

## an\_arch

### Skizzen zu/r Architektur-Ontologie/n<sup>1</sup>

„Einer dieser Lieblingspläne war es gewesen, den Burgplatz loszulösen von der ihn umgebenden Erde, das heißt, seine Wände nur in einer etwa meiner Höhe entsprechenden Dicke zu belassen, darüber hinaus aber rings um den Burgplatz bis auf ein kleines, von der Erde leider nichtloslösbares Fundament einen Hohlraum im Ausmaß der Wand zu schaffen. In diesem Hohlraum hatte ich mir immer, und wohl kaum mit Unrecht, den schönsten Aufenthaltsort vorgestellt, den es für mich geben konnte.“<sup>2</sup>

\*

Festhalten: dass sich in/an Architektur *Denken* zeigt: was ist dann Architektur? Was sind dann Architektur-Ideen?

\*

Das Drinnen des Drinnen denken! Das ist eine Aufforderung von *Inwändig* (ganz im Licht der Architektur und ihrer perennialen ästhetischen und funktionellen Beziehungen zwischen Innen und Außen, Hülle und Raum, und – Klammer über alles – Mensch)? Als *Einwand* oder Inversion? In einen vorhandenen Raum/Gebäude ist ein neuer Raum hinein *gezimmert* – eine (begehbare) *Wand*. Die Metaphorik des Drinnen des Drinnen entbirgt den Wunsch, dort *sein* zu können, wo es uns die Materie verweigert. Das gelingt nur literarischen Fiktionen. Der *Passe-muraille* von Marcel Aymé kann eines Tages durch Wände gehen und bleibt schließlich in der Mauer gefangen.<sup>3</sup> *Inwändig* etabliert vielfache Nähen: zur Architektur als Installation, zum Theater, zur Kunst als Installation, zur Arbeit etc. Aber, vor allem, zum In-Sein, als Teilnahme/Ausschluss von Drinnen und Draußen. Franz Kafkas *Bau* (das althochdeutsche *dahs* enthüllt den Dachs als den Bauenden) erzählt mit gebotener Dringlichkeit von der Nähe des Drinnen, ihrer Unentrinnlichkeit und Präsenz: Wir sind schon Drinnen.

\*

*Inwändig* ist ein Hinein-Stellen – in ein (vorhandenes) Drinnen. Dass sich Architektur so installiert ist selten. Ein früheres, vielleicht erstes Beispiel: Friedrich Kieslers „In-stallation“ im Pariser *Grand Palais* (Sonderausstellung des zeitgenössischen österreichischen Theaters) anlässlich der *Éxposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris 1925. Hier soll Anderes ausgestellt werden als Theater-Kunst und deren *gewerbliche* Gegenstände. Der Raum ist *faktisch* verstellt durch ein Gerüst, das er L(eger)-T(räger)-System nennt. Es dient zur Präsentation der eigentlichen Ausstellungsgegenstände. In einem gemeinsam mit Maurice Raynal verfassten Flugblatt macht Kiesler kein Hehl daraus, worum es hier gehen soll: um Architektur an sich, um ihren visionären Entwurf als *contre-architecture*. Die *contre-architecture* erzählt nicht von Häusern oder Bauwerken, sie ist die Vision einer unendlichen Stadt, einer *Raumstadt*, der Welt *qua* Stadt. Sie hebt vom Boden *ab* und, als Gegen-Architektur, die bis dahin geltende Architektur selbst *auf*: „Es ist genug Architektur gemacht worden. [...] Statt Ornamente glatte Mauern, statt Kunst Architektur – nichts von alledem: ich fordere den *Vitalbau*, die *Raumstadt*, die *funktionelle Architektur*.“<sup>4</sup> Kiesler kann auf zweifache Weise *abheben*: im *So-tun-als-ob* seines Gestells, und vor dem Hintergrund der gesamten Ausstellung selbst. Auch andere können übrigens (sich) *abheben*: Le Corbusier (*Pavillon de L'Ésprit Nouveau*), Melnikov (*Sovjetrussischer Pavillon*), oder Mallet-Stevens (*Pavillon für Tourismus*). Die große Ausstellung selbst war dekorativ, mit besonderem Augenmerk auf die Oberfläche und das Ornament (parergon), obwohl eine Teilnahmevoraussetzung war, modern zu sein und keinem vergangenen Stil zu huldigen. Gezeigt hat sich letztlich eine pluralistische Vielfalt, ein Sammelsurium an Gegenständen, Architekturen, Inneneinrichtungen etc., und vor allem: die Unterschiede zwischen der Politik der Ästhetik der jeweiligen Nationalstaaten mit ihren Pavillons und der Politik der Ästhetik jener Beiträge, die sich selbst als wirklich modern auffassten. Melnikov, Le Corbusier, Mallet-Stevens und vor allem auch Kiesler konnten das Gewöhnliche und, in ihren Augen, Rückschrittliche der übrigen Pavillons nutzen, um sich selbst vor diesem Hintergrund *abheben* zu können. Kiesler brauchte gar keinen Pavillon, um seine Idee von Architektur als *besonderes* Ereignis zu setzen. Sein Pavillon war schon da, und zwar als Grund für die Figur *Raumstadt*. Ein vormalig so moderner, nun doch verbrauchter Hintergrund, wie ihn der *Grand Palais* durch seine eigene Herkunft aus der Idee der Weltausstellungen (1900 Paris) bezeugte.

