

Wissen gegen Kreativität. Architektur und Architekturgeschichte

*„Die kunstgeschichtliche Erkenntnisarbeit verscheuchte die lebendige Architektur.“
(Hermann Muthesius, *Wo stehen wir?*
Vortrag gehalten auf der Jahresversammlung des
Deutschen Werkbundes in Dresden 1911, in:
Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912, 11ff.)*

Die Frage, die Muthesius 1911 in Dresden an die Mitglieder des Werkbundes richtete, sollte zweifelsohne zu einer ‚Standortbestimmung‘ führen. Unverkennbar ist der moralisierende Unterton. Der Aufruf sollte über eine bloß sachliche Zustandsbeschreibung hinaus zu einem Programm führen, auf das architektonische Tun einwirken und den täglichen Gang der Dinge neu bestimmen. Man will und man soll sich aufrichten.

WO STEHEN WIR?

Muthesius‘ Ausgangspunkt bildete die Feststellung, es gäbe neben der „Weltgeschichte der Realitäten“ mit ihren Verschiebungen von Macht und Reichtum auch eine „Geschichte der geistigen Strömungen“. Das führt ihn zur jüngsten Entwicklung, zur „bohrenden Gehirnarbeit“ und zur „Methode der exakten Wissenschaft“, zur Technik und zur Erklärung, dass „die gesamte Geisteskraft der Menschen“ an dieser „Vorwärtsentwicklung“ beteiligt gewesen sei. Umgekehrt wird dies als eine „einseitige Anspannung der Geisteskräfte“ kritisiert. Radikal spielt Muthesius „mathematische Formel“ und „Empfindungswerte“ gegeneinander aus, und er beklagt bei diesem Vergleich den

„Rückgang des Kunstempfindens“. Die Trennlinie legt er allerdings so, dass auch die klassischen Aufgaben und Kompetenzen der Kunstgeschichte auf der Seite der späteren ‚strengen‘ Wissenschaft zu liegen kommen: „Forschung und Quellenstudium“ als ‚Gehirnarbeit‘ stehen somit gleichfalls gegen das „Religiöse, Poetische, Transzendentale“.

Zwei Seiten weiter folgt dann der schon im Motto zitierte Satz von der kunstgeschichtlichen Erkenntnisarbeit, welche die lebendige Architektur verscheuche. Das bezieht Muthesius zwar – im Rückblick – auf die Wiederentdeckung der „vergessenen mittelalterlichen Bauweise“ und auf die archäologische Arbeit zu den „wahren Formen der griechischen Kunst“, was „auf die ausübende Baukunst“ übertragen worden sei. Doch der Satz steht wie ein Menetekel da und hat sich in ein generationenlanges, oft immer noch virulentes Vorurteil – Architekten versus Kunsthistoriker – verwandelt, in dem Wissen gegen Kreativität ausgespielt wird. Muthesius wandte sich somit gegen eine Kunstgeschichte, die, so die Unterstellung, mittelbar vorgab, sämtliche von ihr festgestellten Stile reproduzieren zu können. Doch Form kann nicht ein „rechnerisches Ergebnis“ sein, nicht einmal das Resultat „verständigen Denkens“. Andererseits sollte die Architektur gemäß einer berühmt gewordenen Formulierung alles „vom Sofakissen“ bis „zum Städtebau“ in ihre Handlungskompetenz einschließen. Und dabei sprach Muthesius von „jener höheren Architektonik, die zu erzeugen ein Geheimnis des menschlichen Geistes ist, wie dessen poetische und religiöse Vorstellungen“.

Manches an diesen Formulierungen ist sonderbar – bei Kant steht „Architektonik“ für die „Kunst der Systeme“, also eher für „verständiges Denken“ als für „Geheimnis“. Anderes mag plausibel erscheinen; schließlich spricht auch Einstein von „Rätsel“, wenn er sich zur auffälligen Präsenz ma-

thematischer Formen außerhalb der Mathematik äußern soll. Allein, der tendenziöse Unterton bei Muthesius ist unverkennbar. Er legt einen Konflikt offen, der sich inzwischen längst in Strukturen und ‚neuen Traditionen‘ (die wollte die moderne Architektur ja erklärtermaßen herausbilden) verfestigt hat. Es geht um Kompetenz, um abgegrenzte, sich überlagernde oder ergänzende Zuständigkeiten und Interessen. Seither ist vielfach über die zwei Kulturen von Geistes- und Naturwissenschaften, vom „clash“ unterschiedlicher kultureller Auffassungen und dem mangelnden Austausch und Verständnis zwischen diesen beiden Wissenschaftskulturen gesprochen worden. Wer auch nur flüchtig von den Verbindungen der Architektur zu Geometrie und Mechanik weiß, stellt dagegen fest, dass die Architektur nicht zu dieser hochstilisierten Gegensätzlichkeit von Wissenschaft und Kunst passt.

