funktion nach dem ästhetisch anschaubaren ideellen Denkmal bzw. Kunstwerk eine größere Wirkung beimisst als dem nicht nur genetisch-spekulativen, sondern bei Fichte durchaus auch faktisch-populärem Verhältnis von Gefühl und Funktion in Bezug auf den philosophischen Begriff.

II. Unser Geist ist nicht frei, wenn er nicht Herr seiner Vorstellungen ist; dagegen erscheint die Freiheit des Geistes bei jeder Selbstüberwindung, bei jedem Widerstande gegen äußere Lockung, bei jeder Pflichterfüllung, bei jedem Streben nach Besseren und bei jeder Wegräumung eines Hindernisses zu diesem Zweck. Jeder freie Moment ist ein seliger.¹⁸

Schinkels Wahlspruch für seine Familie in Anlehnung an Fichtes „Anweisung zum seligen Leben“ (1806)

1. Schinkels romantische Arbeiten wie die der „Allegorischen Darstellung der Wissenschaft und Religion als Segnungen des Friedens“ (Abb. 1) sind im Kontext der Napoleonischen Besatzung Preußens (1806-1815) und der daraus hervorgehenden Befreiungskriege (1813-1815) durch Überlegungen motiviert, die um Emanzipation und Aufklärung kreisen. Das Thema in seinen Studien zur diesem Blatt¹⁹ ist „die Entwicklung der Menschheit vom Naturzustande zum Geistigen hin“²⁰. Er veranschaulicht diesen Fortschritt mittels einer bildhaften „Baugeschichte“, in der die „jüngeren Epochen“ auf die „älteren“ Epochen folgen und einen

18 Freiherr von Wolzogen, Alfred (Hg.): *Aus Schinkels Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen* (1862/63). Berlin 1982. Bd. I, S. XXIII.

19 Zur Einordnung der Architekturfiktion in Schinkels Werk vgl. Riemann, Gottfried / Heese, Christa: *Karl Friedrich Schinkel. Architekturzeichnungen*. Berlin 1996, S. 6.

20 Poeschken, Gerd: Das Architektonische Lehrbuch, in: AL (vgl. Anm. 2), S. 37.

Übergang „vom Schweren [, ...] Materiellen“ und Erdverbundenen zum „Leichten [, ...] Geistigen“ und „Höheren“ bilden. Das unterste Stockwerk des Gebäudes gleicht einer „Felsenlandschaft“, in der eine „Schlacht [...] tobt“ und „Chaos [...] herrscht“²¹. Aus diesem unzivilisierten Stand heraus entwickelt sich die Gesellschaft im „antikische[n]“ Stockwerk weiter, das aus „einer großen Nische und Kolonade“ besteht und in dem sich ein durch Wissenschaft und Politik geregeltes Zusammenleben der Menschen abzeichnet. Vor dem Hintergrund der Gefahrenbestimmungen der antiken Staatsformen, denen zufolge Monarchie in Tyran-



Abb. 1 Karl Friedrich Schinkel: Allegorische Darstellung der Wissenschaft und Religion als Segnungen des Friedens, Federzeichnung o.J., 28 x 197 mm, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett SM 20b. 75.

nen zufolge Monarchie in Tyran- nis, Aristokratie in Oligarchie und Demokratie in Anarchie umschlagen kann, weil diese Staatsformen dem Menschen bloß äußerliche sind, wodurch er als freies Wesen verkannt wird, kann der durch sie gegebene Zusammenhalt nur ein durch Zwang erreichter, trügerischer Friede sein. Eine Einstellung, die Schinkel „in dem die kleinen Menschen dominierenden gewaltigen Sitzbild deutlich [...] macht“²². Demgegenüber sind im darauffolgenden letzten gotischen Stockwerk gegenseitige Anerkennung und Selbstbestimmung erreicht. Erst hier ist der Herrscher ein „primus inter pares“. Schinkels skizzierte Gradation der gesellschaftlichen Entwicklung ist eine architektonische Übersetzung der Fichteschen Gedanken, denen zufolge sich „die Menschheit vom natürlichen, chaotischen Leben über

21 Ebd.

22 Ebd.

eine Zwischenstufe von offenbar zwangvoll-strenger Organisation [...] zur hohen Kultur der Freiheit und Gleichheit [entwickelt], wie man sie 1813/1815²³ anstrebte.

Schinkels architekturtheoretische Fragmente lassen diese Deutung zu: „Wenn in der menschlichen Gesellschaft die eingetretene durchaus neue Idee mittelst Vernunft und Verstand in allen ihren Theilen durchdrungen und in allen ihren Verhältnissen sichtbar gemacht worden ist, so entsteht ein abgeschlossenes Zeitalter, bis zu dem Augenblick wo [in dunkler Ahnung] die durchaus neue Idee wieder eintritt“²⁴ und ein neues Zeitalter beginnt, das zwischen dem „gewohnten [...] erkannten“ und dem „vollendet[en]“²⁵ Leben vermittelt. Die „erste“ und „niedere [...] Stufe“²⁶ dieses Prozesses ist durch „phisches Bedürfniß“²⁷, wie das der „Thiere“ z.B. nach „Obdach, Kleidung und Nahrung“²⁸ markiert, welches „gewissermaßen die Fläche“ bildet, „auf welcher [...] das eigentliche Leben“ und d.h. bei Schinkel in Anlehnung an Fichte, das selige Leben, sich „verbreiten kann“²⁹. Denn „nur wer sich frei über dem Bedürfniß bewegt wird sich schön zeigen wenn er nur in dieser Freiheit das charakteristische giebt“³⁰, die sich bei Schinkel mit dem Fürsten als primus inter pares sinnbildlich als Fichtes Synthesis der Geisterwelt abzeichnet.

In den „Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters“ (1806)³¹ stellt Fichte einen geschichtsphilosophischen Entwurf vor, in dem er das Handeln des Individuums in der Zeit mit dem Fortschreiten des „Leben[s] der Gattung“³² verbindet. Deren Zweck besteht darin, das Gesetz der übersinnlichen Welt als den dem „Erdenleben der Menschheit“ zugrunde liegenden Weltplan zu verstehen, dem zu Folge sie „alle ihre Verhältnisse mit Freiheit nach der Vernunft einrichte“. Kultur- und Geistesgeschichte, so wie sie sich in „Recht, Staat, Religion, Wissenschaft und Kunst äußert, ist [für ihn] ursprünglich Freiheitsgeschichte“. In Anbetracht der

23 Ebd.

24 Ebd., S. 31.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 27.

27 Ebd., S. 22.

28 Ebd., S. 27.

29 Ebd., S. 22.

30 Ebd., S. 49.

31 GA (vgl. Anm. 13), I/8, S. 141-396.

32 Ebd., I/8, S. 307.

Annahme, dass sich Freiheit als „That, und Ereigniß der Gattung“³³ realisiert, lassen sich in einem entwicklungslogischen Schema, das die gesamte vergangene und zukünftige Geschichte der Menschheit umfasst, a priori fünf sich steigernde Grundepochen der Menschheit ausmachen. Anfangs wirkt die Vernunft noch nicht in Freiheit und aus Einsicht, sondern als dunkle Naturkraft mit instinktiven Motivationen. Ihr Ziel besteht im Bewusstsein der Autonomie im Sinne der freiwilligen Selbstverpflichtung zum Sittengesetz (individueller kategorischer Imperativ). Fichte bestimmt innerhalb dieses Bezugsrahmens den Charakter seiner eigenen Zeit als „vollendete [...] Sündhaftigkeit“.³⁴ Trotz Aufklärung ist der Aufbau der freien, auf Einsicht gestützten Vernunft noch lange nicht vollendet. Die noch zu vervollständigenden Maximen seiner Zeit, die da sind Befreiung insbesondere von aller Autorität und Geltenlassen allein dessen, was klar begriffen werden kann, führen für sich genommen zunächst zu einer bloß leeren Freiheit des Individuums. Denn die Möglichkeit des Wissens von den Ideen einer höheren Welt wird noch zugunsten einer auf die Beherrschbarkeit der Empirie bezogenen Praxis vernachlässigt. Die „sehende [...] Vernunft Herrschaft“³⁵ bzw. die Verwandlung der „Vernunftgeschichte zur Freiheitsgeschichte“³⁶ steht noch aus. Dazu gehört, dass „die Person in der Gattung sich verg[ißt], ihr Leben an das Leben des Ganzen setz[t], und es ihm aufopfer[t]“³⁷. Indem bei Fichte das Überindividuelle als Idee fungiert, kann „die obige Formel: sein Leben an die Gattung [zu] setzen“, auch ausgedrückt werden als „sein Leben an die Idee [zu] setzen, [...] denn die Ideen gehen eben auf die Gattung [...], und auf ihr Leben; und sonach besteht das [...] wahrhafte Leben darin, daß man sich selbst in den Ideen vergesse, [und] keinen Genuß suche, noch kenne, als den in ihnen.“³⁸

33 Ebd., I/8, S. 197f.

34 GA (vgl. Anm. 13), I/8, S. 201. Vgl. Schweidler, Walter: Artikel zu Fichtes „Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters“. In: Volpi, Franco / Nida-Rümelin, Julian (Hg.): *Lexikon der philosophischen Werke*. Stuttgart 1988, S. 325f.

35 GA (vgl. Anm. 13), I/8, S. 206.

36 Asmuth, Christoph: Artikel zu Fichtes „Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters“. In: Volpi, Franco (Hg.): *Großes Werklexikon der Philosophie*, Bd. I. Stuttgart 1999, S. 489.

37 GA (vgl. Anm. 13), I/8, S. 219.

38 Ebd., I/8, S. 221. Vgl. Schrader, Wolfgang H.: Theorien des Gewissens. In: Löw, Reinhard (Hg.): *Oikeiōsis. Festschrift für Robert Spaemann*. Weinheim 1987, S. 273-284.

2. Zu fragen ist also nach dem Gefühl als Impuls und Instanz der Funktion des Realitätsbewusstseins bei Fichte und des ideellen Denkmals bei Schinkel. Zunächst zu Fichte: Die Anerkennung des Gefühls als eines Organs, das dem Menschen zur Auseinandersetzung mit der Welt dienlich ist, gehört zu den großen Leistungen des 18. Jahrhunderts. Sie schlägt sich in zahlreichen Perspektiven nieder, die um das Emanzipationsproblem, d.i. die für diese Epoche typische Infragestellung der Autorität von Traditionen und Institutionen kreisen. In diesem Kontext hat Fichte ein äußerst umfangreiches Bedeutungsspektrum des Gefühlsbegriffs entwickelt, das Heinz Heimsoeth zufolge nicht nur dem „neuzeitliche[n] Ethos der selbstgewissen und autonomen Persönlichkeit“³⁹ vorzüglich gerecht wird, sondern mit dem sich auch gegen das mit der in der Aufklärung durch einseitige Betonung der ratio einhergehende Problem der Gefühlsaskese, das von Heydenreich eindringlich kritisiert wurde, angehen lässt, indem das Gefühl nicht als ein im Dienst der theoretischen Erkenntnis stehender Aspekt des Bewusstseins rationalisiert wird, sondern indem es selbst als eigenständiges Erkenntnisorgan bestimmt wird. Fichte entwickelt eine komplex strukturierte Theorie des Gefühls in seinen diversen Formen der Wissenschaftslehre, die allesamt zeigen, dass für Fichte ohne das Gefühl kein Realitätsbewusstsein möglich ist. Er thematisiert ontologische, anthropologisch-vermögenstheoretische, erkenntnistheoretische, ästhetische, moralisch-religiöse, pädagogische, normative und die die Form der Wissenschaft betreffende Aspekte des Gefühls und damit ineins des Realitätsbewusstseins. Für ihn ist jede Bewusstseins- bzw. Lebensform durch die Konstellation bestimmter Gefühle begründet. Gefühle sind für Fichte immer Ausdruck einer ursprünglichen Selbstbeziehung. Die Gefühle stellen dabei nicht nur den Inhalt und den Grad dieser Selbstbildung dar, sondern mehr noch, sie garantieren darüber hinaus aufgrund ihrer Funktionen des Motors, des Kriteriums und des Mediums die für die Realisierung dieses Ziels notwendigen Voraussetzungen. Als unmittelbare, d.h. durch keine Reflexion bzw. keinen Denkkakt verstellte Lebensäußerungen des Menschen sind sie unbedingte Antriebe der Selbstbildung. Als Manifestationen des zunehmenden Vernunftanteils dieses Prozesses dienen sie dem Subjekt als ihm unmittelbar zugängliche Orientierungshilfen und Maßstäbe seiner Handlung, die ihm immanent den jeweiligen Stand seiner Entwicklung angeben. Außerdem leisten sie als Vermittlungsinstanzen die Ver-

³⁹ Heimsoeth, Heinz: J. G. Fichtes Aufschließung der geschichtlichen Welt. In: *Studia e ricerche di storia della filosofia*, Nr. 50. Torino 1962, S. 1.

bindung zwischen den sinnlichen und intellektuellen Vermögen des Menschen sowie zwischen den einzelnen gradativen Schritten der Selbstaufklärung und garantieren damit den Beginn, die Machbarkeit, die Kontinuität, die Wahrheit und die organische Einheit dieses Prozesses insgesamt. Da für Fichte die Gefühle die ausgezeichnete Weise der Selbstmanifestation des Lebens in seiner Ganzheit darstellen, besteht für ihn die Aufgabe der Philosophie nicht darin, „durch die Kraft [der] Syllogismen neue Objekte des natürlichen Denkens“⁴⁰ zu erschaffen, sondern er gewichtet seine Philosophie dergestalt, dass sie „das Leben, das System der Gefühle und das Begehren zum Höchsten [macht] und [... der] Erkenntnis überall nur das Zusehen [lässt]“⁴¹.

Die kultivierenden Implikationen des Theorems vom Gefühl als Grund allen Realitätsbewusstseins lassen sich bei Fichte am Beispiel eines „Experiment[s]“⁴² verdeutlichen, das er in den „Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters“ durchführt. Das Experiment beruht auf einer ästhetischen Darstellung des vernunftgemäßen Lebens, die ihrerseits beim Rezipienten einen Affekt des Herzens bewirken soll, der den Prozess der Selbstbildung zum vernunftgemäßen Leben anstößt und dessen einzelne Reflexionsstufen begleitet. Anliegen des Experiments ist, dass der Rezipient sich selbsttätig einen Begriff vom Vernunftzweck seines Daseins bildet.

Ein Experiment will ich an Ihrem Gemüthe anstellen, sonach allerdings einen gewissen Affekt in ihnen erregen; aber keineswegs Sie überraschend, und lediglich deswegen, damit erregt sey [...], sondern mit Ihrem eignen hellen, klaren Bewußtseyn, und daß er Ihnen sichtbar werde, und daß er nicht durch seine bloße Existenz wirke, sondern damit er in dieser seiner Existenz bemerkt, und aus derselben weiter geschlossen werde⁴³.

Der Prozess der selbsttätigen Erkenntnis des Rezipienten vom Vernunftzweck seines Daseins realisiert sich für Fichte folgendermaßen in der populärphilo-

40 GA (vgl. Anm. 13), II/5, S. 112.

41 Ebd., II/5, S. 137. Zur vertieften Bestimmung des Gefühlsbegriffs bei Fichte vgl. Lohmann, Petra: Gefühl und Selbstaufklärung. Genetische und faktische Ausprägungen der Gefühlstheorie J. G. Fichtes. In: Bermes, Christian / Dierse, Ulrich / Rapp, Christof (Hg.): *Archiv für Begriffsgeschichte*, begr. v. Erich Rotacker, Bd. 48. Hamburg 2006, S. 111-136.

42 GA (vgl. Anm. 13), I/8, S. 222.

43 Ebd., I/8, S. 222.

sophischen Praxis der Rührung des Gemüts: Zunächst wird an den Rezipienten appelliert, sein Leben in der Sinnenwelt zu bedenken und besonders darauf zu achten, wie er sich im Selbstgefühl wahrnimmt. Seiner Gefühlstheorie entsprechend, müsste sich Fichte zufolge der Rezipient in eins in seiner Lebenskraft, d.i. seine Kausalität, bestätigt und gezwungen fühlen. In einem weiteren Schritt wird der Rezipient aufgefordert, insbesondere den Zwang zu reflektieren. Dieser wird ihm nicht nur als Mangel an Kausalität, sondern auch als Gefahr erklärt, die sein inneres Gleichgewicht bedroht, weil dieser Mangel aus Einflüssen der sinnlichen Mannigfaltigkeit auf sein Gemüt resultiert, die widervernünftige Neigungen und Begierden in ihm hervorrufen, die im Widerstreit zur Sittlichkeit, die als das Prinzip seines Bewusstseins fungiert, steht. Was mit dieser Gefahr zur Disposition steht, ist nichts Geringeres als der Verlust des Selbstbewusstseins. Der „Ausweg“ aus dieser Gefahr besteht für Fichte in der Erfahrung intelligibler Gefühle, die dem Rezipienten anzeigen, was er als Vernunftwesen sein kann und soll. Das Bewusstsein dieser höheren Gefühle strengt Fichte mittels einer ästhetischen Darstellung eines vernunftgemäßen Lebens an, mit der beim Rezipienten „sinnlichkeits-transzendierende Momente [...] aufgespürt und erhellt“ werden, die in ihm die Gefühle des „Wohlgefallens“, „der Billigung, der Hochachtung und Verehrung“⁴⁴ erwecken sollen. Das Bewusstsein dieser Gefühle erklärt Fichte dem Rezipienten als den bisher „unverstandenen Ausdruck eigener Vernünftigkeit“, die sich in diesen Gefühlen vermittelt durch das ästhetische Bild eines vernunftgemäßen Lebens auf sich selbst bezieht. Auf Grund der dem Gefühl generell typischen Selbstbezüglichkeit „läßt sich [seitens des Rezipienten] eine Lebensperspektive entwickeln“, in der „das Objekt der Anerkennung“ auf das „eigene individuelle Dasein“ übertragen wird, mit der Absicht, dieses selbst zum „Gegenstand des vernunftbegründeten ‚Wohlgefallens‘ und der vernunftbegründeten ‚Achtung‘“ zu erheben. „Belebung, Erhöhung und Bildung des Geistes“⁴⁵ sind die Folge.

Entsprechend seiner Theorie der Rührung des Gemüts besteht für Fichte die kultivierende Leistung des Denkmals laut seinem Briefwechsel mit dem Architekten Catel der Wahrnehmungsform der Idee nach darin, dass das Denkmal „Ideen [...] nicht ausdrück[t], aber anreg[t] [...] Auf diesen Unterschied kommt Alles an.“ Es soll „subjektiv in mir [Ahnungen] erregen“, so daß qua Affizierung des Gefühls die „Phantasie entfesselt“ wird, wodurch erst das selbsttätige Erfassen

44 Ebd., I/8, S. 224.

45 Ebd., I/8, S. 266.

der Idee und das wirkliche Überzeugtsein von ihr möglich ist. Das Gefühl steht dagegen etwas zu „erräsonir[en]“, was man „sich und andern durch Syllogismen aufnötig[t]“⁴⁶. Es ist ausdrücklich gegen „logischen DenkZwang“⁴⁷ und gegen regelbesessenen Indifferentismus und Gewohnheitsdenken.⁴⁸ gerichtet, das zur totalen Unselbständigkeit führt. Vielmehr gilt: „selbst denken, forschen und suchen“ (selbst erfinden) anstatt „andere für sich denken [zu] lassen“. Dafür soll, wie Fichte im Brief an Catel schreibt, der Künstler weder ein „bestimmtes Gesicht in dieser Welt“⁴⁹ darstellen, noch soll er direkt „zu bestimmter That [...] treiben“⁵⁰, sondern er soll mit seinen Werken die Sensibilität des Rezipienten für die Bestimmbarkeit seines Daseins affizieren und dessen Einbildungskraft für die Idee der übersinnlichen Welt einnehmen.⁵¹

Mittels des Theorems vom Gefühl als Grund allen Realitätsbewusstseins bietet Fichte Schinkel die Möglichkeit, Gefühle als Grundphänomene des Erlebens und Wahrnehmens zu denken, die den ursprünglichen Grund und Charakter der Anlagen des Rezipienten in Bezug auf dessen theoretische und praktische Vermögen, d.s. die Grundkräfte Streben, Wollen und Vorstellen, bilden. Fichte liefert ihm die vermögenstheoretische Begründung dafür, dass Gefühle als durchgängige Gestimmtheiten das gesamte Dasein beeinflussen. Zudem stellen Gefühle eine Art Filter dar, durch den zwischenmenschliche Beziehungen und Umweltwirkungen inklusive Kunstwerke, wie die der Architektur, den Rezipienten ansprechen und ihr spezifisches Wertprofil erhalten. Fichte bietet ihm in diesem Zusammenhang die dafür notwendige Bandbreite und Hierarchie der Gefühle. Nach Qualität, Ansprechbarkeit, Tiefe und Nachhaltigkeit sind die Gefühle zwar individuell verschieden und bedingen auf je spezielle Weisen des Gestimmtseins den Charakter und die Lebenswelt des Rezipienten, aber ihrer hierarchischen Tendenz nach gipfeln sie Fichte zufolge eindeutig bei jedem Menschen im sitt-

46 Ebd., II/5, S. 122.

47 Ebd., I/5, S. 351.

48 Vgl. Ebd., II/1, S. 87ff., II/5, S. 177ff.

49 Ebd., II/12, S. 330.

50 Ebd., II/12, S. 330.

51 Vgl. Ebd., II/12, S. 330, 351. Zur Korrespondenz zwischen Fichte und Catel vgl. Traub, Hartmut: Ästhetik und Kunst in der Philosophie J. G. Fichtes – Eine Bestandsaufnahme. In: Radrizzani, Ives (Hg.) in Zusammenarbeit mit Faustino Oncina Coves: *Fichte und die Kunst*. Fichte-Studien Bd. 41. Amsterdam-New York 2014, S. 305-394.

lich-religiösen Gefühl der Vollendung. Auf der Folie von Fichtes Gefühlstheorie kann Schinkel daher unterscheiden zwischen empfindungsnahen, sinnlichen oder Leibgefühlen, wobei insbesondere die Organgefühle des artikulierten Leibes und seiner Raum- und Zeiterlebnisse für ihn als Architekten eine Rolle spielen dürften, sowie triebnahen Gefühlen wie die Sehnsucht und schließlich die großen geistigen Gefühle wie die des Gewissens, und der Liebe, die in der transzendentalen Gefühlslehre als von allen äußeren Autoritäten unabhängige, subjektimmanente Instanzen der sittlichen Vervollkommnung nachgewiesen werden, auf die Schinkel mit seiner Architektur als Symbol seligen Lebens abhebt. Die Architektur soll „Leben anregend seyn so wie [sie] selbst durch Idee Leben in sich hat. [Sie] darf daher nicht vom Begriffe ausgehen denn dieser ist tod“ und „hat kein inneres Leben“⁵².

Das Verhältnis von Gefühl und Ratio betrifft wie folgt Erkenntnis und Praxis der durch das ideelle Denkmal vermittelten Idee. Das Gefühl steht für Selbsttätigkeit im Erfassen der Idee. Sie beruht auf architektonischen Mitteln, die auf eine starke Gemütsregung zielen, um den Rezipienten mannigfach zu affizieren. Das Gefühl gewährleistet, dass der Rezipient vom Kunstwerk betroffen ist, dass er sich selbsttätig mit ihm auseinandersetzt und nicht bloß einer künstlerischen Autorität folgt, dass er das Resultat der Auseinandersetzung als selbständig gebildetes Urteil erkennt und dass er dieses Urteil über die bloßen Grenzen des Verstandes, d.h. des Faktischen, auf die Ebene des Glaubens ausdehnt und im Ausgang von dieser spekulativen Ebene die Erkenntnis lebenspraktisch anwendet.

Mit Architekturfiktionen wie der „Allegorischen Darstellung der Wissenschaft und Religion als Segnungen des Friedens“ geht es Schinkel darum, die Affekte des Rezipienten solchermaßen zu reizen, dass dieser regelrecht zur sittlich-religiösen Tat getrieben wird. Dem liegt das Verständnis von Architektur zugrunde, dem zufolge das „religiöse Gebäude“⁵³ „kein Dienstgebäude“⁵⁴ wie das der „Biene“⁵⁵ ist, das sich durch seinen reinen Nutzen begreifen ließe, sondern es soll dem pädagogischen Imperativ der Bildung zur Selbstbildung genügen: „jeder in seinem Innern vollende sich selbst hier und werde nur dazu aufgereizt

52 AL (vgl. Anm. 2), S. 31.

53 Ebd., S. 32.

54 Ebd.

55 Ebd.

durch unmittelbare Anschauung des Göttlichen in der schönen Kunst⁵⁶. Das Werk soll den Rezipienten in „ein Verhältniß [setzen], welches allemal Thätigkeit anregend, seinem Wesen nach ist, indem es zu einem bestimmten Beziehn, Vergleichen, hin und her Schweben zwingt, und eingehn läßt in das Wesen der Gegenstände, welche in dieser bestimmten Beziehung für alle Ewigkeit dieselbe Thätigkeit anreizen müssen“⁵⁷. Es soll den Rezipienten anregen, die unendliche Idee an der endlichen Gestalt zu erfassen. Der Prozess, der darauf setzt, das Gefühl als Erkenntnisorgan und Zeichen von Autonomie aufzufassen, vollzieht sich im „Halbdunkel“. Daraus folgt für den Architekten und die Konzeption seines Werks: Der Architekt soll nicht rein auf die Ratio sehen und „ein Übermaß müßigen“, d.h. tradierten „Wissens in seinem Kopf herumtrage[n] und mit einer professorhaften Sprache [...] lehren“⁵⁸, d.h., er soll kein Werk schaffen, das vom Rezipienten „nur auswendig gelernt“⁵⁹ und so in seiner Äußerlichkeit „nach und nach durch Begriffe“⁶⁰ in Form äußerer Belehrung durch Gesetzesmoral und „Pflichtgeboth“⁶¹ erfasst wird, sondern es soll ein Sinnbild des Lebens sein, das selbst nur in einem aktiven Prozess der Aneignung begriffen werden kann.

Dafür hat der Architekt „die Mittel ganz neu zu erschaffen“⁶² bzw. neu zu erfinden. Und dazu gehört für Schinkel, auf die Bedingungen der Form zu reflektieren, unter denen sich die Gemütskräfte des Rezipienten affizieren lassen. Grundlage seiner wie aufgezeigt am Verhältnis von Gefühl und Funktion bestimmbaren Erfindung des ideellen Denkmals ist ein Verständnis von Architektur, das auf eine Korrelation von architektonischen Formen und Formen des Bewusstseins setzt.

III. Abschließend sei auf die Reichweite der „Erfindung“ des Schinkelschen Denkmalbegriffs hinsichtlich Gefühl und Funktion im Verhältnis zum Vermögen des philosophischen Begriffs geschaut. Es geht dabei um das Verhältnis zwischen der ästhetischen Aussagekraft eines Kunstwerks, wie das ideelle Denkmal, zur spekulativen Aussagekraft des philosophischen Begriffs. An dieser Verhältnis-

56 Ebd.

57 Ebd., S. 33.

58 Ebd., S. 115.

59 Ebd., S. 33.

60 Ebd., S. 55.

61 Ebd., S. 32.

62 Ebd., S. 34.

bestimmung zeigt sich nicht zuletzt die Eigenständigkeit von Schinkels Position zum ideellen Denkmal als Erfindung eines Bildungsinstrumentes.

Für die „reine Wissenschaft“ gilt Fichte zufolge, „wenn sie gebraucht und das Vorhandene nach ihr bestimmt werden soll, [dann] passt [sie] nicht: [denn] jenes schließt sich an ihre theoretischen Sätze nicht an; sie erscheint unpraktisch“⁶³. Philosophie als „Letzterkenntnis aus Prinzipien“ ist „Totalerkenntnis“ im Sinne der Vollständigkeit der Ideen, aber das ist sie nur als „Denkbild des geistigen Lebens“ und nicht als Leben selbst. Sie kann daher das Leben „nicht ersetzen oder stellvertreten“⁶⁴. Wie Fichtes pädagogische Ambitionen zeigen, gelingt der Bezug der „Wissenschaftslehre“ auf das Leben erst durch die Kunst, die „mit der Gelehrten=Erziehung stets vereinigt seyn sollte“⁶⁵. Anvisiert ist ein „gewisse[r] Zustand der Dinge, der in der Wirklichkeit nicht vorhanden ist“. Dies „setzt voraus ein Bild dieses Zustandes, das vor dem wirklichen Seyn desselben vorher dem Geiste vorschwebt, und jenes zur Ausführung treibende Wohlgefallen auf sich ziehet“⁶⁶. Fichte setzt demnach zwar auf schöpferische Spontaneität, die das Leben auf Zukunft hin gestaltet, aber dies macht er nur vermittelnd. Im Rahmen seiner ästhetischen Anverwandlung der Fichteschen Zeitalterlehre wusste Schinkel auch genau darum, dass für Fichte, wie Friedrich Schlegel es ausdrückte, „die Kunst nicht weiter als [Mittel zur] Darstellung des vernünftigen und sittlichen Lebens“⁶⁷ dient und nicht dieses Leben selbst ist. Der Fichtesche Problemhorizont besteht daher in dem Nachweis der Bedingungen, unter denen mittels der Kunst „der Endzweck“, d.i. das selige Leben, in einer Art Zukunftsvision „angeschaut werde“⁶⁸.

Schinkel hingegen dreht die Argumentation um: Philosophie ist für ihn Vermittlung, die ein der Anschauung bzw. dem Kunstwerk wie dem des Denkmals gegenüber bloß vorgängiges und noch abzusicherndes Wissen von der Idee hat. In der „Hirt-Polemik“ erklärt er, dass die „Worte des Raisonnements“⁶⁹ „in der

63 GA (vgl. Anm. 13), II/5, S. 59.

64 Lauth, Reinhard: Johann Gottlieb Fichtes Gesamtidee der Philosophie. In: *Philosophisches Jahrbuch*, 71. Jg. (1964), S. 253-285, hier S. 272.

65 GA (vgl. Anm. 13), II/12, S. 356.

66 Ebd., I/10, S. 120.

67 Ebd., I/8, S. 165.

68 Ebd., II/12, S. 128.

69 AL (vgl. Anm. 2), S. 57.

Regel“ mannigfaltig bestimmbar sind und daher auch „falsch“⁷⁰ ausgelegt werden können. Er gesteht dem Philosophen zwar zu, dass „viel Geist im Denken nach Begriffen“⁷¹ liegt, was sich bei ihm nicht zuletzt in seiner Orientierung an Fichtes Theorie des Realitätsbewusstseins zeigt, aber für sich genommen, läuft für ihn dieses Denken Gefahr „ins Manierierte, ins Unnatürliche“⁷² abzugleiten und dies so stark, dass man „am Ende“ das ursprüngliche „Vorbild zu dem Begriff gar nicht mehr aus demselben heraus [finden ...] kann“⁷³ und sich dadurch ein unendlicher regress ergibt.⁷⁴ Daher ist es für ihn aus Gründen des unmittelbaren, d.h. „in einem Schlage“⁷⁵ möglichen Zugangs zur Idee notwendig, das Denken ‚in Begriffen‘ durch das ‚Denken in ästhetischen Anschauungen‘ so zu regeln, dass die ästhetische Anschauung mit dem Denken kontinuierlich einhergeht und den Begriff dabei gewissermaßen korrigiert,⁷⁶ woraus sich ein Abschluss der Philosophie durch die Kunst begründen ließe. Der künstlerische „Gegenstand“ ist „durchaus er selbst und keiner anderen Ausdeutung fähig, wie es wohl derselbe Gegenstand in Worten ausgesprochen [nicht] fähig ist“⁷⁷. Die „Kunst [ist] das einzig sicher belehrende [... der Begriff kann nur] Zugabe“⁷⁸ sein.

Das Feld der Kunst ist deshalb für ihn ein größeres als das der Philosophie. Der Künstler muss die Idee des seligen Lebens wissen, d.h. er muss einen Begriff von ihr haben. Die Voraussetzung dafür wäre nach Fichtes Theorie des Realitätsbewusstseins eine sich im Gefühl äußernde Ahnung. Er muss die formalen Mittel kennen, mit denen er diese Idee im Bild darstellen kann um damit ein Kunstwerk wie das Denkmal zu entwerfen, dass der Funktion der Kultivierung des Lebens auf Freiheit hin gerecht wird. Dafür muss im Werk in der ästhetischen Anschauung der Begriff der Idee präbewusst bzw. gefühlt durchscheinen, so dass der Rezipient nicht nur diffus affektiv ergriffen ist, sondern aufsteigend, d.h. vom Leben zur Idee, ahnt, was er schaut und so nach der ästhetischen Kontemplation

70 Ebd.

71 Ebd., S. 114.

72 Ebd.

73 Ebd.

74 Fichte hat dieses Problem selbst erkannt und zu dessen Lösung das Wahrheitsgefühl als Korrektiv des Begriffs angeführt, vgl. GA (vgl. Anm. 13), I/8, S. 205.

75 AL (vgl. Anm. 2), S. 26.

76 Vgl. ebd., S. 114

77 Ebd.

78 Ebd., S. 57

in das künstlerische Werk absteigend, d.h. von der Idee zurück ins Leben, sein Handeln an einem Begriff und damit inhaltlich ausrichten kann. Während die Fichtesche Rekonstruktion der Selbstobjektivierung im spekulativen Begriff gipfelt, ist das bei Schinkel in der ästhetischen Kontemplation der Fall.

Ungeachtet der differierenden Reichweiten von Architektur und Philosophie hinsichtlich der Kultivierung des Menschen gilt für Schinkel aber auch, dass die diesem Ansinnen gerecht werdende Architektur die Überschreitung des Fachwissens zu Gunsten eines universal-anthropologischen Wissens bezüglich der Evidenz und der Vermittlung der durch es manifestierten Werte und Ideen erfordert, die der empirischen Verfügung des Menschen über sich selbst entzogen sind und die erst in einer transzendentalphilosophischen Explikation der Bedingung der Möglichkeit von Wissen überhaupt einzuholen sind. Die solchermaßen mit der Bestimmung des ideellen Denkmals am Verhältnis von Gefühl und Funktion ausgerichtete Integration der Philosophie in die Architektur ist zweifellos eine schöpferische, erfinderische Leistung, die durch eine neue Problemlösung, d.h. durch die Integration der Bewusstseinsphilosophie in die Architekturtheorie ein bekanntes Objekt wie das Denkmal mit neuen Strategien angeht und mit ihrer starken bewusstseinstheoretischen Ausrichtung in Vorläuferschaft zu frühen Ansätzen der Architekturpsychologie⁷⁹ zu bedenken wäre.

Summary

The relationship between feeling and function in the context of the purpose and invention of architecture is discussed using the example of the architectural type monument and limited to the concept of monument used by the founder of German monument preservation, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Schinkel defines the monument as the completion of art. As a “sign” of a speculative worship, it manifests for him, according to its deepest meaning and purpose, the “visibility of divine life”, which means something like the awareness of moral freedom. In his romantic thinking, Schinkel sees the highest purpose of architecture in the cultivation of mankind, in order to free them from their immaturity and to motivate them to put their self-activity under the moral law. One of the most

⁷⁹ Vgl. Richter, Peter G.: *Architekturpsychologie. Eine Einführung*. Lengerich 2008.

noble means of this process is the creation of a monument, as shown by Schinkels drawing “Allegorical representation of science and religion as blessings of peace”. With regard to the topic of invention and taking into account his idealistic concept of monuments, the thesis is advocated that Schinkel develops a unique concept of monument anthropologically and methodically, which is based on the connection between architectural theory and philosophy, in particular the philosophy of Johann Gottlieb Fichte (1762-1814).

Zur Kunst von Zweck und Zeug

Eduard Führ

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wird in der Architektur intensiv über Zweckmäßigkeit und Funktion nachgedacht. Das hat mit dem Bewusstwerden der Alltags- und Handlungsbezogenheit von Architektur zu tun. Die Frage nach dem Charakter der Architektur als Kunst wird dabei vernachlässigt. Das liegt an der unreflektierten Übernahme eines traditionellen Kunstbegriffs. Dieser bestand in Anwendung der Regeln der aus der Antike überlieferten klassischen Architektursprache, aus typologischem Denken, traditionellem Baumaterial und bewährter Baukonstruktionen. Was neu war wurde mit alten Formen bekleidet.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts stellten sich einige Architekten kämpferisch gegen die Überlieferungen und bezeichneten sie als ‚Degenerierung‘, als Einschränkung von Freiheit und Lebenskultur, als ineffiziente Verschwendung von Volksvermögen und später im direkten Bezug auf die offizielle Architektur im Nationalsozialismus als faschistisches Verständnis von Architektur. Im Gegenzug wehrten sich die so Angegriffenen und warfen den ‚Funktionalisten‘¹ technische Inkompetenz vor, aber auch die Preisgabe kultureller Identität, den Verlust höherer Werte, fehlende symbolische Überhöhungen und Reduktion auf das Reintechnische, also alles das, was für sie den Kunstcharakter der Architektur umfasst hatte. Mit der Postmoderne wurde den ‚Funktionalisten‘ sogar eine faschistische Haltung vorgeworfen wegen des Freiheit unterdrückenden Effizienzdenkens, das sich im Nationalsozialismus bei der Vernichtung der jüdischen Mitbürger gezeigt habe. Das ist alles ziemlich widersprüchlich und hat mit Begriffsverwirrung, Verteidigung der eigenen Pfründe und Polemik zu tun.

Mir geht es zum einen darum, die Begriffe ‚Zweck‘ und ‚Funktion‘ aus den Quellentexten zu rekonstruieren, und zum anderen die Frage nach dem Kunstcharakter eines funktionalistischen Gebäudes stellen. Ich werde zudem die Eindimensionalität funktionalistischen Denkens kritisieren und von der kognitiven

1 Der Begriff ‚Funktionalismus‘ hat sich m. E. in der Architektur eigentlich erst nach dem 2. Weltkrieg durchgesetzt. Er hat sehr wenig mit den Funktionalismusbegriffen in Philosophie, Soziologie und Psychologie zu tun. Er bezeichnet Entwurfshaltungen, die sich auf den Gebrauch der Architektur richten, wird aber auch als Vorwurf benutzt für ein eindimensionales technisches und ökonomisches Denken in der Architektur, bei dem weder Emotionalität, noch Sinnlichkeit, noch Transzendenz angestrebt sind.

Begrifflichkeit eines Zwecks zur Materialität des Zeugs und zum alltäglichen Gebrauch übergehen.

1. Zweck und Funktion

Es muss eingangs hervorgehoben werden, dass sich die Verständnisse von ‚Zweck‘, Zweckmäßigkeit und ‚Funktion‘ und auch von ‚Funktionalismus‘ in der Architektur von denen in Philosophie, Soziologie oder Psychologie unterscheiden, da es in den unterschiedlichen Disziplinen große Verstehensunterschiede gleicher Begriffe gibt. So wird unter ‚Zweck‘ in der Architektur verstanden, was – um nur auf eine einzige andere Disziplin zu verweisen – in der Philosophie ‚Mittel zum Zweck‘ ist. Zweck in der Architektur ist weder ‚finis‘ noch ‚telos‘, wie in der Philosophie, sondern ‚causa‘ der Möglichkeit des Handelns. Dieses grundsätzlich unterschiedliche Verständnis hat sicherlich architekturhistorische Gründe. So spricht Vitruv (Marcus Vitruvius Pollio, 81 v. Chr. – 15 v. Chr.), der die architektonischen Diskurse bis in die Neuzeit bestimmt hat, in seiner Schrift *De architectura libri decem* (um 30 v. Chr.) von drei Grundprinzipien in der Architektur: ‚firmitas‘, ‚utilitas‘ und ‚venustas‘². Ich zitiere hier die Übersetzung von Rode 1796, die ich persönlich dem lateinischen Text als sehr angemessen empfinde:

Alle [Gebäude; EF] insgesamt aber sind so anzulegen, daß dabey auf Festigkeit, Nutzbarkeit [im lat. Original ‚utilitas‘] und Schönheit gesehen werde. [...] Der Nutzbarkeit geschieht Genüge, durch vollständige Einrichtung des Platzes, vermittels welcher nichts der Bestimmung des Gebäudes entgegensteht, und jeder Theil die füglichste und bequemste Lage erhält.³

Mit ‚utilitas‘, Nutzbarkeit, von anderen auch als ‚Zweckmäßigkeit‘ übersetzt, wird Architektur aus einem Reich des Geistes auf die Erde zurückgeholt.

2 Lateinische Version in der deutschen Ausgabe: Vitruvius Pollio, Marcus: *Zehn Bücher über die Architektur*. Hg. von Dr. Curt Fensterbusch, 2. Auflage. Darmstadt 1976, S. 44.

3 Rode, August (Übersetzer): *Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst*. Leipzig 1796, S. 31.

1.1. ‚Zweck‘ und ‚Funktion‘ in der Architektur

Aber selbst in der Architektur gehen ‚Zweck‘, ‚Zweckmäßigkeit‘ und ‚Funktion‘ durcheinander, sowohl bei den Vertretern eines ‚Funktionalismus‘ wie auch bei deren Gegnern.

Gottfried Semper (1803-1879) beschäftigte sich wenige Jahre vor seinem Hauptwerk⁴ in zwei kleineren Aufsätzen von 1853⁵ über Krüge mit den Begriffen ‚Zweck‘ und ‚Funktion‘⁶. Krüge bestehen aus unterschiedlichen Teilen: aus dem bauchigen Gefäß, aus der Öffnung, den Henkeln und aus einem Standfuß. Diese Teile müssen nach Sempers Erläuterungen erstens intrinsisch zueinander zu einem sinnvollen Ganzen zusammenwirken, müssen funktionieren. Und das müssen sie zweitens auch zeigen. Krüge haben aber auch einen Zweck, nämlich eine Flüssigkeit aufzunehmen, sie zu speichern und sie auszugießen. Semper klärt damit die Begrifflichkeit: ‚Funktion‘ ist eine den Sachen intrinsische ‚concinntas‘⁷ der Teile. ‚Zweck‘ ist die extrinsische Intentionalität eines Werkzeugs im praktischen Handeln. Aber nicht Semper war es, der die Begriffe Funktion und Zweckmäßigkeit unter Architekten populär machte, sondern der dem US-amerikanischen Transzendentalismus nahestehende Louis Henry Sullivan (1856–1924). Sullivan hatte 1896 in einem Aufsatz über Hochhäuser geschrieben:

[...] Mag es nun der dahin gleitende Adler in seinem Flug sein oder die geöffnete Apfelblüte, das sich abplagende Arbeitspferd, der unbeschwerte Schwan, die sich verzweigende Eiche, der gewundene Bach in seinem Grund, die am Himmel treibenden Wolken und über allem die Sonne in ihrem Lauf, die Form folgt immer der Funktion, und das ist das Gesetz. Wo sich die Funktion nicht ändert, ändert sich auch die Form nicht.⁸

4 Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*. Bd. 1. Frankfurt/Main 1860, Bd. 2, München 1863.

5 Semper, Gottfried: ‚Klassifikation der Gefäße‘ und ‚Ueber die Gefäßteile‘. Beide Texte in: Ders. *Kleinere Schriften*. Berlin/Stuttgart 1884.

6 Ich fasse hier die Untersuchungen von Poerschke, Ute: *Funktionen und Formen. Architekturtheorie der Moderne*. Bielefeld 2014, S. 75-85 zusammen.