<sup>1</sup> gr. *anarchos*: ohne Anfang; *anarchia*: Herrenlosigkeit, gesetzloser Zustand; Ungehorsam; vor allem aber auch das Fehlen eines Archonten, jenes ausgewählten Ersten der Staatsämter; hier will *an-arch* das Erste-Sein (*arché*) im Begriff *Architektur* zur Diskussion stellen, natürlich darf das Ungehorsame, Anarchische im Begriff mit schimmern

<sup>2</sup> Kafka, Franz [1923/24] „Der Bau“, in: Raabe, Paul [Hg.] (1970): *Franz Kafka. Sämtliche Erzählungen* (Frankfurt a. Main; Hamburg: Fischer), S. 377

<sup>3</sup> Aymé, Marcel [1943] : „Le Passe-muraille“, in: Kimmner, Ernst [Hg.] (2004): *Marcel Aymé. Le Passe-muraille et autres nouvelles* (Stuttgart: Reclam), S. 3-24

<sup>4</sup> *De Stijl*, Nr. 10/11, 1925, S. 146. cit. in: Bogner, Dieter [Hg.] (1988): *Friedrich Kiesler - Architekt Maler Bildhauer 1890-1965* (Wien: Löcker), S. 23

\*

„L'événement interrompt la répétition. Mais la répétition ne répète que l'événement.“<sup>5</sup> Kacems Eröffnungssatz für die erste *Séance* seines Buches *Événement et répétition* schlägt die Frage auf: was ist/war zuerst? Ereignis oder Wiederholung? Wir erinnern uns an Epikur. Am Anfang war die Wiederholung, der unaufhörliche senkrechte Fall der Atome in strengster Parallelität ihrer Bahnen. Noch vor der Entstehung der Welt waren bereits alle ihre Elemente da und gleichzeitig nichts da, kein Sinn, kein Grund noch Zweck, keine Vernunft oder Unvernunft.<sup>6</sup> In der Ontologie Alain Badiou's<sup>7</sup> die Inkonsistenz der *pure multiplicités* (reinen Vielheiten)? Doch dann bricht in das unaufhörlich Gleiche ein Ereignis ein, unvorhersehbar und kontingent: ein einziges Atom wird durch das *clinamen* (lat. *clinamen* bedeutet Beugung und stammt vom Zeitwort *clino*, biegen, beugen, neigen ab) zu einer infinitesimal kleinen Abweichung gebracht. Das führt zu einer Begegnung mit einem anderen Atom. In einer Kettenreaktion kommt es so zur Aggregatbildung durch Zusammenprall und Repulsion, und in der Folge zur Entstehung der Welt. Somit ist „der Ursprung jeder Welt, also aller Realität und allen Sinns“ durch eine Abweichung begründet. Dass weder kausale noch vernünftige Gründe, sondern die Abweichung für das Entstehen der Welt ausschlaggebend ist, „gibt eine Vorstellung von der Kühnheit der These Epikurs.“<sup>8</sup>

\*

Die Unterbrechung, Abweichung, Störung des Laufs einer Welt, das Ereignis, ist unvorhersehbar und kontingent und bringt das Neue mit sich. „A genuine artistic creation is a rupture (event) from which a truth procedure (the long term evaluation of what an idea is capable of) springs (or might spring)“, so Badiou. Das Ereignis *Raumstadt* ist eine Unterbrechung in der Produktion von Architekturwerken. Die Spur dieses Ereignisses führt in Folge zur Produktion des Korpus (Sujet im Sinne des Beinhalteten) des Begriffes *Raumstadt*, veranlasst durch die aleatorische Begegnung von Subjekten mit dem Ereignis. „The subject, then, is the set of axioms, geneses, and processes of this body insofar as it is composed in the world, point by point or obstacle by obstacle. This is the material process that is the process of truth.“<sup>9</sup> Wir wissen heute, dass das *Raumstadt-Ereignis* (oder *Kiesler-Ereignis*) im *Grand Palais* Treueprozeduren<sup>10</sup> innerhalb der okzidentalen Architektur ausgelöst hat, die sich in Europa allerdings erst nach der Zäsur des Krieges entwickeln konnten. Dazu zählen: in den 50-iger Jahren Constants und Debords Idee des *Unitären-Urbanismus*, ebenso wie Konrad Wachsmanns große *Strukturen*, Buckminster Fuller schon Ende der 30er Jahre, oder Schulze-Fielitzs buchstäbliche Bezugnahme mit *Die Raumstadt*; Constants *Neu Babylon* (1960) zeigt ebenso wie Yona Friedmans *Raumstadtbau* die Referenz zu Kiesler. Das Neue im Zusammenhang mit dem Ereignis kriegt bei Hegel diesen Stellenwert: die Umgestaltungsarbeit des Geistes beim zerbröckelnden Übergang zu einer neuen Zeitperiode ist kein allmählicher Übergang, kontinuierlich und langsam, sondern ein jäher Aufgang (Metapher der Geburt), „der, ein Blitz, in einem Male das Gebilde der neuen Welt hinstellt.“ Das Neue bricht als Ereignis ins Zerbröckeln ein. Aber, das Neue ist unvollkommen und im ersten Auftreten zeigt sich vorerst seine Unmittelbarkeit (Metapher des unfertigen Gebäudes), der erreichte „*einfache Begriff*“ des Ganzen (der neuen Gestalt), der nicht das Ganze selbst ist, sondern der Begriff selbst als in seine Einfachheit verhüllt. Die Wirklichkeit des einfachen Ganzen sind aber nicht die zu Momenten gewordenen Gestaltungen, sondern deren Entwicklung im Lichte der neuen Elemente. Das Ereignis als erste Erscheinung der neuen Welt – „das in seine Einfachheit verhüllte Ganze“ – entbehrt in der neu erscheinenden Gestalt noch „die Ausbreitung und Besonderung des Inhalts; noch mehr aber vermisst es die Ausbreitung der Form, wodurch die Unterschiede mit Sicherheit bestimmt und in ihre festen Verhältnisse geordnet werden.“<sup>11</sup>

\*

Ein radikales künstlerisches Ereignis, z.B *Raumstadt*, ist ein Umschlag (gr. *metabolé*), der die chaotische Disponiertheit der Sinne/Sinnlichkeit innerhalb des sensorischen Regimes der Architektur in eine neue Beziehung zwischen Form und vormalige Formlosigkeit (inkonsistente reine Vielheiten) bringt, sodass mit dem Erscheinen eines

---

<sup>5</sup> Kacem, Mehdi B. (2004): *Événement et répétition* (Auch: Tristram), S. 23. „Das Ereignis unterbricht die Wiederholung. Aber die Wiederholung wiederholt nur das Ereignis.“ (meine Übers.)