DIE RETTENDE FORM

Es geht bei dieser Auseinandersetzung um Programme und festverankerte Ideologien, von denen die damalige und die nachfolgende Geschichte der Architektur in beeindruckender Weise so sehr bestimmt ist, dass man sich zuweilen ganz offensichtlich auch noch heute nach einer solchen Einflussnahme sehnt. Muthesius hatte sich bei seiner Beurteilung der Lage auf „jenes krause Buch ‚Rembrandt als Erzieher‘“ als erstes deutliches „Anzeichen der beginnenden neuen Geistesrichtung“ berufen. Man erinnert sich, dass dort Julius Langbehn 1890 schon auf der ersten Seite gegen den „demokratisierenden, nivellierenden, atomisierenden Geist des jetzigen Jahrhunderts“ und gegen die „wissenschaftliche“ Orientierung der „modernen Zeitbildung“ polemisiert hatte: „aber je wissenschaftlicher [die Zeitbildung] wird, desto unschöpferischer wird sie“. Hier stand Goethe Patete: „Die Theile haben sie in der Hand, fehlt leider nur das geistige Band“. Der Wissenschaft steht das Einzelne und Spezielle, der Kunst das Ganze und die Zusammenschau gemäß einer Ansicht mit Tradition zu. Beim Rembrandtdeutschen hieß dies in Anwendung auf die Architektur: „Die Architektur ist die Achse der bildenden Kunst“. Muthesius

hatte seinerseits bei seinem Dresdener Vortrag die These in den Raum gestellt: „Denn die architektonische Kultur ist und bleibt der eigentliche Gradmesser für die Kultur eines Volkes überhaupt.“

Rettung bringt für Muthesius die Form: „Formlosigkeit ist gleichbedeutend mit Unkultur.“ Die „fundamentale Aufgabe unserer Zeit“ sei deshalb, „der Form wieder zu ihrem Recht zu verhelfen“. Das hat die Architektur der Moderne – im weiteren Rahmen der Suche nach dem (wahren) Stil – wie kein anderes Problem bewegt: in auffälliger Parallele zur Kunstgeschichte, die in der Form- und Stilgeschichte ihre ureigenste Domäne erkannte. Diese erstaunliche Harmonie von Kunstgeschichte und moderner Architektur wird auch heute immer noch verkannt. Es verband sie in jener Zeit der Drang zu allgemeingültigen, übergreifenden Prinzipien, wie sie die Kunstgeschichte in den idealtypischen Stilbegriffen zu finden glaubte und wie sie Gropius 1925 – gegen die „Ismen“ der vergangenen Jahrzehnte – in der Weiterführung der „heutigen architektonischen Gestaltentwicklung“ zu „objektiver Geltung“, ja zu einem „einheitlichen Weltbilde“ propagierte (*Internationale Architektur* [1925; 1927], Mainz 1981, 7). Der einflussreiche Mentor Karl Ernst Osthaus sehnte sich danach, dass „die Sichtbarkeit unseres Daseins wieder einheitliche Formen annehme“ – wie weiland zu barocken Zeiten: „Der Barockstil ist der letzte große Stil der Weltgeschichte“ (*Grundzüge der Stilentwicklung*, Hagen 1919, 69). Damit verbunden, waren sie alle vom Hang zur Gesetzmäßigkeit durchdrungen. Wölfflin suchte diese auch noch dort, wo gemäß eigener Einschätzung das Gegen teil zu erwarten war, bei den kopfschmerzgeplagten barocken Künstlern; und Ozenfant und Le Corbusier wollten in *Après le cubisme* die mangelnde Präzision der Kubisten korrigieren. Die kunstgeschichtlichen Stilbegriffe orientieren sich an Norm-Vorstellungen, die im „Klassischen“ am ehesten als erfüllt galten; und die moderne Architektur der 20er Jahre wurde bald als ‚klassische Moderne‘ apostrophiert. Beiderseits wurde dabei – wen verwundert das bei dieser Engführung der Argumente – vieles übersehen und beiseitegeschoben.

KUNST UND WISSENSCHAFT IM WIDERSPRUCH

Dass man die Kunstgeschichte und die Architektur nicht über den Gegensatz von Wissenschaft oder Kunst bzw. Verstand oder Gefühl definieren kann, sollte indes unbestritten sein. Es sind Orientierungspunkte, mehr nicht. Ein breiter Fächer von Interessen bildet sich in einer sehr viel komplexeren Wirklichkeit künstlerischer Möglichkeiten ab. Intuition, Empirie, Erfindung, Standard und Norm liegen oft näher beisammen, als dies eine orthodoxe Ansicht ‚strenger‘ Wissenschaft – wenigstens offiziell – für zulässig hielte. Und natürlich betrifft dies die ‚Methode‘ des Schöpfers wie des Rezipienten. Le Corbusier bringt Phidias‘ Werk im Parthenon mit „perfection“ und damit gleichgesetzt mit „haute spiritualité“ zusammen und zieht zu besserem Verständnis den Standard der modernen Autoproduktion vergleichend heran. Man kann das alles als pure Phantasie, umgangssprachlich als „Poesie“, abtun, oder aber, was richtiger wäre, man akzeptiert, dass die Grenzen zwischen Wissenschaft und Poesie offen sind, was in wunderbarer Weise Aldo Rossi – theoriesüchtige Leser provozierend und irreführend – in seiner *Scientific autobiography* demonstriert hat. Er selbst ist als Architekt den Weg zu den Sacri Monti und später mit René Daumal auf den „Mont Analogue“ gegangen, entlang einem „récit véridique“ und „symboliquement authentique“, und hat mit Gilbert Ryle der Entzweiung der Leib/Seele-Problematik getrotzt.