7 Leon Battista Alberti bezeichnet in seinen *Zehn Büchern über die Baukunst* (deutsche Übersetzung durch Max Theuer, Darmstadt 1975, S. 293) als ‚concinntas‘ die ästhetische Qualität eines Werkes, die in der Übereinstimmung aller Teile so liegt, dass man weder etwas hinzufügen noch etwas wegnehmen kann.

8 Sullivan, Louis H.: The tall office building artistically considered. In: *Lippincott's Ma-*

Aus diesem Absatz blieb im Laufe der Zeit allein die Formel ‚form follows function‘ übrig, aus dem philosophischen Kontext gerissen und offen für willkürliche Interpretationen. Erst neuerdings⁹ wird der transzendentalistische Kontext von Sullivans Statement diskutiert und damit seine Aussage richtig interpretiert. ‚Form follows function‘ bezeichnet eine Identität zwischen einem Lebewesen in der Eigentlichkeit seiner Existenz (der Adler gleitet, das Arbeitspferd plagt sich) und seiner Präsenz. Der Adler muss also dahingleiten. Ein Adler, der seine Beute jagt, der gegen Rivalen kämpft, der kopuliert, der seine Jungen nährt, würde seiner Funktion nicht folgen. Die Eigentlichkeit der Existenz der Menschen besteht darin, in die gemeinsame Sphäre von Natur und Geist zu gelangen. Dazu verhelfen auch die Dinge seines Alltags, die sich in ihrer Funktion verwirklichen. Auch das richtige Ornament ist behilflich, wie man es an den Gebäuden Sullivans findet.

In einzelnen Schriften kurz vor und in einer Fülle von Publikationen bereits vor dem 1. Weltkrieg (etwa von Adolf Loos, die so bekannt sind, dass ich hier nicht noch einmal darauf eingehen möchte) wird dazu Stellung genommen. Mit der Erneuerung der Lebens- und Arbeitskultur nach dem 1. Weltkrieg intensivierte sich das Nachdenken über die Zweckmäßigkeit von Architektur. Hugo Härings (1882-1958) Kuhstall auf dem Gut Garkau in der Nähe von Lübeck wurde ein Musterbeispiel. Hier wurden Grundriss, Folge der Räume, Erschließung und äußere Form aus den für überzeitlich, ideal und wesentlich gehaltenen Abläufen von Futterspeicherung, Fütterung, Reinigung usw. abgeleitet. Als ‚funktionalistischer‘ Kuhstall geriet das Bauwerk nicht in den Fokus der Kritik, weil es als Kuhstall in die Klasse der technischen Gebäude eingeordnet wurde.

Dieses normative bzw. am Ideal, am Wesenhaften – wie auch immer das von den einzelnen Autor*innen gedacht wurde – orientierte Denken, findet sich bei sehr vielen Funktionalisten. Nehmen wir Bruno Taut und Walter Gropius. Am deutlichsten zeigt sich der theoretische Ansatz bei Bruno Taut (1880-1938)¹⁰. Darin richtet er sich gegen den ‚Plunder‘ der großbürgerlich sein wollenden Wohnungen und stellt ihm Wohnungen gegenüber, die von dieser Last befreit, zudem nach

gazine. March 1896; Übersetzung des englischen Textes durch Eduard Führ.

9 Siehe etwa di Stefano, Elisabetta: Form follows Function? Misunderstanding and Value of a Sullivan's Concept. In: *Wolkenkuckucksheim | Cloud-cuckoo-land | Воздушный замок*, Heft 32, 2012, <http://www.cloud-cuckoo.net/> (keine Seitenzählung) (Aufgerufen am 28. Juni 2021).

10 Taut, Bruno: *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*. Leipzig 1924.

ergonomischen Prinzipien vereinfacht sind und der Hausfrau Freiheit geben, die in den Publikationen als Freizeit bebildert ist, tatsächlich aber zur Berufsarbeit genutzt wurde, die sicherlich auch Selbstverwirklichung sein konnte, zumeist aber in einfacher, wenig zur Selbstverwirklichung beitragender und gering entlohnter Angestelltentätigkeit endete. Taut stellt die Handlungsabläufe in den Wohnungen, die Art der Zimmer (Wohnzimmer, Schlafzimmer, Küche) und die übliche Grundrissdisposition nicht in Frage, er untersucht die Ganglinien und versucht Bewegungsaufwand zu reduzieren. (Abb. 1) Sieht man sich die Ganglinien genauer an, wird man feststellen, dass sie nicht die empirischen Bewegungen der Bewohner markieren, sondern generelle Bewegungsabläufe der Gegenstände. Geschirr muss auf den Küchentisch und nach dem Essen von dort in die Spüle; wie oft man dabei läuft, wird nicht erfasst. Es geht Taut ums Prinzip, das er zur lebensstilunabhängigen Norm, als eine Art Wesen des Kochens, Auf tafeln, Spülens usw. nimmt.

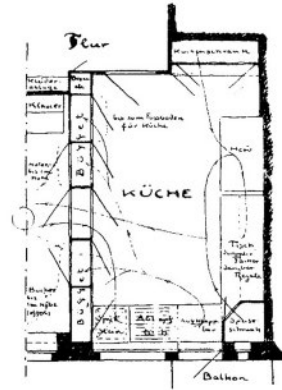


Abb. 1 Bruno Taut: Grundriss einer verbesserten Wohnung. Leipzig 1924

Walter Gropius (1883-1969) macht ähnliche Analysen, argumentiert aber stärker mit dem Wesen der Dinge:

[...] der organismus eines houses ergibt sich aus dem ablauf der vorgänge, die sich in ihm abspielen. In einem wohnhaus sind es die funktionen des wohnens, schlafens, badens, kochens, essens. die dem gesamten hausgebilde zwangsläufig die gestalt verleihen¹¹.

Es müsse untersucht werden, was das Wesen dieses jeweiligen komplexen Geschehens sei, welches dann in die organische Einheit einer Wohnung gebracht werden müsse. Wird dieser Organismus nicht akzeptiert „müßte eine Wohnungsfürsorgerin eingreifen“¹² wie Walter Gropius zu seinen eigenen Entwürfen

11 Gropius, Walter: Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst. In: *Die Umschau* 31 (1927, 34), S. 909.

12 Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen e. V. (Hg.): *Bericht über die Versuchssiedlung in Dessau*. 2. Sonder-H. 7, April 1929,

für Dessau-Törten sagt. Die ‚Charta von Athen‘¹³ übernimmt das Gropius’sche Verständnis von Funktion als ins Wesenhafte gebrachten Komplex der Sachen und der mit ihnen zu vollziehenden (Wohn-) handlungen, überträgt es auf die Stadt und macht es für die Nachkriegszeit verbindlich.

1.2 Das Beispiel ‚Frankfurter Küche‘

Als Grundlage der Diskussion über Zweck / Zweckmäßigkeit und Funktion möchte ich hier den Inbegriff einer funktionalen Küche, die von Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000) Mitte der 20er Jahre für die Siedlungen in Frankfurt / Main in mehreren geringfügig voneinander abweichenden Ausführungen entworfen, sogenannte ‚Frankfurter Küche‘, diskutieren. (Abb. 2 u. 3)

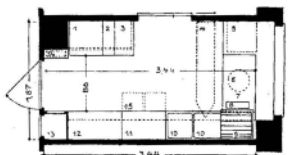
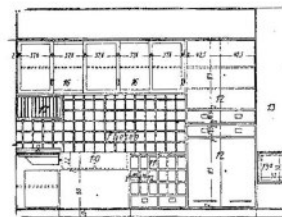


Abb. 2-7. Grundriss und Wandaufbau der Frankfurter Wohnküche im Maßstab 1:50

1 = Tisch, 2 = Küchenselbst, 3 = Herdplatte, 4 = Kleinfenster, 5 = Spülbecken, 6 = Tischstuhl, 7 = Tisch, 8 = Kleinfenster, 9 = Kleinfenster, 10 = Spülbecken, 11 = Spülbecken, 12 = Spülbecken, 13 = Küchenselbst, 14 = Herdplatte, 15 = Kleinfenster, 16 = Kleinfenster, 17 = Kleinfenster.



©Göttingen

Abb. 2 Margarete Schütte-Lihotzky: Grundriss der ‚Frankfurter Küche‘, 1927

Abb. 3 Margarete Schütte-Lihotzky: Ansicht des Spülbereichs der ‚Frankfurter Küche‘, 1927

Ziel war es, durch Verringerung der Flächen und durch eine am Zweck orientierte Gestaltung den für die Hausarbeit erforderlichen Zeitaufwand stark zu reduzieren und den Aufwand für die Küchenarbeit zu vereinfachen. Die ‚Frankfurter Küche‘ ist eine kleine einzelfamilienbezogene Küche¹⁴, die ein auf die Arbeitsabläufe bezogene Ordnung von Einzelarbeiten (Essen vorbereiten, Essen kochen, Geschirr spülen) und die entsprechenden Detailtätigkeiten realisiert. Die für diese

Gruppe IV, S. 17.

- 13 Die ‚Charta von Athen‘ wurde auf dem IV. Kongress der ‚Congrès Internationaux d’Architecture Moderne‘ (CIAM), der 1933 aus politischen Gründen zum Teil auf dem Schiff Patris II und zum Teil in zwei Hotels in Athen abgehalten wurde, beschlossen und schließlich von Le Corbusier 1943 von Paris aus veröffentlicht.
- 14 Dabei gab es durchaus Vorbilder für von mehreren Familien genutzte Küchen. Siehe etwa Einküchenhaus-Gesellschaft der Berliner Vororte (Hg.): *Das Einküchenhaus und seine Verwirklichung als Weg zu einer neuen Heimkultur*. Berlin 1908.

Tätigkeiten erforderlichen Küchengeräte, Gefäße für die Lagerung und das Geschirr werden so angeordnet, dass sie nach Arbeitsschritten und ohne unnötige Laufwege zur Hand sind. Der Gebrauch der ‚Frankfurter Küche‘ wurde gedacht als eine dieser Ordnung gerechte Durchführung der Arbeit.

Denn die ‚Frankfurter Küche‘ – wie alle Bauten und Theorien der ‚Funktionalisten‘ (zu dem Begriff siehe unten) – orientierte sich am ‚Fordismus‘, d. h. an der Produktionsideologie Henry Fords (1863-1947). Ihm kam es in produktionstechnischer Hinsicht – seine ökonomischen, arbeitswissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Vorstellungen seien hier einmal dahingestellt - darauf an, über eine empirisch basierte Analyse den Gesamtverlauf der Produktion effizienter zu gestalten. Er zerlegte die Arbeit in einzelne Tätigkeiten, die zunächst vermittels einer Rutsche und später vermittels eines Fließbands in einem festen Timing aufeinander folgten. Die Arbeiter wurden entsprechend spezialisiert. Die jeweilige Arbeitsstelle wurde so eingerichtet, dass die Griff- und Körperbewegungen der Arbeiter minimiert und zeitlich durch die Laufgeschwindigkeit des Fließbandes bestimmt wurden. Das Produkt, das Auto (Ford T), wurde auf das Wesentliche reduziert und in großen Stücken produziert. So konnte der Preis reduziert und der Gewinn hochgeschraubt werden. Im Englischen fand sich dafür der Begriff der ‚efficiency‘. Nach Deutschland kam diese Produktions- und Denkweise in den ersten Jahren nach dem 1. Weltkrieg über den US-amerikanischen Einfluss auf die deutsche Wirtschaft. Sie wurde hier zunächst als Raffinierung (als Reinigung zur Essenz, wie bei der Benzingewinnung aus Erdöl) und dann – sicherlich beeinflusst durch Max Weber – als ‚Rationalisierung‘ bezeichnet. Mit dieser Übersetzung wird er begrifflich und gedanklich in die Sphäre eines reinen Geistes gehoben, in der alles so ist, wie es ist und auch nicht anders sein kann – um ein Verständnis der Antike vom absoluten Kosmos zu paraphrasieren.

Dieses Vorgehen für das auch die ‚Frankfurter Küche‘ steht, wurde von Ford selbst, von Vertretern der ‚Rationalisierung‘ in Deutschland und sogar von der Sowjetunion als ideologieneutrale Versachlichung ökonomischen und alltäglichen Handelns angesehen. Gleichwohl stand es in einem gesellschaftlichen und in einem historischen Kontext. Es galt als Wunder – betriebswirtschaftlich gesehen. Volkswirtschaftlich und sozialpolitisch gesehen, war es durch die Dequalifizierung der Arbeit, durch den Arbeitsdruck auf die Arbeiter*innen und für die vielen kleinen Betriebe jedoch ein Desaster.

1.3 Kunst von Zweckmäßigkeit und Funktion

Ich habe einleitend bereits dargelegt, dass sich im frühen 20. Jahrhundert eine Feindschaft entwickelt hatte zwischen den Baukünstler*innen, die sich weitgehend an der klassischen antiken Architektursprache orientierten, sie dabei aber durchaus auch weiterentwickelten, und den Modernisierern, die sie unter Einbezug ingenieurlichen Denkens und daraus resultierender Erfindungen (Stahlkonstruktionen, neue Baumaterialien, technische Gebäudeausrüstungen wie Gas- und Wasserversorgung der Wohnungen, Aufzüge) zu überwinden suchten. Gleichwohl gibt es an einzelnen Stellen in den Texten der ‚Funktionalisten‘ und massiv bei Le Corbusier Äußerungen zum Kunstcharakter funktionaler und moderner Bauten.

Für die ‚Funktionalisten‘ soll hier Bruno Taut stehen. Er hatte im Grunde zwei Kunstverständnisse im Laufe seines Lebens. Direkt nach dem 1. Weltkrieg ging es ihm um die Erschaffung einer höheren Gemeinschaft der Menschen und Nationen; das war die Zeit, während der in Deutschland niemand bauen konnte, die Zeit der ‚Gläsernen Kette‘, mit dem Austausch von Rundbriefen unter Künstlern und Architekten, und der ‚Alpinen Architektur‘, einem Konzept zur vollständigen Bebauung der Alpen mit gläserner und kristalliner Architektur durch die angrenzenden Staaten, das nicht wirklich zu Ende geführt werden sollte, sondern durch das gemeinsame Streben ehemaliger Feinde des 1. Weltkrieges zum Völkerfrieden führen sollte. Um mit einem sehr viel späteren Begriff von Joseph Beuys zu sprechen, es ging um Kunst als ‚Soziale Plastik‘.

Als das Bauen wieder möglich wurde, so ab 1924, sprach er davon, dass man „ganz aus dem Zweck heraus zu einer Schönheit der Form“¹⁵ komme:

Wenn der Architekt dann aber beim Bau des Hauses alles so angeordnet hat, daß es ohne viel Ärger und Reparaturen praktisch und angenehm zu benutzen ist, dann bedeutet dies alles zusammen eine klare und übersichtliche Ordnung, eine gute Teilung und Gliederung, mit anderen Worten: es hat Proportion.¹⁶

Auch hier nimmt er den Gedanken der Kunst als ‚Soziale Plastik‘ wieder auf: Proportionen gebe auch in „Ehe, Familie, Schule, Behörde, dem Staat und in den Beziehungen zwischen den Staaten [...]“¹⁷. Bruno Taut sieht Kunst als gelungene

15 Taut, Bruno: *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*. Stuttgart 1929, S. 5.

16 Taut, Bruno: *Architekturlehre* (geschrieben 1936/37). Berlin 1977, S. 66.

17 Ebd., S. 30

ganzheitliche Ordnungen von Beziehungen zwischen Elementen, seien es sachliche Zwecke, architektonische Räume oder einzelne Menschen. Diese Ordnung stellen die Architekt*innen her, sie erfinden sie aber nicht, sondern sie finden sie als grundsätzliche Muster. Obwohl Walter Gropius sich zu Fragen der Kunst so explizit nicht äußert, kann man bei ihm eine ähnliche Haltung zum Kunstverständnis innerhalb des ‚Funktionalismus‘ finden.

Le Corbusier gehört nicht zu den ‚Funktionalisten‘. In seiner frühen Publikation ‚*Vers une architecture*‘ (1922) will Le Corbusier die Architekten wachrütteln und sie über Werke des Ingenieurwesens (Ozeandampfer, Autos, Flugzeuge) zu einer Modernisierung der Architektur anleiten. Beiden, Architekten und Ingenieuren, gehe es um Harmonie.

Der Ingenieur, beraten durch das Gesetz der Sparsamkeit und geleitet durch Berechnungen, versetzt uns in Einklang mit den Gesetzen des Universums. Er erreicht die Harmonie. Der Architekt verwirklicht durch seine Handhabung der Formen eine Ordnung, die reine Schöpfung des Geistes ist ... er zeigt uns den Maßstab für eine Ordnung, die man als Einklang mit der Weltordnung empfindet, er bestimmt mannigfache Bewegungen unseres Geistes und unseres Herzens. So wird Schönheit ein Erlebnis.¹⁸

„Die Architektur ergreift, wenn das Werk einer Stimmgabel gleich die Musik des Weltalls anschlägt, dessen Gesetze wir anerkennen und bewundern.“¹⁹ Bei aller Modernisierung ist ihm aber der Parthenon, dem er in seinem Buch knapp 10% der Seiten widmet, für ihn der Inbegriff von Baukunst, eine „reine Schöpfung des Geistes“²⁰, nicht wegen dessen religiöser und stadtpolitischer Bedeutung, sondern weil „der Mensch durch die Erhabenheit seines Standpunktes [des Tempels, EF] und durch das restlose Aufopfern alles Zufälligen in den höchsten Bereich der Geistigkeit emporgestiegen ist: in den Bereich unerbittlicher Strenge.“²¹ Die Prinzipien der Harmonie seien hier: „Moment der Übereinstimmung mit der Achse, die im Menschen ruht, also Übereinstimmung mit den Gesetzen

18 Le Corbusier: *Vers une architecture* (1922) (deutsch: Ausblick auf eine Architektur). Gütersloh 1969, S. 21.

19 Ebd., S. 33.

20 Ebd., S. 164.

21 Ebd., S. 152.

des Universums, Rückkehr zur Weltordnung“²². Diese Harmonie verlangt Le Corbusier auch für die neue Architektur im 20. Jahrhundert. Hilfreich seien dazu ‚Maßregler‘, die die Teile der Gebäude in eine übergreifende Ordnung bringen. Diese Haltung findet ihren Höhepunkt im ‚Modulor‘ (1948 und 1955), in dem er aus der Überlagerung zweier mathematischer Algorithmen, dem ‚Goldenen Schnitt‘ und der ‚Fibonacci-Reihe‘ ein kompliziertes Maßsystem etabliert, das er mit idealen Maßen eines (männlichen) Körpers kombiniert.

Trotzdem kann man bei den ‚Funktionalisten‘ von einem gemeinsamen Kunstbegriff sprechen. Es geht um ‚concinntitas‘²³, um ein geschlossenes System, das Architekten²⁴ im Alltag oder als Durchgeistigung realisieren. In beiden Fällen sind sie jedoch nicht inventiv, also keine kreativen Akte der beteiligten Subjekte²⁵, sondern objektiv vorgegeben – wenn auch nur für die Architekten erkennbar. Gleich ist auch die Rolle der Nutzer. Sie schaffen die Ordnung nicht, sollen sie im Gebrauch – etwa auf Basis ihrer eigenen Erfahrung von Alltag und geistiger Welt – auch nicht setzen, sondern in von den Architekten vorgegebenen Weise vollziehen. Der Gebrauch der ‚Frankfurter Küche‘ wird als mechanischer Ablauf nach einem durch die Ordnung der Dinge vorgegebenen Algorithmus gedacht. Dabei wird die Hausfrau, vielleicht inzwischen auch der Hausmann, Teil der Maschine. Der Hausfrau der Zwanziger Jahre wird keine Subjektivität zugeordnet und zugeplant, sie wird von ihren individuellen und sozialen Gestaltungskompetenzen befreit und funktioniert als eine Art Motor dieser Koch-, Spül- und Bügelmaschine.

22 Ebd., S. 153.

23 Der Begriff findet sich bei Alberti; demnach sei Schönheit die „bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile, was auch immer für einer Sache [...], die darin besteht, daß man weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen“. Alberti 1975 (vgl. Anm. 7), 6. Buch, Kap. 2, S. 293.

24 Das Gendersternchen ist hier nicht angebracht.

25 Dazu siehe Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig / Berlin 1924.

2. Die erste Probe aufs Exempel

Aber ist das so? Wurde, wird die Küche immer noch in der ‚Frankfurter Küche‘ auf ihren Inbegriff gebracht? Sehen wir genauer hin:

2.1 Zweck und Funktion als Entwurf

Grundsätzlich wird bei dem Konzept der ‚Frankfurter Küche‘ nicht in Frage gestellt, ob denn jede Familie eine separate Küche haben müsse, ob vielleicht mehrere Familien gemeinsam in einer im Haus gelegenen Küche kochen könnten, ob das Kochen durch Unternehmen vorbereitet werden und nur der Rest mit Leichtigkeit und ohne großen Zeitaufwand und von allen Familienmitgliedern endgefertigt werden könnte. Es gab zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits diese Alternativen. Und heute könnte man fragen, ob nicht in funktionalistischer Hinsicht eine Mikrowelle unter dem Fernseher im Wohnzimmer ausreichen könnte, das vollständig zu ersetzen, was man früher unter Küche verstand. Es ist klar, dass wir das nicht wollen, aber nicht aus funktionalen Gründen. Wir wollen eine Küche als Treffpunkt der Familie, als einen Ort, der das Leben durch sein Hightech veredelt, als durch Kochen und Essen bestimmte, ins Heilige gehobene Zelebrierung von Lebensphilosophie.

Grundsätzlich wird nicht hinterfragt, ob die Befreiung der Hausfrau überhaupt in der Küche stattfinden muss, ob die Küchenarbeit nicht das kleinere Problem bei der Hausarbeit ist. Denn dazu gehören das Reinigen und Putzen der gesamten Wohnung und des Hausflurs, ein kluges Management des Haushaltsbudgets, die Ver- und Umsorgung der Kinder und des Ehemanns, um nur einiges zu nennen.

2.2 Multifunktionalität des Handelns

Die Vertreter des ‚Neuen Bauens‘ hatten bei ihrer ontologischen Bestimmung des Wohnens vier Grundfunktionen entdeckt: Arbeiten, Wohnen, Freizeit und Verkehr (Charta von Athen). Wir wollen sie hier einmal nicht als topologische Differenzierung von Lebensbereichen, sondern als theoretische Differenzierung der Lebensabläufe nehmen. Dabei differenziere ich stärker nach unten aus. Ich stelle mir vor, in der ‚Frankfurter Küche‘ Spaghetti carbonara zu kochen²⁶.

26 Ich beziehe mich nun auf meinen Aufsatz über ‚Frankfurter Küche‘ und Spaghetti carbonara. In: *Ausdruck und Gebrauch* (2002, 1), S. 25-51.

Es geht also – neben Schlafen, Lesen, Kuscheln usw. im Schlafzimmer, um alle Tätigkeiten der Körperreinigung und Kosmetik im Bad, um freizeitliche und soziale Aktivitäten, Kindererziehung im Wohnzimmer – um das Kochen. Das Kochen lässt sich in unterschiedliche Aktivitäten zerlegen, z. B. in das Kochen von *Spaghetti carbonara*. Es ergibt sich eine hierarchische Baumstruktur, die aus zwei Dimensionen besteht, aus der Zusammenfassung von immer weiter detaillierten Einzelhandlungen und aus dem Ablauf dieser Handlungen in der Zeit.

Idealerweise verläuft die Handlung so: Wasser mit Salz und einem Schuss Olivenöl aufsetzen, Pancetta vorbereiten, Nudeln ins kochende Wasser geben, dann Pfanne aufsetzen, darin Pancetta braten, Sahne angießen (ich mag es so), die gegarten Nudeln ins Sieb abschütten, sehr kurz abtropfen lassen und in der Soße schwenken. Das Handeln wird als folgerichtiges Ablaufen einer notwendigen Ordnung von Untereinheiten dargestellt. Sieht man aber einmal aufmerksam zu, wie dieser Vorgang im Konkreten abläuft, so ergibt sich etwa folgendes:

[...] *Küche betreten* — > *Radio einschalten* — > *Herd einschalten* — > *zum Küchenschrank gehen* — > *Tür mit rechter Hand öffnen* — > *mit Handballen der linken Hand beim Öffnen der Tür einen kleinen Schmutzleck wegpolieren* — > *Topf unter den Wasserhahn stellen* — > *Wasserhahn aufdrehen* — > *Pancetta und Sahne aus dem Kühlschrank holen* — > *Bemerken, dass der Kühlschrank relativ leer ist* — > *Kontrollieren, ob für das nächste Essen alles da ist* — > *Blumenkohl, Milch, Quark und Joghurt auf den Einkaufszettel schreiben* — > *Aufmerken, dass der Topf bereits übergelaufen ist* — > *zum Spülstein gehen* — > *Wasser abdrehen* — > *etwas Wasser abschütten* — > *sich ärgern, dass der Wasserhahn tropft* — > *Pancetta auf das Schneidebrett legen* — > *Bemerken, dass das Postauto vorfährt und ein Paket bringen wird* — > *Topf mit Wasser auf die Herdplatte stellen* — > *hören, dass es klingelt* — > *dem Postboten öffnen* — > [...]

Ich will hier abbrechen. Klar ist, dass Verlauf und Handlungsuntereinheiten jeder idealen Beschreibung des Kochens von *Spaghetti carbonara* spotten. Man muss zudem hinzufügen, dass die Handlungen nicht in der Küche beginnen und dort auch nicht enden. Ich muss die Zutaten gekauft haben, Ehemann, Kinder, Gäste müssen eingetroffen sein. Sie enden nicht, wenn die Spaghetti bereitet sind, man muss sie im rechten Moment auf den Tisch bringen, sie essen, dabei die Familie nach ihren Tageserlebnissen befragen, sie trösten oder loben, Gäste unterhalten. Und dann muss man spülen.

Ich hatte weiter oben das Handeln am Beispiel des Spaghetti-Kochens erklärt, aber sehr rational, als sei alles vorgegeben, und als müsse die Hausfrau sich nur ins System der Küche begeben und die einzelnen Punkte der Reihenfolge nach abarbeiten. Ich habe aber auch ausführlich herausgestellt, dass der wahre Ablauf sich in vielen Hinsichten davon unterscheidet.

3. Funktion als Spielraum

Bruno Taut gibt 1936 zu, dass „bei aller Genauigkeit wissenschaftlicher Resultate [...] die Realität immer einen Spielraum offen“ lässt; und dass hier der eigentliche Punkt ist, „an dem die Proportionen ihr Leben beginnen“.²⁷ Adolf Behne (1885-1948) hatte diese Erkenntnis bereits 1923 beschrieben und 1926 publiziert²⁸. Behne unterscheidet drei Ansätze: Beim ‚utilitaristischen‘ Ansatz werden die konkreten Bedürfnisse eines einzelnen Individuums so in Architektur umgesetzt, dass sie eindimensional und effektiv befriedigt werden können. Beim ‚funktionalistischen‘ Ansatz, bei dem Bauten ‚ihrem Wesen nach Werkzeuge‘²⁹ sind, geht es um eine prinzipielle Lösung, die den Menschen als solchen betreffen. Bei dem den ‚Funktionalismus‘ übersteigenden, ‚rationalistischen‘ (hier als neuer Begriff) Ansatz werden die Zwecke und ihre Funktion als ‚Spielzeuge‘³⁰ für von den Menschen durchgeführte, unterschiedliche Spiele verstanden. In diesem Konzept ist das ‚Spiel‘ die eigentliche Kunst; sie entsteht nicht durch die Architekt*innen, sondern durch die Nutzer*innen. Sie ist weder räumlich noch zeitlich noch inhaltlich abgeschlossen. Es ist ein offenes Kunstwerk, dessen Kunstcharakter im klugen Gelingen (phronesis) und im Glück der jeweils Handelnden liegt, es ist ein Kunstwerk, das durch die jeweiligen Nutzer inventiv gebildet und gespielt wird. Taut und Behne nehmen die alleinige Dominanz der Architekt*innen in der Bestimmung der Architektur als ‚concinnitas‘ zurück und treten die inventive Autorschaft am Kunstcharakter der Architektur an die Gebrauchenden³¹ ab.

27 Taut 1977 (vgl. Anm. 16), S. 42.

28 Behne, Adolf: *Der moderne Zweckbau*. München 1926; neu herausgegeben von Ulrich Conrads. Berlin / Frankfurt / Wien 1964, Bauwelt Fundamente Bd. 10.

29 „Von Anfang an ist das Haus ebenso sehr Spielzeug wie Werkzeug“ (Ebd., S. 11).

30 Ebd.

31 Im Sprachgebrauch üblich ist hier eher der Begriff des ‚Nutzers‘. Aber ‚etwas zu nutzen‘ und ‚etwas zu gebrauchen‘ benennt unterschiedliche Beziehungen der Men-

Ob man von Kunst sprechen kann, wird aufgrund der praktischen Defizite fraglich. Man kann bei der ‚Frankfurter Küche‘ – wenn man es übertreibend auf den Punkt bringt – von einem sozialpsychologischen und künstlerischen Desaster sprechen. Eigentlich dürfte man keine Hausfrau – auch keinen Hausmann – dauerhaft in diese Küche schicken. Vor allem nicht, wenn es einem um die Freiheit der Person geht. Zugleich aber haben Tausende ‚Frankfurter‘ Frauen jahrzehntelang in dieser Küche gekocht. Mit großem Erfolg und zur Zufriedenheit von Familie und Gästen (oder auch nicht). Man hat dort Kinder gewickelt, am Fenstertisch gegessen, vielleicht auch Briefe geschrieben und Schulaufgaben gemacht, Nudeln auf einem Wäschetrockner getrocknet; gemeinsam gekocht und gespült. Man hat sich dorthin zurückgezogen, wenn man mal allein sein wollte, man hat sich in der Küche getroffen, um die wichtigen Dinge des Lebens zu verhandeln. Die Aneignung der vorgegebenen organischen Ordnung war tatsächlich niemals mechanisch. Der vielfältige Gebrauch zeigt, dass die eindimensional geplante Küche polydimensional – Behne hätte gesagt: als Spielraum – genutzt werden kann. Der Gebrauch scheitert nicht in der Aneignung, zerstört nicht das Baukunstwerk, sondern er rettet es. Dieses ‚Es-gelingt-trotzdem‘ entlarvt vielmehr die architekturtheoretische Denkweise der Architekt*innen als falsch. Die eindimensionale, systemisch geschlossene und objektivierete ‚concinnitas‘, die ‚so-und-nicht-anders‘ sein muss und aus einem Reich des Geistes oder in Abstraktion vom realen Alltag gewonnen wurde, zeigt sich im Gebrauch überwunden.

4. Die zweite Probe aufs Exempel

Als ich vor 20 Jahren das erste Mal über die ‚Frankfurter Küche‘ nachdachte und sie am Handlungsverlauf der Herstellung von Spaghetti carbonara analysierte, zog ich mir in einer Besprechung die Kritik zu, man bereite sie nicht mit Sahne, sondern mit Eigelb. Ich muss nun gestehen, dass ich sie mir inzwischen nicht mehr mit Pancetta, sondern mit Parmaschinken mache, weil der typische

schen zur Architektur. ‚Nützlichkeit‘ nimmt den Gegenstand nicht ganz so ernst und setzt ihn ein, wie es passt; kann auch Missbrauch sein. ‚Gebrauch‘ nimmt den Gegenstand, wie er es verlangt. Siehe hierzu Eduard Führt: *der arme, reiche mann. Architekturwerk und Architekturgebrauch*. In: *Abreißen oder Gebrauchen*. Berlin 2012, S. 144-160.

Geschmack sehr viel intensiver an die Sahne abgegeben wird und zudem junger Parmaschinken sehr viel preiswerter ist. Aber es müssen weiterhin Spaghetti sein, keine anderen Nudelsorten. Der Körper Sahne, der sich mit dem Körper Parmaschinken vermischt, entspricht der Erwartung meines eigenen Körpers nach einem bestimmten Geschmack. Also, es geht mir hier nicht um Kochrezepte, sondern um die Körperlichkeit, um die Körperlichkeit der Menschen und der Objekte. Körperlichkeit ist weitaus mehr als Materialität; Körperlichkeit lässt sich auch nicht einfach auf Gewicht, Volumen und Widerständigkeit reduzieren. Es geht um eine Körperlichkeit mit spezifischem Training von Geschmack, von Emotionen, von Kognitionen, der Muskeln, des Kreislaufs, von Bewegungsabläufen usw.

Auch die Schrittgröße und Reichweite gehören zur Körperlichkeit. Da Menschen aber Körpergrößen von unter 1,50 m bis weit über 2 m haben, variieren auch letztere. Le Corbusier hat sich im Modulor – so sagt man – an der Mindestgröße eines britischen Bobby orientiert (6 feet); da er die Körpermaße der Menschen aber in zwei mathematische Reihen einbindet (s.o.), muss die Größe genau $1,829 \text{ cm}^{32}$ sein. Es geht also gar nicht um reale Körperlichkeit, sondern um ein Maßsystem, womit diese Position eigentlich in die erste Probe aufs Exempel gehört. Schütte-Lihotzky und besonders Ernst Neufert (1900-1986)³³ haben ihrer Planung eine ‚durchschnittliche‘ Größe zugrunde gelegt und daraus alle weiteren Maße abgeleitet. Allerdings ist klar, dass wenn man mit einem Durchschnitt arbeitet, dieser von kaum einer Person erreicht wird, es zumeist ein Zugroß oder ein Zuklein gibt.

Tatsächlich geht es nicht um eine messbare körperliche Größe allein, nicht um den Körper als physikalischen Gegenstand allein. Es geht um den von der Gesellschaft und den Personen erzogenen und entwickelten Körper etwa einer Pianistin, eines Läufers, eines ‚Couch-potato‘, um Körperlichkeit wie die Menschen sie für sich selbst auslegen und wahrnehmen – Phänomenologen sprechen

32 Das wäre auch eine Lösung der Hausfrauenfrage gewesen, wenn denn nur 1,829 m große Frauen in die Küche gedurft hätten. Die Durchschnittsgröße von Frauen ist heute je nach Alter zwischen 158,5 m (70- bis 80-jährig) 165,8 m (18- bis 29-jährig) [<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/260916/umfrage/mittelwerte-von-groesse-gewicht-und-bmi-bei-frauen-nach-alter/>; zuletzt aufgerufen am 26. Juni 2021]. Die Überpräzision der Vorgabe von 1,829 m macht die Flucht aus dem realen Alltag in eine irrealer Geistigkeit sehr deutlich.

33 Dazu Weckherlin, Gernot: *Zur Systematik des architektonischen Wissens am Beispiel von Ernst Neuferts „Bauentwurfslehre“*. Tübingen 2017.

dann von Leib. Merleau-Ponty nennt den Leib „das Vermögen einer Welt“³⁴ und „ein System möglicher Aktionen“³⁵, da ist die Größe nur ein einzelner Faktor. Das zeigt sich bei der ‚Frankfurter Küche‘, denn sie ist für Rechtshänder*innen geplant, wie man an der Anordnung der Spülen und der entsprechenden Ablagen erkennt, denn sie sehen eine Abfolge des Spülens von rechts nach links vor: man legt das schmutzige Geschirr – mit welcher Hand auch immer – in das erste Becken ganz außen rechts und lässt es einweichen. Man nimmt es mit der linken Hand (bei Rechtshänder*innen ist das die Haltehand) und reinigt es mit der rechten (der Aktionshand), man taucht es in das linke Becken zum Klarspülen und legt es mit der linken Hand auf die Ablage zum Abtropfen. Zweckmäßigkeit ist kein Abstraktum, keine Kognition, sondern ein Aspekt der Körperlichkeit der Menschen. Das Kochen in der ‚Frankfurter Küche‘ soll wie es die Ausmaße des Raums nahelegen und wegen der Körperlichkeit der Menschen nicht gemeinsam stattfinden, soll keine gesellige Veranstaltung sein. Die Küche soll nicht der kooperativen Bewältigung von Küchenarbeit dienen. Man schafft es in der Regel dennoch, als Linkshänder*in in der ‚Frankfurter Küche‘ mit Erfolg zu kochen und zu spülen und besonders große Menschen beugen sich ein wenig, besonders kleine Menschen benutzen ein Höckerchen.

Aber auch die Sachen haben ihre Körperlichkeit. Zutaten können vergammeln, Töpfe sind zu klein oder zu groß. Eine Pfanne gart anders als ein Topf. Die Dinge haben stets ihren Eigensinn. Ein Topf fällt mir aus der Hand und hat einen Riss, Milch kocht über oder brennt an. Wenn ich die Alufolie von einem Sahnebecher abziehe, dann passiert immer etwas Anderes: Mal schwappen ein paar Tropfen Sahne heraus, mal klebt das ganze Fett der Sahne an der Folie, mal reiße ich die Aufreißflasche ab, ohne die Folie auch nur ansatzweise abgezogen zu haben, mal zerreiße ich die Folie, und es bleiben Folienreststreifen am Rand kleben, mal reiße ich nur ein kleines Segment der Folie ab, und ich kann die Sahne nicht ausgießen. Und dann ist sie auch schon sauer geworden, obwohl das Mindestverbrauchsdatum noch nicht erreicht ist.³⁶ Das lässt sich retten oder gar ins Positive wenden.

34 Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris 1945. Deutsch: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1966, S. 132; ähnlich auch Jean-Paul Sartre: *L'Être et le néant*. Paris 1943. Deutsch: *Das Sein und das Nichts*. Hamburg 1952, S. 421-427.

35 Merleau-Ponty 1966 (vgl. Anm. 34), S. 291.

36 Wer mehr über den Eigensinn der Dinge wissen will, lese die ersten Seiten von Vischer, Friedrich Theodor: *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*. Stuttgart / Leipzig 1879.

Man kann einen Topf mit Alufolie umkleiden, ihn umdrehen und ihn trotz des Risses als Sockel für das erste kleine Kunstwerk der jungen Tochter nutzen. Ich kann einen Topf und einen großen Löffel als Percussionsinstrumente für einen Charivari („Katzenmusik“) einsetzen.

Die Küche ist eine organisierte Einrichtung, die zum Kochen gebraucht werden kann – so wie ein Fußballfeld und die Regeln des Fußballspiels zum konkreten Spiel.³⁷ Jeder Gebrauch ist anders, er ist Entwurf und Performanz eines einzelnen konkreten Spiels. Gebrauchen kann in einfacher Weise Vollzug sein, es kann aber auch kreativer Umgang mit einzelnen Ausstattungsgegenständen sein, innovative Zusammenhänge generieren oder Entwicklung zu einem neuen Ganzen, sogar Umsturz. Im Gegensatz zu einem Fußballspiel kann ein Bewohner in einem bestimmten Maße das Feld ändern und die Spielregeln, damit er sein eigenes Spiel spielen kann. Versucht hat dies bereits 1924 Gerrit Rietveld (1888-1964) im Haus Schröder in Utrecht mit seinen verschiebbaren Wänden, Martin Wagner (1885-1957) mit seinem ‚Wachsenden Haus‘. Lars Lerup (*1940) forderte 1977 sogar, eine Siedlung als einen Prozess zu planen, in dessen Verlauf die Hauseigentümer Schritt für Schritt ihr Haus auf der Basis ihrer jeweiligen aktuellen Bedürfnisse und Weltansichten, Vorgegebenes uminterpretierend, inventiv weiterbauen.

Wissen um den gemeinten Zweck kann den Gebrauch erleichtern, kann aber das Nachdenken über Umnutzen und Umstürzen auch blockieren.

5. Zeug und Situation

5.1 Zeug

Nimmt man die ‚Frankfurter Küche‘ und folgt den wenigen Beobachtungen des Gebrauchs im Alltag, die ich hier vorgestellt habe, so wird die Bedeutung der Körperlichkeit der Dinge und der Menschen deutlich. Man wird zugeste-

37 Habraken, John: *The Structure of the Ordinary*. Cambridge / London 1998 äußert sich in ähnlicher Weise: für ihn ist jede gebaute Umwelt eine Konfiguration von Elementen, die wahrnehmbar wird, wenn die Menschen in ihr handeln (ebenda, S. 17-18). Sein Beispiel ist das Schachspiel mit Spielfeld, Figuren und den Regeln. Und dann gibt es das konkrete Schachspiel. Wie in der Architektur. Der Architekt entwirft Spielfeld und figurierende Bauten, hat dabei auch eine bestimmte Vorstellung, wie man damit handelt. Handeln müssen aber die Gebrauchenden, indem sie die Vorgaben explorieren, Alternativen entwerfen und in diesem Sinne wohnen.

hen müssen, dass es nicht um Zwecke als Abstrakta geht, sondern um Zeug als Konkretes und Materielles. Das macht die Diskussion im 20. Jahrhundert über Zweckmäßigkeit in der Architektur nicht überflüssig, stellt sie aber jetzt auf die Füße und in die Wirklichkeit.

Es ist eigentlich ganz interessant widersprüchlich, dass zur gleichen Zeit als die Praktiker Bruno Taut und Margarete Schütte-Lihotzky ihre nicht auf die Konkretheit der Praxis bezogenen – so kann man jetzt wohl nach der genaueren Analyse der ‚Frankfurter Küche‘ sagen – Theorien über Zweckmäßigkeit und Funktion verfassen, der Philosoph Martin Heidegger über das Zeug und „über den Umgang in der Welt und mit dem innerweltlichen Seienden“³⁸ schreibt, die er ‚pragmata‘ und ‚praxis‘ nennt. Er nennt das im „Besorgen begegnende Seiende das *Zeug*“³⁹, das wesentlich niemals als Einzelnes existiert, sondern immer nur im Verweis auf anderes Zeug. Sein Beispiel zur Erläuterung nimmt Heidegger bereits 1927 aus dem Wohnzusammenhang „Zeug ist in seiner Zeughaftigkeit entsprechend immer *aus* der Zugehörigkeit zu anderem Zeug: Schreibzeug, Feder, Tinte, Papier, Unterlage, Tisch, Lampe, Möbel, Fenster, Zimmer.“⁴⁰ Während Heidegger das ‚Um-zu‘ des Zeugs in seinem Zusammenhang zum ‚Werk‘ untersucht, das selber wieder zum Zeug werden kann, betont Jean-Paul Sartre den offen unendlichen Verweisungszusammenhang und die schöpferische Subjektivität, die allerdings nie direkt erscheint, sondern erst im Bezug auf das Handeln eines mit uns handelnden Anderen. „Des letzten Werkzeugs bedienen wir uns nicht, wir sind es.“⁴¹

5.2 Situation

Am Ende seines Vortrages Bauen Wohnen Denken hat Martin Heidegger – wie im Titel auch ersichtlich – das Denken angesprochen, zuerst als Nachdenken über Bauen und Wohnen, also als etwas, das nicht auf der gleichen Ebene zu sein scheint wie diese Tätigkeiten. Dabei hofft er, dass das Wohnen und Bauen weiterhin fragwürdig bleiben und Denkwürdiges bieten. Damit ist deutlich, dass für Heidegger das Denken nicht die Zerstörung der Phänomenalität des Seienden ist, sondern ein Mittel, es in seiner sich zeigenden Wahrheit zu fassen. Heidegger geht sogar noch einen Schritt weiter mit seinem Verständnis von Denken, es gehöre – wie das Bauen – in das Wohnen, das er wiederum als Weise des Seins in

38 Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen 1927, S. 66-67.

39 Ebd.

40 Alle drei zitierten Stellen ebd. S. 68.

41 Sartre 1952 (vgl. Anm. 34), S. 422.

der Welt dargestellt hatte. Das Denken ist für Heidegger also nicht die Zerstörung des Seins in der Welt, es ist auch nicht als rein kognitive Aktivität von der Welt abgetrennt, sondern in sie integriert.