<sup>6</sup> vgl. Althusser, Louis ([o.J.]1994): „Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre“, in: *Écrits philosophiques et politiques*, Bd. 1 (Paris: Éd. Stock/Imec), S. 539-579. Eine dt. Übersetzung des Textes ist im Kontext eines Seminars von Isolde Charim an der Universität Wien entstanden und online veröffentlicht auf <http://www.episteme.de/htmls/Althusser.html>, cit. S. 2

<sup>7</sup> vgl. Badiou, Alain (1988): *L'être et l'événement* (Paris: Seuil) und Ders., (2006): *Logiques des mondes* (Paris: Seuil). Die beiden Bücher stellen als *opus magnum* seine auf dem *mathem* basierende Ontologie des reinen Mannigfaltigen sowie seine Logik der Erscheinung dar.

<sup>8</sup> Althusser, loc.cit., S. 3

<sup>9</sup> Badiou, Alain (2006): „Matters of appearance“, Interview in: *Artforum*, Nov. 2006, S. 246-253 u. 322. cit S. 251

<sup>10</sup> Badiou, Alain (1988): *L'être et l'événement* (Paris: Seuil). In Mediation 23 von *L'être et l'événement* ist zu lesen: „Ich nenne Treue die Gesamtheit der Vorgänge (Menge der Prozeduren), durch die man in einer Situation die Vielheiten unterscheidet, deren Existenz von einer ereignishaften Vielheit abhängt, welche – unter dem überzähligen Namen, den ihr ein Eingriff zugewiesen hat – in Bewegung gesetzt worden ist. Eine Treue ist letztlich die Anordnung (das Dispositiv), welche in der Menge der präsentierten Vielheiten diejenigen aussondert, die von einem Ereignis abhängen. Treu zu sein, heißt das Legalwerden eines Zufalls zusammenfügen und hervorzuheben.“ in: Ders., ([1988]2005): *Das Sein und das Ereignis* (Berlin: diaphanes), S. 263

<sup>11</sup> Hegel, Gottfried Wilhelm ([1807]<sup>3</sup>1991): *Phänomenologie des Geistes* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp), S. 18

Kunstwerks auch die Sensibilität erweitert wird; das Neue, die Erweiterung um dieses Neue ist keine bloße (infinite) Addition, sondern vor dem Hintergrund der Form eine rekursive Umgestaltung der bisherigen Disponiertheit der jeweiligen Sinnlichkeit (Formalisierungsvermögen) im Ganzen. In der Folge des von Hegel oben Angedeuteten, und in Anlehnung an die Badiouischen Treueprozeduren in Hinblick auf ein radikales (architektonisches) Ereignis (Wahrheitsprozess), etabliert das Neue allmählich seine Privation durch die Normalisierung und akademische Verortung, z.B. in der Entstehung von Schulen, Stilen, Klassen, Mengen von nachfolgenden Ereignissen. Gebaute Architektur hat Anteil an/ist Lokalisierung. Erscheinung ist bei Badiou zugleich ein Seiendes und ein Ort, seine Stätte in einer Welt, die eine Versammlung von Vielheits-Mengen darstellt. Sobald eine reine Vielheit sich in einer Welt manifestiert, ist sie eine Präsentation und unterliegt der Logik der Erscheinung, d.h. sie wird konsistent. „We will call the <event> a local disruption in a world such that a term that appeared with a minimal degree of appearance comes to appear with a maximal degree of appearance.“<sup>12</sup> Mit dem mehr oder weniger großen Grad an Intensität des Erscheinens geht eine Objektifikation (Formalisierung) einher, d.h. eine reine Vielheit wird ein Objekt, aber, immer nur in bezug auf die jeweilige Welt, in der sie erscheint. Nur in einer anthropologisch bestimmten Welt kann z.B. ein Mensch ein Objekt werden. Zu sagen, dass der Mensch an sich ein Objekt ist, hat keinen Sinn, wenn man nicht die Welt, in der er/es erscheint spezifiziert.<sup>13</sup>

\*

gr. *arché* ist Anfang, Ursprung; erste Veranlassung; aber auch Anführung, Herrschaft, Regierung, Behörde, Amt; Machtgebiet, Reich; *archaios* heißt dann uranfänglich, ursprünglich, uralte; *archon* bedeutet (räumlich) vorangehen, der Erste sein; herrschen, beherrschen; Statthalter (die Stätte halten! Architekt als Statthalter der Macht der Herrschenden?) auch *archontos* als oberster Beamter des Staates

gr. *tekton* bezeichnet den mit harten Stoffen arbeitende Handwerker; etymologische wurzelform ist *teqs* und heißt zimmern, künstlich bilden; sanskrit: *táksati*, er zimmert; *táksan* ist der Zimmermann, Bildner; *tektosyne* ist dann die Zimmermannskunst und allgemeiner Baukunst; lt. *texere* heißt weben, flechten, übertragen auch bauen, verfertigen, errichten; *textura* ist Gewebe ebenso wie *textus*, übertragen auch Zusammenhang oder Gewebe der Rede, d.h. Darstellung, Inhalt, Text. vgl. auch die Verwandtschaft zu gr. *tikto*: gebären, erzeugen, werfen; hervorbringen, schaffen.