Der Formbegriff hat es freilich seit jeher in sich, denn man merkt schnell, wie (gefährlich) nahe er der Norm ist. Die moderne ‚Neuentdeckung‘ der Form ließ bald die Warnung vor Formalismus – so bei Mies van der Rohe – aufkommen (nota bene: „Gestalt“ lässt sich nicht ins Englische übersetzen). Und in ähnlicher Weise wurde „strenge Kunstherrschaft“ schon allein deshalb abgelehnt, weil Sedlmayr Borrominis Kompositionswweise mit der Chemie verglich und dabei den Namen Lavoisier zitierte (*Die Architektur Borrominis*. Zweite vermehrte Auflage, München 1939, 133), wobei die eindringlichere Analyse des Gegenstands sein *tertium comparationis* darstellte. Er wollte

die Architektur Borrominis aus Elementen, aus denen dann ‚Gebilde‘ entstehen, denken und hat dabei Formen und Umformungen ins Auge gefasst – und Sichtweisen der Gestaltpsychologie mitbedacht. Aber eine Aussage wie die folgende provozierte: „Wie ein Lavoisier die chemischen ‚Körper‘ aus ‚Elementen‘ bestehen ‚sieht‘; so sieht ein Borromini die architektonischen Körper aus Reliefelementen zusammengesetzt.“ Immerhin bezog sich diese ‚Theorie‘ auf den architektonischen Gegenstand und dessen vermutete Genese, was argwöhnen ließ, man könnte daraus auch eine Methode des Machens entwickeln, was die Zuständigkeit des Historikers überschritten und aus dem Architekturhistoriker einen Architekten gemacht hätte, wie damals in ‚historistischen‘ Zeiten.

So blieb es also lange Zeit bei Muthesius‘ Verdikt gegen die Geschichte zugunsten einer allein vorwärtsgerichteten Architektur. Wissen darf sich nicht auswirken, denn die Architektur ist eine Kunst. Und auch die kunstgeschichtliche Arbeit, „Forschung und Quellenstudium“, sind der Kreativität diametral entgegengesetzt: Also doch längst ein „clash“ unterschiedlicher Auffassungen und Kulturen. „Hard/soft“ werden, und auch dies schon seit langem, mit der Halbweltzeit einer neo-avantgardistischen Saison in New York, in den architektonischen ‚Diskurs‘ eingeführt. Wie schnell Positionen wechseln, zeigt das Beispiel Muthesius selbst, der sich sehr bald in Widersprüche verstrickte. 1914 in Köln provozierte er mit seiner Vorstellung zu Typ und Typisierung gerade jene Architekten arg, die künstlerische Individualität und Kreativität auf ihre Fahne geschrieben hatten. Und natürlich hat schon 1911 nicht jedermann seinen Thesen widerspruchslös zugestimmt. Osthaus hat damals eingeworfen, der ‚Typ‘ brauche „nicht notwendig ein Hinderungsgrund für künstlerische Gestaltung zu sein“ (Wechselrede über ästhetische Fragen der Gegenwart, in: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* 1912, 28). Und Theodor Fischer hat daran erinnert, dass der Mensch die Hauptsache sei und dass es den modernen Architekten „ungeheuer schwer ankommt“, die „Bescheidenheit des Zurücktretens“ (eine Forderung Vitruvs) zu pflegen. „Der moderne Architekt“, so Fischer in

seinem Diskussionsbeitrag zu Muthesius' Vortrag, habe sich daran gewöhnt, „seine Arbeit als die Hauptsache anzusehen“ (ebd., 33).

FORTDAUER DER PROBLEME

Mit Blick auf die heutige, gerade im Verblassen befindliche Stararchitektur zeigt sich, dass keines der damals virulenten Probleme nicht auch heute noch in dieser oder jener Form anhand von weitreichenden Fragen fortbestünde: 1. Es geht immer wieder und unvermeidbar um die Kompetenz des Künstlers und des Architekten; seit Aristoteles gilt – nie wirklich bestritten – die Auffassung vom „habitus faciendi vera cum ratione“. „Kunst machen“ oder „Architektur schaffen“ ist ein Tun (in der äußeren, kontingenten Welt) und zwar „mit Köpfchen“.

2. Hieraus ergibt sich die weiterreichende Frage nach der Wirklichkeit, nach dem Bezug auf die Welt – oder genauer „zum Gebrauch für die Welt“ und zugunsten des Menschen, weil dieser (stets nach Kants *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefasst*, Königsberg 1798, iii), „sein eigener letzter Zweck ist“. So steht es auch, auf die Architektur bezogen, bei Leonbattista Alberti: „Aedificia hominum esse causa constituta in promptu est“ (*De Re Aedificatoria*, IV, 1). Die ‚Methodenfrage‘ muss sich notwendig auf das Machen und das Erreichen des dabei gesteckten Ziels zugunsten des Menschen beziehen, wie Aristoteles in seiner Habituslehre in der *Nikomachischen Ethik* erläutert und begründet hat.

3. Das *cum ratione* ist keine Zutat oder Ergänzung oder gar eine Alternative zum Handeln, sondern bezieht sich auf den gesamten Rahmen von der ersten Vorstellung bis zur Durchführung und dem Zu-Ende-Bringen eines Vorhabens. Bei Alberti ist das ausdrücklich und alles betreffend als „certa admirabilique ratione et via“ (ebd., Prolog) beschrieben, somit also auch als ‚Methode‘ („via“) gekennzeichnet. Wie das genau abläuft – gemäß dem alten Verständnis einer *negotatio mentis humanae* mit *iudicium* und *discursus* – ist der konkreten Aufgabe und Bedingung angepasst. Jedenfalls sind das Urteil und der Diskurs, der *discorso* (Daniele Barbaros Übersetzung von Vitruvs *ratiocinatio*), für den Architekten ausdrücklich gefordert.