Es gibt im phänomenologischen Sinne wohl die Weltlichkeit als Grundsein der Menschen, aber es gibt nicht die eine Welt, sondern Welten mit einer reichen, komplexen und alternativen Fülle von Ordnungen oder Rationalitäten. Sie drängen sich von den Dingen und von unseren Mitmenschen her auf. Die Entdeckung einer Welt kann nur im Handeln und im reflektierenden Denken des Handelns gelingen. Welt ist dabei keine subjektunabhängige, permanente, ideale Harmonie, sondern arbiträr, individuell entworfen und gesellschaftlich gemacht. Welt ist „Situation“, die durch ein Subjekt entworfen ist und dabei das Subjekt entwirft. Sie ist – und ich folge hier Sartre⁴² – Entwurf, Invention, „um der Freiheit keinen Zwang anzutun“. Sie ist Aufstellung der Menschen in der durch Dienlichkeit (Zeughaftigkeit) und Feindseligkeit bestimmten Welt, sie existiert im Überschreiten des Gegebenen auf ein Ziel hin, sie bestimmt die menschliche Realität als ein In-der-Situation-Sein, das zugleich immer über sein Da-Sein hinaus ist.

Das zeigt, dass Kunst im gebrauchenden Handeln (Heidegger würde hier von ‚Wohnen‘ sprechen) kein Gegensatz ist zur Zweckmäßigkeit, richtiger zum Zeugcharakter der begegnenden realen und konkreten Dinge. Noch ist sie ein Surplus über den ‚pragmata‘. Vielmehr müssen die Menschen das ihnen Begegnende permanent zu einem Komplex bilden; dieser Vorgang ist sperrig, im philosophischen Sinne Arbeit, Negotiation (Lerup) und von einer immensen Kreativität. Anders könnte er nicht gelingen.

Summary

On the art of purpose and instrument

Since the middle of the 19th century, theorists of architecture have been thinking intensively about purpose and function. This shows the awareness that architecture is related to everyday life and action. The question of the character of architecture as art has been neglected. Towards the end of the 19th century, some architects

42 Sartre 1952 (vgl. Anm. 34), S. 610-618.

militantly opposed the traditions and described them as 'degenerate', as a restriction of freedom and culture, as an inefficient waste of national wealth. In return, those attacked in this way defended themselves and accused the 'functionalists' of technical incompetence, but also of giving up cultural identity, of the neglect of higher values, of a lack of symbolic exaggerations and reduction to the purely technical.

My aim is on the one hand to reconstruct the terms 'purpose' and 'function' from the source texts, and on the other hand to pose the question of the artistic character of a functionalist building. I will criticise the one-dimensionality of 'functionalist' thinking and move from the cognitive conceptualisation of 'purpose' to the materiality of an 'instrument' and its everyday use and from 'function' to 'situation'. Usually the theory of an architectural 'functionalism' and the theory of architecture as building art see each other in diametrical opposition. The essay discusses how this contradiction can be overcome through concrete and critical analyses of so-called 'functionalist' architecture and of the simple understanding of art as 'concinnitas'.

Die Verbindung von Gestaltung, Ästhetik und Zweckgebundenheit in August Schmarsows Theorie der architektonischen Raumbildung

Oliver Sack

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit dem Kunstwissenschaftler August Schmarsow (1853-1936) und seiner Theorie der architektonischen Raumbildung. Es wird dargelegt, auf welche Weise diese Theorie eine Verbindung der Raumbildung – verstanden als die wesentliche Dimension architekturgestalterischen Schaffens – mit einem spezifischen Moment der Zweckgebundenheit dieses Schaffens beinhaltet: dem der privaten Aneignung und Nutzung von Raum. Diese Verbindung zeigt sich in Schmarsows Bezugnahme auf das Wohnen als den Ursprung der Architektur als raumbildende Kunst und basiert auf seiner Rückführung des Phänomens der Raumbildung auf die grundlegende räumliche Verfasstheit des Menschen, seine dementsprechende visuell-körperliche Wahrnehmung von, sowie Orientierung und Bewegung im Raum. Neben der Erläuterung dieser bis heute nicht thematisierten Dimension von Schmarsows Architekturtheorie, wird diese Verbindung in den Kontext des Architekturdiskurses des beginnenden 20. Jahrhunderts gestellt und abschließend als ein impliziter Beitrag interpretiert, die relative Autonomie architektonischer Gestaltung näher zu bestimmen – eine nähere Bestimmung, die mit der Überwindung einer vornehmlich objektorientierten Architekturästhetik verbunden ist.

Die Auseinandersetzung mit Schmarsows Schriften zum Thema Raumbildung hat bis heute fast ausschließlich unter wahrnehmungstheoretischen bzw. -ästhetischen Gesichtspunkten stattgefunden.¹ Und tatsächlich steht im Zentrum von Schmarsows ersten beiden Vorträgen zum Thema Raumbildung,² diese als ge-

1 Ullmann, Ernst: *Der Beitrag August Schmarsows zur Architekturtheorie*. Leipzig, 1967. Schwarzer, Mitchell: *The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of Raumgestaltung*. *Assemblage* No. 15 (1991), S. 48-61. Mallgrave, Harry Francis / Ikonomou, Eleftherios: *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*. Santa Monica 1994, S. 57-66. Zug, Beatrix: *Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts*. Tübingen/Berlin 2006.

2 Schmarsow, August: *Das Wesen der Architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung, gehalten an der königlichen Universität Leipzig, 8. Nov. 1893*. Leipzig 1894. Ders.: *Über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*. In: *Berichte*

stalterisch-ästhetisches Phänomen wahrnehmungstheoretisch zu begründen. Dass seine theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema Raumbildung hierüber jedoch hinausging, ist in der Forschung bisher nur ansatzweise benannt worden.³

Raumbildung in der Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts

In der bestehenden Literatur zur Geschichte der Architektur und Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts wird vielfach darauf hingewiesen, dass der ‚Raum‘ vor seiner Behandlung im deutschsprachigen Architekturdiskurs des späten 19. Jahrhundert als architekturtheoretischer Begriff nicht existierte.⁴ Doch wie schon Alan Colquhoun bemerkte,⁵ fand in diesem Diskurs eine tiefergehende theoretische Auseinandersetzung mit einem Phänomen statt, das für die Architektur immer schon von wesentlicher gestalterischer Bedeutung war. Denn ab dem ersten Moment der Architekturentwicklung stellt das Schaffen von architektonischem Raum durch die materielle Umschließung von physischem Raum, und dessen Trennung vom umgebenden Raum, das wesentliche gestalterische Merkmal der Architektur dar – zumindest solange es sich um die Errichtung von baulichen Anlagen für spezifische räumliche Nutzungen handelt. Dementsprechend wurde auch in der, dem späten 19. Jahrhundert vorangehenden Architekturtheorie, wenn auch nicht der architektonische Raum an sich, so doch die Schaffung und In-Beziehung-Setzung von baulich geschaffenen Räumen thematisiert. Entsprechende Aussagen sind insbesondere bei Leon Battista Alberti (1404-1472), Andrea Palladio (1508-1580) und Marc-Antoine Laugier (1713-1769) zu finden.⁶ Ein zentrales

über die Verhandlungen der königlich-sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Classe. Leipzig 1896, S. 44-61.

3 Zug 2006 (vgl. Anm. 1), S. 44-46.

4 Colquhoun, Alan: Twentieth-Century Concepts of Urban Space. In: *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980 - 1987*. Cambridge Mass. 1989, S. 223-233. Forty, Adrian: *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. London 2000, S. 256-275. Moravánszky, Ákos: *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, Wien/New York 2003, 121-146. Führ, Eduard: Raum: Architektur / Städtebau. In: Stephan Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2008, S. 46-60.

5 Colquhoun 1989 (vgl. Anm. 4), S. 223.

6 Alberti, Leon Battista: *On the Art of Building*. London 1965, S. 21, 48-49. Ursprüngl. Ausgabe: *De re aedificatoria*. Florenz 1485. Palladio, Andrea: *Die Vier Bücher Zur*

Beispiel für das frühe 19. Jahrhundert sind Georg Wilhelm Friedrich Hegels (1770-1831) Vorlesungen zur Architekturästhetik, in denen er z.B. den Aspekt der Raumumschließung in der gotischen Kirchenarchitektur thematisiert.⁷ Dabei steht – wenn auch in der ideellen Hinsicht religiöser Kontemplation – die sozial-räumliche und nutzungsbezogene Funktion, und damit die zweckhafte Bedeutung der materiellen Umschließung von Raum im Vordergrund. Als eigenständiges ästhetisches Phänomen (sprich als Objekt sinnlicher Wahrnehmung) ist auch für Hegel der architektonische Raum noch kein Thema. Ähnliches gilt für Gottfried Semper (1803-1879), bei dem zwar bereits der Begriff der „Raumesidee“ auftaucht, jedoch in dem sozialräumlichen und nutzungsorientierten Sinn der Schaffung eines privaträumlichen „Innenlebens“ durch dessen bauliche Trennung vom „Aussenleben.“⁸ Der ästhetische Gehalt der Architektur liegt zu Mitte des 19. Jahrhunderts auch für Semper weiter in der formgestalterischen Erscheinung von Gebäuden. Und so ist auch für den deutschsprachigen Architekturdiskurs zu dieser Zeit allgemein kennzeichnend, die Ästhetik der architektonischen Formgestaltung mit der handwerklichen und konstruktiven Herstellung von Gebäuden zu verknüpfen – und auf diese Weise zu versuchen, die Architektur in Übereinstimmung zu bringen mit der naturwissenschaftlichen und ingenieurtechnischen Weltanschauung der damaligen Gegenwart.⁹ Stellt dabei z.B. Karl Bötticher (1806-1889) die Dimension der Raumbildung als das zweckgerichtete Moment der Architekturgestaltung dieser konstruktionsgestalterisch begründeten Formästhetik entgegen,¹⁰ ist bei Semper im Rahmen seines ‚Bekleidungsprinzips‘ eine implizite Verbindung von zweckgerichteter Raumbildung und konstruktionsgestalterisch bzw. handwerklich bedingter Formästhetik gegeben. Denn mit diesem Prinzip wandelt sich die, das ‚Innenleben‘ und das ‚Aussenleben‘

Architektur. Zürich / München 1984, S. 84, 114. Ursprüngl. Ausgabe: *I quattro libri dell'architettura*. Venedig 1570. Laugier, Marc-Antoine: *An Essay on Architecture*. Los Angeles 1977, S. 101. Ursprüngl. Ausgabe: *Essai sur l'architecture*. Paris 1753.

- 7 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Die Architektur. In: Bassenge, Friedrich (Hg.): *Hegel Ästhetik*. Berlin 1984, S. 71-75.
- 8 Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Band 1 Die textile Kunst*. Mittenwald 1977, S. 228. Ursprüngl. Ausgabe: Frankfurt a.M. 1860.
- 9 Vgl. Schwarzer, Mitchell: *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*. Cambridge Mass. 1995.
- 10 Bötticher, Karl: *Die Tektonik der Hellenen*. Erster Band. Potsdam 1852, 1. Exkurs, S. 7.

trennende und raumbildende Aussenwand zum gestalterischen Medium, mittels dem die handwerkliche Herstellung eines Gebäudes – sei sie von ‚tektonischem‘ oder ‚stereotomischem‘ Charakter – ihre formästhetische Sublimierung erhält und symbolisch zum Ausdruck gebracht wird.

Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wird der architektonische Raum selbst, d.h. in seiner objekthaften Erscheinung und somit als architekturästhetisches Phänomen thematisiert. Hier gelten Richard Lucaes Artikel *Über die Macht des Raumes in der Baukunst*¹¹ und Hans Auers Artikel *Die Entwicklung des Raumes in der Baukunst*¹² als die ersten einschlägigen Publikationen. Beschäftigt sich Lucae (1829-1877) mit der ästhetischen Wirkung des architektonischen Raumes über die (raumbildenden) Aspekte seiner Größenausdehnung, des Lichts und der farbigen Ausgestaltung; so beansprucht Auer (1847-1906), die wesentliche gestalterische und stilverbindende Bedeutung der Raumbildung in der baugeschichtlichen Entwicklung der Architektur darzulegen.

Eine grundlegende ästhetische Theorie über die architektonische Raumbildung legt 1893 jedoch August Schmarsow mit seiner Antrittsvorlesung *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* als Professor für Kunstgeschichte an der Universität Leipzig vor.¹³ Hierin und in dem 1896 anschließenden Vortrag *Der Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*¹⁴ beansprucht er – im Unterschied zu der bis dahin allgemein geteilten Vorstellung, dass die architektonische Raumbildung durch ihre nutzungsgebundene Zweckmäßigkeit bestimmt ist – das Schaffen von architektonischem Raum wahrnehmungstheoretisch zu begründen. Er tut dies ausdrücklich gegen die bis dahin innerhalb des Ästhetikdiskurses allgemein anerkannte These gewandt, dass der Baukunst aufgrund ihrer materiell-handwerklichen Herstellung und ihrer nutzungsorientierten Zweckgebundenheit in ästhetischer Hinsicht eine untergeordnete Bedeutung zukommt, sowie gegen die damit verbundene Identifikation der Architektur als Baukunst mit Material, (handwerklicher) Konstruktion und Prinzipien der Lastabtragung unter dem Begriff der Tektonik. Er tut dies ebenso mit der Kritik, dass eine Architektur-

11 Lucae, Richard: Über die Macht des Raumes in der Baukunst. In: *Zeitschrift für Bauwesen* (1869), S. 294-306.

12 Auer, Hans: Die Entwicklung des Raumes in der Baukunst. In: *Allgemeine Bauzeitung* 48 (1883), S. 65-68, 73-74.

13 Vgl. Anm. 2.

14 Vgl. Anm. 2.

ästhetik, die sich – wie auch Sempers ‚Prinzip der Bekleidung‘ – auf die äußere Erscheinung konzentriert, „den warmen Anteil des inneren Menschen an ihren Werken“¹⁵ vermissen lässt.

Seinen Ansatz, das ästhetische ‚Wesen architektonischer Schöpfung‘ nun aus der Perspektive des wahrnehmenden individuellen Menschen zu bestimmen, verbindet er mit dem Anspruch, „dem psychischen Ursprung des schöpferischen Tuns sein natürliches Vorrecht zu sichern, und die Überzeugung zu gewähren, dass auch in dieser Kunst die eigentliche Hauptsache nur in der Seele des Erfinders ihren Ausgangspunkt und in der des Betrachters ihr Endziel hat.“¹⁶

Schmarsow schlägt mit diesem Ansatz tatsächlich einen grundsätzlich unterschiedlichen Weg zu Gottfried Semper ein, der mit seiner Rückführung der Architektur auf vier Grundelemente: dem Herd, dem Erdaufwurf, der Umfriedung und dem Dach, den dazugehörigen Handwerken (Metallarbeiten, Steinarbeiten, Textile Kunst und Zimmererei) und Materialien (Eisen, Stein, Textil und Holz) ebenso beanspruchte, den Ursprung allen Bauens inklusiver der Bildung von Raum bestimmt zu haben.¹⁷ Doch im Unterschied zu Schmarsow, verortet Semper den Ursprung der Architektur als eine schöpferische Tätigkeit in der bau- und damit sozialkulturellen Entwicklung menschlicher Gesellschaft und nicht in der räumlich-körperlichen Verfasstheit des einzelnen Menschen und der sich daraus ergebenden Wahrnehmung von, sowie Orientierung und Bewegung im Raum.

Die menschliche Anschauungsform des dreidimensionalen Raumes

Schmarsows wahrnehmungstheoretischer Ansatz ergibt sich erstens aus einem spezifischen Ästhetikbegriff, und zweitens daraus, diesen auf die Architektur als gestalterische Disziplin und ihre historische Entwicklung anzuwenden. Sein Ästhetikbegriff ist Teil eines grundlegenden Wandels, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert innerhalb des deutschsprachigen Ästhetikdiskurses vollzieht. Anders als die auf Alexander Baumgarten (1714-1762) zurückgehende Auffassung von Ästhetik als die Theorie des Schönen, der Künste und der sinnli-

15 Schmarsow 1894 (vgl. Anm. 2), S. 3.

16 Ebd., S. 4.

17 Semper, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*. Braunschweig 1851.

chen Erkenntnis,¹⁸ beginnt die sogenannte Einfühlungstheorie – wie sie vor allem von Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), Robert Vischer (1847-1933) und Theodor Lipps (1851-1914) entwickelt wird, den Prozess der individuellen sinnlichen Wahrnehmung ins Zentrum ästhetischer Theorie zu stellen.¹⁹ Dabei wird das Einfühlungsvermögen – das heißt, die grundlegende menschliche Fähigkeit zur geistigen Vertiefung und emotionalen Reaktion auf das Wahrgenommene – als das entscheidende Element dieses Prozesses angesehen. Zugleich wird mit der Bezugnahme auf die wahrnehmungsphysiologische Forschung der Zeit²⁰ das psychologische Moment des Einfühlens durch seine unmittelbare Beziehung zu physiologischen Prozessen, insbesondere zu den sensomotorischen Prozessen der visuellen Wahrnehmung, erklärt.

Auf den Arbeiten von Robert Vischer, Hermann Lotze (1817-1881), Wilhelm Wundt (1832-1920) und Carl Stumpf (1848-1936) aufbauend,²¹ ist Schmarsows wahrnehmungstheoretischer Ansatz nun durch seinen Fokus auf die sinnliche Wahrnehmung des dreidimensionalen Raumes im Allgemeinen und des architektonischen Raumes im Besonderen charakterisiert. Er thematisiert die visuelle und körperliche Wahrnehmung von Raum (inklusive der tatsächlichen oder vorgestellten Bewegung durch den Raum) und verknüpft beide mit der dreidi-

18 Vgl. Schweizer, Hans Rudolf (Hg.): *Alexander Baumgarten. Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg 1983.

19 Vischer, Friedrich Theodor: *Kritische Gänge. Kritik meiner Ästhetik*. Stuttgart 1866. Vischer, Robert: *Über das optische Formgefühl – Ein Beitrag zur Ästhetik*. Leipzig 1873. Lipps, Theodor: *Ästhetische Faktoren der Raumschauung*. In: A. König (Hg.) *Beiträge zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*. Hamburg 1891, S. 218-307. Lipps, Theodor: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*. Hamburg, 1906. Zur Einfühlungstheorie von Robert Vischer vgl. Mallgrave / Ikonomou 1994 (vgl. Anm. 1), S. 17-29. Zur Einfühlungstheorie von Theodor Lipps und deren Anwendung auf die Architektur vgl. Galland-Szymkowiak, Mildred: *La symbolisation dans l'architecture et le design: apports de l'esthétique de l'Einfühlung de Theodor Lipps*. In: Galland-Szymkowiak, Mildred / Lohmann, Petra / Jachmann, Julian (Hg.): *Architektursymbolik: Modelle und Methoden. Le Symbolisme de l'architecture : modèles et méthodes*. Siegen 2019, S. 85-103.

20 Lotze, Hermann: *Allgemeine Physiologie des körperlichen Lebens*. Leipzig 1851. Ders.: *Medizinische Psychologie oder Physiologie der Seele*. Leipzig 1852. Wundt, Wilhelm: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. Leipzig 1874.

21 Stumpf, Carl: *Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung*. Leipzig 1873. Hinsichtlich Schmarsows Bezugnahme auf diese Theoretiker vgl. Schwarzer 1991 und Mallgrave / Ikonomou 1994 (vgl. Anm. 1).

mensionalen Grundkonstitution des menschlichen Körpers. Mit Carl Stumpf hat er erstens den Bezug auf die Raumwahrnehmung als eine Synthese von visueller und körperlicher Wahrnehmung gemeinsam, zweitens die Betonung der Raumwahrnehmung in Bezug auf die räumliche Tiefe und drittens die Einbeziehung der Ebene der Bewegungsvorstellung. Was ihn jedoch auch von Stumpf unterscheidet, ist sein Ansatz, die Tiefenwahrnehmung mit der tatsächlichen oder vorgestellten körperlichen Bewegung durch den Raum zu verknüpfen.

Der zentrale Begriff in Schmarsows Argumentation ist die, von der dreidimensionalen Konstitution des menschlichen Körpers abgeleitete *menschliche Anschauungsform des dreidimensionalen Raumes* – von ihm auch als der subjektive *Anschauungsraum* des Menschen bezeichnet. Schmarsow begreift diese Anschauungsform des Raumes als aus drei Wahrnehmungsarten und den dazugehörigen Sinnen zusammengesetzt: der visuellen Wahrnehmung von Raum (Sehsinn), der körperlichen Wahrnehmung von Raum (Tastsinn) und der körperlichen Bewegung im Raum (Bewegungssinn). Diese dreigliedrige Anschauungsform des Raumes (der ein dreigliedriger Anschauungsraum zusammengesetzt aus *Gesichtsraum*, *Tastraum* und *Bewegungsraum*, entspricht), ist nach Schmarsow wiederum durch die prinzipielle dreidimensionale Beschaffenheit des menschlichen Körpers bestimmt: Infolge des aufrechten Ganges und damit als quasi-räumlicher Ausdruck des menschlichen Selbst, ist für ihn die vertikale Achse vom Scheitel bis zur Fußsohle die erste Dimension der menschlichen Raumwahrnehmung und Anschauungsform des Raumes. Auch die beiden horizontalen Dimensionen dieser Anschauungsform verbindet Schmarsow mit der räumlich-physikalischen Struktur des menschlichen Körpers, d.h. des Skeletts und der Anordnung der Sinnesorgane. Die Breite (Rechts-Links-Orientierung) als zweite Dimension des Anschauungsraumes ergibt sich aus der horizontalen Lage und Bewegung der Augen sowie der horizontalen Anordnung von Schultern, Armen und Becken. Die Dimension der Tiefe (Vorne-Hinten-Orientierung) resultiert aus der nach vorne gerichteten Blickrichtung der Augen und Bewegung der Beine, wird hierüber wahrgenommen und zum integralen Bestandteil der menschlichen Anschauungsform des Raumes.

Innerhalb der dreigliedrigen Differenzierung dieser Anschauungsform in drei Teilräume stellt der *Tastraum* den Eigenraum des Menschen dar: die Raumzone, über die er mit seinem Körper Kontrolle hat. Der *Gesichtsraum*, der durch die nach vorn gerichtete visuelle Wahrnehmung bestimmt wird, transzendiert den

Tast- und somit Eigenraum und durchdringt den umgebenden Raum auf rein visuelle Weise. Da er diesen jedoch unabhängig vom Tastsinn durchdringt, erzeugt – auch für Schmarsow – der Gesichtsraum Dreidimensionalität nur im szenischen Sinne. Das heißt, er ermöglicht eine Unterscheidung in Vorder- und Hintergrund und dazwischen angeordneten Zwischenebenen. Wirkliche Dreidimensionalität gewinnt er erst in der Synthese mit dem Bewegungsraum, oder zumindest mit der visuellen Vorstellung dieser Bewegung durch den Raum. Mit dieser dreigliedrigen Konstitution stellt sich Schmarsows menschliche Anschauungsform des Raumes als ein dynamischer Wahrnehmungsraum innerhalb eines statischen Gesamtraumes dar, in dem das Element der Bewegung in die Tiefe die zentrale Rolle spielt.

Anschauungsform des Raumes – architektonischer Raum – Bewegungsraum

Ein weiteres wesentliches Merkmal von Schmarsows Argumentation ist, dass er die sinnliche (visuell-körperliche) Raumwahrnehmung mit der Raumbildung – verstanden als die wesentliche Dimension architekturgestalterischen Schaffens – in einen kausalen Zusammenhang setzt. Diese kausale Verbindung bringt ihn zu seiner zentralen These, dass der gestalterische Akt der Raumumschließung in der räumlich-körperlichen Verfasstheit und der daraus resultierenden sinnlichen Wahrnehmung von, sowie Orientierung und Bewegung im Raum begründet ist. Denn für Schmarsow ist das Schaffen von Raum, das über die Befriedigung nutzungsorientierter Zweckdienlichkeit hinausgeht, erst aufgrund der Existenz einer Anschauungsform des Raumes überhaupt möglich. Die von ihm nicht näher definierten Momente des *Raumgefühls* und der *Raumphantasie* stellen die Verbindung zwischen der menschlichen Anschauungsform des dreidimensionalen Raumes und dem schöpferischen Akt der Raumbildung dar. Den gebauten Raum begreift er als eine räumliche Projektion dieser Anschauungsform – und der ihr zugrunde liegenden „natürliche[n] Organisation des Menschen“²² – in den allgemeinen Raum hinein. Denn der tatsächlichen Realisierung von architektonischem Raum geht für Schmarsow dessen ideelle Vorstellung voraus, die

22 Schmarsow 1894 (vgl. Anm. 2).

sich wiederum in der Dreidimensionalität eines jeden Raumes, seiner dreidimensionalen Geometrie und Komposition widerspiegelt. Folglich begreift er die Entwicklung des Phänomens der architektonischen Raumbildung als ein im Laufe der Architekturgeschichte sich entwickelndes wechselseitiges Verhältnis von Raumvorstellung und Raumbildung.

In dieser wahrnehmungs- *und* entwicklungstheoretischen Begründung der Raumbildung als eine kreative gestalterische Praxis des Menschen, spielt die ästhetische Dimension der sinnlichen Wahrnehmung der gebildeten Räume – und die Thematisierung eines damit verbundenen spezifischen architektur-ästhetischen Erlebnisses – interessanterweise eine untergeordnete Rolle. Schmarsows These vom gebauten Raum als eine räumliche Projektion der menschlichen Anschauungsform des Raumes in den allgemeinen Raum resultiert zwar in der Schlussfolgerung: „dass immer die Raumumschliessung des beweglichen Subjekts die erste Hauptangelegenheit der Architektur sei,“²³ doch wird im Zusammenhang hiermit und dem wechselseitigen, sich historisch entwickelnden Verhältnisses von Raumvorstellung und Raumbildung kein spezifisches architekturästhetisches Erlebnis räumlicher Umschlossenheit thematisiert. Das heißt nicht, dass das Wahrnehmen und Erleben von gebauten Räumen als notwendiger Bestandteil der sich verändernden Raumbildung von Schmarsow nicht mitgedacht wird.

Was er jedoch hinsichtlich der Beziehung des Menschen zum gebautem Raum hervorhebt, ist das grundlegende Potential der Raumbildung, einen individuellen Bewegungsraum für den Menschen zu schaffen. Auch diese, für ihn spezifische gestalterische Qualität der Architektur leitet er zunächst wahrnehmungstheoretisch her: Als eine Projektion der menschlichen Anschauungsform des dreidimensionalen Raumes, ergibt sich für Schmarsow die Besonderheit der Architektur Räumlichkeit zu schaffen aus dem wesentlichen Merkmal dieser Anschauungsform, eine Synthese aus Tast- Gesichts- und *Bewegungsraum* zu sein. Davon leitet er als die gestalterische Eigentümlichkeit der Architektur ab, die erste und zweite Raumdimension: die Höhe und Breite – und die diesen zugeordneten Gestaltungsprinzipien der Proportionalität und Symmetrie – mit der dritten Dimension der Tiefe – und dem Gestaltungsprinzip des Rhythmus – zu ergänzen:

23 Schmarsow, August: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig 1905, S. 187.

Nächst dem Höhenlot, dessen lebendiger Träger mit seiner leiblichen Orientierung nach oben und unten, vorn und hinten, links und rechts bestimmend weiter wirkt, ist die wichtigste Ausdehnung für das eigentliche Raumbild vielmehr die Richtung unserer freien Bewegung, also nach vorwärts, und zugleich unsers Blickes, durch Ort und Stellung unserer Augen bestimmt, also die Tiefenausdehnung.²⁴

Und diese Erzeugung räumlicher Tiefe bildet – über das damit erzeugte Potential von körperlicher Bewegung im Raum – die Grundlage für die von mir eingangs postulierte Verbindung von Raumbildung und einem spezifischen Moment der Zweckgebundenheit dieses Schaffens: dem der privaten Aneignung und Nutzung von Raum.

Die Verbindung von kreativer Gestaltung, wahrnehmungsorientierter Ästhetik und privaträumlicher Zweckmäßigkeit

Diese Einbeziehung der privaträumlichen und somit nutzungsorientierten Perspektive auf die Raumbildung über das Phänomen des individuellen Bewegungsraumes ist bereits im ersten Vortrag von 1893 vorhanden, wo sich die oben zitierte Aussage folgendermaßen fortsetzt:

Ihre Länge (die der Tiefenausdehnung, O.S.) bedeutet für das anschauende Subjekt das Mass freier Bewegung im gegebenen Raume so notwendig, wie es gewohnt ist vorwärts zu gehen und zu sehen. Erst mit der freien Ausdehnung der Tiefenachse wird das Gehäuse, das Schlupfloch zum Wohnraum, in dem man sich nicht gefangen fühlt, sondern aus eigener Wahl sich aufhält und lebt. Es ist auch ein geistiges Bedürfnis, das befriedigt wird, indem wir genügenden ‚Spielraum‘ gewinnen.²⁵

Bleibt auch im folgenden Zitat von 1905 die Thematisierung eines zweckgerichteten Gehalts architektonischer Raumbildung auf die Ebene der subjektiven Aneignung und des Gebrauchs von Raum beschränkt, taucht nichtsdestoweniger der sozial-

24 Schmarsow 1894 (vgl. Anm. 2), S. 16.

25 Ebd., S. 16-17.

räumliche Gehalt architektonischer Raumbildung auf, räumliche Privatheit im Kontext eines allgemeinen (öffentlichen) Raumes zu schaffen:

Die vier Wände sind die notwendige Grenze zwischen unserem besonderen Raum und dem allgemeinen Raum da draußen; sie erst machen den eingegrenzten Fleck Erde zu unserem Eigentum, in dem wir uns aus der Zerstreung sammeln, wohl gar unter Verzicht auf die weite Welt bescheiden.²⁶

Zugleich bleibt die territoriale (sozialräumliche) Aneignung von Raum bei Schmarsow ein nicht näher analysierter Aspekt individuell menschlichen Daseins, der auf die räumlich-körperliche Verfasstheit des Menschen zurückgeführt wird:

Aus der Bedingtheit des organischen Geschöpfs, das sich selbst als Körper im allgemeinen Raum vorhanden findet [...] erwachsen dem Menschen die mannigfaltigen Beziehungen seines räumlichen Daseins und Lebens.²⁷

Nichtsdestoweniger soll mit diesen Zitaten deutlich gemacht werden, dass sein Bestreben, die Architektur als die „schöpferische *Auseinandersetzung des menschlichen Subjekts mit seiner räumlichen Umgebung, mit der Aussenwelt als ein Raumganzes*“²⁸ näher zu bestimmen, die sozialräumliche Dimension der territorialen Aneignung und des privaten Gebrauchs von Raum ausdrücklich miteinbezieht, und dass er dabei Raumwahrnehmung, Raumbildung und deren sozialräumliche, nutzungsgebundene Bedeutung als eine nicht zu trennende Einheit begreift. So impliziert für Schmarsow die gestalterische Projektion der menschlichen Anschauungsform des Raumes in den allgemeinen Raum (die sich mittels der ideellen Vorstellung von Räumlichkeit an einem bestimmten Ort vollzieht) grundsätzlich die Realisierung des zweckgebundenen Bedürfnisses nach einem eigenen subjektiven Bewegungs- und Handlungsraum:

Den Zweck, den wir auch in der ästhetischen Aufnahme des Bauwerks anerkennen, ist der innere Selbstzweck, oder eigentlich ein System von Zwecken, wie es das Leben des Menschen innerhalb solcher bleibenden Fassung verfolgt,

26 Schmarsow 1905 (vgl. Anm. 23), S. 182.

27 Ebd., S. 33.

28 Schmarsow 1896 (vgl. Anm. 2), S. 45.

und das in seiner Gesamtheit die Entfaltung einer zusammenhängenden Reihe von Werten seines Daseins darstellt [...]. Wir [...] nehmen den Begriff des Zweckmässigen getrost in den Begriff der architektonischen Schönheit auf, weil es ohne ein System von Zwecken des Menschenlebens, da sich darin ausdrückt, gar keine Schönheit der architektonischen Schöpfung geben könnte.²⁹

Diese Verbindung von kreativer Gestaltung, wahrnehmungsorientierter Ästhetik und privaträumlicher Zweckmässigkeit zeigt sich insbesondere in Schmarsows Bezugnahme auf die Architektur des Wohnens, dass heisst, auf die menschengeschichtliche Entwicklung des raumbildnerischen Schaffens von Wohnraum, angefangen mit dem „Zelt des Nomaden oder der Bambushütte der Kariben.“³⁰ Denn diese sind für ihn – mit kritischer Bezugnahme auf Alois Riegls These von der monumentalen Skulptur als den Beginn des Entstehens von Architektur:

bessere Ausgangspunkte für das Verständnis der Architektur als Kunst, solange es auf den lebendigen Zusammenhang mit dem Menschen ankommt, als alle Steinmaler, Obelisken, Menhirs, die man als Symbole der Gottesverehrung [...] immer vorangestellt hat.³¹

Schmarsows Verbindung im Kontext des kunstwissenschaftlichen Diskurses zur Architektur und des ‚Neuen Bauens‘

Schmarsows besondere Art der Verbindung von schöpferischer Gestaltung, wahrnehmungsorientierter Ästhetik und privaträumlicher Zweckmässigkeit auf der Ebene der Raumbildung findet weder im kunstwissenschaftlichen Diskurs über die Architektur, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter Architekturhistorikern und Architekten entfaltet,³² noch im Diskurs der sich zeitgleich entwickelnden

29 Schmarsow 1905 (vgl. Anm. 23), S. 186.

30 Ebd., S. 185.

31 Ebd., S. 185.

32 Neben mehreren Buchpublikationen findet in diesem Diskurs auch die Auseinandersetzung mit dem Thema Raum und Raumbildung insbesondere in der 1906 gegründeten *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* statt. Wichtige Protagonisten sind neben August Schmarsow, die Kunsthistoriker Paul Frankl und Paul Zucker sowie die Architekten und Architekturtheoretiker Herman Sörgel, Leo

Architekturbewegung des ‚Neuen Bauens‘ eine Fortsetzung.³³ Im kunstwissenschaftlichen Diskurs wird zwar die Raumbildung – d.h. die materielle Umschließung von Raum – als eine wesentliche ästhetische Dimension und zweckgebundene Kategorie architektonischer Gestaltung begriffen und thematisiert, und eine Verbindung von beiden Aspekten findet z.B. bei Paul Frankl (1878-1962) und Leo Adler (1891-1962) auf unterschiedliche Weise statt.³⁴ Doch bleibt in beiden Fällen sowohl Schmarsows nähere Bestimmung der menschlichen Raumwahrnehmung wie der Aspekt der privaträumlichen Zweckmässigkeit architektonischer Raumbildung auf unterschiedliche Weise unberücksichtigt.

Dass Schmarsows Verbindung von Gestaltung, Ästhetik und Zweckgebundenheit im Architekturdiskurs des Neuen Bauens keine Fortsetzung findet, liegt zum einen an einem grundlegend anderen Begriff von der sozialräumlichen, nutzungsorientierten Zweckmässigkeit architektonischer Raumgestaltung. Obwohl im ‚Neuen Bauen‘ das alltägliche Wohnen zum zentralen Thema des Architekturdiskurses wird, rückt parallel zum Fokus auf das Moment der räumlichen Offenheit und der Durchdringung von Innen- und Außenraum die Identifikation der Wohnung mit dem Ermöglichen von räumlicher Privatheit – wie dies für den reformorientierten Siedlungsbau des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts noch bestimmend ist – in den Hintergrund. In den Vordergrund rückt stattdessen das Streben nach einer, der industriellen Moderne entsprechenden Art des kollektiv organisierten Wohnens.

Adler, Paul Klopfer und Fritz Schumacher.

33 In diesem Beitrag verwende ich den Begriff ‚Neues Bauen‘ als Synonym für die Bewegung der modernen Architektur und des modernen Städtebaus, die sich in vielen europäischen Ländern zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt, aber vor allem mit ihrem Entstehen in Deutschland, den Niederlanden, der Schweiz und Frankreich identifiziert wird – und die 1928 in die Gründung des *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) mündet. Neben einigen Kunsthistorikern (Adolf Behne, Sigfried Giedion) und Künstlern (Theo van Doesburg, El Lissitzky) sind Vertreter des ‚Neuen Bauens‘ Architekten wie Walter Gropius, Bruno Taut und Ludwig Hilbersheimer in Deutschland, Le Corbusier und André Lurçat in Frankreich, Hannes Meyer und Hans Schmidt in der Schweiz sowie Gerrit Rietveld, Piet Oud und Cornelis van Eesteren in den Niederlanden.

34 Vgl. Frankl, Paul: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*. Leipzig/Berlin 1914. Adler, Leo: *Vom Wesen der Baukunst*. Berlin 2000. Ursprüngl. Ausgabe: München 1926.

Dass Schmarows Theorie nicht reflektiert wird, zeigt sich insbesondere in den Vorstellungen von der Beziehung von Mensch und Raum. Im Vergleich zu Schmarsows Perspektive sind die entsprechenden Konzepte von z.B. Walter Gropius (1883-1969) oder László Moholy-Nagy (1895-1946) durch ihre weitgehende Abstraktion von der räumlich-körperlichen Verfasstheit des Menschen gekennzeichnet.³⁵ Diese Abstraktion soll exemplarisch am Beispiel von Walter Gropius Raumtheorie deutlich gemacht werden, denn Gropius zeichnet sich im Kontext des Neuen Bauens durch den Anspruch aus, den ‚Raum‘ mittels der Architektur für den individuellen Menschen begreifbar zu machen. Er schreibt:

Die Urelemente des Raumes sind: Zahl und Bewegung. Durch die Zahl allein unterscheidet der Mensch die Dinge, begreift und ordnet mit ihr die stoffliche Welt. Erst durch die Teilbarkeit löst sich das Ding vom Urstoff ab und gewinnt eigene Form. [...] Die Kraft, die wir Bewegung nennen, ordnet die Zahlen. Beides, Zahl und Bewegung, ist eine Vorstellung unseres endlichen Gehirns, das den Begriff des Unendlichen nicht zu fassen vermag. Wir erleben wohl den unendlichen Raum kraft unserer Zugehörigkeit zum All, aber wir vermögen Raum nur mit endlichen Mitteln zu gestalten. Wir empfinden den Raum mit unserem ganzen unteilbaren Ich, zugleich mit Seele, Verstand und Leib und also gestalten wir ihn mit allen leiblichen Organen. Der Mensch erfindet durch seine Intuition, durch seine metaphysische Kraft, die er aus dem All saugt, den stofflosen Raum des Scheins und der inneren Schauung, der Visionen und Einfälle; er fühlt die Zusammenhänge seiner Erscheinungsmittel, der Farben, Formen, Töne und versinnlicht mit ihnen Gesetze, Maße und Zahlen.³⁶

Aus diesem Zitat wird deutlich, dass Gropius' Bezugnahme auf den Bereich der sinnlichen Wahrnehmung auf das intuitive Erfassen und rationale Erkennen von Raum in seiner objektiven Gegebenheit gerichtet ist. Seine mangelnde Bezugnahme auf die subjektive, visuell-körperliche Wahrnehmung von Raum und die dazugehörige physisch-räumliche Verfasstheit des Menschen führt dazu, dass ein

35 Gropius, Walter: *Ms Raumkunde*. Weimar 1921-22, Bauhaus Archiv, Berlin. Ders.: *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses Weimar*. München 1923. Moholy-Nagy, László: *von material zu architektur*. Berlin 2001, S. 193-237. Ursprüngl. Ausgabe: Köthen 1929.

36 Gropius 1923 (vgl. Anm. 35), S. 2-3.

inneres Gefühl oder eine Vision des Raumes zur Grundlage eines menschlichen ‚Anschauungsraumes‘ wird und das Selbstgefühl des Menschen nicht mehr an eine wie immer geartete räumliche-körperliche Verfasstheit und Orientierung im, sowie Bewegung durch den Raum gebunden ist. Konsequenterweise bleibt auch der architektonische Raum – wie offen und außenräumlich durchdrungen er auch vorgestellt sein mag – rein gegenständlicher Raum und wird nicht als sinnlich erfahrbarer Umgebungsraum begriffen. Mensch und architektonischer Raum bleiben in ästhetischer Hinsicht einander entgegengesetzt.

Wie jedoch innerhalb des Neuen Bauens mit dem oben genannten Begriff von der sozialräumlichen, nutzungsgebundenen Zweckmäßigkeit der Architektur die Dimension der räumlichen Umschließung in ihrer sozialräumlichen Bedeutung in den Hintergrund rückt, tut sie dies mit dieser Abstraktion von der räumlich-körperlichen Verfasstheit des Menschen in raumästhetischer Hinsicht. An die Stelle der Raumumschließung rückt sowohl in nutzungsbezogener wie ästhetischer Hinsicht konsequenterweise das Raumvolumen. Doch dies hat zur Konsequenz, dass die Dimension des Öffnens und des Durchdringens des architektonischen Raumes ihren Widerpart verloren hat: die Dimension der Innenräumlichkeit. Raumöffnung und Durchdringung bleibt sowohl in sozialräumlicher wie raum-ästhetischer Hinsicht abstrakt. Diese Abstraktheit kommt exemplarisch in dem folgenden Zitat von László Moholy-Nagy aus dem Jahr 1929 zum Ausdruck:

eine heutige raumgestaltung [besteht] nicht in der [...] schaffung von hohlkörpern, nicht in der lagebeziehung reichgegliederter volumen. [...] raumgestaltung ist heute vielmehr ein verwobensein von raumteilen, die meist in unsichtbaren, aber deutlich spürbaren bewegungsbeziehungen aller dimensionsrichtungen und in fluktuierenden kräfteverhältnissen verankert sind.³⁷

37 Moholy-Nagy 2001 (vgl. Anm. 35), S. 211.

Ein impliziter Beitrag zur näheren Bestimmung der relativen Autonomie architektonischer Gestaltung

Schmarsows Ansatz, die Architekturgestaltung über die *räumlich-körperliche* Verfasstheit des Menschen näher bestimmen zu wollen, ist mit einer weiteren Qualität verbunden. Es ist die Qualität, aus heutiger Sicht einen Beitrag zu der näheren Bestimmung der relativen Autonomie der Architektur geleistet zu haben – hat sich Schmarsow auch mit der Frage der Autonomie der Architektur nicht auseinandergesetzt und handelt es sich somit um einen impliziten Beitrag, der aus heutiger Sicht festgestellt wird.

Den Begriff der relativen Autonomie der Architektur verwende ich hier im Sinne Kenneth Framptons Interpretation, in der die ‚relative Autonomie‘ die Besonderheit der Architektur beschreibt, mehr als jede andere bildende Kunst eine sozialkulturelle, nutzungsgebundene Praxis zu sein.³⁸ Frampton geht – wie auch K. Michael Hays³⁹ – von der Annahme aus, dass die gestalterische Eigenständigkeit der Architektur mit einer spezifischen (skulpturalen) Form- bzw. Objektgestaltung verbunden ist. Er verknüpft nun den relativ autonomen Charakter architektonischer Formgestaltung ganz allgemein mit ‚der tektonischen und der räumlichen Dimension der Architektur.‘⁴⁰ Auf das Phänomen der Raumbildung und deren sozialräumlichen, nutzungsgebundenen Gehalt geht er nicht ein. Dadurch übersieht jedoch auch er, dass die ‚räumliche Dimension der Architektur‘ – und hier insbesondere die *Bildung* von Raum, das heißt die Schaffung von materiell gebildeten Räumen und Raumbeziehungen, ebenso die Dimension der Architektur darstellt, die ihre eigentliche gestalterische Eigenständigkeit verkörpert – ist architektonische Formgestaltung doch grundsätzlich raumbildende /-gestaltende Form- bzw. Objektgestaltung.