Gottfried Sempers Primat des Textilen als *arché* der Architektur impliziert, dass ihr Wesen durch die Tätigkeit des Webens, Flechtens, Vernähens bestimmt ist (wichtig die operative Dimension); durch Analogieschluss bezüglich seiner Stoffwechseltheorie folgt: mit der Materialersetzung zieht auch eine operative Ersetzung ein; aus dem Weben wird ein *Fügen*. Der Naht-Charakter (vgl. etwa *suture* bei Derrida) der Fuge bleibt dabei metaphorisch, erhalten. Zimmerei muß daher bei Semper im Licht des Webens gesehen werden. Deswegen nennt er es *pegma* (Gerüst, Gestell, Rahmen, das Zusammengesetzte, das Zusammenbefestigte; gr. *pegnymi* = befestigen, festmachen – auch im Sinne des Gerinnens oder Gefrierens, zusammenfügen; zimmern, bauen) hervorgehend aus der „Bekleidung“ (Ornamentierung) früheren Hausgeräts, dem fürs Haushalten im *oikos* zuhandenen Zeug.<sup>14</sup> Weben heißt als *techné* im einfachsten Sinn Kette und Schuss vereinigen. Das Gewirk als Web-Ergebnis hat „Raum“ mit eingewoben. Aus dieser Blicknahme ist Raum bei Sempers Architekturtheorie grundlegend implizit, wenn auch nicht von ihm explizit gemacht. Letztendlich führt ihn (und vor allem seine Nachfolger) das Nicht-Radikaler-Denken der Ontologie des Webens zu sehr an das ausschließende Denken von Architektur als Artikulation einer Begrenzung bzw. Abschirmung (das Ausschließen hat er eben nicht gedacht). Eine ähnliche Parteinahme, allerdings in die andere Richtung ausschließend, zeigt sich ein halbes Jahrhundert später an der Architekturontologie von August Schmarsow. Der *Raum* ist das Wesen der Architektur. Sie ist *Raumkunst!*<sup>15</sup> Früher noch, vielleicht als Erster, bezeichnet Hans Auer, kartesianisch trennend, den Raum als die Seele (*psyché* oder *pneuma*?) des Baus.<sup>16</sup> Häuser als Lebenshauchgebilde, die mit Lavaterschen charakterologischen Studiermethoden in ihrem Ausdruck beschreibbar werden. Die Folgen der Auffassung von Architektur als Raumkunst verblasen sich kaum im folgenden 20. Jahrhundert, trotz Soziologie, Psychologie oder analytischer Sprachwissenschaft als alternative Erklärungs-Regime. Allerdings beginnt das dissidierende Regime des Begriffs *Zeit*, mit seinen Milizen wie Dauer (Bergson), Bewegung, Geschwindigkeit bis herauf zum Deleuzschen Virtuellen mehr und mehr in den Räumen der Architektur herumzuspuken. Im heimeligen, heimlichen *Bau* wird's un-heimlich und un-geheuer. Noch ganz abstrakt: die Leere des Raums ist die Ungeschiedenheit, in die das Bauen (als Ereignis) unter-scheidend einbricht. Platons *triton genos*, die alles Aufnehmende Amme, *chora*, als formlose Ungeschiedenheit? „[...] was sich präsentiert bejaht sein Sein in der festen Anordnung seiner Grenze (*πέρας*)“<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Badiou, Alain (2006): „Matters of appearance“, Interview in: *Artforum*, Nov. 2006, S. 246-253 u. 322. cit S. 251

<sup>13</sup> ebd., S. 251

<sup>14</sup> Semper, Gottfried ([1860]1977): *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, Bd. 1 (Mittenwald: Mäander), S. 210 u. 276ff.

<sup>15</sup> Schmarsow, August (1893): *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (Leipzig: Karl W. Hiersmann), passim

<sup>16</sup> „Der Raum ist die Seele des Baus, die den Körper ausfüllt und nach aussen charakterisirt.“ aus: Auer, Hans W. (1883): „Die Entwicklung des Raumes in der Baukunst“, in: *Allgemeine Bauzeitung*, Jg. 48, 1883, S. 65-68 u. 73-74, cit. S. 66

<sup>17</sup> Badiou, Alain ([1988]2005): *Das Sein und das Ereignis* (Berlin: diaphanes), S. 93

\*

„Équiper la maison? Il fallait y songer.“<sup>18</sup> Das Haus ausstatten heißt dann die Stadt, den Staat die Welt auszustatten? Diese Ausstattung und Einrichtung ist immer schon *in* einem Hier-sein (das französische *il y a*; das Da an einem Ort, Platz, Stelle). Daher ist es ein Drinnen im jeweiligen Drinnen – einer Welt, einer Stadt, eines Hauses. Das Wohnen im Haus des Seins, an dem das Denken baut, sagt Heidegger, „ist das Wesen des >In-der-Welt-seins<. [...] Die Rede vom Haus des Seins ist keine Übertragung des Bildes vom >Haus< auf das Sein, sondern aus dem sachgemäß gedachten Wesen des Seins werden wir eines Tages eher denken können, was >Haus< und >wohnen< sind.“<sup>19</sup> Architektur als *arché* hat als *Existential* den Ort – topos, situs, etc. Sie ist wesenhaft ein das *In-Sein* ausstattendes Agens fürs Zuhause-Sein in einer Welt, das Wohnen.

\*

Mengenbildungen (ihre architektonischen Figuren) des Drinnen-Seins; schalenkosmische Babuschka-Welten? Ein Haus muß wie eine Stadt sein. Die Struktur der Stadt schlägt bei Alberti auf das Haus durch, und dieses wiederum wirft sein Licht auf den Staat, die *res publica*. *Res publica*, *res privata*, die öffentlichen und die privaten Sachen, sie scheinen in der Mengenbildung und ihren Ein- bzw. Ausschlüssen nur gradueller Distinktion unterworfen zu sein: das Haus = Stadt = Staat. Alberti meint in bezug auf die *res aedificatoria* (die wohlgemerkt immer eine *res publica* ist), also in eigener Sache, dass „der Staat, nach einem Grundsatz der Philosophen, ein großes Haus ist, und ein Haus hinwiederum ein kleiner Staat“.<sup>20</sup> Die reflexive Eigenschaft sieht die Vielheiten *Haus* bzw. *Stadt* bzw. *Staat* als einzig in der Quantität (mikro- und makro Kosmos) unterschieden, nicht in ihrem Wesen. An anderer Stelle schreibt er im Zusammenhang mit Wohngebäuden: „Und wie man in der Stadt das Forum und die Plätze, so wird man im Hause das Atrium, den Saal und die Räume dieser Art haben, die nicht an abgelegener, verborgener und enger Stelle liegen, sondern vollkommen zugänglich sein müssen, dass sie auf die übrigen Räumlichkeiten ganz unbehindert münden können.“<sup>21</sup> Die Idee, die sich hier ausdrückt, ist die große Idee der Architektur, das *Haus der Welt* zu sein, ihre Ausstattung und Einrichtung, materialisiert in der Stadt, im Haus im Staat etc.