Ohne das – bei Muthesius weggeschobene – „verständige Denken“ geht es nun einmal nicht. Und natürlich sind gerade hier längst – gegen rigide Trennung und Ausscheidung von Kompetenzen – die Fundamente für alle Beteiligten gelegt, die sich mit unterschiedlichen Interessen und Akzenten dieser Angelegenheit widmen möchten.

4. Beim Künstler geht es insbesondere um *poiesis* (*ποίησις*); auch dies ist bei Aristoteles grundgelegt. Dieses Hervorbringen ist immer mehr als eine bloße Handlung und eng mit der Vorstellung von Kreativität verknüpft. Bei Le Corbusier ist es als „ordre qui est une pure création de son esprit [de l'architecte]“ gekennzeichnet und gegen Naturgesetzmäßigkeit („*lois de l'univers*“) und reine Harmonie gesetzt (*Vers une architecture* [1923], Paris 1924, Nouvelle édition revue et augmentée, vii).

5. Dass all dies notgedrungen auch geschichtlich ist, weil es sich auf die kontingente Welt bezieht und ‚innerweltlich‘ ist, sollte unbestritten sein. Und es müssten all diese Bedingungen und Umstände – vor allem der *poiesis* – auch Gegenstand einer Geschichte der Architektur sein, die sich doch nicht auf die bloße Beschreibung ihres Gegenstandes (und ihrer Objekte) beschränken darf. Seit Vitruv ist die *ratiocinatio* – oder eben auch die auf die Architektur abgestimmte *mentis humanae negotiatio* – mit dem *demonstrare atque explicare*, dem Aufzeigen und Erklären, verbunden, die nicht allein die Aufgabe des Architekten sein kann.

KOMPETENZENSTREIT

Mi si fa avanti in sul bel principio quel detto del Quintiliano. Docti rationem artis intelligent, in docti voluptatem, e in termini più stretti, quell'altro di Plinio il Giovane. De Pictore, Sculptore, & Fictore, nisi Artifex iudicare non potest. (Filippo Baldinucci, Lettera a Vincenzo Capponi, Roma 1681)

Dies betrifft in besonderer Weise die Frage der Kompetenz, die sich allzu häufig in modernen Zeiten und mit Folgen bis heute im Gegensatz von Künstler und Kunsthistoriker zugespielt hat. Allein, das Problem – und das Gerangel um Zuständigkeit – sind seit Plinius' *nisi artifex* altbekannt.

„Nur der Künstler selbst“ versteht und kann beurteilen, was er tut. Baldinucci nennt dies ein „bel principio“ und legt mit Quintilian nach: „*Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem.*“ Damit wird neben der Frage nach dem Sachverstand auch die zeitliche Folge in der Kontaktaufnahme und im Bezug zum Kunstwerk beschrieben und der Entstehungsprozess de facto vom Resultat getrennt. Der Künstler begleitet das Werk vom ersten Gedanken bis zur Verwirklichung, die Betrachter kommen hinterher und begnügen sich mit dem, was für die Sinne übrigbleibt. Für sie steht die ‚Erscheinungsform‘ im Vordergrund, was umgekehrt den Künstler wiederum dazu verleitet, alles auf dieses ‚Ziel‘ – die Wirkung – hin auszurichten. Dort begegnen sich dann der moderne Architekt und der moderne Kunsthistoriker in seliger Eintracht wieder; sie haben den neuen ‚Stil‘, so 1932 den *International Style*, gefunden und als Prinzip von nomothetischem Zuschnitt über die Erscheinungsformen gestülppt.

Gropius hat das Diktum Quintilians auf seine Weise gedeutet, wenn er in der Publikation *Internationale Architektur*, die er als „ein Bilderbuch moderner Baukunst“ zwecks Herausschälung „übereinstimmender Gesichtszüge“ vorstellt, 1925 schreibt: „Diese Verwandtschaft, die jeder Laie feststellen kann, ist ein Zeichen von zukunftsweisender Bedeutung [...] für alle Länder übereinstimmende Gesichtszüge!“ Heißt das: Architektur als bildgebendes Verfahren *sui generis*, jedermann zugänglich und unmittelbar verständlich? Es steht noch auf einem ganz anderen Blatt, dass sich hier – in der ästhetischen Reduktion – eines der gröbsten Missverständnisse zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft anbahnt, von Autoren wie Ortega y Gasset früh erkannt. Der Konflikt zwischen dem Architekten und seinem Publikum ist aufgrund solcher, der Rhetorik folgenden ‚Kompetenzbereinigungen‘ natürlich nicht beseitigt. Und wo dann der ‚Architekturgelehrte‘ im „Wo stehen wir?“ zu stehen kommt, ist ohnehin nicht erkennbar. Aus Sicht der Moderne ist er schlachtweg verschwunden, allenfalls in das rückwärtsgewandte Fach Kunstgeschichte relegiert, dessen akademische Konventionen er dann übernimmt und befolgt und

dessen Rolle anderweitig durch Architekturkritiker und Architekturtheoretiker übernommen und kompensiert wird. Und alles dient(e) der Desintegration der verschiedenen Zugänge und Sichtweisen und bestärkt(e) die Kluft zwischen denen, die tun, und denen, die reden.