Zum einen ist es diese Identität von Raumbildung und der Architektur als eine bildende Kunst, die Schmarsow – zusammen mit anderen Architektur- bzw.

38 Frampton, Kenneth: Reflections on the Autonomy of Architecture: A Critique of Contemporary Production. In: Ghiardo, Diane (Hg.): *Out of Site. A Social Criticism of Architecture*. Seattle 1991, S. 17-26. Ders.: Seven Points for the Millennium: An Untimely Manifesto. In: *The Journal of Architecture* 5, (2000,1), S. 21-33.

39 Hays, K. Michael: Critical Architecture: Between Culture and Form. In: *Perspecta* 21 (1984), S. 14-29. Ders.: Autonomy and Architecture. In: Kelly, Michael (Hg.): *Encyclopedia of Aesthetics*, Band 1. New York/Oxford 1998, S. 182-186.

40 Frampton 2000 (vgl. Anm. 38), S. 23.

Kunsttheoretikern seiner Zeit – benennt und näher zu bestimmen versucht. Schmarsows Beitrag zeichnet sich dabei in der Entwicklung einer Architekturästhetik aus, die er explizit einer auf die äußere Erscheinung gerichteten ‚Objektästhetik‘ entgegensetzt, und die man im Unterschied dazu als ‚Umgebungsästhetik‘ bezeichnen könnte. Hierin wird das spezifisch Ästhetische der Architektur nicht mit der materiellen (formkonstruktiven) Konstitution eines Bauwerks, dessen objekthafter Erscheinung und deren sinnlichen Wahrnehmung identifiziert, sondern mit der raumbildenden Verfasstheit eines Bauwerks und deren Wahrnehmung als Räumlichkeit. Der Begriff ‚Umgebungsästhetik‘ ist meiner Meinung nach treffender als der der ‚Raumästhetik‘, da bei Schmarsow nicht der Raum in seiner objekthafter Erscheinung im Zentrum steht, sondern die menschliche Anschauungsform des Raumes und deren gestalterische Projektion in den allgemeinen Raum. Die Ästhetik architektonischer Räumlichkeit, insbesondere die Dimension der räumlichen Tiefe geht für ihn grundsätzlich vom wahrnehmenden Menschen und seiner körperlich-räumlichen Verfasstheit aus. Der architektonische Raum wird zur räumlichen Umgebung des Menschen.

Auch bei Schmarsow findet diese ‚Umgebungsästhetik‘ ihre Ergänzung in einer nach außen gerichteten ‚Objektästhetik‘. Doch auch diese geht vom im Raum wahrnehmenden Menschen aus, nämlich der Wahrnehmung von Architektur als ein dem eigenen Körper gegenüberliegendes Objekt. Aus dieser Perspektive stellt für Schmarsow die vertikale Raumdimension, die Wahrnehmung von Proportionalität und entsprechender Monumentalität das wesentliche gestalterische Kriterium der Architektur dar. Diese wandelt sich – von außen wahrgenommen – zur Kunst der Plastik. Als plastische Skulptur bleibt auch für Schmarsow jedes Gebäude Architektur, solange sich die Wahrnehmung nicht nur auf dessen äußere Erscheinung beschränkt sondern das Innere des Gebäudes miteinbezieht – das wahrnehmende Subjekt sich in das Innere des Gebäudes hineinversetzt. Beinhaltet deshalb für Schmarsow Raumbildung sehr wohl das Moment der Formgestaltung, setzt er sich mit der Identität von Form- und Raumbildung in der Architektur nicht auseinander – und verknüpft deshalb auch nicht ‚Umgebungsästhetik‘ und ‚Objektästhetik‘ in grundsätzlicher Hinsicht, wie es z.B. Fritz Schumacher (1869-1847) in seinem Text *Sinnliche Wirkungen des baulichen Kunstwerkes* tut.⁴¹

41 Schumacher, Fritz: *Das bauliche Gestalten*. Basel/Berlin/Bosten 1991, S. 35-41. Ursprüngl. Ausgabe: Leipzig 1926.

Schmarsows impliziter Beitrag zur näheren Bestimmung der relativen Autonomie architektonischer Gestaltung besteht nun darin, dass in dieser ‚Umgebungsästhetik‘ jene wesentliche sozialräumliche Funktion architektonischer Raumbildung, private Räumlichkeit zu schaffen, als integraler Bestandteil mit eingebunden ist. Auf diese Weise benennt Schmarsow nicht nur die Identität von Raumbildung und der Architektur als eine bildende Kunst – und weist damit implizit auf die Raumbildung als das eigentliche Moment der künstlerischen Eigenständigkeit der Architektur. Er verweist ebenso – insbesondere mit seiner Bezugnahme auf die Architektur des Wohnens – auf die Verwobenheit von sozialräumlicher, nutzungsgebundener Zweckmäßigkeit und der Architekturästhetik, die mit dieser Identität von Raumbildung und der Architektur als eine bildende Kunst einhergeht.

Und es ist meiner Meinung nach die Besonderheit der Raumbildung, dass ihre baukünstlerische Identität nicht von ihrer sozialräumlichen, nutzungsgebundenen Zweckmäßigkeit zu trennen ist, aus der sich die grundlegende Bedeutung des Phänomens der Raumbildung für die relative Autonomie der architektonischen Gestaltung ergibt. Diese Bedeutung liegt darin, dass mit der Raumbildung die relative Autonomie architektonischer Gestaltung nicht mehr als eine Ambivalenz von Kunst und Zweck begriffen werden kann – als ein ambivalentes Verhältnis zwischen der gestalterischen Sphäre einer spezifischen kreativen Formgestaltung und der Sphäre einer (kulturell bedingten) sozialen, nutzungsgebundenen Funktionalität dieser Gestaltung, sondern, dass Letztere, also der Zweck, ein integraler Bestandteil der Eigenständigkeit der Architektur als eine bildende Kunst darstellt.

Summary

This article deals with the art historian August Schmarsow and his theory of architectural space formation. It is explained, in which way this theory contains a connection of space formation – understood as the essential dimension of architectural creativity – with a specific moment of the purposive nature of this creativity: that of the private appropriation and use of space. This link is evident in Schmarsow’s reference to the dwelling as the origin of architecture as a space-creating art and is based on his tracing of the phenomenon of space formation back to the fundamental spatial constitution of man, his corresponding

visual-corporeal perception of, as well as orientation and movement in, space. In addition to explaining this dimension of Schmarsow's architectural theory, which has not been addressed until this day, this link is placed in the context of the architectural discourse of the early 20th century and, finally, interpreted as an implicit contribution to more closely define the relative autonomy of architectural design – a closer definition that is linked to the overcoming of a primarily object-oriented architectural aesthetics.



Abb. 1 Vortrag von Theodor W. Adorno ‚Zum Problem des Funktionalismus heute‘ am 23. Oktober 1965 in der Akademie der Künste Berlin, Fotografie von Karl-Heinz Schubert

Zweck und Ornament.

Adornos Werkbundvortrag *Funktionalismus heute*

Robin Rehm

1. Zweck und Ästhetik

Auf Einladung von Adolf Arndt hält Theodor W. Adorno auf der Tagung des Deutschen Werkbundes *Bildung durch Gestalt* am 23. Oktober 1965 den Vortrag *Zum Problem des Funktionalismus heute*, abgedruckt ein Jahr später mit knappem Titel in der von Golo Mann herausgegebenen *Neuen Rundschau* und 1967, geringfügig überarbeitet, in dem Suhrkamp-Band *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*.¹ Obgleich aus dem Titel nicht unmittelbar zu erschließen, bildet die Ästhetik des Zwecks und des Ornaments einen Schwerpunkt des Vortrags. In einem im Berliner Adorno Archiv erhaltenen Brief an Arndt vom 16. März 1965 weist Adorno darauf hin, dass ihm die „Idee“ dazu im Zusammenhang mit der „Ulmer Hochschule für Gestaltung“, zu der „recht viel Kontakt“ bestehe, eingefallen sei.² Angesichts verschiedener Beobachtung, die er dort gemacht habe, intendiere er, lässt er Arndt weiter wissen, „durchs theoretische Denken über die nachgrade unfruchtbare asketische Haltung hinauszukommen, die Sie mit Recht als die Wut charakterisieren, die gewisse Leute ergreift, wenn sie nur

-
- 1 Adorno, Theodor W.: *Funktionalismus heute*. In: *Neue Rundschau* 77 (1966, 4), S. 585-600; ders.: *Funktionalismus heute*. In: ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main 1967, S. 104-126; ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I, Prismen, Ohne Leitbild*. In: ders., *Gesammelten Schriften*, Bd. 10.1, hg. von Tiedemann, Rolf. Frankfurt am Main 1996², S. 375-395. Des Weiteren hielt Adorno den Vortrag am 18. Mai 1966 im Palais Pálffy in Wien auf Einladung der Österreichischen Gesellschaft für Literatur und am 4. Oktober 1966 in der Schweiz im Auditoriengebäude der Universität Basel vor dem Plenum der Philosophischen Gesellschaft Basel und der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Ortsgruppe Basel. Für die Auskunft über die Orte, an denen Adorno den Vortrag zusätzlich hielt, danke ich Michael Schwarz, Akademie der Künste Berlin, Walter Benjamin Archiv. Vgl. Schwarz, Michael: *Adorno in der Akademie der Künste. Vorträge und Diskussion 1957-1967*. In: *Zeitschrift für kritische Theorie* 19 (2013, 36/37), S. 207-216.
 - 2 Brief von Theodor W. Adorno an Adolf Arndt vom 16. März 1965, S. 1 [paginiert], Theodor W. Adorno Archiv [32/6], Akademie der Künste Berlin, Walter Benjamin Archiv. Für das Zurverfügungstellen des im Adorno Archiv verwahrten Briefes bin ich Michael Schwarz zu Dank verpflichtet.

das Wort Ästhetik hören; und an solchen Leuten fehlt es gerade in Ulm nicht.“³ Gleichwohl gesteht er ein, dass er in Fragen der Architektur und des Designs „als wirklicher Experte nicht wirklich angesehen werden kann, also nicht so aus dem Material heraus argumentieren kann, wie ich es mir einbilde, in musikalischen oder literarischen Dingen zu tun.“⁴ Angesichts dieses Mankos deutet er im Vortrag auf den Anschluss an ein intellektuelles Umfeld hin, genauer eine: „Schule, die sowohl zu Adolf Loos wie zum Bauhaus in nahen personellen Beziehungen stand und sich den Bestrebungen der Sachlichkeit geistig in vielem verwandt wußte.“⁵ Worauf er sich bezieht, sind seine Wiener Studien bei Alban Berg in den Jahren von 1925 bis 1927, die Thomas Mann laut Gerhard Schweppenhäuser als Sich-Verschranken einer „dialektische[n] Gedankenrichtung und gesellschaftlich-geschichtsphilosophische[n] Tendenz [...] mit der musikalischen Passion“ beschreibt.⁶ Berg pflegte Kontakt mit Loos und Alma Mahler, ehemals liiert mit dem designierten Bauhausdirektor Walter Gropius.⁷ Anhand dieses Bezugs zu Wien umreist er explizit den theoretischen Rahmen seines Vortrags: Nahezu ausschließlich zitiert er Essays von Loos, und zwar aus dem im Jahr 1962 von Franz Glück herausgegebenen Band *Adolf Loos. Sämtliche Schriften*.⁸ Neben Loos bezeichnet er Le Corbusier und Hans Scharoun, mit letzterem in Briefwechsel stehend, als „große[] Architekten“, die „von ihrem Werk nur einen Bruchteil in Stein und Beton realisieren konnten“.⁹ Doch ist es Loos, auf den namentlich seine Argumentation sich stützt. Die Konzentration auf Loos deckt sich mit seinen

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 104.

6 Schweppenhäuser, Gerhard: *Theodor W. Adorno. Zur Einführung*. Hamburg 2003³, S. 11.

7 Zu den Mitte der 1920er Jahre von Adorno im Umfeld Alban Bergs kennengelernten Persönlichkeiten in Wien: Strouhal, Ernst: *Alle Kunst ist Ornament. Aporien der Sachlichkeit von Loos zu Adorno*. In: *Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen*, hg. von Thun-Hohenstein, Christoph / Boeckl, Matthias / Witt-Döring, Christian, Ausst.-Kat. MAK Wien. Basel 2015, S. 152-155.

8 Siehe exemplarisch die Fußnote in der Veröffentlichung des Vortrags in der *Neuen Rundschau*: Adorno 1966 (vgl. Anm. 1), S. 585. *Adolf Loos. Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, hg. von Franz Glück, erster Band, *Adolf Loos. Ins Leere Gesprochen 1897–1900 / Trotzdem 1900–1930*. Wien/München 1962.

9 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 120.

Überlegungen zur Architektur in der 1970 erschienenen *Ästhetischen Theorie*.¹⁰ Der Brückenschlag des Werkbund-Vortrags zur Ästhetik erfolgt angesichts der Ende des 18. Jahrhunderts nun mehr instabilen Relation der Architektur zum Ideal, letzteres von Ludger Schwarte anhand des griechischen Wortes ‚Arché‘ hergeleitet.¹¹ Von nun an ist es Sache des Subjekts, Architektur und Gegenstände eigenständig zu entwickeln. Gemäß Jacques Rancière handelt sich dabei um das Sich-Umkehren der ideellen Ordnung seit Ende des 18. Jahrhunderts: Die mimetische Beziehung des Objekts zwischen dem ihm eigenen Schönen und dessen Existenz stellt das Subjekt nun her.¹²

-
- 10 Ludger Schwarte wirft die Frage auf, „inwiefern Adornos Ästhetische Theorie noch (im Sinne Baumgartens) eine Ästhetik“ darstellt. Einerseits weist Schwarte darauf hin, dass gemäß Adorno etwa das in der traditionellen Ästhetik geläufige Erhabene hinsichtlich hierarchisch geordneter Themen in eine „Hypostasierung von Gewalt und Unterdrückung“ münden könnte. Andererseits visiert Adorno jedoch in der Kunst „eine auf die Begriffe Herrschaft und Arbeit gestützte Bestimmung des Kunstschönen“ im Sinn einer „Totalität des Nichtidentischen“ an. Schwarte, Ludger: *Die Regeln der Intuition. Kunstphilosophie nach Adorno, Heidegger und Wittgenstein*. München 2000, S. 83-84.
- 11 Schwarte, Ludger: *Philosophie der Architektur*. München 2009, S. 15-29; zur Wende in der Architekturkonzeption um 1800: Lohmann, Petra: *Konzepte des Selbstbewusstseins in Architekturtheorie und Philosophie. Die Fichte-Rezeption des frühen Schinkel*. In: Gleiter, Jörg H. / Schwarte, Ludger (Hg.), *Architektur und Philosophie. Grundlagen. Standpunkte. Perspektiven*. Bielefeld 2015, S. 151–161.
- 12 Adornos Ästhetik ist mit Jacques Rancière nicht als Disziplin, sondern „spezifische Ordnung des Identifizierens und Denkens von Kunst“ zu begreifen. Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik*, in: ders., *Die Aufteilung des Sinnlichen / Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. von Maria Muhle. Berlin 2008, S. 21-74, hier S. 23. Sie setzt an mit dem im 18. Jahrhundert beginnenden Brüchig-Werden der Nachahmung als Garant für das von den Künsten dargestellte Verhältnis zwischen dem Ideal und der Repräsentation. Mithin resultiert daraus, dass die für die allmähliche Auflösung dieses Verhältnis konstitutiven „Normen der Mimesis zwischen Poiesis und Aisthesis“ sich als nicht mehr tragfähig erweisen. Ders.: *Einleitung*. In: ders., *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien 2016, S. 11-24, hier S. 19, Hervorhebung im Original. Dem damit sich wandelnden Verständnis von den nun zu revidierenden Voraussetzungen der Kunst zu begegnen, ist Rancière gemäß das Vorhaben der Ästhetik. Die tradierten Repräsentationskonzepte, etwa die materialbedingten „Kriterien der ‚Herstellungsweisen‘“, welche den bis ins 18. Jahrhundert vielfältigen Anforderungen an die Mimesis genügten, verlagern sich in die „sinnliche[n] Seinweisen“. Ebd. Laut Rancière liefert die Ästhetik weder für die Kategorie der Form, noch für die sinnliche Existenz eine Definition. Allein sie reflektiert die Rahmenbedingung in einer Art ‚Fachwerk‘, anhand dessen die Kunst

Rekurriert Adorno im Werkbund-Vortrag auf Zweck und Ornament, so macht er dies nicht ohne Grund: Was die Architektur der Moderne am Zweck interessiert, ist die mit ihm zusammenhängende Möglichkeit, die seit Ende des 18. Jahrhunderts sich revidierende Reflexion über die Architektur und die Dinge aus Perspektive des Subjekts mimetisch-philosophisch zu legitimieren. Adorno setzt an dieser Neuordnung an, die mit dem Sich-Auflösen der für die Künste bis dahin konstitutiven Nachahmung im Zeitalter der Aufklärung beginnt. „In Kunstwerken“, konstatiert er mit Blick auf das Rationale, „nach dem ihnen Notwendigen zu fragen und gegen das Überflüssige sich spröde zu machen, liegt in ihnen selbst. Nachdem die Tradition den Künsten keinen Kanon des Richtigen und Falschen mehr beistellt, wird jedem Werk solche Reflexion aufgebürdet; ein jedes muß sich auf seine immanente Logik überprüfen.“¹³ Mithin diagnostiziert Adorno eine Umkehrung der ehemals ideell hierarchisierten Künste zugunsten einer fortan vom Subjekt selbsttätig vorgenommenen Legitimation der Kunst. Diese Wende vom Diktum der Künste der Tradition zu jenem der Kunst der Moderne markiert Adorno im Funktionalismus-Vortrag anhand einer Anekdote, der zufolge Wolfgang Amadeus Mozart auf den „leisen Tadel eines Potentaten“, zu viele Noten auf der Partitur des Libretto *Entführung aus dem Serail* komponiert zu haben, antwortet: „Nicht eine mehr, Majestät, als notwendig ist.“¹⁴ Noch geht die für das Zeitalter des Rokoko charakteristische Koloratur einher mit dem Ideell-Notwendigen. Adorno markiert die sich damit ereignende Wende. Unvermittelt stellt er dem Ganzen den Zweck gegenüber und kennzeichnet auf diese Weise das, was den Bruch zwischen Rokoko und Klassizismus, Aufklärung und Kritik, herbeiführt. Er sagt: „Mit der Formel von der Zweckmäßigkeit ohne Zweck als einem Moment des Geschmacksurteils hat Kant in der Kritik der Urteilskraft

ihren Möglichkeiten nach zu erfassen ist. Ohne sie bleibt die für die Bestimmung der Kunst konstitutive Relation von Poiesis und Aisthesis diffus. Adornos Ästhetik besitzt innerhalb der Geschichte solcher Reflexionen über die Kunst eine markante Position: Bilden Poiesis und Aisthesis Eckpunkte der Mimesis, so ist „der ästhetische Diskurs“, expliziert Rancière, von „Kant über Schiller, Hegel, Schopenhauer oder Nietzsche bis zu Adorno [...] das Denken dieses unstimmmigen Verhältnisses“. Ebd., S. 17. So verstanden ist die Ästhetik nichts weniger, als der Versuch das zu begreifen, was aus der Auflösung der Repräsentation sowie dem Sich-Ausdifferenzieren der Moderne für die „Dinge der Kunst“ resultiert. Ebd., S. 19.

13 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 105.

14 Ebd.

jene Norm philosophisch niedergelegt.“¹⁵ Ende des 18. Jahrhunderts verschiebt die Kant'sche Ästhetik die Notwendigkeit des Mimetischen auf die Kognition des Subjekts.¹⁶ Der Begriff der Zweckmäßigkeit ohne Zweck führt einen Bruch mit tradiertem Denken herbei, und zwar konkret mit dem Nachahmungsdiktum des Platon, niedergeschrieben im 10. Buch des *Staates*: Nicht mehr schafft der Handwerker oder – diesem hierarchisch subordiniert – der Maler mit seinem Werk das Abbild des Ideals. Fortan ist es das Subjekt selbst, das das Verhältnis der Kunst zur Mimesis reguliert.¹⁷

2. „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“

Adornos Lektüre der Kritiken Immanuel Kants, Anfang der 1920er Jahre gemeinsam mit Siegfried Kracauer, der „ihm Kant zum Sprechen“ bringt, „nicht als bloße Erkenntnistheorie [...] sondern als eine Art chiffrierter Schrift, aus der der geschichtliche Stand des Geistes herauszulesen war,“ bildet den Hintergrund sowohl für die soeben erwähnte Wendestelle im Funktionalismus-Vortrag, als

15 Ebd.

16 Martin Seel führt zu dieser Wende in der Ästhetik aus: „Deutlicher als Baumgarten bindet Kant die Analyse des ästhetischen Objekts an eine Analyse der Wahrnehmung dieses Objektes (und die Analyse dieser Wahrnehmung an die Analyse der Urteile, die von ihrem Vollzug berichten). Ästhetisches Objekt und ästhetische Wahrnehmung werden als interpretierende Begriffe erkannt. Das ästhetische Objekt ist Objekt einer genuinen Form der Wahrnehmung, der es nicht um einzelne *Erscheinungen*, sondern um das prozessuale *Erscheinen* seiner Gegenstände geht. Diese Unterscheidung freilich hat Kant selbst nicht vorgenommen. Sie trifft aber den Kern der Differenz, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* zwischen theoretischer und ästhetischer Auffassungsweise zieht. Vor allem im Begriff des Spiels – eines ‚freie[n] Spiels der Erkenntnisvermögen‘, das auf der Seite des Gegenstands ein ‚Spiel von Gestalten‘ entfacht – hebt Kant den Prozeßcharakter des ästhetischen Zustands deutlich hervor.“ Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. München/Wien 2000, S. 18-19, Hervorhebungen im Original.

17 Das mit dem Nachahmen verbundene Verhältnis wird von Gernot Böhme wie folgt erläutert: „Die Beziehung von Idee und Einzelding, wird bei Platon mit verschiedenen Modellen beschrieben und zwar durch Teilhabe, durch Mimesis oder durch Abbild-Relation.“ Böhme, Gernot: *Platons theoretische Philosophie*. Stuttgart 2000, S. 8.

auch für die von ihm entwickelte Ästhetik.¹⁸ Tragfähig wird die in Rede stehende ‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck‘, wird sie als eigenständiger Terminus aufgefasst. Ausschlaggebend ist die Verschiebung der ideellen Ordnung auf das Subjekt. Birgit Recki zeigt die bei Adorno damit einhergehenden Kant’schen Implikationen des Ästhetisch-Autonomien auf. Sonach begreift Kant jenes Subjekt als autonom, „das sich“, expliziert Recki, „das Gesetz seines Handelns selbst zu geben vermag.“¹⁹ Und sie fährt fort: Verleiht sich das Subjekt eigenständig ein solches Gesetz, ergibt sich die Voraussetzung einer „Selbstbegründung [...] als elementarer Ausdruck von Handlungsfähigkeit“.²⁰ Adorno reklamiert diese Autonomie des Subjekts zufolge Recki gleichermaßen für die Kunst. Kunst ist dann selbstbehauptend gegenüber „äußeren Zwecken“, das heißt unabhängig von blossen Nutzen oder Vergnügen.²¹ Legitimiert Kunst sich durch sich selbst, ist sie autonom. Das Autonome steht in Beziehung mit dem, was Adorno an obiger Wendestelle als Formel bezeichnet: Ihr entspricht die nicht an Gebrauch gebundene Zweckmäßigkeit. „Diese Bestimmung“, konstatiert Recki folglich weiter, „erinnert an die Rede von der ‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck‘, die Formel, in der Kant die Affinität der ästhetischen Erfahrung zum

18 Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur III*. Frankfurt am Main 1965, S. 83-108, hier S. 83-84. Am 22. April 1924, Kants 200. Geburtstag, erscheint in der *Frankfurter Zeitung* ein Artikel, in welchem Kracauer über Kants drei Kritiken ausführt: „57 Jahre zählte Kant bereits, als das Werk erschien, das ihn zu einem der größten Denker aller Zeiten erhebt: ‚Die Kritik der reinen Vernunft‘. In ihr entwickelt Kant, seine berühmte ‚kopernikanische Wendung‘ vollziehend, die Gesetze des vernünftigen Denkens und wird zum Zermalmer einer jeden Metaphysik, die bei dogmatischen Behauptungen ihren Ausgangspunkt nimmt. Die 1788 folgende ‚Kritik der praktische Vernunft‘ lehrt, daß der Mensch nicht nur dem Reich der Notwendigkeit, sondern auch dem der Freiheit angehört, und schält das im ‚kategorischen Imperativ‘ formulierte Sittengesetz, dem er als Vernunftweisen untersteht, in seiner ganzen Reinheit heraus. Das dritte kritische Hauptwerk schließlich: ‚Kritik der Urteilskraft (1790), das von einem unerhörten Tiefsinn ist, enthält die Philosophie des Schönen und Erhabenen und erörtert das Prinzip der Zweckmäßigkeit, unter dem wir die Natur betrachten“, beendet Kracauer seine knappe Zusammenfassung der drei Kritiken. Kracauer, Siegfried: *Werkbundaussstellung: ‚Die Form‘*, in: *Frankfurter Zeitung* 10.07.1924. zit. n.: ders.: *Werke* Bd. 5.2. *Essays. Feuilletons. Rezensionen 1924–1927*, hg. von Müller-Bach, Inka unter Mitarbeit von Biebl, Sabine / Erwig, Andrea / Bachmann, Vera / Manske, Stephanie. Frankfurt/Main 2011, S. 63-64.

19 Recki, Birgit: *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. Würzburg 1988, S. 80.

20 Ebd., S. 81.

21 Ebd., S. 85.

moralischen Selbstzweckcharakter des Subjekts ausdrückt.²² Das Ästhetische ist Sache des Subjekts, nicht des betrachteten Objekts. Darin liegt der Moment des Moralischen in der Objektbetrachtung.

Rekurriert Adorno im Funktionalismus-Vortrag auf Kants „Formel von der Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, verweist er gleichfalls auf dessen *Kritik der Urteilskraft* als die für die Diskussion über den Zweck in Architektur und Design des 19. und 20. Jahrhunderts maßgebliche Schrift.²³ Mit Blick auf die Architektur und den Gegenstand der Moderne liegt das Problem darin, den Zweck nicht als Eigenart des Objekts, sondern *de jure* als eine von Lust und Unlust, bzw. vom Willen des Subjekts abhängige Bewertung zu erfassen. Kant legt diesen Zusammenhang frei im ersten Buch über die *Analytik des Schönen*, konkret im „Moment“ des Urteils über den Geschmack „nach der Relation der Zwecke“, neben jenem der „Qualität nach“, „Quantität nach“ und „Modalität des Wohlgefallens“.²⁴ Mehrere Zwecke werden differenziert. Zwei davon sind mit Rücksicht auf Architektur und Gegenstand beachtenswert: der Zweck und die von Adorno an besagter Wendestelle im Vortrag zur Sprache gebrachte „Formel von der Zweckmäßigkeit ohne Zweck“.²⁵ Kant bestimmt im Paragraph 10 den Zweck, das heißt nicht Adornos ‚Formel‘, transzendental, also „ohne Empirisches, dergleichen das Gefühl der Lust ist“.²⁶ In diesem Fall ist „Zweck der Gegenstand eines Begriffs“, jedoch nur dann, „sofern dieser als die Ursache von jenem“, und zwar als „reale[r] Grund seiner Möglichkeiten“ angenommen wird.²⁷ Der Zweck bezieht sich demnach bei Kant nicht auf eine ideelle Herkunft. Eben dies pointiert Rudolf Eisler 1914 im Buch *Der Zweck. Seine Bedeutung für Natur und Geist*, das den Zweckbegriff Kants gleichsam enzyklopädisch auffächert: Der Zweck „ist keine Ursache, sondern gibt den Ursachen eine Richtung, wobei aber die Abhängigkeit der Ursachen des

22 Ebd., S. 85.

23 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 105. Zum Begriff der Zweckmäßigkeit ohne Zweck: Bartuschat, Wolfgang: ‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck‘, in: *Kant-Lexikon*, hg. von Willaschek, Marcus / Marwede, Florian / Schadow, Steffi, Bd. 3, Sache-Zyniker-Zynismus. Berlin/Boston 2015, S. 2761-2763. Esser, Andrea: *Kunst als Symbol. Die Struktur ästhetischer Reflexion in Kants Theorie des Schönen*. München 1997.

24 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Mit Einleitungen und Bibliographie hg. von Klemme, Heiner F., Hamburg 2009, S. 71; Höffe, Otfried (Hg.), *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft*, Berlin 2008.

25 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 105.

26 Kant 2009 (vgl. Anm. 24), S. 70 [219 | B 32].

27 Ebd., S. 70 [220 | B 32].

Geschehens voneinander zu beachten ist.²⁸ Gemäß Eisler bezieht sich der Zweck im Kant'schen Sinn nicht auf Punktuell, sondern auf eine zwischen einzelnen Elementen bestehende Relation. Diese wird hergestellt mittels eines Begriffs, der den potentiellen Grund für einen Gegenstand erfasst. Das anhand eines solchen Begriffs sich einstellende Verhältnis zum Postuliert-Ursprünglichen bündelt sich in Kants für Architektur und Gegenstand ausschlaggebenden Aussage: „Kausalität eines *Begriffs* in Ansehung seines *Objekts* ist die Zweckmäßigkeit (*forma finalis*)“.²⁹ Kant setzt beim Beurteilen eines Gegenstands eine von Reflexion begleitete Objektsbetrachtung voraus. „Wo also nicht etwa bloß die Erkenntnis von einem Gegenstande, sondern der Gegenstand selbst (die Form oder Existenz desselben) als Wirkung nur als durch einen Begriff von der letzteren möglich gedacht wird, da denkt man sich einen Zweck.“³⁰ Der ins Rationale übersetzte Eindruck des Äußeren eines Gegenstands geriert zum Prüfstein. Adorno öffnet die Perspektive auf die in rationeller Betrachtung ausfindig gemachte Diversität des Zweckhaften, verweist aber auch auf ihren Übergang ins Feld des Künstlerischen. „Selbst die reinsten Zweckformen zehren von Vorstellungen wie der formalen Durchsichtigkeit und Faßlichkeit, die aus künstlerischer Erfahrung stammen; keine Form ist gänzlich aus ihrem Zweck geschöpft.“³¹ Also verneint er die Möglichkeit, einen Zweck an einen Gegenstand als Ideell-Ganzes dingfest zu machen. Das Ästhetische verbindet sich mit einem der Moderne eignen Vorgang, der den Zweck vom Gegenstand löst und ihn, die Grenzen von Erfahrung und Bewusstsein überschreitend, verfeinert.³²

Was es heisst, den Zweck allein ästhetisch zu bestimmen, ist für die Betrachtung von Gebäuden und Gebrauchsgegenständen nicht ohne Interesse. Adornos Feststellung, „keine Form ist gänzlich aus ihrem Zweck geschöpft“,³³ rekurriert auf Kants Theorem von der Zweckmäßigkeit ohne Zweck, dem ja Adorno als „philosophisch“ ausformulierte „Norm“ eine die Kunst aufschliessende Aufgabe überantwortet.³⁴ Zweckmäßigkeit und Form begreift Kant als korrelativ zueinanderstehend, sofern das Objekt, ohne das Material als Ursache zu setzen, kognitiv

28 Eisler, Rudolf: *Der Zweck. Seine Bedeutung für Natur und Geist*. Berlin 1914, S. IV.

29 Kant 2009 (vgl. Anm. 24), S. 70 [220 | B 32] Hervorhebungen im Original.

30 Ebd., S. 70 [220 | B 32-33].

31 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 108.

32 Mersch, Dieter: *Epistemologien des Ästhetischen*. Zürich 2015, S. 19-67.

33 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 108.

34 Ebd., S. 105.

betrachtet wird. „Also können wir eine Zweckmäßigkeit der Form nach, ohne daß wir ihr einen Zweck (als die Materie des *nexus finalis*) zum Grunde legen, wenigstens beobachten und an Gegenständen, wiewohl nicht anders als durch Reflexion, bemerken.“³⁵ Das Ausschließen der letzten Einsicht in die Materie birgt das für die Trennung von Zweck und Zweckmäßigkeit ohne Zweck Ausschlaggebende. Einen Zweck an einem Gegenstand zu konstatieren, würde nämlich Einsicht in die Materie implizieren. Diese Einsicht ist jedoch nicht gegeben. So würde der Rekurs auf die Materie bedeuten, Kausalität bar jeder Vernunft herzustellen.³⁶ Der nach dem Geschmack gefällte Schiedsspruch ist aber, wie Kant klärt, ohne Interesse und Begriff.³⁷ Das Votum ist nicht logisch, da es auf keiner, von einem Zweck ausgehenden Vorstellung basiert.³⁸ Das Geschmacksurteil, für die Objektbetrachtung unumgänglich, berücksichtigt von daher nicht die Materie, da es dessen Eigenschaft nicht zu erfassen vermag. Dieses Urteil ist kein Resultat objektiver Erkenntnis, basiert vielmehr auf subjektiver, mithin ästhetischer Einsicht.³⁹

Der bereits in der griechischen Philosophie geläufige ideelle Ausgang von der Materie ist es, den Kant zugunsten eines beim Subjekt ansetzenden Gegenstandsverständnisses revidiert: Die ‚Formel von der Zweckmäßigkeit ohne Zweck‘, wie Adorno sie bezeichnet, löst sich gleichsam von der Einheit der Materie und positioniert anstelle dieser Einheit die Sentenz des Subjekts. Das Aufschliessen der ‚Materie des *nexus finalis*‘ ist, wie gesagt, für das Identifizieren eines Zwecks unter ästhetischer Prämisse nicht erforderlich.⁴⁰ Andreas Dorschel, der sich an Kant orientiert, erläutert, „[e]twas kann zweckmässig sein, ohne es zu sein.“⁴¹ Die Aussage, es könne eine „Zweckmäßigkeit [...] ohne Zweck“ festgestellt werden, ohne „Erklärung ihrer Möglichkeit“, operiert statt mit dem Rückgang auf

35 Kant 2009 (vgl. Anm. 24), S. 71 [220 | B 33-34].

36 Bandau, Inge: s. v. „Finalnexus“, in: *Historisches Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, hg. Ritter, Joachim/ Gründer, Karlheinz, Bd. 2: D-F. Basel 1972, Sp. 953-954.

37 Recki, Birgit: *Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft*. Frankfurt am Main 2001; Teichert, Dieter: *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft – Ein einführender Kommentar*. Paderborn 1992.

38 Kulenkampff, Jens: *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt am Main 1994, S. 43-120.

39 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 105.

40 Kant 2009 (vgl. Anm. 24), S. 71 [220 | B 34].

41 Dorschel, Andreas: *Gestaltung – Ästhetik des Brauchbaren*. Heidelberg 2003, S. 92.

die Materie mit der „Reflexion“, die das Subjekt den Gegenstand sich „begrifflich machen“ lässt.⁴² Zutage tritt das, was Adorno mit Verweis auf Kracauer als „chiffrierte[.] Schrift“ bezeichnet: Kant substituiert den Gegenstand mit dem aus dem willensmäßigen Denken des Subjekts resultierenden Begriff.⁴³ „Die Zweckmäßigkeit“, heisst es, „kann also ohne Zweck sein, sofern aber doch die Erklärung ihrer Möglichkeit nur indem wir sie von einem Willen ableiten, uns begrifflich machen können.“⁴⁴ Schlussendlich kehrt die Feststellung, dass „Zweckmäßigkeit [...] ohne Zweck“ konstatiert werden kann, ohne ihre Voraussetzung zu erklären, den ideellen Rückgang auf die Materie im Verhältnis zum urteilenden Subjekt um: Ausgangspunkt ist nicht mehr das Ganze, sondern die willensmässig motivierte Reflexion.⁴⁵

42 Kant 2009 (vgl. Anm. 24), S. 71 [220 | B 33].

43 Adorno 1965 (vgl. Anm. 18), S. 83-108, hier S. 83-84.

44 Kant 2009 (vgl. Anm. 24), S. 71 [220 | B 33]. Adornos und Kracauers Beschäftigung mit Kant wird begleitet von einer generellen Relektüre der Kritiken Kants, die die älteren Auslegungen etwa von Hermann Cohen, dessen Schriften Walter Benjamin studiert, Neubewertet. Im Umfeld von Bruno Bauch als Anthropomorphismus eingestuft, begreift Alfred Metter „das Problem der ‚objektiven Zweckmäßigkeit‘, wie es bei I. Kant in der Kritik der Urteilskraft behandelt wird,“ nun als „objektive Vernunftbedingtheit und -bestimmtheit der Wirklichkeit überhaupt, d. h. der Naturwirklichkeit und der Geschichtswirklichkeit.“ Metter, Alfred: *Die erkenntnistheoretische Bedeutung der objektiven Zweckmäßigkeit im transzendentalen Idealismus*. Jena 1925, S. 1.

45 Kant 2009 (vgl. Anm. 24), S. 71 [220 | B 33]. Kants Rückbindung des Zwecks und der Materie an die Reflexion bedeutet nichts weniger als eine Umkehrung des tradierten Verständnisses. Bis Ende des 18. Jahrhunderts begründet die Materie mit ihrer spezifischen Stofflichkeit, wie etwa Gold, Bronze oder Eisen, die Herstellungsweise und Erscheinungsart des Gegenstands, der Skulptur etc. Die maßgebliche Stelle über die Materie als Ursache der Dinge findet sich im *Timaios*, gehört also zur „Platonischen Lehre“, welche, wie Adorno in *Theorie über den Ursprung* anmerkt, nun mehr „zum Bildungsgut herabgesunken, ohne ihren Wahrheitsgehalt einzubüßen“, die Kant-Lektüre voraussetzt. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie [Theorien über den Ursprung der Kunst. Exkurs]*. In: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. von Tiedemann, Rolf. Frankfurt am Main 2016, S. 480-490, hier S. 488. Der *Timaios*, vielfältig rezipiert, in Raffaels *Schule von Athen* von Platon mit sich geführt, erfasst das Material als neben Urbild und Abbild „dritte Gattung“ des Urgründlichen. Platon: *Timaios*. In: ders., *Sämtliche Dialoge*, Bd. VI, *Timaios und Kritias, Sophistes, Politikos, Briefe*, hg. von Otto Apelt. Hamburg 1988, S. 29-187, hier S. 73 [49 St.]. Nachdem die vier Elemente: Feuer, Wasser, Erde und Luft in Beziehung gesetzt werden, beginnt die Ausführung Material und Skulptur einander gegenüberzustellen:

3. Zweck versus Ornament

Adornos Funktionalismus-Vortrag enthält Verknüpfungen, die Einsicht in die Rezeption des Zweckbegriff Kants mit samt Umwertung vom Ideal zum Subjekt in Architekturpublikationen ab den 1860er Jahren gewähren. Zweckmäßigkeit ohne Zweck: Um dieses stetig sich ausdifferenzierende Begriffsgebiet dreht sich die in der Folgezeit virulente Architektur- und Designdiskussion. Theoretische Reflexion und spezifisch auf die Kunst bezogener freierer Sprachgebrauch gehen ineinander über. Implikationen der Ästhetik bleiben bis ins 20. Jahrhundert hinein bestehen. Noch Anfang der 1930er Jahre vermag niemand ohne Berücksichtigung des Kant'schen Zweckbegriffs in der Architektur- und Designtheorie Position zu beziehen. Zu Recht erweitert Alina Payne die mit dem Zweck zusammenhängende Problematik und gibt zu bedenken, dass sich Kants Philosophie genauso auf das Ornament erstreckt.⁴⁶

Ausdifferenziert wird nichts weniger als das Verhältnis des Stoffs zur Skulptur, genauer gesagt: die Verbindung beider zum für die Künste verbindlichen Problem der Nachahmung. Es geht um den mittels Reflexion zu erfassenden Ursprung der Kunst. Abgeleitet aus dem Ideal figuriert Skulptur als dessen Repräsentation. Dies ist die Situation, die den Ausgang für den Materialrekurs bildet. Sonach wird als gesetzt angesehen, „es hätte jemand aus Gold alle Arten von Figuren gebildet“, aus denen anschließend dieser Bildhauer wiederum „Umbildungen derselben in alle anderen Gestalten“ schuf. Ebd., S. 75 [50 St.]. Die Tradition erklärt die Bildung der Figur aus Materialien, wie Bronze oder Holz, mittels Vielfalt eines Skulpturentypus. In der römischen Literatur, die sich verstärkt der Mimesis des Komischen zuwendet, gewinnt die Auffassung vom Material eine ganz eigene Perspektive. In den *Satiren* des Horaz' heißt es: „Einst war ich ein Feigenbaum, ein wenig nützliches Holz, als ein Zimmermann, unschlüssig, ob aus mir ein Schemel oder ein Priapus zu machen sei, zum Gott mich lieber machen wollte. Darum bin ich nun ein Gott.“ Quintus Horatius Flaccus: *Satiren 1,8*. In: ders., *Sämtliche Werke*, Lateinisch / Deutsch, hg. von Kytzler, Bernhard. Stuttgart 2018, S. 305-511, hier S. 383; zu dieser Stelle bei Horaz: Raff, Thomas: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*. Münster 2008, S. 76.

46 Payne, Alina: *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*. New Haven/London 2012, S. 31. Zu Rezeption von Kants in der Ornamentdiskussion der Moderne: Kroll, Frank-Lothar: *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhundert*. Heidelberg 1987, S. 13-18; Harries, Karsten: *Maske und Schleier. Betrachtungen zur Oberflächlichkeit des Ornaments*. In: Frank, Isabelle / Hartung, Freia (Hg.), *Die Rhetorik des Ornaments*. München 2001, S. 103-120, hier S. 115-119.

Mit Blick auf die Zweckdiskussion der Moderne vom Fin de Siècle bis in die 1920er Jahre ist es Gottfried Semper, der die Diskussion über den Zweck im Sinn Kants in der Architektur- und Kunstgewerbeliteratur eröffnet. „Jedes technische Product ist ein Resultat des Zweckes und der Materie“, heisst es im ersten Band des *Stil oder eine Praktische Ästhetik* von 1860.⁴⁷ Demnach werden Zweck und Materie von ihm als notwendige Bedingungen der Architektur und der Dinge erfasst. Auf diese Weise führt er jene Begriffe zusammen, die Kants Ästhetik nach der Bestimmung des Wohlgefallens (Qualität) und des Schönen, bzw. von Lust und Unlust (Quantität) als vom Willen abgeleitete Voraussetzung der Dinge nominiert. „Die Aufgabe, die ich mir stellte, erheischte nun die technischen Künste in Kategorieen zu sondern und jeder dieser Kategorieen für sich in Betracht zu ziehen, in so weit nämlich diess erforderlich war, um den Nachweis ihres Einflusses auf die Entstehung der Kunstsymbole im Allgemeinen und der Architectonischen Symbole im Besondern zu geben.“⁴⁸ Semper verhandelt Grundlegendes. Zweck und Materie werden von ihm herangezogen, aber nicht ohne vorher Territorium und Verhältnis beider Termini zueinander zu bestimmen. Diesbezüglich gibt Francis Mallgrave an, dass Semper den Stoff gleichwohl nicht über das Ideal stellt.⁴⁹ Die Möglichkeit, dies zu tun, erfolgt mit dem im 19. Jahrhundert geläufigen Verständnis – im Gegenteil zu jenem im Zeitalter der

47 Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Erster Band, *Textile Kunst*. Frankfurt am Main 1860, S. 7.