\*

*Raumstadt-Ereignis*: Was ist, vor allem *wie*, durch das Hinein-stellen *aus*-gestellt? Verkürzt: eine Schau österreichischer Theaterkultur und (die) *Raumstadt*. Eine gängige Lesart des L(eger)-T(räger)-Systems behauptet, dass die *Raumstadt* ein räumliches *Kontraktionsmodell* darstellt. Innerhalb der Herrschaft der klassischen Entwurfslogik/praxis agiert das Modell als Prä-diktion, als operative Vorwegnahme dessen, worauf innerhalb dieser Logik als *telos* abgezielt wird – auf das *wirkliche* Gebäude. In diesem Sinn herrscht ein einseitig gerichtetes Repräsentationsgeschehen. Erst in jüngerer Zeit klärt sich die hier aufgezeigte Stellung des Modells in der Kausalitätskette der Beziehungen zum Bau (als höchstes *telos*) insofern, als die Repräsentationsrichtung auch umgekehrt werden kann: das fertige Gebäude ist die Darstellung des operativen Modells.<sup>22</sup> Die Lesart als räumliches *Kontraktionsmodell* belegt beispielsweise die in einer Frage an Kiesler sich äußernde Rezeptionsschwierigkeit Le Corbusiers (Problem des buchstäblich Nehmens?): „Haben Sie die Absicht, Ihre Stadt von Zeppelins zu hängen?“<sup>23</sup> Aber gerade diese Lesart als *Kontraktionsmodell* einer Städtebaulichen Vision verstellt die nicht zu unterschätzende Neuheit und Besonderheit der Kieslerschen Intervention. Wichtig ist: *Raumstadt* und Ausstellungsgestell sind grundsätzlich *unähnlich*. Die Unähnlichkeit wird erzeugt durch die Vermengung von konkretem Objekt (L-T-System) und Flugblatt bzw. Manifest, das heißt, durch das simultane Erscheinen von *Ding* und *Wort*; die Simultaneität von Sichtbarem und Sagbarem erzeugt/animiert das Denken von *Raumstadt*. (eine Strategie, die von Mallarmé vorbereitet, und über Futurismus und russischen Konstruktivismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts die ästhetische Aufteilung des Sinnlichen/Sensorischen zu verändern beginnt). Kieslers reale *Installation* ermöglicht den zusehenden Subjekten die Erfahrung der Innigkeit des Drinnen-Seins, ebenso wie das Teilnehmen als Akteure. Die, als Wort und Typografie im Flugblatt erscheinende *Stimme* erinnert ans Theater, an die Bühne. Kiesler etabliert einer Dialektik des *Hier* (Ausstellung) und *Da* (*Raumstadt*) basierend auf der Begegnung (Subjekte) in cross- und multimodaler Erfahrung, während das *Hier* und *Da* bei der Lesart als *Kontraktionsmodell* in der Sphäre der sensorischen Verwebung von Darstellung und Vorstellung verbleibt, auf Grundlage einer als extern zu bezeichnenden Blicknahme.

<sup>18</sup> Le Corbusier ([1929]1965): *Œuvre complète 1910-1929* (Zürich: Les Éditions d'architecture), S. 100. „Das Haus ausstatten? Darüber muß man nachdenken“ (meine Übers.)

<sup>19</sup> Heidegger, Martin [1949]: „Brief über den »Humanismus«“, in: Ders. ([1967]1996): *Wegmarken* (Frankf./Main: Klostermann), S. 311-364, cit. S. 358

<sup>20</sup> Alberti, Leon Battista ([1512] 1991): *Zehn Bücher über die Baukunst*. (dt. von Max Theuer, Darmstadt: Wiss. Buchges.) Buch I, Kap. 9, S. 47

<sup>21</sup> ebd., Buch V, Kap. 2, S. 223-224

<sup>22</sup> vgl. Vana, Gerhard ([1994]2001): *Metropolis: Modell und Mimesis* (Berlin: Mann), S. 86

<sup>23</sup> Lésak, Barbara (1988): *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925* (Wien: Löcker), S. 31

\*

gr. *kosmos*: I) a) Ordnung; Anordnung; Ausstattung; Einrichtung; b) Schmuck; Verzierung; dann II) Welt, Weltall, Weltordnung das Zeitwort *kosmeon*: I) ordnen, anordnen, ordentlich einrichten, herstellen, zurechtmachen; auch aufstellen, in Reih und Glied stellen; und in der zweiten Bedeutung II) schmücken, ausschmücken, zieren, ausstatten, versehen; auch rühmen, preisen, ehren; gr. *kosmos* ist frühe etymologische Wurzel für Ornament; die Übertragung ins Lateinische zeigt das Wort lat. *mundus*: I) Toilettengerät, Ausstattung für Körperpflege; überhaupt im Sinne der Reinlichkeit, Sauberkeit: z.B. Herausgeputzt; nicht unbedingt in der Bedeutung von *ornatus* = geschmückt; das Eigenschaftswort *mundus* bedeutet sauber, schmuck, reinlich; erst in einer zweiten Bedeutung dann a) Himmelskörper/Himmel und b) Erdball, Erdkreis, Erde  
*ornatus mundi* = die herausgeputzte Welt, schön in ihrer reinen Ordnung, *kosmos*; *mundus* selbst ist ein Pflegeverhältnis, das den sauberen Umgang mit dem Körper regiert;  
Ornament aus lat. *ornamentum*: Zurüstung, Ausrüstung, Rüstung; Zierde, Schmuck; vom Zeitwort *ornare* kommend: ordnen, ausstatten, schmücken; das wiederum geht zurück auf lat. *ordinare*: ordnen, in Reihen aufstellen; (z.B. in der Landwirtschaft in Reihen anbauen); *ornate* (Adv.) hat bereits mit Geschmack zu tun; *ornatus* = auch Orden; militärische Ehren; im Mittelalter: *ornatus mundi* = Schönheit/Harmonie des geschaffenen Seins als Welt; bei Vitruv gehört *ornamentum* zur *venustas* (= Schönheit/Anmut) eines Gebäudes (vgl. seine Dreiteilung der Prinzipien jeglicher Architektur: *firmitas, utilitas, venustas*)