In diesem Sinne lässt Giovanni Bottari in seinen *Dialoghi sopra le tre Arti del Disegno* (1754) Carlo Maratta und Giovanni Bellori in einem fiktiven Gespräch über die künstlerische Kompetenz reden. Maratta spricht vom „sommo piacere“, den das Gespräch unter fachkundigen Künstlern auslöse und klagt andererseits über die „gran pena“, die es bereite, mit dem reden zu müssen, „chi non intende“. Bellori antwortet darauf: „Io comprendo, che questa veramente è una grande sciagura, e ora mi sovviene di quel bel motto d'un Antico, che diceva: Felici l'arti, se di esse ragionassero solamente coloro, che in esse sono esperti ed usi; ma lo schifalà vi farebbe inciampare in un'altra sciagura per avventura maggiore, poichè vi bisognerebbe ragionar sempre con Pittori, e Scultori, e così il genere umano per voi sarebbe ridotto a quindici, o venti persone, e tutti gli altri vi arreccherebbero noja, tra' quali avrei l'onore d'esser anch'io.“ Benvenuto Cellini hingegen war dem Reden im Hinblick auf die künstlerische Produktion gänzlich abgeneigt. Als ihm zwei humanistische Gelehrte mit eigenen Vorstellungen in einen Entwurf hineinreden möchten, verweist Cellini ihre Kreativität in den Bereich der Worte (des *dire*), während er als Macher für die Taten (das *fare*), also den genuin kreativen Akt allein verantwortlich sei: „Voi avete detto e io farò“ (*Vita*, ed. Bruno Maier, Mailand 1968, 384).

PLÄDOYER FÜR DIE VERMITTLUNG

Nein, die Kunst ist nicht nur für den Insider gedacht; also muss sie auch damit leben, dass ‚andere‘ sich mit ihr befassen und sie beurteilen. Vielleicht kann man Ciceros *multa vident Pictores in umbris* auch umdrehen und sagen, dass manch ein Nichtkünstler mehr und Anderes im Kunstwerk erkennt – oder eben mehr oder minder sinnvollerweise in es hineinliest – als der Künstler selbst. Was ist daran so falsch? Weshalb sollte nicht gerade der, der sich der „Forschung und [dem] Quel-

lenstudium“ hingibt, eine ganz besondere Kompetenz und Kennerschaft entwickeln? Muthesius’ Bild vom Künstler, dem er ja 1911 selbst das „verständige Denken“ verweigert hatte, um ihm stattdessen das „Formgefühl“ im Übermaß zuzubilligen, fordert doch an dieser Stelle eine vermittelnde Funktion – zugunsten des Verstehens – geradezu heraus. Vermutlich lebt alle Kunst auch immer gerade von solchen sich aus unterschiedlichen Interessen und Standorten ergebenden Auseinandersetzungen: Noch eine Variante, die in die Feststellung mündet, dass „Kunstgelehrte, die nicht zugleich praktische Künstler sind, allemal weit von der höchsten Critik und deshalb von der höchsten Einsicht in die Kunst entfernt sind.“

Voraus geht dieser Äußerung Schinkels die Darstellung des künstlerischen Schöpfungsvorgangs, bei dem „der Gedanke immer auf Verwirklichung gerichtet“ sein muss, so dass dann in der „Darstellung“ auch die „Critic“ heraustritt, „die dem schöpferischen Geiste nothwendig beiwohnen muss“ (Karl Friedrich Schinkel, *Das Architektonische Lehrbuch*, ed. Goerd Peschken, München/Berlin 1979, 150). Der hohe Anspruch Schinkels an sein Tun hält ihn andererseits davon ab, den scheinbar sichersten, den berechenbaren Weg zu gehen. Die „rein radicale Abstraction“ taxiert er letztlich als „etwas Trockenes, starres das der Freiheit ermangelte“, weshalb er sich auf „zwei wesentliche Elemente: das Historische und das Poetische“ besinnt. Dem wäre noch Goethes Bemerkung aus der *Farbenlehre* hinzuzusetzen, der feststellt: „Die Menschen sind überhaupt der Kunst mehr gewachsen, als der Wissenschaft“ (*Farbenlehre*, II, 1, Wien 1812, 118).

Es wäre doch eine wundervolle Einsicht, wenn die beiderseitige Anerkennung von Kunst und Wissenschaft nicht zu Hierarchien, Bevorteilung und Zurücksetzung, sondern zur Ausweitung des kulturellen Reichtums führen könnte. Das ist eine Frage der Bildung und der Kultur – und aus heutiger Sicht und in Anbetracht immer noch starrer und noch straffer organisierter Institutionen leider nach wie vor eine Utopie.