48 Ebd., S. 7. Der Kategorieterminus wird in der Kant-Literatur von 1900 bis 1930 eingehend diskutiert. Wilhelm Ernsts Dissertation, herausgegeben in den *Kantstudien* von Hans Vaihinger und Bruno Bauch, widmet sich ihm, methodisch notwendig auf den Zweck rekurrierend, vor dem Hintergrund eines in der deutschen Philosophie der Moderne durchaus problematischen Ganzheitsverständnisses „Hinter der Tätigkeit der Kategorien“, vermerkt er, „erheben sich in der Kritik der reinen Vernunft die Vernunftideen, die grössere Einheit gebieten als der Verstand sie erreichen kann und deren höchste die Zweckidee ist.“ Ernst, Wilhelm: *Der Zweckbegriff bei Kant und sein Verhältnis zu den Kategorien*. Berlin 1909, S. 33. Demgegenüber geht es Semper um das begriffliche Erschließen eines von der Architektur benötigten Reflexionsgebiets. Ausgangspunkt sind für ihn jeweils aus einem spezifischen Handwerk hervorgehenden, seit Ende des 18. Jahrhunderts erkenntnistheoretisch erfassbarer Dinge.

49 Mallgrave, Harry Francis: *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*. Zürich 2001, S. 293.

Repräsentation, das das Subjekt eine Neuordnung vorzunehmen vermag.⁵⁰ Semper greift ergo Zweck und Materie als Begriffe eines Feldes unabhängig von der Einsicht in das Objekt. Zugleich operiert Semper im Textverlauf, wie im Titel seiner Publikation vermerkt, im Territorium der Ästhetik, wobei er den Gebrauch des Zweckbegriffs je nach Objekt differenziert.

Die Architektur- und Kunstgewerbediskussion lässt sich von der Semper'schen Position des Zwecks – der Mimesis sich verpflichtend – nicht entbinden. Innerhalb dieser bildet Otto Wagners 1894 ediertes Buch *Die Baukunst unserer Zeit* einen zentralen Schnittpunkt. Was darin ausgeführt wird, läuft auf Sempers Ableitung der Architektur und des Gegenstands aus dem Zweck hinaus. Nichtsdestominder transformiert Otto Wagner Semper solcherweise, dass der Zweck für die Moderne nach dem *Fin de Siècle* Mustergültigkeit gewinnt.⁵¹ „Dieser Neustil, die Moderne,“ führt er nicht ohne Anschluss an Sempers Stil an, „wird, um uns und unsere Zeit zu repräsentieren, eine deutliche Änderung des bisherigen Empfindens den beinahe völligen Niedergang der Romantik und das fast alles usurpierende Hervortreten der Zweckerfüllung bei allen unseren Werken deutlich zum Ausdrucke bringen müssen.“⁵² Wahrnehmen und Erkennen vermittelt durchs Gefühlsleben, treten nach Otto Wagner zugunsten des Rationalen zurück. Die Berücksichtigung des Zwecks steht geradezu synonym für den Verstand in der Architekturbetrachtung. Sempers durchaus ideell aufgefasste „Metapher von Hülle und Kern“, von Otto Wagner anderswo aufgegriffen, wie Werner Oechslin zeigt, birgt einen „Entwicklungsgedanken“.⁵³ Der Kern, das Ursprüngliche als

50 Maßgebend dafür ist, expliziert Kant, „wenn gleich nicht eine eigene Gesetzgebung, doch ihr eigenes Prinzip nach Gesetzen zu suchen, allenfalls ein bloß subjektives“. Kant 2009 (vgl. Anm. 24), S. 16 [177 | B XXI].

51 In der Architektur und Innenraumliteratur der Weimarer Republik wird Otto Wagner eine Art Mittlerrolle des Zweckverständnisses Sempers zugewiesen. Beispielsweise bringt Gustav Adolf Platz an: „Der erste Versuch, zu einem neuen, zeitgemäßen Stil zu gelangen, ging von *Otto Wagner* in Wien aus, der Sempers Lehre mit einem neuen Sinn erfüllte. Lehrte Semper, daß das Werk Ergebnis von Zweck, Stoff und Arbeitsweise sei, so zog Otto Wagner die Schlüsse für die Gegenwart.“ Platz, Gustav Adolf: *Wohnräume der Gegenwart* (Propyläen Kunstgeschichte). Berlin 1933, S. 20, Hervorhebung im Original.

52 Wagner, Otto: *Die Baukunst unserer Zeit. Dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Kunstgebiete*. Wien 1914⁴, S. 41, Hervorhebung im Original.

53 Oechslin, Werner: *Stilhülle und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg der modernen Architektur*. Zürich 1994, S. 94.

das Innere einer Nuss bewahrend, bildet ein von der Literatur der Römer bis auf Homer zurückbezogenes Sinnbild für den Zweck als solches.⁵⁴ Otto Wagners Verständnis vom Zweckmäßigen wandelt den traditionellen Architekturkanon im Hinblick auf eine bewußt ästhetische, von der Ratio gesteuerten Zweckauffassung. Einblick in Zweckmässigkeit wird gewonnen über das, was Kant Einbildungskraft nennt. Sie ermöglicht, heisst es im Paragraph 9 an einer für die Bestimmung der Zweckmässigkeit in der Architektur methodisch zentralen Stelle, „eine Vorstellung vom Gegenstand, die sich allgemein mitteilen lässt, weil Erkenntnis als Bestimmung des Objekts, mit den gegebenen Vorstellungen zusammenstimmen sollen, die einzige Vorstellungsart ist, die für jedermann gilt.“⁵⁵ Die Auslegungen, die sich anhand dieser offenen und zugleich spezifischen, mit Material und Form korrelierenden Verständnisweisen ergeben, sind für die Architekturbetrachtung der Moderne konstitutiv.

Adolf Behne, der sich im *Zweckbau* von 1923/26 explizit auf Otto Wagner bezieht, entwickelt in seinen Schriften ein differenziertes Zweckverständnis, nicht ganz ohne auf Kant aufzubauen. Gedanklich geschickt führt er die Begriffe Ursprung und Notwendigkeit, damals dem informierten Leser offenkundig, mit Kants Ästhetik als Umkehrung des Einheitlichen zusammen. Was er macht, ist ein kaum spurlos an der Architekturreflexion vorbeigegangener Eingriff. Ohne viel Aufhebens stellt er in der Betrachtung der Gebäude Otto Wagners die Funktion neben den Zweck: „Seine ersten Bauten haben rein funktionalen Charakter, sind ihrem Wesen nach Werkzeuge.“⁵⁶ Zweck und Funktion, Ursprung und Tätigkeit, werden gleichsam miteinander verschränkt. Behnes Zusammenführung von Zweck und Funktion, die sich wie ein roter Faden durch den gesamten *Zweckbau* zieht, zielt darauf, das traditionelle, in den 1920er Jahren sozial und philosophisch problematisch gewordene Einheitsdiktum, mittels Kant'schen Zweck umgekehrt, zu transformieren. Allein die in Behnes *Zweckbau* aufscheinenden Implikationen zeitgenössischer Architekturtheorie bleiben im Dunklen, solange man seine mit Literatur und Malerei verknüpfte Argumentationen nicht berück-

54 Bei Plinius heisst es: „Cicero erzählt, dass Homers Ilias auf Pergament geschrieben in einer Nuss eingeschlossen gewesen sei;“. Kassian Börner danke ich für den Hinweis auf die Plinius-Stelle. Caius Plinius Secundus: *Naturgeschichte*, übers. von Prof. Dr. G. C. Wittstein, herausgegeben von Lenelotte Möller und Manuel Vogel, Bd. 1, Wiesbaden 2007, S. 412 [siebtes Buch, 21 (85)].

55 Kant 2009 (vgl. Anm. 24), S. 67 [217 | B 28-29].

56 Behne, Adolf: *Der moderne Zweckbau*. München/Wien/Berlin 1926, S. 9.

sichtigt. Mit Rekurs auf Kants Ästhetisch-Zweckmäßige merkt Behne überdies im 1927 edierten *Werkkunst*-Buch *Max Taut. Bauten & Pläne* in mit sozialer Verantwortung arbeitenden Rhetorik an: „In der Tat ist der Begriff des Zweckes, so eindeutig und endgültig er zu sein scheint, ziemlich gleitend. Berufung auf den Zweck macht jedenfalls das Denken nicht entbehrlich. Denn gerade die Setzung des wahren Zweckes ist eine wesentliche Leistung des Architekten.“⁵⁷ Das Partizipieren am Zweckmäßigen ist ein Indiz der Architekturreflexion der Moderne. In Verbund mit anderen Termini, wie etwa jenem der Form, wird sie von einer verstandesmäßigen Herleitung der Architektur beständig mitgetragen. „Denn nicht alles Zweckmäßige ist an sich schön,“ betont Gustav Adolf Platz noch im *Propyläen*-Band *Wohnräume der Gegenwart* von 1933, „sondern es gibt viele Formen des Zweckmäßigen.“⁵⁸ Das Schöne geriert einmal mehr zu einem Element des Zweckmäßigen.

Gleichwohl besitzen die Spielarten des Zweckmäßigen, die in den Texten des *Fin de Siècle* und der Weimarer Republik diskutiert werden, narrativen bzw. bildhaften Charakter. Innerhalb Adornos Verortung der Zweckmäßigkeit ohne Zweck sind es, wie gesagt, Loos' Essays, in denen Narration und Bild besondere Bedeutung erlangen. In ihnen finden sich zahlreiche Textstellen, die das oben erörterte Verhältnis des Gegenstands zum Material reflektieren. Im am 29. Mai 1898 veröffentlichten Artikel *Der neue stil und die bronze-industrie* fragt Loos, die Situation des Kunstgewerbes schildernd, nach dem technischen und konzeptuellen Umgang mit dem Metall als ein für die Dinge zentrales Material: „Wie steht es nun [...] mit unserer bronzeindustrie? Sehr verschieden.“⁵⁹ Wogegen sein Ressentiment sich wendet, ist eine Behandlung von Bronze mit Ornamenten, die nicht dem Material entsprechen.⁶⁰ Einfach herzustellende Gegenstände werden ihm zufolge unnötig verziert: „Welche mühe kostet es doch, einen richtigen koh-

57 Behne, Adolf: *Einige Bemerkungen zum Thema Baukunst*, in: *Max Taut. Bauten & Pläne*, Berlin/Leipzig/Wien/Chicago 1927, S. 20.

58 Platz 1933 (vgl. Anm. 51), S. 22.

59 Loos, Adolf: *Die neue stil und die bronze-industrie (29. mai 1898)*. In: *Adolf Loos. Gesammelte Schriften in zwei Bänden*, Erster Band. Wien / München 1962, S. 26-32, hier S. 30.

60 Siehe zur damaligen Diskussion der Beurteilung von Materialien: Rübél, Dietmar / Wagner, Monika / Wolf, Vera (Hg.): *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. München 2002, S. 95-141.

lenkasten oder einen ofenvorsetzer in Wien zu erhalten!“⁶¹ Besonders eklatant für ihn ist das Missverhältnis bei Schließvorrichtungen etwa von Türgriff und Fensterolive. „Und wie schwer ist es, für türen oder fenster gute beschläge zu finden! Renaissance-, barock- und rokokoschwielen haben wir nacheinander in den letzten zwei dezennien durch die türgriffe bekommen, schrieb ich schon einmal irgendwo.“⁶² Abweichend urteilt Franz Hessel in seinem 1929 erschienenen Buch *Spazieren in Berlin*, zu dem Walter Benjamin sagt, es ist ein „Memorieren im Schlendern“,⁶³ über Ornamente einer Rahmenmanufaktur: „Ihre Arbeit ist ein sympathisches Sonderwerk, denn die Rokoko-Ornamente, die sie dem Rahmen gibt, werden nicht soviel gebraucht wie die gradlinigeren, sie sind teurer herzustellen und nicht so zeitgemäß.“⁶⁴ Beinahe unmerklich stellt Hessel das Irrationale des Rokoko der vielerorts prononcierten Ökonomie entgegen. Loos' Insistieren gegenüber einer solchen Annäherung an das Rokoko-Ornament gehört einer älteren Generation an. Zierrat lehnt er ab, da der Gegenstand für ihn nicht aus dem Ornament hervorgeht.⁶⁵ Das Hervortreten aus dem Material ist nach ihm für den Gegenstand konstitutiv. Sein von Adorno mehrfach zitierter Essay *Ornament und Verbrechen* von 1908 gründet sich auf diesem Diktum.⁶⁶ Le Corbusier, auf

61 Loos, Adolf: *Die neue stil und die bronze-industrie* (29. mai 1898), in: ders. 1962 (vgl. Anm. 59), S. 26-32, hier S. 31.

62 Ebd.

63 Benjamin, Walter: *Die Wiederkehr des Flaneurs* (1929), in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. III, hg. von Tiedemann-Bartels, Hella. Frankfurt am Main 1991, S. 194-199, hier S. 194.

64 Hessel, Franz: *Spazieren in Berlin*, Mit einem Geleitwort von Stéphane Hessel und einem Nachwort von Bernd Witte. Berlin 2013³, S. 32.

65 In der *Ästhetischen Theorie* führt Adorno zur historisch stets sich von Neuem einfordernde Legitimation der Kunst aus: „Loos schrieb vor Dezennien, Ornamente ließen sich nicht erfinden; was er anmeldete, will sich aber expandieren. Je mehr in Kunst gemacht, gesucht, erfunden werden muß, desto ungewisser, ob es sich machen und erfinden läßt.“ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. In: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. von Tiedemann, Rolf. Frankfurt am Main 2016, S. 7-387, hier S. 46.

66 Zur Geschichte des Vortrags und dem daraus hervorgegangenen Essay: Long, Christopher: *Vermächtnis einer Kampfdekade. ‚Ornament und Verbrechen‘ ab 1909*, in: *Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen* (vgl. Anm. 7), S. 184-193; ders.: *The Origins and Meanings of ‚Ornament and Crime‘*, in: ders., *Essays on Adolf Loos*. Prague 2019, S. 53-89. In den Kontext der Ästhetik gestellt, wäre die von Loos angeführte Relation zwischen Ornament und Tattoo, wie Ralf Bock annimmt, weniger als bloße Ablehnung einer dekorativen Gegenstands- und Architekturge-

dessen Architektur Adorno mehrfach verweist, bezieht sich, wie Stanislaus von Moos expliziert, bevorzugt auf eben diesen Text.⁶⁷ Ausdrucksweise und Logik, die Loos dort wählt, wenn etwa er sagt: „wer sich tätowiert, ist ein Verbrecher“, befremden, solange man sie nicht im Feld der Mimesis situiert. Was als Ausfall wirkt, gehört, analog zu Literatur und Malerei, dem Mimetisch-Komischen an. Loos' Distanzierung vom Ornament ist in dieser Geschichte der Mimesis angesiedelt und mit Rationalisierungstendenzen der Aufklärung genauso verflochten, wie mit den seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert sich fortwährend verschiebenden Herleitungsstrategien der Kunst. Triebfeder ist, diagnostiziert Werner Busch für die Arabeske, das „Ende der Ikonographie“.⁶⁸

staltung zu bewerten. Bock, Ralf: *Adolf Loos. Leben und Werk 1870–1933*. München 2009, S. 36. Über Loos' Verhältnis zur stilorientierten Innenraumausstattung: Brevern, Jan von: *Der eigene Stil, Adolf Loos und Georg Simmel im Wohnzimmer*. In: Michalsky, Tanja / Blunck, Julian (Hg.), *Stil als (geistiges) Eigentum*. München 2018, S. 125-139. Siehe nicht zuletzt medien- und filmwissenschaftliche Beiträge zur von Loos entfachten Ornamentdiskussion: Dürfeld, Michael: *Das Ornamentale und die architektonische Form. Systemtheoretische Irritationen*. Bielefeld 2008, S. 68-70. Echle, Evelyn: *Ornamentale Oberflächen. Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms*. Marburg 2019, S. 52-55.

67 von Moos, Stanislaus: *Le Corbusier and Loos*, in: *Assemblage*, No. 4 (Oct. 1987), pp. 25-37, hier p. 35; zu Le Corbusier und Loos' Schriften weiterhin: ders.: *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*. Frauenfeld 1968, S. 28, 72, 100.

68 Busch, Werner: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1985, S. 13. Hinsichtlich des tradierten Nachahmungsparadigmas konstatiert Werner Busch aufgrund Säkularisation, Industrialisierung und Gesellschaftswandel eine umfassende Verschiebung künstlerischer Strategien. Beklagt wird der „Verlust der Verweiskraft des Bildes“ genauso wie der „Bedeutungsverlust des Einzelgegenstandes“. Ebd., S. 14. Zur Ornamentforschung: Moussavi, Farshid / Kubo, Michael: *The Function of Ornament*. Barcelona 2006; Gleiter, Jörg H. (Hg.), *Ornament today. Digital, Material, Structural*. Bozen 2012; Necipoglu, Gülru / Payne, Alina (Hg.): *Histories of Ornament. From Global to Local*, Princeton 2016; Erben, Dietrich: *Das Ornament tritt zum Rapport an. Neue Monographien zur Architekturornamentik in Moderne und Gegenwart*. In: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege* 72 (2019, 7), S. 326-337.

4. Loos' „Berserkerwut“

Die Lust und die Unlust oder der Wille sind, wie gesagt, gemäß der Kant'schen Definition eines vom Geschmack geleiteten Urteils ausschlaggebend dafür, ob ein Gegenstand oder ein Körper als schön bestimmt wird, oder nicht. Diskutiert Adorno dieses mit dem Zweck einhergehende Verständnis, beabsichtigt er nicht allein Ästhetisches, das heißt die von der Lust oder dem Willen erzeugte Vorstellung des Zweckmäßigen, offenzulegen. Vielmehr fordern seine Ausführungen dazu auf, im Text eingewobene Narrative zu identifizieren. Adornos Funktionalismus-Vortrag bildet keine Ausnahme. Mithin kursieren in der Architekturliteratur Wendungen, die den Begriff der Zweckmäßigkeit ohne Zweck in traditionell bekannte, teilweise mythologische Zusammenhänge der Literatur und der Malerei transferieren. Die Zweckdiskussion ist voll solcher Übertragungen.

Adorno verzichtet darauf, die in *Ornament und Verbrechen* enthaltenen Ausfälle von Loos en detail zu diskutieren. Lediglich punktuell wendet er sich Formulierungen zu, in denen Loos das Verunzieren von Gebäuden mit starken Worten bedenkt. „Aber der mensch unserer zeit,“ zitiert Adorno Loos, „der aus innerem drange die wände mit erotischen symbolen beschmiert, ist ein verbrecher oder degenerierter.“⁶⁹ Mit dem Spezifischen der Aussage im Blick greift Adorno in diesen Satz ein: „Loos hätte doch wohl gezögert, jene Gegenden eines Mangels an Kultur zu bezichtigen.“⁷⁰ Adorno meint „in romanischen Ländern wird man viel dergleichen finden“.⁷¹ Sein Einwurf plausibilisiert sich mit Blick auf jene Inschriften und Gravuren der Wände Pompejis, Herculaneums und Stabiae, die vom

69 Loos, Adolf: *Ornament und Verbrechen* (1898), in: ders. 1962 (vgl. Anm. 59), S. 276-288, hier S. 278; Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 111.

70 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 111. Entsprechende Bemerkungen treten in Dialog mit dem Gesagten. Genauer gehören sie zu der von Benjamin in der *Autor als Produzent* erwähnten „schriftstellerischen Technik“, mit der die „Verhältnisse[] von Tendenz und Qualität“ einer Dichtung erfasst werden. Benjamin, Walter: *Der Autor als Produzent* (1934), in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. von Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main 1991, S. 683-701, hier S. 686, Hervorhebung im Original.

71 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 111.

Liebesleben der Römer künden.⁷² Loos lässt seinen Worten allein vordergründig freien Lauf. Ratio steht in seinen Essays prinzipiell vor dem Gefühl.

In der Ordnung aristotelischer Mimesis gehören solche Formulierungen dem Komischen an, also nicht dem schlechtweg Unsterblich-Schönen. „Die Kategorie des Bleibenden“, sagt Adorno in der *Ästhetischen Theorie*, „klang von je, seit dem Selbstlob des Horaz für ein Denkmal, das beständiger sei als Erz, apologetisch“.⁷³ Es ist diese Komik, mit der sich die Loos'sche Ornamentkritik maskiert. In der Tat beinhalten Loos' Essays dieses Mimetisch-Komische. Adorno bezieht sich auf Entsprechendes: Die im eingangs erwähnten Brief an Adolf Arndt allegierte „Wut“, welche „gewisse Leute ergreift, wenn sie nur das Wort Ästhetik hören“, wird im Vortrag auf Loos gemünzt.⁷⁴ Analog zur im Zeitalter Roms virulenten Literatur im Stil Horaz'scher Satire attestiert Adorno nämlich Loos eine von der Ornamentdiskussion entfachte „Berserkerwut“.⁷⁵ Der Ausdruck rekuriert auf eine in der römischen Literatur bekannte Ausprägung des Affekts. „Die Bewohner der kälteren, nördlichen Landstriche sind ‚nicht gerade zahme Gemüter‘, wie der Dichter sagt“, äußert Seneca in *De ira*.⁷⁶ Lucan, Neffe des Seneca, konkretisiert die im *Liber primus* des *De Bello civili* geschilderte „furoris Teutonici“ als Kampfstil eines vormals in Skandinavien ansässigen Volksstammes, dessen Krieger sich in tranceartigem Zustand versetzen, bevor sie sich in die Schlacht begeben.⁷⁷ Doch verharrt der Passus nicht beim Bild des Kämpfers. Es sind die für den zweckmäßig zusammengesetzten Gegenstand notwendigen Übergangspartien, die Adorno

72 In der altphilologischen Forschung sind Publikationen zu entsprechenden Graffiti in Pompeji erschienen. Siehe etwa: *Pompejanische Wandinschriften und Verwandtes*, hg. von Diehl, Ernst, Bonn 1910; *Pompeianische Wandinschriften*. 400 Originaltexte mit Übersetzung und Angabe des Fundortes, hg. von Geist, Hieronymus, München 1936/1960; *Pompejanische Wandinschriften*, Lateinisch-deutsch, hg. und übersetzt von Wachter, Rudolf. Berlin/Boston 2019.

73 Adorno 2016 (vgl. Anm. 65), S. 48.

74 Brief von Theodor W. Adorno an Adolf Arndt vom 16. März 1965, S. 1. Theodor W. Adorno Archiv [32/6].

75 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 107.

76 L. Annaeus Seneca: *De ira/Über die Wut*, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Julia Wildberger. Stuttgart 2007, S. 109 [zweites Buch, 15 (5)].

77 Lucanus, M. Annaeus: *De bello civili/Der Bürgerkrieg*, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Georg Luck. Stuttgart 2009, S. 25 [255-256]. Der Passus befindet sich in einer indirekten Rede der Bewohner einer „Stadt so nahe der Grenze Galliens gegründet [...] und zu dieser traurigen Lage verurteilt ist!“ Ebd., S. 25 [248-249].

quasi *en passant* mit in solchem Kampfgeschehen auftretenden Verletzungen verbindet. „Zweckfreies und Zweckhaftes in den Gebilden“, führt er aus, „sind darum nicht absolut voneinander zu trennen, weil sie geschichtlich ineinander waren. Sind doch, wie bekannt, die Ornamente, die Loos mit einer Berserkerwut ächtete, die sonderbar absticht von seiner Humanität, vielfach Narben überholter Produktionsweisen an den Dingen.“⁷⁸ Mit dem Kämpfer alludiert Adorno zwar an die Literatur des Komischen, aber nicht ohne sie zuvor strategisch mit der für Kants Ästhetik konstitutiven Abgrenzung der Zweckmäßigkeit ohne Zweck „*forma finalis*“ vom Zweck „als die Materie des *nexus finalis*“ zu verknüpfen.⁷⁹ Den Gegenstand der Materie abzuringen, gelingt nicht ohne Zäsur. Der sich *nolens volens* ereignende Einschnitt ähnelt der von Adorno ins Spiel gebrachten Narbe. Über jene Narbe des in langer Reihe vom Vorbild abgeleiteten Gegenstands legt sich das Ornament. Die Narbe, erzeugt durch Einschnitt oder Stich, findet vielfältig bildliche Evokation. Die etwa von Gropius in *bauhausbauten dessau* Karl Friedrich Schinkel in den Mund gelegte Sentenz: „aus der nath eine tugend machen“ impliziert diesen Zusammenhang, obschon hier gedacht, ohne Ansprache an das Ornament.⁸⁰

Zudem enthält Adornos Rekurs auf die Berserkerwut einen Verweis auf die Ornamentdiskussion im Wiener Kunst- und Kunstgewerbe um 1900.⁸¹ Loos' Ablehnung des Ornaments setzt an einem Punkt an, wo die Herleitung der Architektur über die Reflexion sich von jener über das Gefühl beziehungsweise über die Psyche abspaltet. Die Diskussion um das Ornament als Dekoration verdeckt oftmals das Problem des Ornaments als Ursprung künstlerischer Gestalt. Das Ornament figuriert, wie Regine Prange zeigt, im Sinn dieser Ursprungsrhetorik.⁸² Darin findet sich ein zusätzlicher Punkt, an dem Adorno neben den von Loos

78 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 107.

79 Kant 2009 (vgl. Anm. 24), S. 70-71 [220 | B 32-33] Hervorhebungen im Original.

80 Gropius, Walter: *Bauhausbauten Dessau* (Bauhausbücher Bd. 12). Fulda 1930 [Reprint Mainz 1974], S. 81.

81 Zu Recht verortet Olaf Peters die Ornamentkritik von Loos im Umfeld der Wiener Secession, bzw. Vereinigung bildender Künstler Österreichs, und den eine Dekade später instituierten Deutschen Werkbund. Peters, Olaf: *Von Loos zu Kracauer. Ornament, Politik und Verbrechen*. In: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege* 72 (2019, 7), S. 385-396, hier S. 386-388. Ferner zur Wiener Ornamentdiskussion um 1900: Payne 2012 (vgl. Anm. 46), S. 217-229.

82 Prange, Regine: *Ornament und Abstraktion. Die «Arabeske als Triebfeder der Moderne»*, In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80 (2017), S. 418-438, hier S. 420-422.

gebrandmarkten Wandinskriptionen und dessen Bild vom blindwütigen Kämpfer anschließt. Loos' Ausfälle gegenüber dem Ornament folgen hiernach keiner Laune, sondern einem spezifischen Gedankengang. Rückbezüge auf die Ursprünglichkeit des Ornaments häufen sich im Wiener Umfeld. Alois Riegls *Spätromische Kunstindustrie* von 1901 ist es, die die kunstgewerblichen Gegenstände Roms des 2. und 3. Jahrhunderts als historische Zäsur markiert. Riegl führt das Entstehen von Kunstgegenständen in Rom prinzipiell auf einen psychologischen Moment zurück.⁸³ „Das spätromische Kunstwollen“, postuliert er, „steht darin noch auf *gemeinsamen* Boden mit dem Kunstwollen des gesamten vorangegangenen Alterthums, dass es nach wie vor auf reines Erfassen der individuellen *Einzelform* in ihrer unmittelbar evidenten stofflichen Erscheinung gerichtet war.“⁸⁴ Macht er den Willen für das Entstehen eines Kunstobjekts verantwortlich, folgt er der für die Kant'sche Ästhetik geläufigen Argumentation, der zufolge die Form eines Objekts nicht unmittelbar vom Willen, sondern von dem vom Willen modellierten Material abgeleitet wird. Der Wille als vom Subjekt ausgehender Moment formt das Material. Weder die Finalität der Materie noch die nicht bloß aus bearbeitetem Material hervorgehende Form vermag erfasst zu werden, wohl aber das in ihm ruhende Potential. Ermittelt wird dieses aufgrund der Erfahrung. Überflüssig daran zu erinnern, dass auf dieses Willensmässige sich die von Adorno diskutierte Wendung der Zweckmäßigkeit ohne Zweck zurückbindet. Riegl reklamiert diesen Zugang für sein Konzept, wenn er die Gegenstände der späten Kaiserzeit „auf *gemeinsamen* Boden mit dem Kunstwollen des gesamten vorangegangenen Alterthums“ verortet.⁸⁵ Begriffe, die auf Erfahrung beruhen, haben Kant gemäß einen „Boden (*territorium*)“.⁸⁶ Riegls Begriff des „Kunstwollens“ rekurriert auf diesen Konnex: Eine Form vermag sich nicht in ihrer im Material fußenden Ursache kund zu tun; vielmehr wird sie hinsichtlich „ihrer Möglichkeit“, das heisst in der Analyse aus „einem Willen“, deduziert.⁸⁷ Die Bestimmung einer

83 Prange, Regine: *Vom Ursprung der Kunst oder: Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse*, In: Buchmann, Sabeth / Frank, Rike (Hg.), *Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik*. Berlin 2015, S. 107-144.

84 Riegl, Alois: *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Wien 1901, S. 209 Hervorhebungen im Original.

85 Ebd.

86 Kant 2009 (wie Anm. 24), S. 12 [174 | B XVI] Hervorhebung im Original.

87 Kant 2009 (wie Anm. 24), S. 71 [220 | B 33].

Form kreist also nicht um die Ursache, sondern um ihre allgemeine, aus einem Denken abgeleitete Begründung.⁸⁸

5. Zweck und Ursprung

Adorno verbindet Loos' Ablehnung jeglicher Dekoration mit einer von Ruskin bis Riegl reichenden Kunsttheorie.⁸⁹ „Bei Loos erscheint es deutlich in der Erkenntnis, daß die vielbejammerte Ohnmacht zum Ornament, das sogenannte Erlöschen der stilbildenden Kraft, das er als Erfindung von Kunsthistorikern durchschaute, ein Besseres; daß das nach bürgerlichen Denkgewohnheiten Negative der industriellen Gesellschaft ihr Positives sei“, so verortet er die Loos'sche Kritik in einem Territorium, in welchem das Ornament zur Rettung der Kunst gegenüber der im 19. Jahrhundert vollends einbrechenden Industrie figuriert.⁹⁰ Adornos Formulierung nimmt Bezug auf Benjamins Schriften, unter anderem der *Einbahnstraße* und dem *Passagen-Werk*.⁹¹ An Edgar Allen Poes *Philosophie des Interieurs* anknüpfend klassifiziert Benjamin in den *Exposés* des *Passagen-Werkes* die von Maschinen fabrizierten und mit Ornamenten übersäten Gegenstände des bürgerlichen Innenraumes. Die Arrangements, abgelichtet auf frühen Photographien, generieren Phantasmagorien, mit denen das Bürgertum aufgrund selbst produzierter Waren sich dem drohenden „Erlöschen der stilbildenden Kraft“ rückversichert.⁹² Erzeugt für Loos gemäß Adorno das „nach bürgerlichen Denkgewohnheiten Negative der industriellen Gesellschaft ihr Positives“, impliziert dies die von Benjamin für das bürgerliche Interieur offengelegte Relation zur Warenproduktion in allen Stillagen.⁹³ Auf diese von Benjamin analysierte merkantile Aspiration spielt

88 Albrecht, Michael: s. v. „Ursache/Wirkung“, In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried / Gabriel, Gottfried, Bd. 11: U-V. Basel 2001, Sp. 389-399, hier Sp. 393-394.

89 Über die Ornamenttheorie der Moderne: Kroll, Frank-Lothar: s. v. „Ornament“. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Barck, Karlheinz et. al., Bd. 4, Medien – Populär. Weimar 2002, S. 673-678.

90 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 113.

91 Adorno, Theodor Wiesengrund: *Benjamins ‚Einbahnstraße‘*. In: ders., *Über Walter Benjamin, Frankfurt am Main 1970*, S. 52-58, hier S. 56.

92 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 113.

93 Ebd. Benjamins Diagnose zufolge übernimmt die Dekoration in Wohnräumen des 19. Jahrhunderts die Aufgabe der Zerstreuung: „Der Privatmann, der im Kontor der

Adorno an: Seit der Julirevolution 1830 beglaubigt die Bourgeoisie die ihr eigene Ökonomie gegenüber den Gegenständen, die sie verfertigt, indem sie sich identifiziert mit einem Interieur, in welchem sie sie geschmackvoll anordnet. Lichtet die Photographie solche Interieurs ab vom Historismus bis zum Jugendstil, fungiert die Ornamentlehre zur Ermittlung ihres Gehalts. „Bei Van de Velde“, konstatiert Benjamin, „erscheint das Haus als Ausdruck der Persönlichkeit. Das Ornament ist diesem Hause was dem Gemälde die Signatur.“⁹⁴ Die Aneignung historischer Stile begleitet ein Sich-Ähnlich-Machen mit dem Ornament, dessen Auffassung von ihrem Ursprung die Ornamenttheorie ausformuliert. Demzufolge geht es in der Diskussion nicht allein um das Ornament, sondern um die Möglichkeit, wider der Industrie, die die Ähnlichkeit garantierende Reihe der Dinge unterläuft, ein Territorium abzustecken, wo Einsicht in Kunst trotzdem möglich ist. Die Ornamenttheorie bemüht sich darum, in dem sie nach ihrem Urbeginn fragt. Loos wendet sich mithin nicht nur gegen das Dekorative, sondern gegen das Verständnis des Ornaments als Indikator des Künstlerisch-Ursprünglichen. Darauf bezieht sich Adornos Verknüpfung der Bourgeoisie mit der Industrie und das Verhältnis des bürgerlichen Interieurs zum Ornament.

Ein solches Dekoratives ist darauf ausgerichtet, Täuschung zu erzeugen: „In der Stilkopie einem der ästhetischen Urphänomene des neunzehnten Jahrhunderts, wird man aber jenes spezifisch Bürgerliche zu suchen haben, das Freiheit zu-

Realität Rechnung trägt, verlangt vom Interieur in seinen Illusionen unterhalten zu werden.“ Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Exposés*. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, hg. von Tiedemann, Rolf. Frankfurt am Main 1991, S. 43-77, hier S. 52. Im Innenraum, der sich seit der Julimonarchie Louis-Philippes herausbildet, erzeugen die Gegenstände mit teils historischen, teils außereuropäischen Schmuckformen traumartige Sphären. „Dem entspringen die Phantasmagorien des Interieurs. Es stellt für den Privatmann das Universum dar. In ihm versammeln sich die Ferne und die Vergangenheit.“ Ebd. In Anlehnung an Benjamin identifiziert Paul Young eine „Bourgeois megalomania“ in den auf der Weltausstellung von 1851 gezeigten, stark ornamentierten Gegenständen. Young, Paul: *Globalization and the Great Exhibition. The Victorian New World Order*. Chippenham/Eastbourne 2009, S. 89-93.

94 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Exposés* (vgl. Anm. 91), S. 52. Zum Ornamentverständnis Henry van de Veldes: Sonntag, Nina: *Von der Schönheit der Linie. Henry van de Veldes „lineare Arabeske“*. In: Busch, Werner / Maisak, Petra: *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, Aust.-Kat. Freies Deutsches Hochsteift, Goethe Museum/Hamburger Kunsthalle. Petersberg 2013, S. 306-307.

gleich verspricht und kupiert.⁹⁵ An dieser Stelle, an der sich Stilform als Illusion erweist, ist auf den Zweck zurückzukommen: Adornos Kritik an der Auffassung vom Ornament als Ausgang der Kunst und die Loos'sche gehen nicht unbedingt nebeneinander einher. Was sie zunächst verbindet ist die Reflexion über den Zweck sowie dessen Verknüpfung mit Ornament und Ursprung. Adorno stellt jedoch, wie angesprochen, eine andere Position heraus. Für ihn läuft jede Diskussion über den Ursprung ins Leere. Deutlich wird das vergebliche Bemühen, Ordnungen des Anfangs aufzustellen. Im der *Ästhetischen Theorie* angegliederten Exkurs *Theorien über den Ursprung der Kunst* apostrophiert er, dass es um ein Scheinproblem sich handelt, danach zu fragen, „ob naturalistische Darstellungen oder symbolische-geometrische Formen früher seien.“⁹⁶ Die gehegte Hoffnung, Einblick in das „ursprüngliche Wesen von Kunst“ zu gewinnen, zerschlägt sich.⁹⁷ Denn Kunst, hält er in der *Ästhetischen Theorie* diesem Ansinnen entgegen, „historisch auf ihren vor- und frühgeschichtlichen Ursprung zu reduzieren, verbietet ihr Charakter, der des Gewordenen.“⁹⁸ Nicht birgt sie das Bestimmte, sondern das Unbestimmte, „was seit undenklichen Zeiten von Zivilisation gewalttätig weggeschnitten, unterdrückt wurde.“⁹⁹ Worauf es ankommt, ist jenen „Moment“ in Blick zu nehmen,¹⁰⁰ der über die Kunst selbst hinausgeht, ohne dass der Betrachtende sich „geistig in Projektion“ verliert.¹⁰¹ Eine Gefahr des Irrationalen besteht nicht. Denn Kunst ist „seit ihren ältesten, irgend überlieferten Relikten zu tief mit Rationalität durchtränkt.“¹⁰²

Das vorstehend ausgebreitete Zweckverständnis gehört dem Problem dieses Künstlerisch-Ursprünglichen an. Zweck und Materie, Material und Form: entsprechende Verhältnisse zu ermitteln, setzt ästhetische Reflexion voraus in einem

95 Adorno 2016 (vgl. Anm. 65), S. 306.

96 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie [Theorien über den Ursprung der Kunst. Exkurs]*. In: Adorno 2016 (vgl. Anm. 45), S. 480-490, hier S. 483.

97 Ebd. Ursprünglichkeit ontologisch zu begründen, setzt sich in den 1930er bis 1950er Jahren sich verlagernden Forschungsinteressen zur Frühgeschichte der Menschheit und ihrer Artefakte bis zu Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Künste* [1951] und dessen Naturalismus-These fort.

98 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie [Theorien über den Ursprung der Kunst. Exkurs]*. In: Adorno 2016 (vgl. Anm. 45), S. 480-490, hier S. 480.

99 Ebd., 488.

100 Ebd., 487.

101 Ebd., 488.

102 Ebd., 487.

Gebiet, in welchem Begriffe dafür zu bestimmen sind. In der zeitgenössischen Literatur übernimmt etwa der Terminus der Sachlichkeit eine den Dingcharakter betonende Aufgabe. Ein Gegenstand ohne Dekor, legt Robin Schuldenfrei dar, von der Maschine fabriziert, ist sachlich.¹⁰³ Mit dem Zweck zu operieren, heisst hingegen nach der Ursache zu fragen. Der Zweck ist „Gegenstand eines Begriffs, sofern dieser als die Ursache von jenem“ betrachtet wird, um noch einmal mit Kant zu sprechen.¹⁰⁴ Doch erfasst dieserart Ursache lediglich etwas Potentielles: den „reale[n] Grund seiner Möglichkeit“.¹⁰⁵ Der Versuch, Zweck oder Ursprung des Ornaments zu bestimmen, betrifft beide Gebiete in jeweils abweichender Weise. „Das Verhältnis der ästhetischen Zweckmäßigkeit zur realen“, unterstreicht Adorno in der *Ästhetischen Theorie*, „war geschichtlich: die immanente Zweckmäßigkeit der Kunstwerke kam ihnen von außen zu. Vielfach sind kollektiv eingeschliffene ästhetische Formen zwecklos gewordene Zweckformen, zumal die Ornamente, die nicht umsonst auf mathematisch-astronomische Wissenschaft rekurrierten.“¹⁰⁶ Es ist das Ornament, vormals mit übergeordneter Konstellation korrespondierend, das sich nun über die Verbindungsstelle des zusammengesetzten Gegenstands respektive Narbe legt. Im 18. Jahrhundert verschiebt sich das Verhältnis des Gegenstands von der ehemals virulenten Ähnlichkeit zu dem, was den Zweck repräsentiert. Von nun an ist es, wie oben behandelt, das Subjekt selbst, das den Charakter der Zweckmäßigkeit via eigener Ratio erfasst. Auf diese Weise überbrückt es das mit der Technik aufgekommene Brüchig-Werden tradierter Nachahmung. In der Kunst der Moderne, mithin beim Gebäude und Gebrauchsgegenstand, tritt Zweckmäßigkeit insofern an die Position vormaliger Einheit, als ihn nun mehr die Gedankentätigkeit des Subjekts bestimmt. Die schon herangezogene Kant'sche Aussage „Also können wir eine Zweckmäßigkeit der Form nach, ohne daß wir ihr einen Zweck (als die Materie des *nexus finalis*) zum Grunde legen, wenigstens beobachten und an Gegenständen, wiewohl nicht anders als durch Reflexion, bemerken“¹⁰⁷ liefert hierfür den Begriff. Mit dieser Perspektive auf das Rationale fällt das Verständnis von Zweck und Zweckmäßigkeit faktisch

103 Schuldenfrei, Robin: *Sober Ornament. Materiality and Luxury in German Modern Architecture and Design*. In: Gülru, Necipoglu / Payne, Alina (Hg.): *Histories of Ornament. From Global to Local*, Princeton 2016, S. 334-347, hier S. 334.

104 Kant 2009 (vgl. Anm. 24), S. 70 [220 | B 32].

105 Ebd.

106 Adorno 2016 (vgl. Anm. 65), S. 210.

107 Kant 2009 (vgl. Anm. 24), S. 71 [220 | B 33-34].

in ein anderes Gebiet als das Verständnis des Ornaments. Seine der Natur entnommene Motivik spricht weniger zum Verstand, als sie das Gefühl animiert. Mit Adorno perspektiviert, ist es das Fehlen eines mit Vernunft einhergehenden Denkens, was das Ornament für Loos diskreditiert. Dementsprechend lautet eine im Funktionalismus-Vortrag angeführte Stelle in *Ornament und Verbrechen*: „Ornament ist vergeudete arbeitskraft und dadurch vergeudete gesundheit. So war es immer“.¹⁰⁸ Loos blickt auf soziale Implikationen zurück, um mit Rücksicht auf die Ökonomie fortzufahren: „Heute bedeutet es aber auch vergeudetes material, und beides bedeutet vergeudetes kapital.“¹⁰⁹ Notwendigkeiten haben sich in Richtung des Sozialen und Ökonomischen verschoben. Das Ornament sinkt hinab auf Ebene des bloßen Ausdrucks, diskreditiert sich sonach für Loos gegenüber Zweckmäßigem. Zwei ästhetische Zugänge zur Kunst werden also konsequent voneinander geschieden.

Zuletzt dekuviert Adorno bei Loos einen ästhetischen Ansatz. Gemäß Kant'scher Differenzierung des Zwecks und Loos' Emphase gegen das Ornament zugunsten einer auf Kognition zielenden Architektur- und Gegenstandsbetrachtung äußert er: „Das veranlaßt zur Korrektur der Loos'schen These, der der Generöse nicht sich verweigert hätte: daß die Frage nach dem Funktionalismus nicht zusammenfällt mit der nach der praktischen Funktion.“¹¹⁰ Zu Recht erblickt David Bell in dieser Revision eine mit Kant korrelierende Implikation.¹¹¹ Wechselt Adorno zu dem insbesondere in den Nachkriegsjahren geläufigen Terminus der Funktion, erfasst er sie, obgleich dem Uneinheitlichen und Beweglichen zugehörig, ästhetisch. Im Unterschied zur Zweckmäßigkeit bezeichnet sie eine körperliche, biologische oder technisch-mechanische Aktivität. Das Tun gibt den Ausschlag. In Goethes Definition eines „Dasein[s] in Tätigkeit gedacht“, im Jahr 1830 anlässlich des Anatomiestreits der *Académie Royale des Sciences* in Paris formuliert, findet sie

108 Loos, Adolf: *Ornament und Verbrechen* (1898). In: ders. 1962 (vgl. Anm. 59), S. 282; Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 112.