Leon Battista Alberti sagt in seiner bekannten Definition von Schönheit, „daß die Schönheit eine bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile, was immer für einer Sache, sei, die darin besteht, daß man weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen.“ Genaugenommen eine strenge, in der Natur selten vorkommende Forderung. So werden die wenigsten Athener schöne Jünglinge, den meisten fehle etwas, oder sie haben zu viel von etwas. Albertis Vorschlag ist, durch Schmuck (*ornamentum*) etwas an diesen Mängeln auszugleichen, z.B. indem man Unförmigkeiten verdeckt oder färbt. Denn, meint Alberti, „so wird der Schmuck gleichsam ein die Schönheit unterstützender Schimmer und etwa deren Ergänzung sein. Daraus erhellt, meine ich, daß die Schönheit gleichsam dem schönen Körper eingeboren ist und ihn ganz durchdringt, der Schmuck aber mehr die Natur erdichteten Scheines und äußerer Zutat habe, als innerlicher Art sei.“<sup>24</sup> Hier zeigt sich die sich bis heute haltende, pejorative, von Platon initiierte Einschätzung des Ornaments. Wenn seine Definition von Schönheit stimmt, dann könnte es, wenn überhaupt, nur ein einziges absolutes Werk geben, denn jedes weitere hätte zu diesem Einen bereits einen Unterschied, und Unterschiede sind ja ausgeschlossen. Das ist aber wenig plausibel, daher kann man schließen, dass letztendlich das Ornament konstitutiv für die (architektonische) Schönheit ist, da es von Alberti als das Regulativ schlechthin ange-  
setzt wird.

Hans-Georg Gadamer sieht in der Architektur eine Kunst, die als raumbildende und raumfreilassende (bei Heidegger ist Raum das Offene) ein besonderes Ein- und Verteilungsregime exerziert. In ihrem Organisieren von Teilhaben/Nichtteilhaben, Ein- und Ausschluss, Innen/Außen etc. ist sie, Ornamente verwendend „selbst ihrem Wesen nach dekorativ.“ Womit begründet er diese Sicht. "Das Wesen der Dekoration besteht eben darin, daß sie jene zweiseitige Vermittlung leistet, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen, seinen Geschmack zu befriedigen, und doch auch wieder ihn von sich wegzuweisen in das größere Ganze des Lebenszusammenhangs, den sie begleitet."<sup>25</sup> Schon früher bemerkt Gombrich in seinem Ornamentbuch, das er eigentlich *Die unangesehene Kunst* nennen wollte, in Ansehung von Tapeten, Muster, bzw. Schnörkel eines Bilderrahmens: Sie „haben keinen Mitteilungswert und sind deshalb selten ein Gegenstand bewußter Betrachtung. [...] Malerei erwartet, wie Sprechen, von Natur aus Beachtung, ob sie ihr nun gewidmet wird oder nicht. Dekoration kann das nicht verlangen. Ihr Effekt hängt von der flüchtigen Betrachtung ab“.<sup>26</sup> Jedes Bauen (auch Architektur) ist daher, wenn man Gadamer recht gibt, ornamental. Das Ornamentale zeigt sein Wesen im Umstand, dass es oszilliert zwischen Beachtung und Nichtbeachtung, zwischen *ergon* und *parergon*. In der Architektur wird dieses Hin-und-Her besonders deutlich, weil sie *an sich* die Besonderung im Rahmen des Gewöhnlichen darstellt, und dennoch gleichzeitig als allgemein ausstattendes Agens, den Hintergrund für das Leben bilden muß, in dem die Besonderung abgeschattet ist, jedenfalls immer wieder aus der Aufmerksamkeit fällt. Architektur ist also Einrichtung, Ausstattung der (Lebens-)Welt. Sie zeigt die Gleichzeitigkeit von Aufmerksamkeit und Interesselosigkeit. Im Sinne der Aufmerksamkeit ist Architektur ein theatralisches Regime, das Subjekte zu freiwilligen/unfreiwilligen Akteuren macht. Im Sinne der Unaufmerksamkeit ist sie der alltägliche, unauffällige Hintergrund des In-der-Welt-Seins als Wohnen.

\*

Eine prägnante Geste, die die Präsentation von Architektur in der Logik der Erscheinung<sup>27</sup> repräsentieren kann, ist das Ziehen einer Kreisbewegung. George Spencer-Brown meint, dass das Abtrennen eines Raums ein ganzes Uni-

<sup>24</sup> [Alberti, Leon Battista, ca. 1452] Theuer, Max ([1912] 1991): *Zehn Bücher über die Baukunst* (Darmstadt: Wiss. Buchges.), Buch 6, 2

<sup>25</sup> Gadamer Hans-Georg (1960): *Wahrheit und Methode* (Tübingen: Mohr), S. 150

<sup>26</sup> Gombrich, Ernst H. ([1979]1982): *Ornament und Kunst* (Stuttgart: Klett), S. 128