AEQUA POTESTAS: DIE ARCHITEKTUR UND DIE ANDEREN KÜNSTE

*Un corpo d’una sola scienza, divisa però in tre pratiche, le quali veramente unite fanno un perfetto Pittore, Scultore & Architetto. (Federico Zuccari, in: Romano Alberti, *Origine, et Progresso dell’Academia del Disegno...*, Pavia 1604, 36)*

*Die Kunst ist eine Darstellung (μίμησις), d.h. eine Thätigkeit, durch welche ein Innerliches äußerlich wird. – Sie will nichts als darstellen, und unterscheidet sich dadurch, daß sie sich darin genügt, von allen praktischen auf einen besondern Zweck gerichteten Thätigkeiten. (Karl Otfried Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau 1830, I)*

Derweil streiten – oder meiden – wir uns sogar innerhalb des alten Verbandes verschiedener Gattungen von Kunst. Wenn der Eindruck zutreffend ist, so verzeichnet die Architekturgeschichte derzeit an deutschsprachigen geisteswissenschaftlichen Fakultäten einen auffälligen Rückgang. Wird es Architekturgeschichte bald nur noch an Architekturschulen geben? Will man das der Bildwissenschaft zur Last legen? *Horribili dictu* ist es gerade die Architektur, die jüngst in den Verdacht geraten ist, nur noch zur Fassadenkunst zu taugen. 1932, bei der Taufe des *International Style*, hatte man noch vorsichtig ein „principle of surface“ eingeführt, weil man wohl oder übel das von de Stijl propagierte, als Inbegriff von Architektur vorgestellte Raumgitter mit Flächen schließen musste, um Raum ‚wirklich‘ erfahrbar zu machen.

Zuvor hat sich das ‚körperliche‘ Innen und Außen als Analogon zum Erfindungsvorgang einer inneren Vorstellung in einer äußeren Wirklichkeit angeboten und – im geometrischen Bild – auf der Suche nach einer Erklärung in die Tiefe und nicht an die Oberfläche geführt. Bötticher fasste es im Begriff „Junktur“ zusammen, und Semper zog mit seinem vielzitierten und viel seltener im Kontext überprüften „Prinzip der Bekleidung“ nach, das er als „in hohem Grade vergeistigt“ auffasste und als „mehr im struktiv-symbolischen denn im struktiv-technischen Sinne“ verstanden haben wollte – es sei „der Schönheit und der Form allein dienend“ (*Der Stil*, Frankfurt a. M. 1860, 220). Es geht also

weniger um Bilder – und natürlich auch nicht bloß um ‚Flachware‘, wie der Begriff noch eingeschränkter, ‚museumstechnisch‘, lautet – als vielmehr allgemeiner um Darstellung. Diese Frage stand auch noch in den 1970er Jahren im Mittelpunkt der Architekturdiskussion. Heute ist man der ‚flotten Darsteller‘ überdrüssig; und es sind wohl weniger die Bilder als die inneren Raumstrukturen, in denen sich das Bemühen von Architekten und die Qualität ihrer Werke äußern.

Lässt sich also doch eine zentrifugale Entwicklung aus der alten Einheit der Künste heraus konstatieren? Die lange Zeit gültige Einheit der drei bildenden Künste – der Wölfflinschüler Giedion beschwore bekanntlich die Herleitung der modernen Architektur aus der Kunst – berief sich auf die Identität des kreativen Vorgangs künstlerischer Erfindung, basierend auf dem Konzept des alles zusammenfassenden *disegno*. Die Architekten im Umfeld Giacomo della Portas wehrten sich zwar gegen das vereinheitlichende Diktat des *disegno* seitens Zuccaris. Sie beriefen sich auf Vitruv und dessen *graphidis scientia*, die natürlich der geometrischen Figur näher lag als dem vagen Prinzip einer ‚inneren Vorstellung‘. Aber die Akademiker setzten sich durch, und das Motto lautete fortan *aequa potestas*. Die gleichgestellten Künste sollten zusammenwirken; sie waren alle auf denselben Vorgang künstlerischer Erfindung eingeschworen und dieser auf die Methode des *disegno* festgelegt – der Kunsthistoriker brauchte nur den Zeichnungen nachzugehen, um all dies zu verstehen. (Er tut das in dieser Absicht im übrigen bis heute und glaubt wohl immer noch an dieses einheitliche Prinzip der Kunsterfindung durch die Zeichnung.)

Dennoch ist der alte Zusammenhalt fragil geworden und sind die neuen Disziplinen – um nur Photographie und Film zu nennen – nur sehr zögerlich zur Tafel gebeten worden, was ihre Neigung, sich unter dem gemeinsamen Dach einzufinden, kaum befördert hat. Kurzum, die Eintracht der künstlerischen Disziplinen bildet kaum das erstrebenswerte Ziel heutiger Kunstdiskussionen; es ist eher so, dass trotz gegenläufiger Anstrengungen

die Architektur sich verselbständigt – und ihre Geschichte in diesem Autonomisierungsprozess mitnimmt. Das wäre weiter nicht bedenklich, wenn nicht ein langer gemeinsamer Weg gemeinsame Sichtweisen und Methoden auf einem gemeinsamen kulturellen Sockel in einem gemeinsamen Verständnis vereinigt hätte; man ist gut beraten, dies nicht einfach zu vergessen und zu verspielen. Nun ist die Architektur gerade auf dem Weg, sich auf Grund der neuesten technischen Entwicklungen – im Zeichen von Energie und Klima – von Kunst und Geschichte wegzuentwickeln, so dass die dringende Ermahnung angebracht ist, diesen Zusammenhang doch nicht wie das Kind mit dem Bade auszuschütten. Und andererseits – so wechselseitig ist Geschichte – kündigt sich gerade auch ein erneuertes, intensives Interesse an den Vorgängen des Gestaltens und Bildens, mithin an der *poiesis*, an. Es geht einher mit einer sehr viel unbefangeneren, lebendigen, von konkretem Interesse geleiteten Weise des Umgangs mit Geschichte. Endlich meldet sich eine Generation, die sich um die Abgrenzungsnöte der Moderne gegenüber der Vergangenheit foutiert. Und die ‚universitäre‘ Architekturgeschichte? Sie bleibt allzu häufig ihrer distanzierten, beschreibenden Routine verpflichtet und zeigt die größte Mühe mit der ‚Historisierung‘ der jüngsten Geschichte, die unvermeidbar ist – weil die Zeit voranschreitet, schneller, als man das im Elfenbeinturm zur Kenntnis nehmen will.