109 Loos, Adolf: *Ornament und Verbrechen* (1898). In: ders. 1962 (vgl. Anm. 59), S. 282-283; Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 112-113.

110 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 106.

111 David Bell vermerkt über Adornos ‚Korrektur‘ des Standpunkts von Loos: „Adorno does not elaborate precisely on this differentiation. It may refer to the distinction Kant makes between *Zweckmäßigkeit* (purposiveness) and *Zweck* (purpose).“ Bell, David: *The Irritation of Architecture*. In: *Journal of Architectural Education* 64 (March 2011, No. 2), pp. 113-126, p. 115, Hervorhebungen im Original.

ihren Modus.¹¹² Die Verneinung, wonach die „Frage nach dem Funktionalismus nicht zusammenfällt mit der nach der praktischen Funktion“, enthält ein Kalkül.¹¹³ Ein Indiz dafür liefert seine Methode des Verneinens als in Philosophie und Literatur des 18. Jahrhunderts geläufiges Kaschieren von Aussagen.¹¹⁴ Der Satz ist positiv zu lesen: Dass nämlich die Funktion dem Praktischen in Goethes Sinn entspricht. Gegen diese Lesart hätte Loos in der Tat nichts einzuwenden. Das bedeutet für die Analyse: Genauso wie der Zweck das Zweckmäßige via Willen ermittelt, wird die Funktion nicht einfach postuliert, sondern im Aktiv-Tätigen erfahren.¹¹⁵ Adornos Intervention, der zufolge der Funktionalismus sich nicht

112 Bei dem im Jahr 1830 in der *Académie Royale des Sciences* in Paris ausgetragenen Disput handelt sich um das von Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire und Georges Cuvier ausgefochtene anatomiephilosophische Problem, inwiefern der Körperbau des Tieres auf einen Typ als Einheitlich-Ganzes oder vier, sich aus Organfunktionen zusammensetzenden Typen zurückgeführt werden kann. Vgl. Appel, Toby A.: *The Cuvier-Geoffroy debate. French biology in the decades before Darwin*. Oxford 1987; Asma, Stephen T.: *Following form and function. A philosophical archaeology of life science*. Chicago 1996. Goethes Satz: „Funktion, recht begriffen, ist das Dasein in Tätigkeit gedacht, und so beschäftigen wir uns, von Geoffroy selbst aufgerufen, mit dem Arme des Menschen, mit den Vorderfüßen des Tieres“, ist es, der ein Funktionsverständnis ausformuliert, das die Diskussion über die Voraussetzung von Architektur und Gegenstand in der Folgezeit reguliert: Goethes Aussage macht nichts weniger, als mit Hilfe der Funktion die Anatomie von ihrem Rekurs auf die Einheit zu befreien. Goethe, Johann Wolfgang: *Principes de Philosophie Zoologique discutés en mars 1830 au sein de l'Académie Royale des Science par Mr. Geoffroy de Saint-Hilaire Paris 1830*. In: ders., *Schriften zur Morphologie*, hg. v. Dorothea Kuhn, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 24. Frankfurt am Main 1987, S. 810-850, hier S. 833.

113 Adorno 1967 (vgl. Anm. 1), S. 106.

114 Adornos Schiedsspruch wendet sich nicht gegen Loos' Standpunkt. Wie an anderer Stelle auszuführen, vertritt Loos selbstverständlich keine philosophische, sondern eine literarische Position. Für sie gelten Regeln der Mimesis. Die in Horaz' Schriften angelegte Praktik des Schreibens besitzt für die Literatur Vorbildstatus. „In eine Sprache muß“, charakterisiert Denis Diderot etwa Horaz' Antwort zur Zensur Augustus', „die Freiheit doch mit der Umstellung Eingang finden. Sie ist eine Folge der Notwendigkeit, zuweilen auch in einer sehr unklaren Sache klar zu sein“. Diderot, Denis: *Horaz*. In: ders., *Ästhetische Schriften*, Bd. 2, hg. von Friedrich Bassenge. Frankfurt am Main 1968, S. 388. Was Diderot differenziert, zielt auf eine Ästhetik der Literatur als Politik des Dichters. Das Verdrehen des Satzes, dessen Methode er sich, wie Horaz, bedient, fungiert dazu, nuancierte Sachlagen durch Politik geschuldeter Verdrehung zugunsten poetischer Vernunft zu verbergen.

115 Kant 2009 (vgl. Anm. 24), S. 71 [220 | B 33].

deckt mit dem Praktischen, bedeutet *de facto* ein Beharren auf ästhetischer Ermittlung. Dem Rekurs auf Zweck und Zweckmäßigkeit, der die vermeintliche Frage nach der notwendigen Bedingung impliziert, bleibt der Gegenstand stets eine Antwort schuldig. Das Urteil über sie obliegt der Reflexion. Sie macht die Eigenart der Architektur und der Dinge im paradoxen Gebiet des Zweckmäßigen ohne Zweck begreiflich. Konstruktion, die in Adornos *Ästhetischer Theorie* Architektonisches bildet, zeitigt Stabilität.¹¹⁶

Summary

In this article, the specific aesthetic understanding of purpose in modern architecture is discussed on the basis of Theodor W. Adorno's Berlin Werkbund lecture on *Functionalism Today*, as well as the writings of Adolf Loos, Alois Riegl and Adolf Behne that he consulted. Since the end of the 18th century, the concept of purpose has been at the core of the reflection of architecture and its conditions. Immanuel Kant's aesthetics and his introduction of "practicality without purpose" are fundamental to the term, which is virulent in modern times. The Kantian aesthetic responds to the fragility of the ideal order of architecture from antiquity to the baroque. From his time on, modernity is characterized by the fact that the subject determines criteria for the architecture by means of its own reflection on the purpose. The opposite role is played by the category of ornament, which is linked to moments of emotion and to the task of merging aspects of the irrational.

116 Adorno 2016 (vgl. Anm. 65), S. 72.

Back to the origins

Stéphane Bonzani

L'article qui suit cherche à exposer quelques hypothèses concernant l'architecture, et plus précisément le rapport qu'entretient cet art avec le commencement ou ce que l'on pourrait appeler l'initialité, à savoir ce qui renvoie à l'origine. Ces hypothèses visent à éclairer les enjeux autour de ce moment particulier du commencement, d'en comprendre les paradoxes, d'explorer ses significations aujourd'hui. Plus généralement il s'agit de voir d'où cette activité bâtitrice tire cette relation à l'origine.

Cette réflexion est partie d'un constat : en observant la production architecturale contemporaine, celle qui se développe depuis une vingtaine d'années, on remarque une tendance à explorer des figures « originaires ». Par-là, je veux dire que beaucoup d'architectes aujourd'hui semblent chercher, à travers leur travail, à délaisser l'expression d'une sophistication, d'une complexité, pour retourner au contraire à des formes archaïques, primitives, revendiquant une certaine simplicité, parfois même une étrange rusticité.

Ceci est visible chez des architectes œuvrant dans des contextes variés, en Europe, aux États-Unis, en Amérique du Sud, en Afrique, au Japon, en Inde, dans des milieux urbains ou ruraux, dans des zones qui disposent de ressources économiques importantes ou dans d'autres qui sont marquées au contraire par des situations plus difficiles. On n'expliquera donc pas cette tendance en la rapportant à des conditions matérielles et économiques forçant, en quelque sorte, les architectes à agir de la sorte. Il faut donc en chercher les motifs ailleurs.

Avant de poursuivre, apportons dès maintenant une précision sémantique, et appelons « archaïque » ce qui se tient au commencement. On peut bien sûr le comprendre comme ce qui évoque une préhistoire, un temps d'avant l'histoire, suivant ainsi une logique chronologique. C'est ce sens, souvent d'ailleurs associé à une dimension péjorative, que la langue française contemporaine a privilégié. Cependant, le concept d'archaïque ne se réduit pas à désigner cette époque inaugurale, il renvoie plus généralement à une origine qui n'est pas nécessairement située dans le temps, une origine entendue comme une puissance d'où procèdent des actualisations diversifiées. Un peu comme les cellules souches des biologistes,

cellules dites « totipotentes » car elles sont en puissance de cellules spécialisées.

Cette résurgence de l'archaïque n'est cependant pas uniforme. Comme nous pouvons le voir sur ces images, la recherche de l'archaïque, de l'originnaire, de l'initial, ou des commencements, se décline selon plusieurs voies :

- Certains explorent des formes brutes, proches du monolithe, de la grotte, ou encore de la cabane... Par exemple ce projet de restaurant de Junya Ishigami¹, ou la chapelle Bruder Klaus de Peter Zumthor², cet édifice récent de Valerio Olgiati³ ou encore cette maison d'Aires Mateus⁴;
- Pour d'autres, c'est le dispositif constructif qui renvoie à l'origine. Soit parce que la matière choisie est une matière élémentale, par exemple la terre, la pierre, le bois - on pense à cette scierie de l'atelier Ramdam⁵ ou cette maison en terre de Martin Rauch⁶ - soit parce que les techniques constructives employées engagent des gestes eux-mêmes assez élémentaires : « empiler » comme pour cette maison de Peter Zumthor rappelant la mise en œuvre d'un dolmen⁷, « creuser » ou « mouler » comme dans les expérimentations d'Anne Holtrop⁸, « tisser » comme dans de nombreux projets de l'architecte japonais Kengo Kuma⁹;
- D'autres encore réinvestissent le rapport au corps, à la sensation, à l'atmosphère, à l'ambiance; On pense bien sûr aux projets de Peter Zumthor mais aussi à ceux des architectes espagnol RCR¹⁰.
- Pour certains, c'est le rapport au paysage et à la nature qui est fondamental, la porosité qui instaure une relation à l'environnement naturel... L'engouement actuel pour les cabanes¹¹ n'est pas étranger à cette tendance; en effet, les cabanes sont ces dispositifs qui nous rappellent à la fois le temps de l'enfance et la précarité originnaire de nos existences exposées aux éléments. Les petites

1 Junya Ishigami, Restaurant à Yamaguchi, Japon, 2018.

2 Peter Zumthor, Chapelle Bruder Klaus, Mechernich, Allemagne, 2007.

3 Valerio Olgiati, UNESCO Site museum and entrance, Muharraq, Bahrain, 2019.

4 Aires Mateus, Maison à Leiria, Leiria, Portugal, 2010.

5 Atelier Ramdam, Pavillon d'accueil d'une scierie, Corzé, Maine-et-Loire, 2017.

6 Martin Rauch, Maison à Schlins, Autriche, 2008.

7 Peter Zumthor/Mole Architects, Maison, South Devon, UK, 2019.

8 Anne Holtrop, « Studio Anne Holtrop, Barbar, Batara », Exposition à la Galerie Solo, Paris, 2016.

9 Kengo Kuma and Associates, Bamboo House, Badaling, China, 2002.

10 RCR Arquitectes, Restaurant Les Cols, Olot, Gérone, Espagne, 2011.

11 Nous ne citerons que deux écrits ici : Macé, Marielle : *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019 et Tiberghien, Gilles A. : *De la nécessité des cabanes*, Paris, Bayard, 2019.

cabanes d'Ishigami¹² témoignent de ces recherches. Et les serres détournées en habitations par Lacaton et Vassal¹³ s'inscrivent aussi dans cette exploration où la fragilité des abris fait valeur;

- Pour d'autres enfin, on note un déplacement de l'intérêt de l'édifice vers le processus d'édification lui-même. À l'inverse des procédures compliquées entourant l'acte d'édifier aujourd'hui, ils cherchent à revenir à des formes plus simples, plus directes. Par-là, ils critiquent la spécialisation de cet acte et sa confiscation par des experts au détriment des compétences propres aux habitants. C'est le cas par exemple de Patrick Bouchain en France, de Rural Studio aux Etats-Unis, de François Kéré à Gando, au Burkina Faso.

On pourrait sans doute trouver d'autres figures, mais ce qui est important, c'est la tendance massive que nous observons. J'ai bien conscience qu'en associant ces images, en mettant dans la même famille Rural Studio et Valerio Olgiati, je tisse des liens qui peuvent sembler très artificiels. Entre l'engagement social chez les uns, et l'architecture non-référentielle chez l'autre, il y a un grand écart irréductible. Mais ce qui m'intéresse, c'est moins de pointer les différences ou les écarts, que d'identifier les correspondances, de saisir en quoi tous ces architectes appartiennent, par-delà leur itinéraire singulier, à un même monde, en quoi leurs travaux procèdent peut-être d'une même recherche, ou en tout cas partagent une même inquiétude.

Jacques Lucan, dans un de ses derniers livres¹⁴, avait lui-aussi pointé cette tendance à l'archaïque, dans une perspective phénoménologique : la forme imposante, massive de ces gros bâtiments iconiques, conçus par Rem Koolhaas ou Herzog et De Meuron à partir des années 2000, nous mettrait en situation d'être touchés, choqués, écrasés ou séduits, mais sans qu'une analyse de ces formes ait lieu, sans que l'appareillage intellectuel fourni par la culture nous aide à les appréhender. Au fond, ce qui intéresse Lucan, et ce qui l'inquiète, c'est la façon dont ces formes archaïques, par leur présence immédiate, évacuent l'histoire et prétendent se passer de ce qui les a précédées. Les analyses de Lucan sont stimulantes mais elles ne nous semblent pas prendre toute la mesure de cette tendance massive par

12 Junya Ishigami, *Projet de résidence pour personnes âgées*, Tohoku, Japon, 2012.

13 Lacaton et Vassal, *Maison à Coutras*, France, 2000.

14 Lucan, Jacques : *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015.

laquelle nous constatons ce réinvestissement des « commencements ». En effet, l'interprétation de Lucan ne porte que sur les formes de type monolithique, et se concentre sur une approche, comme nous le disions, perceptive. Il n'aborde pas, par exemple, la résurgence des « cabanes » que nous voyons pousser aussi bien dans les ZAD¹⁵, dans les camps de migrants que dans les expositions d'Ishigami¹⁶ ou dans les pages des livres de Tiberghien, de Marielle Macé, etc. Il ne mentionne pas non plus des chantiers d'auto-construction de plus en plus nombreux où des habitants s'unissent pour construire ensemble, coupant l'herbe sous le pied de ceux qui prétendent savoir.

Il me semble pourtant qu'il y a quelque chose de plus à dire, non seulement de ces monolithes, mais aussi de toutes les autres formes « archaïques » qui caractérisent les inventions architecturales contemporaines.¹⁷

L'architecture ou la passion des origines

L'intérêt que nous relevons aujourd'hui pour les commencements n'est cependant pas nouveau et l'histoire de l'architecture nous en fournit de nombreuses occurrences. C'est même l'un des seuls points communs entre des époques très différentes, voire même entre des époques que tout, par ailleurs, semble opposer. Évoquons seulement ici quelques jalons de cette histoire des commencements et des recommencements.

Le grand architecte américain Louis I. Kahn, par exemple, n'a cessé tout au long de ses écrits, de ses conférences et de ses cours, de pointer ce moment du commencement :

15 ZAD : Zones à Défendre ; l'acronyme a été détourné, il signifiait à l'origine Zone d'Aménagement Différé.

16 Nous pensons à la dernière exposition de l'architecte japonais à la Fondation Cartier : Junya Ishigami, *Freeing architecture*, 30 mars – 10 juin 2018, Paris.

17 Le laboratoire GERPHAU a organisé à la Cité de l'Architecture, Paris, en juin 2018, un colloque qui avait pour but de recenser ces diverses figures de l'archaïque et de comprendre les motifs de cette résurgence. Les actes de ce colloque sont publiés : Bonzani, Stéphane (dir.) : *L'archaïque et ses possibles. Architecture et philosophie*, Genève, Métis Presses, 2020.

J'adore les commencements, je suis émerveillé par les commencements. Je pense que c'est le commencement qui confirme la suite. Si ce n'était pas le cas, rien ne pourrait être ni ne serait¹⁸.

Les *beginnings*, chez lui, permettent de repenser à nouveaux frais l'architecture et de se dégager des automatismes pour redécouvrir la nature profonde de l'acte d'édifier.

De son côté, l'architecte hollandais Aldo van Eyck cherche dans l'archaïque, encore présent dans les cultures traditionnelles, une façon de sortir du règne du modernisme et de son obsession pour l'éphémère, le changeant, etc.¹⁹

Aldo Rossi, pour sa part, avec son obsession des cabanes et des cabines, renvoie lui-aussi à une sorte d'architecture première, une architecture d'avant l'architecture. Comme il l'explique :

[...] les cabines étaient pour moi l'expression d'une architecture parfaite, mais elles avaient aussi une existence propre, s'alignant sur le sable le long des cheminements blancs, dans des matins sans âge et toujours recommencés²⁰.

Ces trois architectes, chacun à sa manière, ont tenté de sortir de la modernité, et le recours à l'archaïque peut se comprendre comme un effort pour s'extraire du régime du « nouveau », caractéristique du discours moderne. Cependant il est évident que Le Corbusier, l'un des chefs de file du mouvement moderne, explore lui-aussi cette référence au corps, à la sensation, et puise son inspiration dans les architectures originelles des formes du vivant. Qu'un moderne soit à ce point hanté par l'archaïque ne doit pas nous surprendre si nous suivons Giorgio Agamben lorsqu'il note :

[...] il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret non seulement parce que les formes les plus archaïques semblent exercer sur le présent une

18 Conférence « I love Beginnings », Aspen, Colorado, 1972. Publiée dans Kahn, Louis I. : *Silence et lumière*, Paris, Éditions du Linteau, 1996.

19 Voir à ce propos Ligtelijn, Vincent et Strauven, Francis (dir.) : *Aldo Van Eyck, Writings. The Child, the City and the Artist. Collected articles and other writings 1947-1998*, Amsterdam, SUN Publishers, 2008.

20 Rossi, Aldo : *Autobiographie scientifique*, Marseille, Parenthèses, 1988, p. 44.

fascination particulière, mais surtout parce que la clef du moderne est cachée dans l'immémorial et le préhistorique²¹.

Nous pourrions remonter plus loin, au 19^{ème} siècle et à Eugène Viollet-le-Duc par exemple, qui imagine l'habitat des premiers hommes pour en tirer des leçons sur cette rationalité originaire qui se serait dégradée au fil des âges. Tout comme Gottfried Semper, pourtant tenant d'une autre voie, qui examine la hutte primitive pour établir son discours sur les quatre éléments fondamentaux de l'architecture : le toit, la paroi, le sol et le foyer.

Un siècle auparavant, c'était Marc-Antoine Laugier qui, dans ses *Essais sur l'architecture*, mettait en scène la « hutte primitive » (illustration de Charles Eisen).

Leon Battista Alberti se réfère lui-aussi à cette origine mythique de l'architecture dans un récit de son traité *De re ædificatoria*, publié à Florence en 1485. Il reprend cela à Vitruve, bien sûr, et à son propre récit des origines de l'architecture, inscrit dans son propre traité *De Architectura*, datant du 1^{er} siècle av. JC :

Ils plantèrent d'abord des perches fourchues, qu'ils entrelacèrent de branches, et dont ils remplirent les vides avec de la terre grasse, pour en faire des murs. D'autres firent sécher des mottes d'argile, en construisirent des murs, sur lesquels ils posèrent en travers des pièces de bois, et, les recouvrant de roseaux et de feuilles, ils se mirent dessous à l'abri de la pluie et du soleil. Plus tard, comme dans les mauvais temps d'hiver, ces toits ne résistaient pas aux pluies, ils firent des combles qu'ils recouvrirent de terre grasse, et, donnant de l'inclinaison aux couvertures, ils établirent des larmiers pour l'écoulement des eaux. Telle fut l'origine des premières maisons²².

Ce bref aperçu permet de saisir comment la maison originaire, cette « maison d'Adam au paradis », selon l'heureuse formule de Joseph Rykwert, a joué un rôle important dans toute l'histoire de l'architecture, y compris d'ailleurs dans les cultures non-occidentales. Comme le constate l'historien américain :

21 Agamben, Giorgio : *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2008, p. 34-35.

22 Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, corrigés et traduits par Claude Perrault en 1684, Liège, Mardaga, 1995.

[...] l'idée d'une maison originelle, parfaite parce que antérieure à toute autre, est aussi vieille que la théorie architecturale qui part pour nous de l'œuvre de Vitruve, puisqu'aucun témoignage d'écrit plus ancien ne nous est parvenu²³.

Sans entrer plus dans le détail de ces références au commencement, véritables récits ou brève allusion – ce n'est pas le lieu ici de le faire²⁴ – il convient simplement de noter qu'ils sont récurrents, qu'ils arrivent en général dans des périodes troublées, et qu'ils répondent à des motifs que Rykwert, mais aussi le philosophe Daniel Payot, dans *Le philosophe et l'architecte*²⁵, ont bien analysés. Il faut également relever, dans cette prolifération de récits d'origine, la grande diversité des thèmes possibles qu'ils permettent d'aborder : question constructive, question anthropologique de l'émergence de l'homme et de la maîtrise du feu et de la nature, question politique du vivre-ensemble, question esthétique de la naissance de l'art, etc.

Rappelons tout de même au passage que le préfixe *arkhè* (ἀρχή) renvoie directement au verbe *arkhein* qui, en grec, signifie d'abord commencer, débiter. Daniel Payot note bien dans son livre que l'*arkhè* signifie à la fois l'origine, le principe et le commandement, renvoyant donc indissociablement, mais problématiquement, aux ordres historiques, idéels et politiques. Il n'en reste pas moins vrai que le sens profond reste celui de commencement, de ce qui vient en premier²⁶.

Aujourd'hui que tombent peut-être les principes et l'idée de commandement, il reste peut-être aux architectes cela : le commencement, la possibilité de commencer quelque chose.

Mais qu'est-ce qui rapporte toujours l'architecture aux commencements ? Après tout, ce n'est pas parce que le préfixe veut dire « le premier » que ce retour s'opère. Ni sans doute au nom d'une tradition, parce que d'autres l'ont fait avant : les architectes s'inscrivant dans une tradition, comme ceux, iconoclastes, la refusant complètement, semblent hantés par le commencement.

23 Rykwert, Joseph : *La maison d'Adam au paradis* (1972), Paris, Seuil, 1976, p. 10.

24 Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Rykwert, mentionné plus haut, qui constitue selon nous l'étude la plus stimulante sur cette question.

25 Payot, Daniel : *Le philosophe et l'architecte. Sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*, Paris, Aubier, 1982.

26 *Ibid.*

L'hypothèse que nous posons dans la suite de cet article est qu'il faut peut-être chercher dans l'acte d'édifier lui-même les raisons de cette valorisation du commencement. Le mode d'invention propre à l'architecture serait, selon cette hypothèse, engagé dans une relation pratique à l'initialité.

Invention située

Avant d'examiner ce point, il faut rappeler que l'invention ne s'entend pas en général, mais, pour suivre Deleuze, noter que l'on invente toujours dans un champ déterminé :

Qu'est-ce que c'est avoir une idée ? [...] avoir une idée, c'est pas quelque chose de général, on n'a pas une idée en général. Une idée, elle est déjà vouée, tout comme celui qui a l'idée est déjà voué à tel ou tel domaine. Je veux dire qu'une idée, c'est tantôt une idée en peinture, tantôt une idée en roman, tantôt une idée en philosophie, tantôt une idée en science²⁷.

Deleuze indique ensuite que les inventions en cinéma, en philosophie, en science, en peinture se distinguent par ce qu'elles inventent : des concepts pour la philosophie, des « blocs mouvement-durée » pour le cinéma, etc. Pour comprendre la spécificité de notre invention architecturale, il conviendrait donc de se tourner vers ce qui est inventé. Cela n'aurait pas de sens de penser l'invention en mettant de côté le produit de cette invention. De la même manière que l'on ne comprendrait pas l'invention en cinéma si l'on ne s'attachait pas à partir de ce qui est proprement inventé en cinéma.

Qu'est-ce qui est donc inventé en architecture ?

Beaucoup de choses peuvent être dites sur ces objets architecturaux, par exemple que ce sont des abris, ou encore que ce sont des structures, ou bien des « machines à habiter » selon la formule de Le Corbusier, etc. Or, s'il y a bien une qualité de ces objets architecturaux, qu'ils soient des édifices, des jardins, des ouvrages d'arts, c'est qu'ils sont *immobiles*. Ils font partie, comme on le dit en français, du domaine de l'*immobilier*. Ceci signifie qu'ils se tiennent quelque part,

27 Deleuze, Gilles : « Qu'est-ce que l'acte de création ? » in : *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Editions de Minuit, 2003, p. 291-302.

en une situation précise. Ce simple fait n'a, curieusement, jamais été pensé par les théoriciens qui ont prétendu réfléchir sur l'origine, sur le commencement. On a mis l'accent sur la dimension symbolique de l'architecture, ou sur sa fonction utilitaire, sur son rapport à un besoin primordial de s'abriter, ou encore sur sa nature sociale.

Or, pour penser l'architecture, pour penser « à partir de l'architecture », il faut partir de ses productions concrètes, de la qualité des objets architecturaux, qu'ils soient des édifices, des ponts, des routes, des jardins ou des parcs... Et ce qui frappe lorsqu'on regarde bien ces objets, c'est qu'ils sont situés quelque part, en un endroit de la terre. C'est en cela qu'ils se distinguent le plus de tous les autres artefacts, objets techniques mobiles ou œuvres d'art. Ces « objets-du-monde », pour parler comme Hannah Arendt, sont immobiles, et cela doit être pris au sérieux. Peut-être ce point n'a-t-il pas suffisamment fait l'objet d'une analyse.

Que ces objets soient situés, qu'est-ce que cela signifie ? Cela signifie, quel que soit d'ailleurs le « discours » architectural soutenu par l'architecte, que le contexte est essentiel. L'immobilité foncière des productions architecturales, qui les ancre quelque part, inscrit le milieu dans leur être même. La situation géographique, climatique, les conditions matérielles, politiques, économiques, ne sont pas des réalités dont l'architecture pourrait se passer, elles sont constitutives de l'essence de ces objets. En ce sens nous pourrions parler d'objets-milieus pour désigner ces choses. Selon l'architecte bengalais Kashef Chowdhury :

The French have a word « immeuble » which as an adjective which means immovable. But as a noun, it means building. Now, there lies the true nature of architecture, that is, if architecture is an art, it is an immovable art. Therefore unlike other art forms, like painting or film, architecture is forever married to the place where it is located: to its climate, its flora and fauna. And to its people. In my work I know of no greater need than to « root » an architecture and let it « grow », or merge and settle in its context²⁸.

28 Chowdhury, Kashef Mahboob et Wilson, Rob : « Luxury of light and shadows », in : Chowdhury, Kashef : *The Friendship Centre, Gaibandha, Bangladesh*, Zurich, Park Books, 2016, p. 109-110.

Back to the origins

L'architecte japonais Tadao Ando insistera, lui-aussi, sur ce lien profond :

[...] l'architecture a pour le contexte la même attirance qu'un être vivant pour les éléments nutritifs qu'il tire de sa nourriture. De même que les éléments nutritifs forment le corps en se transformant, le contexte devient un élément de la composition architecturale²⁹.

Ou encore le philosophe Benoît Goetz :

L'architecture est l'art ou la technique d'édifier des immeubles, c'est à dire des choses immobiles. Sauf exception [...] l'architecture est l'art de l'immobilité. Que les édifices soient pensés comme devant rester en place, à la différence des œuvres de peinture par exemple, cela est une composante essentielle de l'architecture. Les édifices ne bougent pas, et c'est même ce qui les distingue de tout ce qui les environne et de tout ce qu'ils contiennent : mobiles et meubles. Tenir une place, se maintenir, voilà ce qui donne aux œuvres d'architecture leur prodigieuse 'énergie d'immobilité'³⁰.

Dire cela, c'est mieux comprendre ce que signifie inventer en architecture et peut-être mieux saisir pourquoi cette activité est en affinité avec les commencements et la nouveauté qu'ils impliquent.

Inventer des objets-milieus, c'est finalement ne jamais pouvoir se répéter, comme le dit bien l'architecte Roland Simounet :

[...] à l'intérieur du terrain de Nemours, il y avait plusieurs terrains possibles, nous avons choisi à notre avis le meilleur pour cristalliser tout ce que nous avons enregistré jusque-là. Et cela est tout le temps vrai. C'est pour cela qu'il faut toujours repartir de zéro. On ne peut refaire cela ailleurs, c'est fini : c'est une affaire qui est là, à cet endroit. *Elle aurait été complètement différente en face, de l'autre côté de la route, à 100 mètres de là.* C'est le résultat d'un certain

29 Tadao Ando, in : Berque, Augustin (dir.) : *La qualité de la ville. Urbanité française, urbanité nipponne*, Maison franco-japonaise, 1987.

30 Goetz, Benoît, « Promenades et gestes, l'art de la ville », in : Younès, Chris : *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris, La Découverte, 2003, p. 247

nombre de données qui sont de tous ordres, y compris celles [...] qui sont plus mystérieuses, plus sensibles, plus intérieures, mais qui comptent beaucoup³¹.

Selon l'architecte et théoricien Vittorio Gregotti, le site est ainsi essentiel à l'architecture, et le « principe d'implantation » apparaît comme primordial, devant être posé avant tous les autres :

Le pire ennemi de l'architecture moderne est une certaine idée de l'espace qui ne le considérerait qu'en termes d'exigences économiques et techniques indifférentes à l'idée de site. [...] À travers la notion de site et le principe d'implantation, l'environnement devient (au contraire) l'essence de la production architecturale. De cette position privilégiée, nous pouvons considérer de nouveaux principes et de nouvelles méthodes pour le projet. Des principes et des méthodes qui donnent préséance à l'installation dans un lieu spécifique. Cette démarche se constitue en un acte de connaissance du contexte qui émerge de sa modification architecturale³².

Cette relation primitive qui lie de façon indéfectible l'architecture à une position fixe permet de réviser, pour Gregotti, les enjeux théoriques régulièrement présentés pour penser l'architecture, en particulier le rapport à l'origine de celle-ci, qui occupa les esprits depuis Vitruve :

L'origine de l'architecture n'est ni dans la cabane, ni dans la caverne, ni dans la mythique « maison d'Adam au paradis » : avant de transformer le support en colonne, le toit en tympan, avant de poser pierre sur pierre, l'homme a posé la pierre sur la terre pour marquer un lieu dans l'univers inconnu, pour le mesurer et le modifier³³.

31 Simounet, Roland, « Entretien avec Dominique Amouroux », cycle de conférence « Un bâtiment, un architecte », 26 oct. 1981, Institut français d'architecture, Paris. Publié dans Simounet, Roland : *Dialogues sur l'invention*, Paris, Les productions du Effa, 2017. p. 45 (*nous soulignons*).

32 Vittorio Gregotti, extrait de l'allocution prononcée à l'Architectural League de New York, en octobre 1982. Voir Gregotti, Vittorio : « The Architectural League Address », Section A, vol. 1 : 1, février-mars 1983, p. 8-9.

33 Gregotti, Vittorio : *Le territoire de l'architecture*, Paris, L'Équerre, 1982, p. 40.

La valorisation de l'origine, et la persistance de cette valorisation dans le champ de l'architecture, est peut-être ainsi à chercher dans cette épreuve du sur-mesure, que les architectes rencontrent, de gré ou de force, à chaque fois qu'ils édifient. La persistance du commencement ne serait donc pas le signe de la recherche d'une vérité originaire qu'il s'agirait de retrouver, mais le signe d'une épreuve vécue dans l'expérience de l'acte d'invention d'objets-milieus.

C'est donc d'une invention d'un type étrange qu'il s'agit en architecture, une invention qui ne peut engager une répétition. Elle heurte la définition qui avait été formulée par Jacques Derrida :

[...] il n'y a d'invention qu'à la condition d'une certaine généralité, et si la production d'une certaine idéalité objective (ou objectivité idéale) donne lieu à des opérations récurrentes, donc à un dispositif utilisable. Si l'*acte* d'invention peut n'avoir lieu qu'une fois, l'artefact inventé, lui, doit être essentiellement répétable, transmissible et transposable. Dès lors le « une fois » ou le « une première fois » de l'acte d'invention se trouve divisé ou multiplié en lui-même, d'avoir donné lieu à une itérabilité. Les deux types extrêmes des choses inventées, le dispositif machinique d'une part, la narration fictive ou poématique d'autre part, impliquent à la fois la première fois et toutes les fois, l'événement inaugural et l'itérabilité. Une fois inventée, si l'on peut dire, l'invention n'est inventée que si, dans la structure de la première fois, s'annoncent la répétition, la généralité, la disponibilité commune et donc la publicité. D'où le problème du statut institutionnel. Si on pouvait d'abord penser que l'invention remettait en question tout statut, on voit aussi qu'il ne saurait y avoir d'invention sans statut. Inventer, c'est produire l'itérabilité et la machine à reproduire, la simulation et le simulacre. En un nombre indéfini d'exemplaires, utilisables hors du lieu d'invention, à la disposition de sujets multiples dans des contextes variés³⁴.

S'il y a bien invention en architecture, celle-ci se distingue sans aucun doute de celle dont parle Derrida, selon un modèle qui a émergé au 17^{ème} siècle, en ce sens qu'elle ne peut donner lieu à la répétition, non pas parce que les architectes seraient vertueux, bons, attentionnés à la singularité des milieux, mais plus simplement parce qu'ils ne peuvent fondamentalement pas les ignorer, et doivent toujours

34 Derrida, Jacques : *Psyché, Invention de l'autre*, tome 2, Paris, Galilée, 1987, p. 47.

les incorporer à leur travail d'une façon que ne connaissent ni l'inventeur d'un objet technique mobile ni le créateur d'une œuvre d'art déplaçable, le créateur d'un film ou d'une œuvre musicale. C'est en vertu de l'ontologie particulière de ces entités, de ces objets-milieux, que l'art architectural est tenu à la nouveauté et donc lié indéfectiblement à l'initialité.

Au passage, il faut insister sur le fait que nous sommes encore largement sous l'emprise d'une compréhension objectale des produits de l'architecture. Nous voyons dans les édifices des objets individués, et achevés. Nous appliquons aux produits de l'architecture les mêmes critères que ceux que nous utilisons habituellement pour décrire nos propres corps animaux : des corps autonomes et mobiles se déplaçant à la surface du globe ou dans l'espace, des corps animaux certes dépendants de conditions telles que la température, la pression, l'accès aux ressources alimentaires, etc. mais capables de se mouvoir et donc capables de changer de milieu. Or, et plus encore en architecture que pour d'autres artefacts, ce filtre est non seulement peu adapté, puisqu'il laisse croire en une individualité de ces choses alors qu'elles sont foncièrement interdépendantes des conditions locales, mais même gênant dans la mesure où il nous empêche de comprendre des aspects essentiels de l'architecture. L'architecture, les produits de l'architecture, sont bien plus proches en cela des plantes que des animaux, comme le soulignent Chowdhury ou Ando. Penser en terme de plante, c'est abandonner la notion facile d'individu, comme le montre bien le biologiste Francis Hallé³⁵.

Les objets-milieux de l'architecture sont ouverts et reliés, essentiellement, d'une part aux conditions qui les voient naître, avec lesquelles ils forment un bloc. Et, d'autre part, en tant qu'ils sont eux-mêmes des conditions de possibilité des événements qu'ils accueillent sans les prédéterminer.

L'invention de telles choses qui ne sont pas des individualités closes, doit donc elle-même être pensée autrement qu'on le fait habituellement lorsqu'il s'agit d'inventer des réalités séparées. La difficulté est, dans la compréhension de ce type d'inventions, de les penser comme des activités ouvertes, ne disposant ni d'une maîtrise du commencement, ni d'une maîtrise de la fin. Les deux bornes qui encadrent d'habitude l'invention en tant qu'activité sont ici indécidables et floues. Nous aimerions pouvoir dire quand ça commence et où cela s'achève, mais nous devons admettre que cela n'est pas possible, sauf à nier l'ouverture essentielle de cette invention d'objets-milieux.

35 Hallé, Francis : *Éloge de la plante, Pour une nouvelle biologie*, Paris, Seuil, 2014.

Conclusion

Rappeler que la répétition est toujours contredite dans l'épreuve concrète de l'invention architecturale me semble important dans un monde qui semble, par ailleurs, réaliser jour après jour ce que Walter Benjamin avait prévu dès les années 1930 : la reproductibilité technique généralisée de la réalité, non seulement des œuvres d'art mais aussi de tous les artefacts, de toutes les images. Qu'il faille se déplacer, même loin de chez soi, pour visiter une réalisation architecturale, que la localisation, l'emplacement, aient une valeur, et que l'on considère encore très différente l'expérience « en présence » de celles proposées par des visites virtuelles, des images, indique à quel point reste cruciale l'unicité dans la relation qui nous lie à l'architecture.

Dans ce monde automatisé, reproduit, le simple fait de pouvoir commencer ou recommencer est d'une haute valeur. C'est pourquoi je pense qu'il faut faire importer cette qualité propre à l'architecture. C'est aussi une façon de montrer toute l'ambivalence de cette activité édicatrice qui simultanément épuise le monde et le recommence sans cesse.

Peut-être pourrions-nous aller jusqu'à dire, en inversant le sens commun, que l'architecte tire sa liberté de ce rapport au milieu, car c'est paradoxalement les liens qui attachent l'objet qu'il invente au milieu qui lui permettent de recommencer. C'est donc dans et par ce qui pourrait apparaître au premier abord comme un ensemble de contraintes que la liberté d'initier est, en architecture au moins, à chercher.

Summary

What explains the tendency, observable in a large part of contemporary architecture, to return to the origins, and in doing so, to reinvest this moment of the beginning? Whether it is an opportunity to explore raw material, simple assemblages, primitive ways of doing things or archetypal forms, this trend cannot be understood only from the coordinates specific to our time. Indeed, far from being original, this obsession with origin seems to follow the entire history of Western architecture. This article explores the hypothesis according to which this link to the origin is to be found in one of the specific qualities of the architectural objects,

their immobility, and in the mode of invention that produces them. Immobility is not an accessory character of buildings, bridges, gardens; on the contrary, it is a primary quality that engages «buildings» in a fundamental relationship to the environment. In fact, for these objects, repetition is prohibited, and the experience of restarting is at the heart of the architectural invention.

Funktion und Design. Zur Genese des modernen Gebrauchsgegenstandes

Anke Bitter

Im Laufe des 19. Jahrhunderts formiert sich „Design“, die Gestaltung des modernen Gebrauchsgegenstandes, als ein selbstbestimmter Bereich der gestalterischen Tätigkeit, der sich von Kunst und Kunsthandwerk, von Technik und reiner Warenästhetik, aber auch von Mode abgrenzt. Moderne Designer machen deutlich, dass sie sich nicht als angewandte Künstler verstehen, keine Konstrukteure oder Stylisten sind, die schöne Hüllen für ein technisches Innenleben gestalten. Im Fokus des neuen Selbstverständnisses steht der Begriff der „Funktion“. In Theorie und Praxis des Designs ist „Funktion“ das zentrale Moment, anhand dessen sich Design als ein eigentümlicher und eigenständiger Bereich der Gestaltung bestimmt. Funktionen zu erfinden, Formen auf ihre Funktionalität hin zu variieren und zu reflektieren, ist das spezifische Tätigkeitsgebiet der modernen Gestalter geworden. Ein Tätigkeitsgebiet, das zeigt, dass der Gebrauchsgegenstand als solcher in der modernen Gesellschaft eine neue Sozialfunktion erhalten hat.

Der Diskurs des modernen Designs setzt an mit der Einsicht, dass sich die Gebrauchsform nicht mehr durch Tradition und Überlieferung bestimmen lässt. Als Gottfried Semper 1851 die ‚Great Exhibition of Industry of all Nations‘ im Kristallpalast in London besucht, ist er wie viele seiner Zeitgenossen überwältigt von der Fülle und Mannigfaltigkeit der dort ausgestellten Güter, Maschinen, Materialien, Werkzeuge, Gebrauchsgegenstände, Kunst und kunsthandwerklichen Objekte – präsentiert von über 17 000 Ausstellern aus 28 Nationen. Historiker, Ethnologen und andere sprechen heute von einer enormen „Vervielfältigung der Dinge“¹ im 19. Jahrhundert, einem „Wuchern der Dingwelt“². Semper beein-

1 König, Gudrun M.: *Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900*. Wien u. a. 2009, S. 9.

2 Felcht, Frederike: „die Straßenbahnen und Omnibusse sind gestopft und gepropft und mit Menschen garniert.“ Überlegungen zur Aufhebung des Anthropozentrismus von Mensch-Ding-Beziehungen. In: Tietmeyer, Elisabeth / Hirschberger, Claudia u. a. (Hg.): *Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur*. Münster/München u. a. 2010, S. 43-52, hier S. 44. Ähnlich auch Guzzoni, Ute: *Unter anderem: die Dinge*. München 2008, S. 20: „Ich vermute, dass es in keiner Zeit so viele qualitativ verschiedene Dinge gab wie heute. Jedenfalls ist

druckt allerdings nicht nur die reine Quantität der Dinge, sondern sehr viel mehr, dass diese erste Weltausstellung einen Bruch mit den bisherigen Verhältnissen verdeutlicht: Die „Ordnung der Dinge“ habe sich verkehrt, schreibt Semper³. Einst seien Erfindungen nur Mittel für vorausgesetzte Zwecke und Bedürfnisse gewesen, nun dagegen seien die Zwecke und Bedürfnisse nur noch Mittel, die Erfindungen legitimieren. Neue Stoffe, neue Verfahren, neue Werkzeuge und Maschinen – das „Schwierigste und Mühsamste“ erreiche man nun spielend⁴. Mit den neuen Herstellungs- und Produktionstechniken lassen sich Materialien in völlig neuer Weise einsetzen und behandeln. Maschinen, die handwerkliche Tätigkeiten übernehmen, greifen „tief ein in das Gebiet der menschlichen Kunst“ und beschämen „jede menschliche Geschicklichkeit“⁵. Semper spricht von einem „Überfluß an Mitteln“⁶. Für ihn ist klar, dass sich etwas Grundlegendes geändert hat. Eine Erfindung wie die Gasbeleuchtung stellt den Entwerfer einer solchen Lampe vor bisher nicht gekannte Herausforderungen: In Anbetracht der neuen Möglichkeiten und der neuen Mittel der Beleuchtung brauche es eine neue „Idee“, schreibt Semper⁷. Die Neuheit einfach der „hergebrachten Form“ zu opfern, indem man eine Gaslampe wie einen Kerzenleuchter aussehen lässt, erscheint nicht mehr befriedigend⁸. Oder anders gesagt: Die Tradition und Überlieferung bisheriger Formgebung ist nicht mehr sinngebend⁹. Für Semper zeigt die Weltausstellung

mit Sicherheit noch nie so viel Verschiedenes von Menschen her- und in die Welt hineingestellt worden“.