<sup>27</sup> vgl. Alain Badiou (2006): *Logiques des mondes* (Paris: Seuil), passim. *Logiques des mondes* handelt von der Logik der Erscheinung, und kann als Phänomenologie bezeichnet werden. Während er in *L'être et l'événement* die Ontologie des Seins-qua-Sein als *reine Vielheit* und damit ihre notwendige Inkonsistenz entwickelt, handelt *Logiques des mondes* von der Konsistenz des Erscheinens bzw. des In-einer-Welt-Seins. Er spricht von der Differenz zwischen *Onto-logie* und *Onto-logie*.

versum zum Erscheinen bringen kann, wie etwa das Ziehen eines Kreises in der Ebene eine „perfekte Unterscheidung“ trifft. Die erste Definition seines Formenkalküls lautet: „Distinction ist perfect continence.“<sup>28</sup> Setze eine Unterscheidung: Jede Einrichtung einer Stätte (ob vernakulär oder architektonisch) kann so als das Setzen einer Unterscheidung gesehen werden. Hier ein explizierendes architektonisches Beispiel, der griechische Tempel: Heidegger sagt, „Ein Bauwerk, ein griechischer Tempel, bildet nichts ab. Er steht einfach da inmitten des zerklüfteten Felsentales.“<sup>29</sup> Der griechische Tempel bildet vielleicht nichts ab, jedoch die Logik seiner Erscheinung kann etymologisch nachvollzogen werden: Tempel, gr. *témenos* ist ein Abschnitt im Sinne eines abgeschnittenen oder abgesonderten Stückes Land; mit bedeutend wären noch: a) Krongut, Domäne eines Fürsten; b) geweihter oder heiliger Bezirk, Tempelbezirk, heiliger Hain oder Festbezirk; c) geweihte Stätte, heiliger Bau, Halle; das dahinter waltende Zeitwort ist gr. *témno* und heißt schneiden, auch schlachtendes Zerschneiden des Opfertieres. *templum* ist die Übersetzung von *témenos* in die lateinische Sprache; hier der interessante Verweis bei Georges auf die auguralen Aktivitäten römischer Stadtgründungen (als Unterstützung der unterscheidenden Kreisfigur): I) eigentlich der Raum am Himmel sowohl wie auf der Erde, den sich der Augur mit seinem Stabe (*lituus*) beschrieb, um darin die Beobachtungen des Vogelfluges anzustellen, der Beobachtungskreis; II) übertragen: A) jeder Ort, den man auf einmal überschauen und von dem man etw. überschauen kann: a) jeder Ausblick, den man auf einmal vor Augen hat, das Schaugebiet, der Bezirk; b) die Höhe, Anhöhe; B) ein abgemessenes Stück Land, das man einem Gotte weihte, oder ein heiliger Tempelbezirk; a) Kapelle, Grabmal, Gruft, aber auch die Kurie (vom Augur eingeweiht, d.h. auch das öffentliche Reden wird eingeweiht), Rednerbühne; übtr.: jeder freie, weite Raum, mit dem Nebenbegriff der Erhabenheit und Heiligkeit, z.B. die Räume des Himmels, oder heilige Räume, Gegenden; der Tempel als heiliger Bezirk.<sup>30</sup> Wohnen wollen auch die Götter, daher ist der griechische Tempel auch ein Wohnhaus, aber auch ein Ding: Ding geht zurück auf die indoeuropäische Wurzel *\*ten-*, „dehnen, ziehen, spannen“ und deren guttural-Erweiterung *\*tenk-*: „ziehen, dehnen, spannen, Zeitspanne“; zur selben Wurzel gehört lat. *tempus*: „Zeitabschnitt, Zeit“ und altiranisch *tan*: „Zeit“. lat. *tempus* „Zeitteil, Zeitabschnitt, Zeit“ geht zurück auf griechisch *témno*, das schon oben erklärt wurde. Im althochdeutschen Wort *thing* schwingt die Bedeutung einer Rechtssache mit; es bezeichnet eine Versammlung, um einen zur Verhandlung anstehenden Streitfall zu besprechen: die *res publica* ist eine Sache, die jeden im Volk was angeht und daher öffentlich verhandelt wird.<sup>31</sup> *res* und *causa* wurden von den Römern synonym gebraucht, diese Bedeutung von *causa* schwingt mit in Wittgensteins „Die Welt ist alles, was der Fall ist.“<sup>32</sup>

\*

Politik der Architektur? Im griechischen *arché* ist der Anfang, der Beginn, der Ursprung auch im Sinne einer Erstheit eines Grundes. So gesehen kann der *architektos* als der Erste die Beherrschung/Herrschaft seiner *techné* ausüben. In seinem Reich ist das rechte Wissen um das Herstellen von Gebäuden zuhause. Als Statthalter (*archontos*) der hergestellten Stätten, *oikos*, oder *polis* ist sein Gewerbe und Können *archaios*, uranfänglich, ursprünglich uralt und – mächtig. Damit Architektur als kollektives Unternehmen diesen pathetischen Anspruch einlösen kann, ist sie unvermeidlicher Weise mit der jeweiligen Macht (des Staates, des Geldes, der Herrschaft über Sklaven etc.) zutiefst verbunden. Ohne Macht, d.h. ohne Anteil an den Ausgaben der *oikonomia* kann sie ihr Werk nicht setzen und hervorbringen. Jacques Rancière stellt fest, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts, im Zuge des klassizistischen Rückblicks, einerseits die Kunstwerke zwar einen besonderen Stellenwert bekommen, sie aber andererseits gleichzeitig innerhalb merkantiler Mechanismen zu banalen Gegenständen der kommerziellen Mehrwertbildung degradiert werden: Kunst und alltägliches Leben mischen sich. Ein Kunstwerk, das sich im Raum des Museums und im Regime der Ästhetik darbietet „ist gleichermaßen Kunst und Nicht-Kunst: eine vom Leben nicht zu unterscheidende Manifestation. [...] und es ist auch der Moment, ab dem die gewöhnlichen Gegenstände die Grenze in die entgegengesetzte Richtung überschreiten, um neue Möglichkeiten für eine künstlerische Distanznahme zu schaffen, die genau von dieser Nähe und der Vermischung der Dinge der Kunst und der Dinge der Welt ausgehen.“<sup>33</sup> Gegenwärtig scheint es auch in der Architektur ähnliche Tendenzen zu geben: je mehr Architektur gebaut wird, d.h. je mehr die merkantile Macht sich Architektur als unwegrentablen Schmuck anlegt, desto mehr entbirgt sich einerseits die Ornamenthaftigkeit des architektonische Gegenstands, andererseits ihre Gewöhnlichkeit als kommerzielles Produkt. So gesehen wird sie gleich-gültig gegenüber den Musterhäuser der „Blauen Lagune“. Die Erstheit von *arché* ist je schon unterwandert durch die Tatsache, dass jedes Gebäude am Ausstatten des „Hauses des Seins“ teilnimmt, auf jeweils ihre Weise. Die Erstheit von *arché* ist also immer schon im Streit mit dem Anderen, dem bloßen, gewöhnlichen Bauen. Dessen Welt ist nicht die Welt des planenden Ingenieurs, der seine *techné* auf Schulen weitergibt und