DAS WISSEN DES ARCHITEKTEN UND DIE THEORIE

Primus gradus sapientiae est res ipsas nosse; quae notitia consistit in vera idea objectorum; objecta distinguuntur & noscuntur ex methodica illorum divisione & convenienti denominatione; adeoque Divisio & Denominatio fundamentum nostrae Scientiae erit. (Carl von Linné, Systema Naturae, editio quarta, Paris 1744, 2)

Kompetenz und Zuschchnitt der Disziplin, beides ist mit der Frage des Wissens aufs Engste verknüpft. Vitruv hat derart viele Kenntnisse vorausgesetzt, dass Zuccari bei der Verordnung seiner *disegno*-Einheitstheorie dessen massive Forderung nach Wissen mit dem Ausruf disqualifizierte: „Qui for-

ma un Dio, e non un huomo“. Das kam Le Corbusier sehr zupass, der vom „*dieu qui est en nous*“ spricht und – genauer und in vollem Vertrauen auf die Kreativität des Architekten – empfiehlt: „*Servir bien, mais aussi servir le dieu qui est en nous*“ (*Une maison – un palais*, Paris [1928], 2). Grenzenlos? Trotz aller Abscheu vor den „*contingences brutallement utilitaires*“ weiß er sehr genau, worin er die Grenzen seiner Zuständigkeit finden kann, nämlich in dem, was wir mit Methode umschreiben; und diese ist nicht einschränkend, sondern präzisierend. Le Corbusier verbindet es mit der *poiesis*, dem Hervorbringen: „*je veux dire que l'on comprenne en quoi, par quel chemin, ces choses qui nous émeuvent se sont pour ainsi dire élevées au-dessus d'elles-mêmes*“ (ebd., 5).

Das sind Grenzziehung und Einschränkung mit Gewinn; das gleiche Argument bringt Vitruv – vor und hinter dem reichen Katalog aufgelisteter Wissensbereiche – gegen Pytheos, den Erbauer des Athenatempels in Priene und des Mausoleums von Halikarnass, vor. Dieser habe behauptet, der Architekt müsse alles und dies auch noch besser als der jeweilige Spezialist wissen. Dagegen argumentiert Vitruv, Pytheos habe nicht berücksichtigt, dass sich ein Kunstwerk aus zweierlei Dingen zusammensetze, dem Werk selbst, dem *operis effectus*, und dem es durchdringenden, schon erwähnten *cum ratione*, dem „verständigen Denken“ oder jener „praktischen Vernunft“, die jeglichem Tun zugeordnet sein muss („ex duabus rebus singulas artes esse compositas, ex opere et eius ratiocinatione“; Vitruv, I, I, 15). Das entspricht präzise Vitruvs Definition der aus *fabrica* und *ratiocinatio* zusammengesetzten Architektur. Damit ist auch alles ausgesagt, was man von einer ‚Theorie‘ der Architektur erwarten darf und soll: Sie muss die Praxis erhellen. Deshalb führt Vitruv die ausführliche Auflistung der geforderten Wissensinhalte mit der Bemerkung ein, dass ein Architekt, der ohne Bildung, *sine litteris*, nur *manibus* arbeite, das Ziel genausowenig erreichen könne wie der, der ausschließlich auf *ratiocinatio* und *litterae* vertraue; dieser folge einem Schattengebilde, „*umbram non rem persecuti videntur*“ (Vitruv, I, I, 2).

Der Vitruvkommentator Daniele Barbaro quittiert diese Auseinandersetzung mit der Feststellung, wer jetzt noch nicht begriffen habe, was sich mit diesen Paarungen von *fabrica/discorso*, *opera/ragione*, „*la cosa significata, & quella, che significa*“, verbinde, solle den nachfolgenden Erklärungen folgen. Dort bemüht Vitruv in guter philosophischer Tradition die Bilder vom Pulsschlag und von der rhythmischen Bewegung der Füße, beide der Musik zugehörig; doch wenn man sich an Hand oder Fuß verletzt habe, so suche man den Arzt und nicht den Musiker auf. Es geht einmal mehr um Kompetenz, die das Verhältnis von Theorie und Praxis und im weitesten Sinne die Ordnung des Wissens betrifft.

Theorien ohne Anbindung an die Wirklichkeit, ohne ‚Wirkzusammenhang‘, können schnell zu reinen Chimären verkommen. In Kants *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können* von 1783 wird dieser Sachverhalt und der Anbau eines „noch viel weitläufigeren Nebengebäudes“ an das „Haus der Erfahrung“ als Vorgang beschrieben, bei dem der „Adept der gesunden Vernunft“ riskiert, „unvermerkt über Gegenstände der Erfahrung hinaus in das Feld der Hirngespinste zu gerathen“ (106; 104). Wann dieses Risiko eintritt, wäre zu diskutieren, jedenfalls fehlt es heute nicht an solchen ‚abgehobenen‘ Theorien. Und man kann sich auch fragen, ob das nicht etwas damit zu tun hat, dass sich umgekehrt der wissenschaftliche Historiker sehr oft kaum über die Beschreibung seiner Objekte hinauswagt.