- 3 Semper, Gottfried: Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung Nationalen Kunstgefühles. In: Ders.: *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*. Mainz 1966, S. 27-71, hier S. 31.
- 4 Ebd., S. 31.
- 5 Ebd., S. 32.
- 6 Ebd., S. 33.
- 7 Ebd., S. 34.
- 8 Ebd., S. 33. Ähnliches formuliert Peter Behrens fünfzig Jahre später in Bezug auf die Elektrizität: „Gerade bei der Elektrotechnik handelt es sich nicht darum, die Formen durch verzierende Zutaten äußerlich zu verschleiern, sondern weil ihr ein vollkommen neues Wesen innewohnt, die Formen zu finden, die ihren neuen Charakter treffen“ (Behrens, Peter: *Kunst und Technik*. In: Fischer, Volker / Hamilton, Anne (Hg.): *Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design. Band 1*. Frankfurt a. Main 1999, S. 21-30, hier S. 28).
- 9 Vgl. Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Erster*

vor allem eines: Für den modernen Gestalter ist die Form der Gebrauchsgegenstände in einer bisher nicht gekannten Weise kontingent geworden.

Die Gestalter der Jahrhundertwende sprechen fast durchweg von einem neuen Stil, neuen Ideen, neuen Formen, neuen Anforderungen¹⁰: Neuheit ist der eigentliche Horizont der modernen Designer¹¹. Die eigene Gegenwart, die als neue

Band: Textile Kunst. Frankfurt a. Main 1860, S. XII: „Die Gegenwart hat nicht Muse noch Zeit sich in die ihr quasi aufgedrungenen Wohlthaten hineinzuleben, was zu einer künstlerischen Bemeisterung dieser Gaben unbedingt nothwendig ist; [...] und es bedarf eines bei weitem grösseren künstlerischen Taktes [...] um auch ohne die Vermittlung der Zeit für alles das Neue was sich drängt die richtige Kunstform sofort zu treffen“. Oder auch Wagner, Otto: *Der Stil.* In: Fischer / Hamilton 1999 (vgl. Anm. 8), S. 89-95, hier S.94: „So gewaltig aber ist die Umwälzung, daß wir nicht von einer Renaissance der Renaissance sprechen [...] stehen uns doch, nicht wie den früheren Formbildnern, nur weniger überlieferte Motive und der Verkehr mit einigen Nachbarvölkern zu Gebote, sondern wir haben [...] durch die Macht unserer modernen Errungenschaften bedingt, alles Können, alles Wissen der Menschheit zur freien Verfügung“.

- 10 Vgl. zum Beispiel Wagner 1999 (vgl. Anm. 9), S. 90: „Jeder neue Stil ist allmählich aus dem früheren dadurch entstanden, daß neue Konstruktionen, neues Material, neue menschliche Aufgaben und Anschauungen eine Änderung oder Neubildung der bestehenden Formen erforderten.“ Und weiter S. 94: „Dieser Neustil, die Moderne, wird, um uns und unsere Zeit zu repräsentieren, eine deutliche Änderung des bisherigen Empfindens, den beinahe völligen Niedergang der Romantik und das fast alles usurpierende Hervortreten der Zweckerfüllung bei allen Werken deutlich zum Ausdruck bringen müssen“. Auch Semper 1860 (vgl. Anm. 9), S. V. Semper spricht von einem „Zustand zwischen Zerstörung und Neugestaltung“, also einerseits von „Zuständen des Uebergangs einer Kunstwelt in das Gestaltlose“ und andererseits von einer „Phase sich vorbereitender Neugestaltung“. Oder Velde, Henry van de: *Die Renaissance im Modernen Kunstgewerbe.* Berlin 1901, S. 100: „Gegenwärtig müssen wir alle möglichen Anstrengungen darauf richten, eine Ornamentik zu schaffen, die unseren Baudenkmalern und ihrer neuen Aufgabe, unseren Häusern und ihrer wirklichen und vereinfachten Aufgabe angemessen ist.“ Und ebd., S. 10: „Vor allem anderen [...] wollen wir die Expansionskraft der neuen Ideen, der Offenbarung ermessen, welche uns dazu treibt, neue Formen, neue Konstruktionen und eine entsprechend neue Ornamentik zu suchen.“ Oder Hoffmann, Josef: *Meine Arbeit.* In: Fischer / Hamilton 1999 (vgl. Anm. 8), S. 30-34, hier S. 32: „Daraus ist zu ersehen, wie sehr diese Zeit nach neuen Gestaltungen strebte“.
- 11 Vgl. Gronert, Siegfried: *Das Neue. Eine Einführung in eine Kategorie des Designs.* In: Ders. / Schwer, Thilo (Hg.): *Positionen des Neuen. Zukunft im Design. Gesellschaft für Designgeschichte Schriften 2.* Stuttgart 2019, S. 7-23. Gronert spricht von einer „Kategorie des Neuen“ im Design.

Zeit empfunden wird, konfrontiert den Gestalter mit der Aufgabe, dem Neuen angemessen zu begegnen, in einer neuen Weise zu gestalten. Die technischen Erfindungen bringen neue Formen hervor, Gegenstände in „unbekanntere Gestalt“, die „bisher nicht vorhanden gewesen“ waren¹². Den modernen Gestaltern stellt sich die Frage, welche Formgebung noch adäquat ist, welche Ornamentik sinnvoll¹³. Die Form des Gebrauchsgegenstandes vermittelt sich nicht mehr selbstverständlich durch „tausendjährigen Volksgebrauch“¹⁴. Und selbst wenn man sich affirmativ auf das Vergangene bezieht, weil man dem Neuen grundsätzlich kritisch gegenübersteht, wie Vertreter der englischen Arts and Crafts Bewegung, oder weil man nach einem sich in der Zeit wiederholenden Ewigen sucht – das Verhältnis zur Tradition wird von nun an von einem Bewusstsein für Alternativen begleitet. Die Formgebung des Gebrauchsgegenstandes hat ihre Selbstverständlichkeit verloren und steht nicht mehr in einer ungebrochenen historischen Kontinuität. Es ist damit eine Frage des Gestaltens geworden, wie man sich zum Alten verhält bzw. Neues auffasst. Der Vorgang des Entwerfens ist ein Prüfen der Gebrauchsform geworden.

Die Wahrnehmung einer solchen Dimension von Neuheit und Kontingenz ist keine originäre Entdeckung des Gestalters oder Künstlers, sie ist nicht einmal ursächlich mit der industriellen Entwicklung verknüpft¹⁵; sie ist, wie historische und soziologische Untersuchungen zeigen, ein grundsätzliches Moment der Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft¹⁶. Im 17. Jahrhundert bildet sich in Europa die Vorstellung aus, in einer neuen Zeit zu leben¹⁷. Es entwickeln sich

12 Van de Velde 1901 (vgl. Anm. 10), S. 102.

13 So zum Beispiel die Bestimmung eines „neuen Ornament“, „welches der Willkür der Künstlerphantasie nicht mehr frei die Zügel schiessen liess, ebensowenig wie dies einem Ingenieur für die äussere Form einer Lokomotive, einer eisernen Brücke oder eine Halle verstatet wäre.“ Van de Velde 1901 (vgl. Anm. 10), S. 97.

14 Semper 1860 (vgl. Anm. 9), S. XII

15 Wenn auch, wie Reinhart Koselleck feststellt, der technische Fortschritt eine Änderung unsere Zeit- und Geschichtsvorstellungen bewirkt. Koselleck, Reinhart: *Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen*. In: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. Main 1989, S. 130-143, hier S. 134.

16 Vgl. dazu Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. Main 1997, S. 997-1016; Esposito, Elena: *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Moderne*. Frankfurt a. Main 2004, S. 96-100; Koselleck 1989 (vgl. Anm. 15).

17 Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit*. In: Ders. 1989 (vgl.

Vorstellungen von Fortschritt, die Unerwartetes, noch nicht Dagewesenes erfahrbar werden lassen, Vorstellungen, die die Zukunft für Unbekanntes öffnen¹⁸. Das konnte man so zuvor nicht. Bis ins 16. Jahrhundert sind die Menschen in der westlichen Welt Neuem gegenüber skeptisch eingestellt. Das heißt, sie rechnen nicht wirklich mit Neuem bzw. Kontingenten in der Welt. Wenn sie doch etwas als neu erkennen, dann nehmen sie dieses Neue als Abweichung und Störung wahr. Gerade das ändert sich mit der ‚neuen Zeit‘: Man beginnt das Neue als dem Alten überlegen anzuerkennen, sogar das Neue um seiner Neuheit willen zu schätzen¹⁹. Es kommt also zu etwas, das der Soziologe Niklas Luhmann die „semantischen Karriere“ des Begriffs des Neuen nennt²⁰. Für Kunstwerke ist es von nun an entscheidend, dass sie Originale sind, dass sie neu sind²¹; auch neues Wissen überzeugt nun mehr als altes; Mode zwingt zur ständigen Erneuerung der Bekleidung; technische Innovationen gelten als erstrebenswert und Medien versorgen uns mit immer wieder neuen Informationen: Man stellt sich in der gesamten Gesellschaft auf ein neues Maß an Wandel und Instabilität ein, dem nun auch die Form der Gebrauchsgegenstände unterliegt.

Neuheit heißt, dass etwas bisher nicht in dieser oder ähnlicher Form existiert hat. Wenn etwas neu ist, dann lässt es sich als Neues gerade nicht mit anderem

Anm. 15), S.17-37, insbesondere S. 27f.: „Die Begriffe selber, die Trias von Altertum, Mittelalter und Neue Zeit standen bereits seit dem Humanismus zur Verfügung. Aber durchgesetzt, und zwar für die ganze Historie, haben sich die Begriffe erst allmählich seit der zweiten Hälfte des 17. Jh.s. Seitdem lebte man in einer neuen Zeit und wußte sich in einer neuen Zeit lebend“.

18 Vgl. Koselleck, Reinhart: ‚*Neuzeit*‘. *Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe*. In: Ders. 1989 (vgl. Anm. 15), S. 300-348. Die Vorstellung, dass sich „alle Geschichten einander ähneln und strukturell gleichen“ prägte die Geschichtsschreibung bis Mitte des 18. Jahrhunderts (ebd., S. 313). Ab dem 17. Jahrhundert setzt ein Prozess ein, der langsam die Vorstellung der eigenen Zeit als „neu im emphatischen Sinne“ ausbildet (ebd., S. 314). Erst jetzt wird „eine Zeit erschlossen, die unbegrenzt und für das Neue offen wurde“ (ebd., S. 315), „die Zukunft brachte anderes und das andere schneller als bisher“ (ebd., S. 330).

19 Vgl. dazu Luhmann 1997 (vgl. Anm. 16), S. 997-1016, hier insbesondere S. 1001f. auch S. 472; Esposito 2004 (vgl. Anm. 16), S. 96-100, insbesondere S. 97: Während das Neue bis ins 17. Jahrhundert hinein als Störung als Abwertung verstanden wurde, beginnt man ab diesem Zeitpunkt das Neue dem Alten vorzuziehen. Zu beobachten ist nun eine „positive Konnotation von Neuheit“.

20 Luhmann 1997 (vgl. Anm. 16), S. 1004.

21 Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. Main 1995, S. 434f.

vergleichen oder messen. Die Forderung nach Neuheit, die man mit der inhaltsleeren Formel ‚Entwerfe etwas, was es noch gibt‘ umschreiben kann, ist selbst keine brauchbare Gestaltungsmaxime, vielmehr ein offenes Problem für Designer: Woran entscheidet sich, welcher neue Entwurf gelungen ist, welcher nicht? Ist es wünschenswert in der Herstellung von Gebrauchsgegenständen auf die neue Maschinenarbeit zu setzen oder gehen dabei nicht wichtige Qualitäten verloren²²? Sind Ornamente an Gebrauchsgegenständen sinnvoll? Wenn ja, in welcher Weise sollen moderne Gebrauchsgegenstände geschmückt sein? Welche traditionellen Formen sollen weitergeführt werden, welche sind überflüssig geworden? Das Kontingentwerden der Gebrauchsform führt zu einer neuen Begründungs-, sprich Theoriebedürftigkeit der Gestaltung. Während Mode in der reinen Veränderlichkeit ihren Sinngehalt findet, sehen die modernen Gestalter gerade im bloß „Vorübergehenden“ ein Problem²³. Die Bestrebungen der modernen Gestalter seien eben gerade keine „Modeanlegenheit“, schreibt Henry van de Velde²⁴. Und auch Semper sieht in der Kurzfristigkeit der Mode ein Problem: Das Neue um des Neuen willen habe eine zu kurze Verweildauer, um in Gebrauch genommen werden zu können²⁵. Neues ist nicht zwangsläufig besser. Die modernen Gestalter suchen eine andere Antwort auf die wahrgenommene Kontingenz der Gebrauchsform²⁶. Während Mode den stetigen Wandel zelebriert, orientiert sich Design im Laufe des 19. Jahrhunderts und vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer expliziter am Begriff der Funktion²⁷.

22 So zum Beispiel die Aufwertung der Handarbeit und der handwerklichen Tradition in der englischen Arts and Crafts Bewegung oder die Debatten um den richtigen Umgang mit dem Ornament von Jugendstil über Werkbund bis hin zu Adolf Loos' Ablehnung des Ornaments.

23 Esposito 2004 (vgl. Anm. 16), S. 156: „Das Veränderliche der Mode ist nicht zufällig oder mehr oder weniger abwendbar, sondern ist von Anfang an geplant und wesentlicher Bestandteil ihres Sinngehaltes. [...] Die Mode vermag gerade deswegen zu überzeugen, weil sie vorübergehend ist“.

24 Van de Velde 1901 (vgl. Anm. 10), S. 7.

25 Semper 1860 (vgl. Anm. 9), S. XI: „Das kaum Eingeführte wird wieder als veraltet der Praxis entzogen, ehe es technisch, geschweige künstlerisch, verwerthet werden konnte, indem immer Neues, nicht immer Besseres, dafür an die Stelle tritt.“

26 Man kann Kunst und Gestaltung so als „Beliebigkeitsreduktionstechniken“ bezeichnen wie Huber, Jörg / Stoellger, Philipp: Kontingenz als Figur des Dritten – zwischen Notwendigkeit und Beliebigkeit. In: Dies. (Hg): *Gestalten der Kontingenz. Ein Bilderbuch*. Zürich 2008, S. 7-21, hier S. 7.

27 Dorschel, Andreas: *Gestaltung – Zur Ästhetik des Brauchbaren*. Heidelberg 2003,

Funktion ist bis heute ein umstrittener Begriff im Gestaltungsdiskurs. Gerne wird er als ideologisch kritisiert. Einem Design, das sich allein an der Funktion orientiert, wird vorgehalten, eine Verengung und Verknappung der Entwurfsmöglichkeiten zu betreiben²⁸. Funktion wird so vor allem als eine streng rationalistische Bestimmung der Form gesehen, die alle anderen Dimensionen der Formgebung – z. B. ästhetische, symbolische, semiotische, historische – kurzfristig zurückweist. Man spricht von der „Armut des Funktionalismus“, seiner „Vorliebe für die Würfelform“ und seiner „Obsession mit dem rechten Winkel“²⁹. Theodor Adorno spricht gar vom „Unpraktischen des erbarmungslos Praktischen“, das „durch spitze Kanten, karg kalkulierte Zimmer, Treppen und Ähnliches sadistische Stöße versetzt“, kein Stil sein will, aber einer ist³⁰. Indem man Schönheit auf Funktion reduziere, blende man die Irreduzibilität der ästhetischen (und anderen) Dimension der Formgebung aus und übersehe, dass sich Formen nicht hinreichend von Zweck und Funktion bestimmen lassen, so lässt sich der Vorwurf zusammenfassen³¹. Zudem vernachlässige die Fokussierung auf die

S. 38: „Im 20. Jahrhundert sind die Begriffe des Nützlichen und des Zwecks in der Philosophie der Gestaltung durch den der Funktion ersetzt worden.“ Vgl. auch die Diskussionen um den Funktionsbegriff in der Architektur: Forty, Adrian: *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*. London 2004; oder Poerschke, Ute: *Funktionen und Formen. Architekturtheorie der Moderne*. Bielefeld 2014. Poerschke spricht von „Funktion“ als einem „Schlüsselbegriff der Architektur“ (ebd., S. 7).

- 28 So spricht zum Beispiel Hartmut Seeger von einer „Reduktionsästhetik“ des Funktionalismus, weil sich dessen ästhetische Kriterien „unter dem Postulat der Identität von Form und Funktion auf eine formale Geometrisierung reduzieren.“ Seeger, Hartmut: *Funktionalismus im Rückspiegel des Design*. In: Fischer / Hamilton 1999 (vgl. Anm. 8), S. 216-218, hier S. 217.
- 29 Dorschel 2003 (vgl. Anm. 27), S. 41. Vgl. auch Nehls, Werner: Die Heiligen Kühe des Funktionalismus müssen geopfert werden. In: Fischer / Hamilton 1999 (vgl. Anm. 8), S. 213-216.
- 30 Adorno, Theodor W.: Funktionalismus heute. In: Ders: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften. Band 10.1*. Frankfurt a. Main 1977, S. 375-395, hier S. 381. Und weiter: „Das Unzureichende der reinen Zweckform ist zutage gekommen, ein Eintöniges, Dürftiges, borniert Praktisches“ (ebd., S. 383). Das „bloß Nützliche“ sei „Mittel der Verödung der Welt, des Trostlosen“ (ebd., S. 391).
- 31 Vgl. z. B. Adorno 1977 (vgl. Anm. 30). Adorno betont, dass es keine „reine Zweckmäßigkeit als Gegenteil des Ästhetischen“ gebe: denn „keine Form ist gänzlich aus ihrem Zweck geschöpft“ (ebd., S. 378). Und es gibt kaum „eine praktische Form, die nicht, neben ihrer Angemessenheit an den Gebrauch, auch Symbol wäre“ (ebd., S. 381f.).

Funktion die Frage nach dem Guten – den „uneingelösten Anspruch menschlichster Anliegen“ – und fixiere sich ausschließlich auf das Technische, die Ingenieursleistung³². Diese Charakterisierung des Funktionsbegriffes scheint dann in letzter Konsequenz nahezulegen, statt von „Funktion“ im Gestaltungsbereich lieber wieder von den zwei Begriffen „Zweck und Technik“ zu sprechen³³. Doch bei aller berechtigten Kritik an einzelnen Fassungen des Funktionsbegriffes und Gestaltungsprogrammatiken sollte man doch in Bezug auf den Funktionsbegriff verschiedene Ebenen unterscheiden und die Kritik an konkreten Interpretationen und Auffassungsweisen des Form-Funktions-Verhältnisses in der Gestaltung nicht mit einer Kritik an der grundsätzlichen Bedeutung des Funktionsbegriffes im Design verbinden: Denn es ist eine Sache, wie man sich zu den verschiedenen Vorstellungen von Funktion und Form in einzelnen Gestaltungsprogrammatiken, Gestaltungsmaximen und -manifesten verhält, eine andere aber, welche Rolle der Begriff der Funktion in Bezug auf die Ausdifferenzierung des Phänomens Designs in der modernen Gesellschaft spielt³⁴. Denn wenn man jenseits aller Kritik an der besonderen Programmatik des so genannten „Funktionalismus“ diese Rede von der Funktion im Gestaltungsbereich ernst nimmt, zeigt sich, dass der

32 So Dorschel in Bezug auf Sullivans „funktionalistische Hymne“ auf die Höhe des Hochhauses, Dorschel 2003 (vgl. Anm. 27), S. 39f. Adorno weist zudem darauf hin, dass die Vorstellung des Funktionalismus von der reinen Nützlichkeit der Dinge in der „bürgerlichen Gesellschaft ihre eigene Dialektik“ habe: nämlich einerseits das immanente Ziel verfolge die Menschen mit der Dingwelt zu versöhnen, dadurch, dass die „ganz nützlich gewordenen Dinge ihre Kälte verlören“, andererseits aber eine Lüge sei, da die Dinge letztlich „um des Profit willens“ produziert werden. Das führe dazu, dass Menschen „gegen das Praktische aufbegehren“ (Adorno 1977, (vgl. Anm. 31), S. 392).

33 Dorschel 2003 (vgl. Anm. 27), S. 40.

34 So differenziert Julius Posener zum Beispiel zwischen einer „allgemeinen Theorie des Funktionalismus“, d. i. einer „Grundlehre des Funktionalismus“ einerseits und dem Funktionalismus als Stil, „welcher in den zwanziger Jahren auf dem Kontinent diesen Namen für sich beansprucht“ andererseits. Die „Anfänge des Funktionalismus“ als allgemeiner Theorie, sieht er schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also in den Bewegungen, von denen sich der so genannten funktionalistische Stil der 20iger Jahre des 20. Jahrhunderts eigentlich absetzen möchte. Posener, Julius: *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Frankfurt a. Main / Wien 1964, S. 7-26.

„Funktionsbegriff“ bedeutsam und bestimmend ist für den Eigenwert und die Sozialdimension des modernen Gebrauchsgegenstandes und seiner Gestaltung³⁵.

Einer der häufigsten Vorwürfe gegen den Funktionsbegriff im Design, insbesondere gegenüber dem so genannten Funktionalismus, wendet sich gegen dessen angebliches Postulat einer „Identität von Form und Funktion“, d. h. der Behauptung, dass es eine eindeutige und direkte Beziehung zwischen Form und Funktion gibt³⁶. Der Funktionalismus, so die Kritik, würde der Vorstellung folgen, dass sich die Form unmittelbar aus der Analyse der Funktion ergebe³⁷. Und Louis H. Sullivan hätte für dieses Credo mit „form follows function“ die perfekte Formel geliefert³⁸. Tatsächlich spricht Sullivan selbst von einer „final, comprehensive formula“, doch bei genauer Betrachtung verfehlt er diesen Anspruch – und das vermutlich nicht unbedacht³⁹. Denn nimmt man den Kontext, in dem er Form und Funktion in dieser Weise aufeinander bezieht, hinzu, wird diese scheinbar griffige und eindeutige Formel schnell unbestimmt und unverständlich. Dabei gewinnt Sullivan diesen Leitspruch zunächst direkt aus der Betrachtung der Natur. Naturgestalten, so Sullivan, seien der unverkennbare und charakteristische Ausdruck eines Wesens oder, wie Sullivan formuliert, des inneren Lebens⁴⁰. Dem Betrachter scheine es, als ob diese Formen genau das sind, was sie sein sollten. Form und Leben seien damit in der Natur alternativlos eins. Das sei deshalb so, erläutert Sullivan weiter, weil das Leben die Formen gemäß seiner Bedürfnisse hervorbringe. Sullivan spricht hier aber auch von einem Geheimnis als etwas, das wir nicht wirklich verstehen – die Gestalten der Natur sind letztlich „past all understanding“⁴¹. Das sollte man nicht aus dem Blick verlieren, wenn Sullivan im Weiteren zu dem Schluss kommt, dass es ein Gesetz der Natur sei, dass die Form immer der Funktion folge („form ever follows function, and this is the

35 So auch Poerschke, die feststellt, dass man „in den verschiedenen Disziplinen innerhalb der letzten dreihundert Jahre sehen kann, dass die Idee der Funktion das Weltverständnis grundlegend verändert hat“ (Poerschke 2014 (vgl. Anm. 27), S. 11).

36 Vgl. Seeger 1999 (vgl. Anm. 28), S. 217.

37 Vgl. dazu u. a. Brandes, Uta / Erlhoff, Michael u. a.: *Designtheorie und Designforschung*. München 2009, S. 50.

38 Sullivan, Louis H.: The Tall Office Building Artistically Considered. In: Ders.: *Kindergarten Chats And Other Writings*. New York 2010, S. 202-213.

39 Ebd., S. 206.

40 Ebd., S. 207f.

41 Ebd., S. 208.

law“) und dass es daher auch für „all things human and all things superhuman, [...] all true manifestations of the head, of the heart, of the soul“ gelte⁴². Die Formulierung macht den inneren Widerspruch dieser Problematik transparent: der Gesetzescharakter („ever“) wird unterwandert von der Uneindeutigkeit der Folgebeziehung („follows“). Sullivans Wortwahl erweist sich als ambivalent: was genau meint „follows“? Die Funktion könnte so ein vernünftiger Grund einer Form sein, den man erschließen kann („daraus folgt“), aber auch eine Ursache, deren Wirkung die Form ist. Die Funktion könnte schlicht zeitlich die erste Idee sein, aus der sich dann weitere Ideen ergeben wie die Gestaltung einer passenden Form. Oder die Funktion könnte einfach die Bedeutung einer Form sein, wie ein Hinweis, dem man folgt. Sullivan gibt uns im Text noch eine weitere Hilfestellung zur Klärung des Verständnisses des Verhältnisses von Form und Funktion: die Form dürfe sich nicht ändern, wenn sich die Funktion nicht ändere. Die Interpretationsschwierigkeiten des Gesetzes „form follows function“ behebt diese Anmerkung allerdings nicht. Denn auch so erfahren wir nicht hinreichend, was eine Form ist, was die Funktion eines Gegenstandes ist, und auch nicht, in welchem genauen Verhältnis diese zueinander stehen sollen. Sullivan spricht in seinem Text zum Bürogebäude das Form-Funktions-Verhältnis an, aber nur am letzten Endes die nähere Bestimmung des Verhältnisses schuldig zu bleiben. Die Natur, so lässt sich ihm hier zustimmen, ist eben ein großes Mysterium.

Als der Begriff „Funktion“ im 16. Jahrhundert im deutschen Sprachgebrauch auftaucht, bezeichnet er die Verrichtung eines Amtes, einer dienstlichen Stellung⁴³. Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts wird der Begriff vor allem in der Mathematik gebräuchlich und meint hier einen „analytischen Ausdruck, der in beliebiger Weise aus Variablen und aus Zahlen oder konstanten Elementen zusammengesetzt“ ist⁴⁴. Mathematische Funktionen formulieren einen gesetzesmäßigen Zusammenhang zwischen den Elementen zweier verschiedener Mengen. In der Biologie und Medizin bezeichnet man mit „Funktion“ unter anderem die Arbeit der einzelnen Organe für den Gesamtorganismus und betont damit den

42 Ebd.

43 Vgl. dazu Artikel „Funktion“ In: *OWID – Online-Wortschatz-Informationssystem Deutsch*, hg. v. Leibniz-Institut für Deutsche Sprache. Mannheim. [<http://www.owid.de/wb/dfwb/start.html>]; zuletzt aufgerufen am 1. Juni 2021].

44 Serres, Michel / Farouki, Nayla (Hg.): *Thesaurus der exakten Wissenschaften*. Frankfurt a. Main 2001, S. 283.

Zusammenhang und die wechselseitige Abhängigkeit aller Teile eines Systems⁴⁵. In den Sprachwissenschaften wird der Funktionsbegriff unter anderem so verwendet, dass er dem „Begriff der Relation nahe“ kommt⁴⁶. Augenfällig ist überdies, dass in vielen dieser Bereiche der Funktionsbegriff Beziehungen und Verhältnisse mehr problematisiert denn determiniert. Ohne hier die verschiedenen Bedeutungsdimensionen des Funktionsbegriffes in ihren Verhältnissen zum Funktionsbegriff in der Gestaltung auch nur annäherungsweise darstellen zu wollen, lässt sich festhalten, dass der Begriff der „Funktion“ in seinem semantischen Gehalt sehr viel weiter zu fassen ist als der moderne Zweckbegriff und dass diese semantische Offenheit des Funktionsbegriffes gegenüber dem Zweckbegriff in einem Zusammenhang mit dem Siegeszug des Funktionsbegriffes im Design zu stehen scheint⁴⁷. Denn die semantische Erweiterung des Funktionsbegriffes gegenüber dem Zweckbegriff lässt sich ebenso in der Gestaltung beobachten: Auch hier wird das Wort „Funktion“ nicht eindimensional verwendet und meint neben Zweck auch Nutzen, Praktikabilität, Gebrauch, Sachlichkeit, Tätigkeit, Wirksamkeit, Beziehung etc.⁴⁸. Diese Mehrdeutigkeit kann man als problematisch erachten und den Sprachgebrauch diesbezüglich korrigieren wollen, aber man kann sich auch

45 Vgl. dazu Poerschke 2014 (vgl. Anm. 27), S. 17: „Ein Organismus war nun etwas, das eine innere Organisation hatte, deren Teile von den Funktionen bestimmt wurden. Funktion als unsichtbares Merkmal und Organismus als von den Funktionen bestimmtes und sie bestimmendes, beziehungsreiches, lebendiges Ordnungssystem waren die wesentlichen Elemente der Klassifikation seit Cuvier.“ Hier auch der Verweis auf Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. Main 1994, S. 322ff.

46 Vgl. z.B. Schmidt, Wilhelm: Zum Funktionsbegriff in der neueren Linguistik, insbesondere in der funktional-kommunikativen Sprachbeschreibung. In: *STUF – Language Typology and Universals*. 35 (1982), S. 9-18. [<https://doi.org/10.1524/stuf.1982.35.jg.9>]. Gemeint ist dabei, dass eine syntaktische Funktion das Verhältnis eines Wortes bzw. einer Phrase zu anderen Wörtern bzw. Phrasen eines Satzes bezeichnet.

47 Der Thesaurus der exakten Wissenschaften betont, dass der Begriff der Funktion zwar ursprünglich aus der Mathematik komme, aber sich vor allem dadurch auszeichne, dass er in „verschiedenen Fachgebieten unterschiedliche Bedeutung“ habe. Serres / Farouki 2001 (vgl. Anm. 44), S. 282. Zu der semantischen Dimension des Funktionsbegriffes in Architektur und Gestaltung und seinem Verhältnis zum Funktionsbegriff in anderen Bereichen vgl. Forty, Adrian: *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*. London 2019, S. 174-195; Poerschke 2014 (vgl. Anm. 27).

48 Vgl. z.B. Forty 2019 (vgl. Anm. 47), 174-195.

fragen, ob die Uneindeutigkeit des Funktionsbegriffes nicht ein Grund sein könnte, wieso Begriffe wie Zweck oder Nutzen vom Funktionsbegriff abgelöst wurden⁴⁹. Offensichtlich ist es nicht mehr plausibel, das Verhältnis von Form und Funktion im Gestaltungsbereich weiter nur als Mittel-Zweck-Relation aufzufassen. Und über die Gründe, weshalb der Zweckbegriff vielerorts zunehmend unzureichend erscheint, können wir uns erschließen, welche Aufgabe dem Funktionsbegriff in der Moderne speziell in Bezug auf die Formgebung des Gebrauchsgegenstandes tatsächlich zukommt.

Schon Semper hatte festgestellt, dass Zwecke und Bedürfnisse nicht mehr in gewohntem Sinne bestimmend für die Gestaltung des modernen Gebrauchsgegenstandes sind. „Not und Genuß“ seien nur noch „Absatzmittel für die Erfindungen“⁵⁰. Sein Verdacht: Zwecke werden dem Ding nachträglich zugewiesen. Ein Verdacht, den einige Jahre später auch Friedrich Nietzsche äußert, wenn er darauf hinweist, dass „die Ursache der Entstehung eines Dings und dessen schliessliche Nützlichkeit, dessen thatsächliche Verwendung und Einordnung in ein System von Zwecken toto coelo auseinander liegen“⁵¹. Es gibt einen grundsätzlichen

49 Zur Kritik z.B. Seeger 1999 (vgl. Anm. 28), S. 216: Seeger hält die „Nicht-Definition“ des Begriffes für eine „programmatische Schwäche“ des Funktionalismus. Dorschel sieht „in der grundlegenden Doppeldeutigkeit“ des Begriffes Funktion den Grund für den immer populärer werdenden Gebrauch desselben und hält diese Doppeldeutigkeit für problematisch, weil so „mit ein und demselben Etikett Funktionalismus die eine Bedeutung unauffällig durch eine andere“ ersetzt werde – und letzten Endes so unter dem „Anspruch menschenfreundlichster Anliegen“ eigentlich nur die „Technik als Technik“ gefeiert wird. Dorschel 2003 (vgl. Anm. 27), S. 39.

50 Semper 1966 (vgl. Anm. 3), S. 3.

51 Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. In: Ders.: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. Kritische Studienausgabe*. Band 5. Hrsg. v. Colli, Giorgio / Montinari,azzino, München 1993, S. 245-412, hier S. 313-316. Nietzsche bezeichnet im Weiteren Zwecke als den „Sinn einer Funktion“ und macht damit implizit einen Unterschied zwischen der immer wechselnden Interpretation einer Funktion (= Zweck) und der Funktion einer Sache selbst. „Aber alle Zwecke, alle Nützlichkeiten sind nur Anzeichen davon, dass ein Wille zur Macht über etwas weniger Mächtiges Herr geworden ist und ihm von sich aus den Sinn einer Funktion aufgeprägt hat; und die ganze Geschichte eines ‚Dings‘, eines Organs, eines Brauchs kann dergestalt eine fortgesetzte Zeichen-Kette von immer neuen Interpretationen und Zurechtmachungen sein, deren Ursachen selbst unter sich nicht im Zusammenhange zu sein brauchen, vielmehr unter Umständen sich bloss zufällig hinter einander folgen und ablösen. [...] Die Form ist flüssig, der ‚Sinn‘ ist es aber noch mehr ...“.

Argwohn gegenüber dem Zweckbegriff. Problematisch erscheint insbesondere, dass wir dazu neigen, Ursprung und Zweck gleichzusetzen, sprich dass wir gerne davon ausgehen, dass der Zweck, den wir in einer Sache sehen, die Existenz derselben erklärt. Gleichzeitig begegnet man dem Kausalbegriff mit zunehmender Skepsis. Man wird gewahr, dass Wirkungen „unendlich viele Ursachen haben“ können und gleichzeitig „jede Ursache unendlich viele Wirkungen“⁵². Eine eindeutige Zuordnung von Ursache und Wirkung „unter Ausschluß aller anderen Ursachen und Wirkungen“ wird zunehmend schwierig⁵³. Der Zweckbegriff in seiner Tradition als *causa finalis* ist durch diese Nähe zur Kausalvorstellung offensichtlich weniger geeignet sich von den Problemen kausaltheoretischer Erklärungen abzusetzen. In den Sozialwissenschaften distanziert man sich deswegen von Zweckvorstellungen und zeigt sich bemüht, einen „zweckfreien Funktionsbegriff“ zu entwickeln⁵⁴. Durch einen solchen Funktionsbegriff verspricht man sich einen Erkenntnisvorteil gegenüber dem Zweckbegriff, gerade weil man im „funktionalistischen Denken“ die Existenz einer Sache, eines Dings, einer Handlung etc. nicht mehr durch deren Zweck erkläre, sie nicht mehr durch den „Ausschluß anderer Seinsmöglichkeiten“ rechtfertige⁵⁵. Folgt man diesem Gedanken, lässt sich rückschließen, dass der Funktionsbegriff im Gestaltungsbereich Vergleichbares bewirkt und man auf den Funktionsbegriff wohl gerade deswegen zurückgreift, weil man so die Formgebung nicht determiniert. Und noch eine weitere Dimension lässt sich durch den Gebrauch des Funktionsbegriffes in anderen Bereichen und Disziplinen erschließen: In der Techniktheorie geht man vom Zweckbegriff zum Gebrauch des Funktionsbegriffes über, weil man erkennt, dass sich technische Objekte in ihrer Eigenart nicht hinreichend über den „praktischen Zweck“ erfassen lassen, denn verschiedenste Funktionsweisen eines technischen Objektes können „gleiche Resultate“ erzielen, schreibt Gilbert Simondon⁵⁶. Viele Motoren funktionieren völlig unterschiedlich, sie sind anders aufgebaut, ihre Wirkmechanismen unterscheiden sich, dabei dienen sie aber dem gleichen Zweck. Um die Wirklichkeit technischer Objekte zu beschreiben, be-

52 Luhmann, Niklas: Funktion und Kausalität. In: Ders.: *Soziologische Aufklärung 1. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. Wiesbaden 2009, S. 11-38, hier S. 20.

53 Ebd., S. 21.

54 Ebd., S. 12.

55 Ebd., S. 33.

56 Simondon, Gilbert: *Die Existenzweise technischer Objekte*. Zürich 2012, S. 19.

dürfe es eines Funktionsbegriffes, der, anders als der Zweck, die spezifische Weise des Tätigseins eines Gegenstandes beschreiben kann⁵⁷. Der Aspekt also, der im Technischen mit dem Funktionsbegriff ins Spiel gebracht wird, ist – analog zum Funktionsbegriff in der Biologie – eine Auffassung einer Art innerer Kausalität, eines Zusammenspiels der einzelnen Teile eines Ganzen. Die Techniktheorie gewinnt hierüber die Möglichkeit Entwicklungszusammenhänge in einer völlig neuen Weise zu beschreiben⁵⁸. Das lässt sich auch auf den Funktionsbegriff im Bereich der Gestaltung übertragen: Während der Zweckbegriff vorrangig die „Aufgabe“ eines Gegenstandes hinsichtlich der (natürlichen) Bedürfnisse des Menschen meint, verweist der Funktionsbegriff zudem auf „die Art und Weise, wie der Gegenstand den Zweck erfüllt“⁵⁹. Dinge können für viele verschiedenste Zwecke in Gebrauch genommen werden – auch mit einer Zange kann man je nach Form einen Nagel in die Wand schlagen, wenn gerade kein Hammer griffbereit ist. Der vorgestellte Zweck eines Designers und der situative Gebrauch des Objektes können divergieren. Der Zweckbegriff bezieht sich vorrangig auf Handlungszusammenhänge, in denen ein Ding als Mittel in Gebrauch genommen wird. In Bezug auf die konkrete Formgebung des Gegenstandes stellt sich hier nur die Frage, ob dieser sich dafür eignet oder nicht. Die Vorstellung von Zwecken dient der Orientierung eines Handelnden, für die Frage der Gestaltung eines Gebrauchsgegenstandes erscheint ein solcher Zweckbegriff letztlich nicht

57 Ebd., S. 19.

58 Vgl. dazu Simondons Unterscheidung von abstrakten und konkreten Maschinen, die sich dadurch auszeichnet, dass die verschiedenen Elemente einer sogenannten abstrakten Maschine nur je eine Funktion erfüllen, während bei konkreten Maschinen die einzelnen Teile verschiedene Funktionen gleichzeitig erfüllen. Simondon 2012 (vgl. Anm. 56), S. 21f.: „Das technische Objekt existiert also als ein spezifischer Typ, den man am Ende einer konvergenten Serie erhält. Diese Serie verläuft von der abstrakten zur konkreten Existenzweise: Sie tendiert zu einem Zustand, der aus dem technischen Wesen ein System macht, das gänzlich kohärent ist, das vollständig eine Einheit bildet.“ Und ebd., S. 20: „Als Motor, der auf den Motor von 1910 folgt, lässt sich der heutige Automotormotor durch eine innere Untersuchung der Kausalitätsgefüge und der Formen bestimmen, insoweit sie diesen Kausalitätsgefügen angepasst sind. In dem aktuellen Motor ist jedes Teil dergestalt durch wechselseitigen Energieaustausch mit den anderen verbunden, dass es nicht anders beschaffen sein kann, als es tatsächlich ist. Die Form des Verbrennungsraumes, die Form und Dimension der Ventile, die Form des Kolbens sind Bestandteile ein und desselben Systems, in dem eine Vielzahl wechselseitiger Kausalitäten existiert.“

59 Dorschel 2003 (vgl. Anm. 27), S. 38f.

hinreichend⁶⁰. Wir könnten festhalten: Handlungen haben Zwecke, Dinge Funktionen. Darüber hinaus suggeriert der Zweckbegriff traditionell ein hierarchisches, das heißt ein nicht umkehrbares Verhältnis zwischen Mittel und Zweck. Wo der Zweck die Mittel determiniert, gibt es wenig schöpferische Freiheit, lässt sich sagen. Die gestalterische Leistung würde dann vornehmlich darin bestehen, aus schon existierenden und bekannten Zwecken konkrete Formen abzuleiten. Ein solches Designverständnis wäre fremdbestimmt, die Formgebung des Mittels reine Dienstleistung sozusagen. Eine Limitation, die vonseiten der sich als frei und autonom verstehenden künstlerischen Gestaltung gegenüber einem sogenannten technischen und dadurch scheinbar bedingten Gestaltungsbegriff gerne wiederholt wurde und wird, für einen Designer des 20. Jahrhunderts allerdings ein Problem darstellt und mit dem eigenen Selbstverständnis kollidiert.

Ausgehend von der Unbestimmtheit des Verhältnisses von Funktion und Form lässt sich der gesamte Diskurs des Designs im 20. Jahrhundert als eine Kette von Interpretationsversuchen des Funktionsbegriffes verstehen⁶¹. Designern wissen (ganz praktisch), dass Form nicht zwangsläufig aus der Funktion folgt⁶². Dass das Verhältnis von Funktion und Form dennoch nicht beliebig ist, ist die durchgängige Thematik des Funktionsdiskurses. Gerade der Willkür soll mit Verweis auf die Funktion Einhalt geboten werden. Designer sind eben keine „reinen Formenerfinder“, sondern Problemlöser, schreibt der Braundesigner und

60 Vgl. dazu die Differenzierung von Zweck und Funktion in der Gesellschaftstheorie, z. B. Luhmann 1995 (vgl. Anm. 21), S. 222: „Anders als oft angenommen hat der Funktionsbegriff nichts mit dem Zweck von Handlungen oder Einrichtungen zu tun. Er dient nicht (wie der Zweck) der Orientierung eines Beobachters erster Ordnung, also des Handelnden selber, seiner Berater, seiner Kritiker“.

61 Das gilt im Übrigen oft auch dann, wenn weiterhin das Wort „Zweck“ oder „Zweckmäßigkeit“ verwendet wird, z. B. Aicher, Otl: *welt als entwurf*. Berlin 1991, S. 191: „das prinzip der zweckmäßigkeit dagegen kennt keine ausschließlichkeit. Vieles ist zweckmäßig, und vieles ist auf verschiedene weise zweckmäßig. Der aggregatzustand einer zweckmäßigen welt wäre pluralität.“ [...] „eine kultur im aggregatzustand der zweckmäßigkeit würde gegenüber der vernunft aus einer obersten idee, einem obersten prinzip tausend initiativen, tausend konzepte, tausend entwürfe machen. [...] statt aus einer definitiven kausalität, statt in logischer notwendigkeit würden wir leben [...] zur herstellung einer individuellen balance zwischen uns, umwelt und welt“.

62 Ebd., S. 68: „es ist barer unsinn, wenn nachgebetet wird, die (gute) form resultiere zwangsläufig aus der funktion“.

Dozent der Ulmer Hochschule für Gestaltung Hans Gugelot⁶³. Die Intention des Funktionsdiskurses ist es, potenziell Beliebigeres wie die Erfindung einer neuen Form in etwas Notwendiges, spricht die funktionale Form, zu transferieren. Aus einer Perspektive mag das Ornament, wenn es denn vernünftig ist, diesem Notwendigen entsprechen⁶⁴. Während eine andere im Namen der Funktion betont, dass Schmuck grundsätzlich beliebig und sogar gefährlich ist⁶⁵. Oder man meint, dass Funktionen als Ideen zu verstehen sind, und fordert deswegen Designer dazu auf, eine quasi-platonische Wesensanalyse vorzunehmen, um Funktion erkennen zu können⁶⁶. Gugelot spricht von einem „mensch-geräte-system“, das nur funktioniert, wenn das Gerät vom Menschen in einer richtigen Weise bedient wird, was wiederum nur möglich ist, wenn das Ding seine Funktion, spricht die Tätigkeit, die der Mensch in Bezug auf das Ding ausüben soll, verständlich kommuniziert⁶⁷. Dann wird der Designer zum Semiotiker, der Verhaltensanweisungen bzw. „Erwartungsverhalten“ gestaltet. Jeder Entwurfsansatz ist schließlich ein Vorschlag zur Bestimmung des Funktionsbegriffes und seines Bezugs zur Form des Gebrauchsgegenstandes. Dabei scheint die semantische Uneindeutigkeit des Funktionsbegriffes von Vorteil zu sein: Immer tiefer wird der Keil zwischen Funktion und Zweck getrieben. Die Designer des späten 20. Jahrhunderts heben hervor, dass ein Funktionsbegriff, der sich am rein praktischen Zweckbegriff orientiert, zu kurz greift und fordert eine Erweiterung des Funk-

63 Gugelot, Hans: design als zeichen. Vortrag gehalten am 13.10.1962 bei dem Industrieunternehmen CEAG in Dortmund. In: Wichmann, Hans (Hg.): *System-Design Bahnbrecher: Hans Gugelot 1920-1965*. München 1984, S. 46-50, hier S. 47.