<sup>28</sup> Spencer-Brown, George (1969): *Laws of Form* (London: George Allen and Unwin Ltd.), S. 1

<sup>29</sup> Heidegger, Martin ([1936]1988): *Der Ursprung des Kunstwerks* (Stuttgart: Reclam), S. 37

<sup>30</sup> vgl. Georges, Karl Ernst ([81913]1998): *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch* (Hannover: Hahnsche Buchhandlung)

<sup>31</sup> vgl. Heidegger, Martin [1949]: „Das Ding“, in: Jaeger, Petra [Hg.] (©2005): *Martin Heidegger Gesamtausgabe*, Bd. 79 (Frankfurt a. Main: Klostermann), S. 13 ff.

<sup>32</sup> Wittgenstein, Ludwig ([1918]1984): *Tractatus logico-philosophicus*. Werkausgabe Bd. 1 (Frankfurt a. Main: Suhrkamp), S. 11

<sup>33</sup> Rancière, Jacques ([2000]2006): „Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien“, in: Ders. (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen* (Berlin: b\_books), S. 90

weiterbildet (und zu einer bloßen Technik verkürzt). Es ist die Welt der Bastlerinnen und Bastler, der Heimwerkerinnen und Heimwerker, das Phänomen des Häuselbauens. *Inwändig* ist, wie oben gesagt, hinein gezimmert, eine *bricolage*. Ausdrücke wie zusammenzimmern, zusammenschustern enthüllen die heutige pejorative Einschätzung bestimmter Handwerke, somit auch bestimmter Formen von Arbeit (wie lange hatte die Bildhauerei als schmutzige Kunst gegolten).

\*

Architektur hat Teil an der Aufteilung der Welt in zweifacher Hinsicht: als konkrete territoriale Grenzziehung und als ästhetisch-sensorisches Regime. Beiden Weisen gemeinsam sind Lokalisierungen und Materialisierung von Grenzen. Insofern ist Architektur je schon politisch. Die ontologische Bedeutung liegt im Präsentieren des Aufteilens als Gestell, als eingeräumte Stätte. Dieses Statthaben ist, sobald es sich präsentiert, in einer Welt, daher immer schon ein In-Sein. *Öffentlich* oder *privat* sind graduelle Intensitäten dieses In-Seins. Als Ausstattung ist sie ornamental und zeigt ein gespaltenes Verhältnis zum Gewöhnlichen: sie ist einerseits Besonderung als Abhebung vom Gewöhnlichen (= das Gewohnte des Wohnens, des Da-seins in einer Welt), gleichzeitig, für das gewöhnliche Leben in ihr, auch immer schon Hintergrund, den man nicht beachtet – Affekt und Langeweile in einem. Zu ihrer Politik gehört daher, um diese Besonderung zu gewährleisten, die Sorge um ihren Hintergrund, den das Gewöhnliche jeglichen Bauens (Wohnens) darstellt. Diese Sorge ist ein Pflegen, das heißt eine Kultur (von lat. *colere*: das pflegen, bestellen des Ackers, aber auch das Bewohnen eines Orts, hausend und bleibend sich aufhaltend). Sogar Architektur die sich gewöhnlich (banal) gibt ist in Sorge um ihre Besonderung.<sup>34</sup> *Alles* ist Architektur? Eben nicht! Das zeigt auch ihre große Klage im Verteilungskampf gegen Baumeister und Häuslbauer. Sobald sie sich Architektur nennt und sich dazuzählt, gilt sie in ihrem eigenen Pathosregime als *Alphatier*: *arché* + *tektos* = *primus inter pares*, ist der Erste in Bezug aufs Bauen unter allen Bauenden, legitimiert durch seine genuinen ästhetischen Regime. Die Folge ist ein grundlegender Dissens: das gewöhnliche, alltägliche (Häusel)Bauen, also das gewöhnliche In-der-Welt-Sein als Wohnen (Leben) und das Besondere Wohnen als Architektur. Aus diesem Dissens nährt sich erst eine Politik von Architektur, eine Politik, die laut Rancière<sup>35</sup>, den Gedanken der Gleichheit nicht als Ziel, sondern als Axiom zugrunde liegen hat, und die durch die Einforderung der Anteile/Teilhabe am *Gemeinsamen des Sinnlichen* jener, die anteillos sind, erwacht.

Glaub mir, glücklich war die Zeit vor den Architekten ... <sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> vgl. Bauer, Klaus-Jürgen (1997): *Minima Aesthetica. Banalität als subversive Strategie der Architektur* (Weimar: Bauhaus Univ. Verlag)

<sup>35</sup> vgl. Rancière, Jacques ([2000]2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen* (Berlin: b\_books) und: Ders. ([1995]2002): *Das Unvernehmen* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp)

<sup>36</sup> Seneca, L. Aeneas: *Epistulae morales 90*, cit. in Sloterdijk, Peter (1999): *Sphären II. Globen* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp), S. 197