64 Van de Velde 1901 (vgl. Anm. 19), S. 97-108.

65 Vgl. Loos, Adolf: *Ornament und Verbrechen*. Wien 1988, S. 78-88.

66 Vgl. dazu Gropius, Walter: Grundsätze der Bauhausproduktion. In: Probst, Hartmut / Schädlich, Christian: *Walter Gropius. Band 3: Ausgewählte Schriften*. Berlin 1988, S. 93-96, hier S. 93: „Ein Ding ist bestimmt durch sein Wesen. Um es so zu gestalten, daß es richtig funktioniert – ein Gefäß, ein Stuhl, ein Haus –, muß sein Wesen zuerst erforscht werden; denn es soll seinem Zweck vollendet dienen, d.h. seine Funktionen praktisch erfüllen, haltbar, billig und ‚schön‘ sein.“

67 Gugelot 1984 (vgl. Anm. 63), S. 47. Ein Stuhl sendet ein richtiges Zeichen für seinen Gebrauch, wenn er allgemeinverständlich kommuniziert, dass man auf ihm sitzen kann, eine Drucktaste, wenn sie ebenso kommuniziert, dass sie gedrückt werden soll. Misslungen ist Design aus dieser Perspektive dann, wenn es falsche Information mitteilt, wie wenn eine Drucktaste rund und geriffelt ist und dadurch „drehen“ kommuniziert (ebd., S. 48).

tionsbegriffs⁶⁸. Neben sogenannten Zweck-Funktionen spricht man dann auch von ästhetischen, ökonomischen, semiotischen, symbolischen oder technischen Funktionen. Zudem wird man sich im Laufe des 20. Jahrhunderts immer mehr bewusst, dass sich der Funktionsbegriff nicht mehr nur auf das einzelne materielle Ding und seine Gestalt bezieht, sprich gar nicht nur das Verhältnis von Form und Zweck meint, sondern auf einen größeren Zusammenhang verweist⁶⁹. Denn wenn „Funktion“ sich auch auf das Verhältnis von Mensch und Objekt bezieht, dann muss man erkennen, dass dieses Verhältnis über das materielle einzelne Objekt hinaus auf ein (komplexes) funktionales Gefüge vielfältiger Beziehungen und Zusammenhängen verweist, die nicht alle kausal zu verstehen sind. Lucius Burckhardt spricht von der „Sozialfunktion“ des Designs und meint damit nicht mehr den Entwurf einzelner Objekte, sondern die Gestaltung eines ganzen Komplexes, eines „unsichtbaren Gesamtsystems, bestehend aus Objekten und zwischenmenschlichen Beziehungen“⁷⁰. Schon die Erfindung eines Gerätes für einen einzigen isolierbaren Zweck wirkt sich auf vieles andere aus, setzt Designer unter Anschlusszwänge, indem so immer neue Probleme entstehen, die nach weiteren Geräten mit neuen Zwecken verlangen⁷¹. So kann man ohne Weiteres sagen, dass Funktion nicht durch den Verweis auf Zwecke, Bedürfnisse oder Absichten gegeben ist, „sondern selbst eine aus der Beobachtung der Form gewonnene Interpretation, die sich im Unterschied zur Form jeweils erst noch bewähren muss“⁷². Der Funktionsbegriff nähert sich damit immer mehr dem Relationsbegriff an.

68 So Jochen Gros mit seiner These vom „Erweiterten Funktionalismus“. Gros, Jochen: Produktsprache als Erkenntnisgegenstand. In: Steffen, Dagmar (Hg.): *Design als Produktsprache. Der „Offenbacher Ansatz“ in Theorie und Praxis*. Frankfurt a. Main 2000, S. 7-15. Aber auch Bill, Max: funktion und gestalt. In: Ders.: *funktion und funktionalismus. Schriften: 1945-1988*. Hrsg. v. Jakob Bill. Bern 2008, S. 129-148.

69 Nach Burckhardt genügt eine „radikale Analyse des zu erfüllenden Zwecks“ nicht, wenn man „höheren Zusammenhang“ nicht bedenkt. Burckhardt, Lucius: *Design ist unsichtbar*. In: Ders.: *Design ist unsichtbar. Entwurf, Gesellschaft & Pädagogik*. Hrsg. v. Blumenthal, Silvan / Schmitz, Martin. Berlin 2012, S. 13-25, hier S. 21.

70 Ebd., S. 25.

71 Ebd., S. 20: „Jeder neue Entwurf bewirkt im Gebrauch Änderungen, und diese Änderungen ziehen die Notwendigkeit neuer Entwürfe nach sich.“

72 Baecker, Dirk: *Form und Formen der Kommunikation*. Frankfurt a. Main 2005, S. 265

Trotz all dieser mehrdimensionalen Aspekten des Funktionsbegriffes kennt der Funktionalismus auch die Vorstellung, dass sich Funktionen und ihre Formen, wenn ihre technische Entwicklung einmal abgeschlossen ist, idealerweise nicht mehr ändern sollen⁷³. Dann strebt man mit der guten, funktionalen Form doch wieder eine zeitlose und invariante Lösung an und der Funktionsbegriff hätte dann die Kontingenz der Formgebung letzten Endes doch wie befürchtet und kritisiert wieder beerdigt. Seit dem 19. Jahrhundert sind die Gebrauchsformen einem stetig wachsenden und sich beschleunigenden Prozess der Veränderung unterworfen. Offensichtlich hat der Funktionsdiskurs gerade das Gegenteil dieser Vorstellung bewirkt. Ohne Zweifel kommt es zu dieser Vervielfältigung der Formen und Dinge, weil sich Designer seit dieser Zeit in besonderer Weise um Funktionen bemühen. Es scheint also keine Rolle zu spielen, welche Hoffnungen für die Zukunft der Formgebung sich einzelne Designer machen. Aber was genau ist die Funktion des Funktionsbegriffes im Bereich der Gestaltung, wenn das Ziel nicht eine endgültige Lösung aller Formgebungsprobleme für Gebrauchsgegenstände ist? In der gegenwärtigen Gesellschaftstheorie gilt der Funktionsbegriff als Vergleichs Gesichtspunkt⁷⁴. Das bedeutet, dass man mit dem Verweis auf und der Analyse von Funktionen nicht mehr Vorhandenes rechtfertigt, nicht mehr andere, nicht realisierte Seinsmöglichkeiten ausschließt, sondern gerade das Gegenteil davon bewirkt: Man möchte die Aufmerksamkeit auf die Alternativen, auf die anderen Möglichkeiten lenken⁷⁵. Das Sosein einer Sache, den Sinn einer Handlung erschließt man sich so, weil man andere Möglichkeiten in ein Verhältnis dazu setzt⁷⁶. Viele gesellschaftliche Phänomene sind nicht rational gesteuert und daher auch nicht vernünftig zu begründen oder im „Zweck-Mittel-Schema [zu] explizieren“⁷⁷. Mit Bezug auf den ‚zweckfreien Funktionsbegriff‘ erklärt man in der Gesellschaftstheorie Handlungen nicht mehr „aus Ursachen nach

73 Bill, Max: die gute Form. In: Ders. 2008 (vgl. Anm. 68), S. 27-30, hier S. 28.

74 Luhmann 2009 (vgl. Anm. 52), S. 19: „Die funktionale Methode soll gerade die Feststellung begründen, daß etwas sein und auch nicht sein kann, daß etwas ersetzbar ist“.

75 Ebd., S. 32: „Die Definition und Entwicklung der äquivalenzfunktionalen Methode war von der Annahme ausgegangen, daß die Konfrontation einer Handlung mit „anderen Möglichkeiten“ einen Erkenntnisgewinn einbringt.“

76 Ebd., S. 33.

77 Ebd., S. 33.

Gesetzen“, sondern „als eine Möglichkeit unter anderen“⁷⁸. Auch im Bereich der Gestaltung hat der ‚zweckfreie Funktionsbegriff‘ die Perspektive für Alternativen geöffnet. Es macht einen Unterschied, ob wir annehmen, dass wir heute bequeme Sessel haben, weil der moderne Mensch das Bedürfnis entwickelt hat, (endlich) bequem sitzen zu wollen (sozusagen mehr oder weniger alternativlos), oder ob wir andersherum eine bestimmte Art des Sitzens kennen, weil wir solche Sessel haben. Entscheidend dabei ist, dass diese kontingente Perspektive auf Gegebenes und Realisiertes im Bereich des Designs Rückwirkungen auf die Praxis des Entwerfens und Gestaltens hat. Während im ersten Fall der Stuhl durch das Bedürfnis des bequemen Sitzens gerechtfertigt erscheint, ist im zweiten Fall die Perspektive auf den Stuhl eine andere: Ist die Sitzhaltung wirklich bequem? Könnte sie bequemer sein? Welche anderen Sitzfunktionen gibt es? Welche Sitzhaltung realisiert sich durch exakt diesen Sessel?⁷⁹ Der konkrete, realisierte Entwurf wird verständlich durch den Verweis auf andere Möglichkeiten⁸⁰. Man kann an der Form neue Funktionen entdecken, die Form mit Blick auf mögliche Funktionen variieren⁸¹. Die Form informiert über die Funktion und die Funktion über die Form⁸². Statt einer Reduktion vielfältiger Gestaltungsmöglichkeiten auf wenige, sinnvolle Zweckformen, provoziert der Funktionsbegriff immer weitere Variationen von Funktionen und Gebrauchsformen. Jede neue Form, jede neue

78 Ebd., S. 34.

79 Vgl. dazu beispielhaft die Analyse des Stahlrohrsessels B3 von Marcel Breuer: Selle, Gerd: *Design im Alltag. Vom Thonetstuhl zum Mikrochip*. Frankfurt a. Main 2007, hier S. 59f.: „Aber Breuer konfrontiert auch mit einem Sitzgerät, das die Funktion des Sitzens neu interpretiert. [...] Im Moment des Hinsetzens rutscht man sofort in die schiefe Ebene der Sitzbespannung nach hinten [...], um von den Rückenlehnen Gurten gestoppt zu werden. [...] Gewiss könnte man sich im Sitzen entspannt zusammensacken lassen. Aber dann würde man genau die Haltung verfehlen, die man dem Gestell schuldet. Dies sieht nicht nur wie ein Katapult aus, sondern befindet sich im Zustand federnder Gespanntheit [...] Auf einer solchen Schleuder zu sitzen, die jederzeit losschnellen kann, ist nicht unbedingt ein angenehmes Gefühl. [...] Dieser Breuer-Sessel ist ein Möbel, das mobil halten soll“.

80 Vgl. ebenso die kunstwissenschaftliche Methode von Max Imdahl, der eine Darstellung experimentell leicht verändert, um durch diese Veränderungen zu erkennen, welcher irreduziblen Bildsinn mit genau der unveränderten Darstellungsweise verbunden ist. Vgl. dazu Imdahl, Max: *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*. In: Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 300-324.

81 Vgl. dazu Baecker 2005 (vgl. Anm. 72), S. 265.

82 Ebd.

Funktion stellt das Design unter Anschlusszwang. Gerade weil das Verhältnis von Form und Funktion sich einerseits von rational ausgerichteten Zweck-Mittel-Vorstellungen immer weiter befreit und immer kontingenter und offener wird und andererseits das funktionale Denken sich bemüht, diese Kontingenz der Formgebung auf bestimmte, funktionale Möglichkeiten zu reduzieren, entsteht ein Spannungsfeld, in dem Funktionen sozusagen zum Anziehungspunkt für weitere Funktionen werden, die sich an neuen Formen bewähren müssen, die wiederum weitere Funktionen freigeben etc. Der Effekt ist bekannt. Die Situation wird immer dynamischer, die Gebrauchsformen vervielfältigen und verändern sich immer schneller. Funktional, so Dirk Baecker, heißt schließlich, dass „die Form reflektiert“ wird, um die „Funktion zu variieren“⁸³. Design ist ein also ein „Hin und Her zwischen Form und Funktion“⁸⁴.

Der Begriff der Funktion verweist damit auf eine weitere entscheidende Dimension des modernen Designs. Es geht im Design nicht nur um eine besondere Form der Praxis, nicht um Theorie, sondern um das Selbstverständnis einer „welt als entwurf“, einer Welt, die nicht mehr gegeben, sondern gemacht ist. Und das schließt dann sogar scheinbar natürliche Phänomene wie „Nacht“ ein, die aus Perspektive des Entwurfes auch ein „menschgemachtes Gebilde“ ist⁸⁵. Jeder Entwurf ändert die Welt als ein funktionales Gefüge. Diese Perspektive auf die soziale Wirklichkeit ist das Eigentümliches des Designs. Während die Kunst sich mit dem Zwecklosem befasst, die Mode dem sich stetig Ändernden Sinn gibt, ist es die Leistung des Designs, Funktionen zu entwerfen und zu gestalten⁸⁶. In Anbetracht der kontingenten Möglichkeiten einer Formgebung gibt der Funktionsbegriff Anhaltspunkte für ein Verständnis von Formgebung, das sich weder an der Kurzlebigkeit der Mode noch an der Geschmacksfrage der Ästhetik, nicht

83 Ebd., S. 276.

84 Ebd., S. 265.

85 Burckhardt 2012 (vgl. Anm. 69), S. 16. Ebd.: „Und in der Tat ist es menschliches Verhalten, das entlang menschgemachter Einrichtungen, die Nacht so oder anders gestaltet. [...] ein menschgemachtes Gebilde, bestehend aus Öffnungszeiten, Schließungszeiten, Tarifen, Fahrplänen, Gewohnheiten und auch aus Straßenlampen.“

86 Funktionen unterliegen vor allem nicht wie Moden dem zeitlichen Wandel: Wenn die Entwicklung einer Funktion abgeschlossen ist, so zum Beispiel Max Bill, dann ändert sie sich grundsätzlich nicht mehr. Vgl. Bill 2008 (vgl. Anm. 68), S. 28: „die veränderungen kommen also in diesem fall nicht von seiten der funktion, sondern von seiten der geschmackswandlung“.

an warenästhetischen Aspekten oder am Selbstzweck der Kunst orientiert⁸⁷. Ebenso wenig kann es unter diesem funktionalistischen Selbstverständnis um das Verdecken des technischen Innenlebens, also um ein bloßes „Hüllengestalten“ gehen. Denn während die rein technische Form errechnet und konstruiert ist, versteht sich die funktionale Formgebung als Anleitung des Gebrauchs oder als Kommunikator des technischen Prinzips⁸⁸. Designer sehen es sogar zunehmend als ihre Aufgabe an, technische Lösungen und Prinzipien infrage zu stellen und gegebenenfalls andere, „intelligenterere Lösungen“ zu suchen⁸⁹. Funktionalität, so Otl Aicher, heißt, dass ein Gestalter zwischen vielen verschiedenen Aspekten, Faktoren und Bedingungen abwägen und entscheiden muss, was wie zu gewichten ist. Eine funktionale Gestaltung ist dann gelungen, wenn man Ende alles bedacht und gewertet wurde: das Technische, das Formale, das sich im Gebrauch Bewährende, das Verständliche, das Ökonomische, das Ethische etc.⁹⁰.

Design ist in seinem Selbstverständnis also weder reine Zweckgestaltung noch verkaufsfördernde Maßnahme noch Technik, angewandte Kunst oder Mode. Mit dem Aufkommen des Funktionsdiskurses etabliert sich Design als eine eigengesetzliche und selbstbestimmte Weise der Gestaltung⁹¹. Heute sprechen wir immer dann von Design, wenn „eine Form im Hinblick auf ihre Funktion untersucht,

87 Zur Abgrenzung von Design und Warenästhetik vgl. z. B. Gugelot, Hans: hypothese zur berücksichtigung des marktes bei der produktgestaltung. In: Wichmann 1984 (vgl. Anm. 63), S. 40-43. Gemeinhin wird Design gerne mit den Verkaufsstrategien der Marktwirtschaft verknüpft: Bewährtes lässt sich im neuen Styling immer und immer wieder neu verkaufen. Für Gugelot ist das Verhältnis von Angebot und Nachfrage explizit kein Faktor, der bei der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen eine Rolle spielen sollten. Siehe auch Moles, Abraham A.: Die Krise des Funktionalismus. In: Fischer / Hamilton 1999 (vgl. Anm. 8), S. 211-213, S. 212: „Der Funktionalismus widersetzt sich notwendig der Philosophie der Überflußgesellschaft, die rücksichtslos produzieren und verkaufen will.“

88 Behrens 1999 (vgl. Anm. 8), S. 26f.: Für Behrens ist es eine Sache, ob ein Turm stabil ist, eine andere, ob er auch stabil wirkt bzw. Stabilität kommuniziert. Letzteres ist das originäre Gebiet des Designers.

89 Aicher 1991 (vgl. Anm. 61), S. 74.

90 Ebd., S. 68

91 Georg Mueche zum Beispiel spricht 1926 von der „Eigengesetzlichkeit der industriellen Formgebung“, die „absolut eigenartig ist“ und nicht „von den bildenden Künsten abgeleitet werden kann“. Mueche, Georg: *Bildende Kunst und Industrieform*. In: Fischer / Hamilton 1999 (vgl. Anm. 8), S. 47-49, hier S. 47.

gestaltet und verbessert wird“⁹². Die enge und weniger flexible Kopplung der Gebrauchsform an einen bestimmten Zweck beim vormodernen Gebrauchsgegenstand wird mit der industriellen Herstellungsweise freigesetzt. Einerseits kommt es dadurch zu einer Spezifizierung von Gebrauchsformen, andererseits zu ihrer Verallgemeinerung. Man stellt keine Einzelstücke her, sondern „Typen“, die ohne Kenntnis des künftigen Benutzers in vielen verschiedenen Situationen verstanden werden müssen und die also solche massenweise reproduzierbar werden. Diese Typisierung der Gebrauchsform und die Ausdifferenzierung ihrer Verschiedenheiten dürften die entscheidenden Mechanismen sein, die durch und mit dem modernen Design generiert werden. Design erschließt immer neue Möglichkeiten von Funktionsweisen mit immer neuen Gebrauchsformen. Es zeichnet sich dadurch aus, die „Frage nach der Form und der Funktion der Dinge [permanent – muss hier ergänzt werden] neu zu stellen“⁹³. Diese Unterscheidung von Form und Funktion in Bezug auf die Gestaltung von Gebrauchsgegenständen generiert also einen Blick, der es uns erlaubt, die Wirklichkeit nach ihrem Funktionieren hin zu befragen⁹⁴. Dadurch wandeln sich die Gebrauchsformen schneller und sind kurzlebiger. Design macht unser Leben nicht besser, nicht einfacher, nicht fortschrittlicher und auch nicht angenehmer. Das, was durch das moderne Design für die Gesellschaft bereitgestellt wird, ist vielmehr ein Überschuss der Funktionen, die permanente Option, die Dinge zu verändern und neu zu entwerfen, wodurch unsere tagtäglichen, standardisierten Handlungsabläufe dynamisiert werden und unsere Routine unterbrochen wird für immer neue, zukunftsversprechende Formen und Funktionen.

92 So Baecker 2005 (vgl. Anm. 72), S. 264.

93 Sloterdijk, Peter: *Das Zeug zur Macht*. In: Sloterdijk, Peter / Voelker, Sven: *Der Welt über die Straße helfen. Designstudien im Anschluss an eine philosophische Überlegung*. München 2010, S. 7-25, hier S. 19.

94 Schon Sigfried Giedion hat darauf aufmerksam gemacht, wie spezifisch modern das Interesse am Nützlichen ist und welche Auswirkung diese Orientierung am Nutzen für die Mechanisierung des 18. und vor allem 19. Jahrhundert hat. Vgl. dazu Giedion, Sigfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Betrag zur anonymen Geschichte*. Frankfurt a. Main 1987, insbesondere S. 51-57.

Summary

The discourse of design begins with the insight that the modern form of use is freeing itself from its ties to tradition and lore. Modern designers, seeking answers to the perceived contingency of form, increasingly orient themselves to the concept of function. The question that follows is, what function this discourse of function itself has for the modern design of everyday objects. On the one hand the discourse shows, that the concept of function is far more complex, open and indeterminate than is often assumed. On the other hand the concept of function has the effect of distinguishing design from art, technology, craft and fashion. In the end the discourse on function does not lead to a reduction of design to purely functional forms, but has the exact opposite effect: namely, the permanent revision and variation of forms of use. The core of the discourse on function is that modern designers, according to their self-image, have become specialists for functions: Only they design and reject, reflect and create ever new forms for ever new functions.

Nacht Raum Schatten Musik

Einleitende Worte von Petra Lohmann

„Wo gehen wir denn hin?
Immer nach Hause.“¹
(Novalis)

Ulrich Exner und Martin Herchenröder haben ihr künstlerisches Projekt „NachtRaumSchattenMusik“ als ein Kompositum aus (Licht)-Architektur und Musik im Sommer 2019 auf dem Erfahrungsfeld SCHÖN UND GUT auf dem Siegener Fischbacherberg realisiert. Bei dem Erfahrungsfeld handelt es sich um einen transformativen Ort. Lange Zeit diente er als Schießstand militärischen Zwecken bis sich ab 2009 mit SCHÖN UND GUT ein Sozialprojekt für Jugendliche dort verortete.² Diesen, in vielerlei Hinsicht ambivalenten Ort unter neu zu erschließenden Vorzeichen zu sehen, wird hier als eines der wesentlichen Anliegen des künstlerischen Projekts „NachtRaumSchattenMusik“ gedeutet. Die Ausführungen zu ihrem Projekt gliedern Ulrich Exner und Martin Herchenröder in sieben Strophen, die allesamt große Oppositionen der menschlichen Existenz beleuchten: „Natur und Mensch, Krieg und Frieden, Macht – Ohnmacht. inmitten von noch und schon ... Stabil – instabil, Licht und Dunkel.“ Diese Oppositionen rahmen die Leitfrage des Projekts: „Prometheus – was jetzt?“³

Prometheus ist eine zentrale Figur im griechischen Mythos. Er war den Menschen zugewandt und brachte ihnen das Feuer und damit die Erkenntnis. Dafür musste der Titan grausam büßen. Der Göttervater Zeus bestrafte ihn, indem er ihn in der Ödnis des Kaukasusgebirges an einen Felsen schmiedete. Immer wieder kam ein Adler zu ihm und fraß von seiner Leber, die sich aber stets erneuerte. Erst Herakles befreite ihn von seinen Qualen.⁴ Die Figur des Prometheus avanciert in

1 Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Samuel, Richard (Hg.): Novalis Bd. 1. *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*. München/Wien 1978, S. 373.

2 Vgl. <http://www.erfahrungsfeld-schoen-und-gut.de> (abgerufen am 31.03.2021) u. Herrmann, Dirk: <https://www.siegen-wittgenstein.info/de/poi/park/erfahrungsfeld-schoenundgut/23626564/> (zuletzt aufgerufen am 31.03.2021).

3 Vgl. Exner, Ulrich / Herchenröder, Martin (Hg.): *NachtRaumSchattenMusik*. Siegen 2019.

4 Vgl. DNP-Gruppe Kiel: Prometheus. In: *Der Neue Pauly (DNP)*. Bd. 10. Stuttgart

den Ausdeutungen „durch Hesiod, Aischylos und Platon zur literarischen und philosophischen Form eines Grundmythologems“, das die Quelle der „Kultur“⁵ in der Differenz entgegengesetzter, sich ausschließender existentieller Oppositionen, so wie sie sich in den sieben Strophen manifestieren, präfiguriert. Prometheus ist „der Vorausdenkende“⁶, der Erfinder und der Schöpfer aller Bildung überhaupt. Die Rede von der Bildung ist dabei weit gefasst. Das Feuer, bzw. den Funken der Erkenntnis zu überbringen, kann als „Beseelung des Menschen“ und als Motivans zu seiner „Selbst-Bildung“⁷ gedeutet werden. Bei Giordano Bruno heißt es in „Die Kabbala des pegaseischen Pferdes“, dass Prometheus von Zeus das Feuer gestohlen hat, um den Funken der Vernunft zu entfachen⁸ und damit die Menschen von Unwissenheit und Unmündigkeit zu befreien.

Im Horizont des künstlerischen Projekts „NachtRaumSchattenMusik“ kann daher Bildung als ästhetische Bildung zur selbstbegründeten Lösung des Widerstreits zwischen den aufgeführten Oppositionen verstanden werden. Es geht um das Aufzeigen und Zusammenführen von Gegensätzen, die sowohl das Wesen des Menschen als auch seine umgebende Sinnenwelt konstituieren sowie um die Reflexion auf die Kraft des ästhetischen Vermögens, die diese Einheiten zusammenzuführen vermag. Diese Kraft manifestiert sich im ästhetischen Zustand der Rezeption als Impuls im Rezipienten, die Zusammenführungen mit zu vollziehen und sich dadurch vom Widerstreit der Oppositionen, die immer zugleich innere Oppositionen und damit eine Krisis des Gemüts sind, zu emanzipieren indem er sie schöpferisch auflöst und zur Einheit bringt. Prometheus ist für diesen Selbstbildungsprozess als Sinnbild der „Urgestalt einer Dialektik der Aufklärung“⁹ einerseits denklogisch die geeignete Konstruktionsfigur und andererseits ver-

2001, Sp. 402-406.

- 5 Bremer, Dieter: Prometheus Die Formation eines Grundmythologems. In: Pankow, Edgar / Peters, Günter (Hg.): *Prometheus Mythos der Kultur*. München 1999, S. 35-41, hier S. 35.
- 6 Vaupel, Bettina: *Göttergleich Gottverlassen. Prometheus in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Weimar 2005, S. 75.
- 7 Ebd., S. 43.
- 8 In: Kodera, Sergius / Neubauer, Kai (Hg.): Giordano Bruno: *Die Kabbala des pegaseischen Pferdes*. (=Giordano Bruno Werke Bd. 6). Hamburg 2008, Einleitung S. LXXXIV u. S. 66.
- 9 Peters, Günter: System Prometheus. Aktuelle Inanspruchnahmen eines Mythos. In: Pankow, Edgar / Peters, Günter (Hg.): *Prometheus. Mythos der Kultur*. München 1999, S. 13-34, hier S. 27.

mag er vermögenstheoretisch die notwendigen Bewusstseinsäußerungen in die Praxis zu setzen. Was die Konstruktionsfigur angeht, so fungiert Prometheus als Scharnier zwischen den Oppositionen und was die Bewusstseinsvermögen betrifft, so vermag er den Wirklichkeits- und den Möglichkeitssinn des Menschen zu affizieren. Der prometheisch motivierte Mensch weiß um den Zugewinn des Konflikts zwischen „Beständige[m] und [...] Spekulative[m]“¹⁰ und von der Auflösung des „Widerstreit[s]“ durch „Übergang“¹¹.

Die Erörterung der „anthropologische[n] Ausstattung des Menschen“¹² im Kontext der „Wirkungsgeschichte des Prometheus“¹³ hat eine lange Tradition.¹⁴ Immer wieder werden der „ambivalente[...] Status der menschlichen Subjektwerdung“ betont und die „Genesis und Selbsterhaltung der Menschen“ in die „Fortsetzung der Götterkämpfe“ gestellt. Diese „Zwischenstellung“ des Menschen „zwischen Tier und Gott birgt Überlegenheit und Gefährdung zugleich“¹⁵ Für Gaston Bachelard zeigt sich in „Psychoanalyse des Feuers“ diese Ambivalenz in der „universellen Deutungsmöglichkeit“ des Feuers. „Unter allen Phänomenen ist das Feuer wahrhaft das einzige, dem sich mit der gleichen Bestimmtheit die beiden entgegengesetzten Werte zusprechen lassen: das Gute und das Böse“¹⁶, das Freie und das Gezwungene. Aus dem Wissen um diese Ambivalenz ergibt sich der bestimmte Charakter der an der Figur Prometheus ausgerichteten Selbstbildung. So wie in Prometheus „Notwendigkeit des Schicksals und Freiheit des Willens [...] in ihm ungemildert aufeinander[stoßen]“¹⁷, so verbindet Friedrich Wilhelm Joseph Schelling mit „Prometheus als Inbegriff“ eines solchermaßen bestimmten Seins eine „Grundspannung, deren tragische Unausweichlichkeit kein einmaliges, einem Zeitpunkt oder einer Epoche des Bewußtseins zuzuweisendes Ereignis ist,

10 Exner / Herchenröder 2019 (vgl. Anm. 3), S. 42.

11 Ebd., S. 4.

12 Peters 1999 (vgl. Anm. 9), S. 31.

13 Bremer 1999 (vgl. Anm. 5), S. 36.

14 Peters 1999 (vgl. Anm. 9), S. 31.

15 Pankow, Edgar / Peters, Günter: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Prometheus. Mythos der Kultur*. München 1999, S. 7-12, hier S. 8.

16 Peters 1999 (vgl. Anm. 9), S. 14. Bachelard, Gaston: *Die Psychoanalyse des Feuers*. Frankfurt a.M. 1990, S. 13.

17 Peters 1999 (vgl. Anm. 9), S. 27.

sondern ‚das immer und ewig Geschehende‘¹⁸ ist und damit in der Praxis eine unendliche Aufgabe darstellt.

Prometheus erscheint zudem als das Vorbild für die Selbstbestimmung zur Autonomie schlechthin. Er ist der „Prototyp eines eigenverantwortlichen Denkens und Handelns, das mit der Möglichkeit der Selbstbefreiung einer göttlichen Erlösung nicht mehr bedarf“¹⁹, indem er auf das dem „Wesen des Menschen“ eigentümliche „Transzendieren“ und „Hinausgehen über die natürliche Festgelegtheit“²⁰ verweist. Prometheus garantiert den Menschen damit „nicht nur ihr Überleben“ und „ihr Existenzrecht“, sondern er eröffnet ihnen auch das „Hinausgehen[...] über die Naturalität.“²¹ Der prometheische Mensch geht zwar „vom Potential der Welt“ und „ihren situativen Möglichkeiten“ aus, aber es geht ihm wesentlich um Formung. Er lebt nicht nur „in der Welt“, sondern „er beginnt damit, sie neu zu schaffen.“²² Er ist ein Mensch der Offenheit. Bei Novalis heißt es in der Fragmentsammlung „Blüthenstaub“ dazu: „Wir sind auf einer Mission. Zur Bildung der Erde sind wir berufen.“²³ Das entsprechende Bildungsprinzip ist auf „Umformung“ bzw. „Neuformung, die dem Leben dient“ gerichtet. Der prometheische Mensch wird durch die mittels seiner Selbstbildung in Kraft gesetzte Einbildungskraft „zum Gestalter“²⁴ seiner selbst und seiner Welt. Dem Umfang seiner Wirkungsmöglichkeiten sind keine Grenzen gesetzt. Er wird sie ausschöpfen und „der Erde [...] einen ‚Menschen-Sinn‘“²⁵ geben, so Friedrich Nietzsche in „Also sprach Zarathustra“. Diese Sinnggebung ist ein Akt des transzendierenden Überschreitens von Gegebenem. Der prometheische Mensch

18 Leinkauf, Thomas: *Schelling als Interpret der philosophischen Tradition Zur Rezeption und Transformation von Platon, Plotin, Aristoteles und Kant*. Münster 1998, S. 139.

19 Bremer 1999 (vgl. Anm. 5), S. 36.

20 Angehrn, Emil: Zwischen Menschen und Göttern Subjektwerdung im Mythos. In: Pankow, Edgar / Peters, Günter (Hg.): *Prometheus. Mythos der Kultur*. München 1999, S. 63-74, hier S. 67.

21 Ebd., S. 67.

22 Schöberl, Wolfgang: *Der Mensch Sisyphus oder Prometheus*. Würzburg 2019, S. 21.

23 Novalis: *Blüthenstaub*. In: Novalis 1978 (wie Anm. 1), Bd. 2, Fragment 32, S. 240.

24 Schöberl 2019 (vgl. Anm. 22), S. 21.

25 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Herausgegeben von Colli, Giorgio / Montinari,azzino. München/Berlin/New York 1999, hier Z I, S. 100. Vgl. Schöberl 2019 (vgl. Anm. 22), S. 23.

ist „ein Möglichkeitswesen“²⁶ und gerade deshalb ist „seine Welt [...] trotz aller Kausalität eine Welt der Freiheit“²⁷, denn er vermag seine Lebenssituationen zu verwandeln²⁸ indem er Möglichkeiten bzw. „Gelegenheiten“²⁹ erkennt, selbstbestimmt ergreift und wie es mit dem Worten von Ulrich Exner und Martin Herchenröder heißt, „Übergänge“³⁰ schafft. Mit „Fulguration“³¹ lässt sich dieser Bewusstseinsmodus des prometheischen Menschen und damit des Rezipienten des Projekts „NachtRaumSchattenMusik“ im ästhetischen Zustand pointiert bestimmen: Die Frage „Prometheus – was jetzt?“ erschließt sich folgendermaßen: Die Wirklichkeit der Umgebung – Natur/Militärfeld etc. – die realiter so ist, wie sie ist, wird idealiter künstlerisch mittels Architektur und Musik geformt. Dabei bleibt sie zwar noch dieselbe, aber sie wird als unter künstlerischen Vorzeichen veränderte mehr sein und dadurch Möglichkeiten von Bestimmung seiner Selbst in der Umwelt mäeutisch offenbaren, die zusammen mit dem Wirklichen zu einem selbstbestimmten und selbstentworfenen Ganzen führen. Das Projekt ist für den Rezipienten Anstoß, das ihm Gegebene wie ein Vexierbild immer auch im Horizont des jeweils anderen zu sehen und d.h. „Übergäng[e]“³² zu bilden und in der Welt von Notwendigkeit und Wirklichkeit Freiheit und Möglichkeit zu ergreifen.

Summary

Ulrich Exner and Martin Herchenröder realized their artistic project “NachtRaumSchattenMusik” as a composite of (light) architecture and music in the summer of 2019 on the “experience field” SCHÖN UND GUT on the Siegener Fischbacherberg. The field of experience is a transformative place. For a long time it served as a shooting range for military purposes until, in 2009, SCHÖN UND GUT, a social project for young people, was located there. To see this, in many respects ambivalent place under changed conditions and thus to constantly

26 Nietzsche 1999 (vgl. Anm. 25), S. 49.

27 Ebd., S. 66.

28 Vgl. ebd., S. 50.

29 Ebd., S. 64.

30 Exner / Herchenröder 2019 (vgl. Anm. 3), S. 4.

31 Schöberl 2019 (vgl. Anm. 22), S. 72.

32 Ebd., S. 4.

reinvent the place and oneself on the spot, is interpreted here as one of the main concerns of the artistic project “NachtRaumSchattenMusik”. The title sponsor for this project is Prometheus. It functions as a symbol for this self-education process.



1-4 Aufführungspodeste-Lageplan



Bestand der ehem. Kugelfanganlage



Generalprobe



Generalprobe 2

4 ... inmitten von noch und schon...

17

Tip. B

Sop sax. B

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

19

Tip. B

Sop sax. B

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

muszgerig

mf

flut

mf

mp

inmitten von noch und schon



Landschaftsmodifikation

S
 Flöte
 Violine
 Gitarre
 Bass I
 Bass II
 Klavier
 Trommel

Improvisation, Aufnahmepunkt: 1:30
 Flöte
 Gitarre sind Querschnitte
 Violine
 beliebige Anordnungen sind möglich
 Gitarre
 beliebige Anordnungen sind möglich
 Klavier
 zwischen Tonen Wägelchen, dessen
 gelindert betrachtet, realer werden lassen
 Trommel
 Zwischenräume langsam bewegen, dann individuell in
 Richtung Wägelchen, aber (Gitarre) variablen

- 3 -

Licht und Dunkel



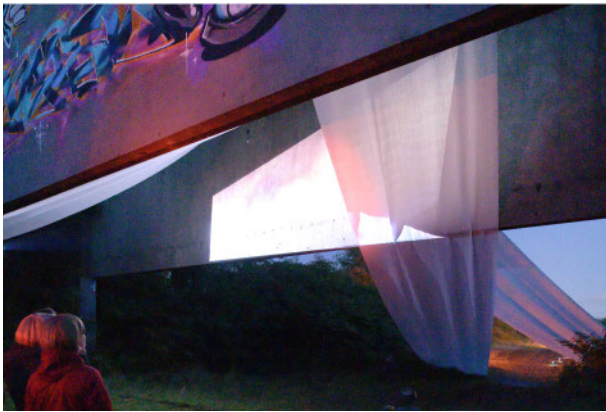
Linearperspektive



neue Raumkonfigurationen



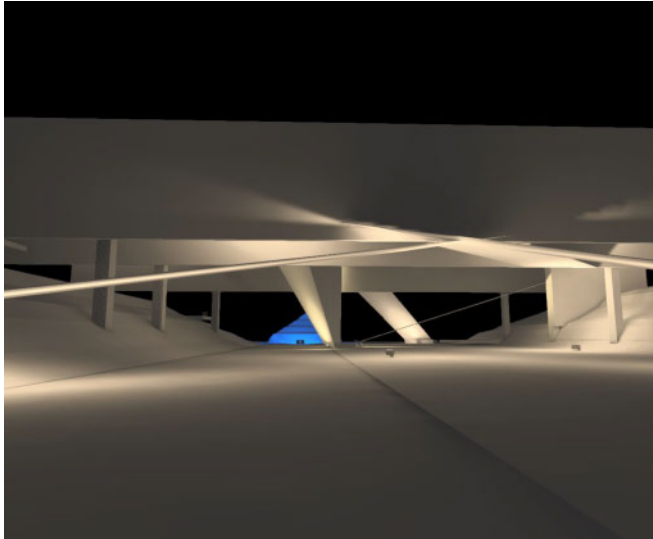
performative Begehung



Projektionen und Schichtungen

Handwritten musical score for a piece titled "Prometheus-was jetzt?". The score is written on a page with a header containing the numbers 310, 315, 320, and 325. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "pp", "p", "f", and "ff". The score is organized into several systems, with some parts labeled as "Soprano", "Alto", "Tenor", and "Bass". The text "Prometheus-was jetzt?" is written in a stylized font at the bottom of the page.

Prometheus-was jetzt?



Simulation des Ortes



das Ephemere und das Beständige

Abbildungsnachweise / Crédits photographiques

Mildred Galland-Szymkowiak, Purpose and Invention in Architecture according to Schelling: from Absolute Identity to Biomimetics

Ill. 1 (S. 37): Rembrandt, La coquille : estampe. (2e état). Rembrandt (1606-1669). Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, public domain.

Ill. 2 (S. 40): Strasbourg Cathedral. South Façade. Photograph, 1858. Collection: A. D. White Architectural Photographs, Cornell University Library, public domain.

Ill. 3 (S. 41): William Hodges, Buildings by the river at Muxadavad, India. Coloured etching, 1788. Wellcome collection, public domain.

Ill. 4 (S. 42): Guimard subway canopy, métro Entrance, Paris, Porte Dauphine. Wikimedia commons, License CC BY-SA 3.0, public domain.

Ill. 5 (S. 42): Antoni Gaudi, Sagrada Familia. Photograph by Bálint Deáki, 2015. Flickr, public domain.

Ill. 6 (S. 45): Anonymous, The Pantheon, broken away to show the interior, 1553 (Speculum Romanae Magnificentiae). Engraving. Metropolitan Museum of New York, public domain.

Ill. 7, 8 (S. 46): Julia Marks & David Barfield, Bridge of the future (project, 1988). Pictures taken from the website: <https://marksbarfield.com/projects/bridge-of-the-future/> ©Marks Barfield Architects

Ill. 9, 10 (S. 47): ICD/ITKE Research Pavilion 2014-15. Institute for Computational Design (Prof. J. Knippers) and Institute of Building Structures and Structural Design (Prof. A. Menges), Stuttgart University (pictures taken from website <https://icd.uni-stuttgart.de/?p=12965>, © ICD/ITKE University Stuttgart).

Petra Lohmann, Gefühl und Funktion

Abb. 1 (S. 56): Bpk/Kupferstichkabinett, SNB/Jörg P. Anders. Inventar-Nr.: SM 20b. 75.

Eduard Führt, Zur Kunst von Zweck und Zeug

Abb. 1 (S. 73): aus: Taut, Bruno: Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin, 1927.

Abb. 2, 3 (S. 74): aus: Bauwelt 1927, Heft 9.

Robin Rehm, Zweck und Ornament. Adornos Werkbundvortrag
„Funktionalismus heute“

Abb. 1 (S. 108): Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 Nr. 0108608 / Foto:
Schubert, Karl-Heinz.

Martin Herchenröder / Ulrich Exner, Nacht Raum Schatten Musik

Abb. 1-14 (S. 183-187): Foto: Exner, Ulrich / Herchenröder, Martin

Seit der prominenten Stellung der *utilitas* in der vitruvianischen Trias wird die Aufgabe von Architektur und ihr Verhältnis zum Entwurf theoretisch reflektiert. Kategorien wie Zweck, Funktion oder *commodité* bilden dabei ebenso den Kern der Disziplin wie sie zunächst im scheinbaren Widerspruch zu Freiheit und Erfindung stehen. Dieses spannungsreiche Verhältnis manifestiert sich in einer Vielzahl von Gegensätzen: Normierung gegenüber künstlerischer Freiheit – Schaffen von Freiräumen für die Nutzer der Architektur gegenüber dem Ziel einer Prägung des Menschen durch den Architekten – das Abbilden von Formen und Strukturen aus den Bereichen der Natur, Technik oder Ökonomie gegenüber einem schöpferischen Individualismus. Dieses produktive Wechselspiel von Erfindung und Zweck verbindet in selten konsequenter Weise nicht nur die Bereiche Architektur und Philosophie miteinander, sondern auch die Mikro- und Makroebene eines Architekturdiskurses, der sich zwischen Baustelle und theoretischer Reflexion entfaltet.

Depuis la célèbre formulation de *l'utilitas* au sein de la triade vitruvienne, la tâche de l'architecture et sa relation au projet ont fait l'objet d'une réflexion théorique intense. Des catégories telles que la finalité, la fonction ou la *commodité* forment le cœur de la discipline en même temps qu'elles semblent entrer en contradiction avec la liberté d'invention de l'architecte. Une telle tension se manifeste dans de nombreuses oppositions: normalisation *contre* liberté artistique; création d'espaces pour le libre usage de l'architecture *contre* volonté d'imprégnation de l'existence humaine par l'activité de l'architecte; reproduction de formes et de structures issues des domaines de la nature, de la technique et de l'économie *contre* individualisme créateur. Cette interaction productive entre invention et finalité permet non seulement de relier l'une à l'autre l'architecture et la philosophie, et ce d'une manière particulièrement intéressante, mais également les niveaux microscopiques et macroscopiques du discours architectural, qui se déploient entre le travail constructif sur le chantier et la réflexion théorique.