METHODE UND VERFAHREN

Es sind also praktische Regeln unter der problematischen Bedingung des Willens. Hier aber sagt die Regel: man solle schlechthin auf gewisse Weise verfahren. (Immanuel Kant, Critik der praktischen Vernunft, Riga 1788, 55)

Nun weiß, wer dergleichen an sich oder an Andern beobachtet hat, wie es dabei zugeht: die wissenschaftliche Thätigkeit ist da, ehe man die Grundsätze derselben sich zum Bewusstsein gebracht hat; erst wenn man sein Verfahren durch die Probe befriedigend gefunden hat, entwickelt

man sich selbst daran die Regeln, nach denen man schon vorher verfahren ist. (K. O. Müller, Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie, Göttingen 1825, [iii])

Es kommt also umso mehr auf Methode und Verfahren an, auf den Weg (*via*) und die Mittel (*instrumentum sciendi*), die man zum Erkenntnisgewinn einsetzt. Und da die Objekte vielfältig sind, werden es auch die Methoden sein müssen. Bei der Architektur kommt erschwerend hinzu, dass ihr Tun einerseits in der äußereren, geschichtlichen Welt zu deren Bedingungen angesiedelt und so (bloß) einem *vero contingente* zugeordnet ist, dass sie sich andererseits sehr wohl einem *habitus scientiae* und dessen verlässlichen Denk- und Beweisformen annähert, da sie sich der vermittelnden Dienste, der *medietas*, der Mathematik bedient.

Bei Barbaro ist der Habitus der *scienza* als „*habito di conclusione per vera, & necessaria prova acquistato*“ gefasst (*I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio Tradutti et Commentati...*, Venezia 1556, Proemio, 6). Demgemäß könnte die Architektur auch über ein ‚konklusives Verfahren‘ verfügen. Bei Scamozzi wird der Entwurfsvorgang als mit Kausalität ausgestattet dargestellt. Das macht alles nicht einfacher, weder das Machen noch das Beurteilen. Bei Aristoteles wird Wissenschaft als Habitus des Demonstrierens eingeführt und werden jene Verfahren diskutiert, die wir mit Induktion und Deduktion verbinden. Die – von Vitruv verwendete – *ratiocinatio* hatte lange auch die Bedeutung von ‚Syllogismus‘, und so wird man immer wieder darauf verwiesen, wie sehr die mit der Architektur verbundenen Verfahren oszillieren. Mit Induktion lässt sich gut zusammenlesen, was Barbaro zur Erfahrung sagt, die jeder Kunst zugrundeliege („*Nascere ogni arte dalla Isperienza*“), jedoch mit jeder erneuten Erfahrung zunehmend ‚Kraft gewinnt‘ und so bald über die bloße Erfahrung hinausreicht. Das ist der vorbestimmte Weg der Architektur, die Methode, deren Wichtigkeit nach dieser Maßgabe dauernder Anpassung und Veränderung umso einsichtiger wird. Wie sollte ein Architekturhistoriker Architektur begreifen, wenn er sich diesem Thema des unendlich variierenden Weges zwischen Erfahrung und Deduktion verschließt?

In der Tradition Galens, in einer Kurzform der *definitiones medicae* (*Iona Philologe interprete*, Lyon 1539, fol. 4r) ist ein solcher Weg beschrieben und ausdrücklich hervorgehoben. Zwischen reiner Logik und bloßer Empirie ergibt sich aus dem Gegebenen („*ex apparentibus*“) ein vernünftiger, ja ein schlüssiger Weg, als *methodica ratio* gekennzeichnet. Und Barbaro formuliert: „Il nascimento dell'arte da principio è debole, ma col tempo acquista forza, & vigore.“ Eingebettet ist diese kurze Beschreibung einer Entwicklung in eine historische Langzeitperspektive, gemäß der sich Kunst entfaltet, eine Tradition bildet und so selbst zu universal gültigen Einsichten gelangen kann.

FAZIT

Wir können uns jedoch nicht künstlich ‚bewußtlos‘ machen, jedenfalls nicht auf Dauer. (J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Zur Notwendigkeit der historischen Bildung des Architektennachwuchses, in: Der Architekt im Zerreißpunkt, hg. v. Ernst Neufert, Darmstadt 1947, 94)

All das bildet ein Fundament, auf dem Architektur und Architekturgeschichte in gleicher Weise stehen und mit Kompetenz, Wissen und Verfahren eine Bildung geschaffen haben, auf die man nicht verzichten sollte. Weder ist die Kunst tot noch die Kunstgeschichte leblos. Das Interesse an der *poiesis* wächst dieser Tage ständig. Aber es bleibt dennoch als einziges wirklich beunruhigendes Problem die durch die maßlose Konzentration der Kräfte auf den gerade waltenden Jetztzustand gegebene Gefahr eines drohenden Wegbrechens der Geschichte. Zeit ist kein Maß mehr; die modernen Wissensspeicher rechnen mit Unendlichkeit, was jedoch nicht mit einer verlängerten Lebenserwartung beim ‚Nutzer‘ kompensiert werden kann. Die Geschichte verliert die festumrissenen Formen einer in ihrer Bewegung und Veränderung erlebbaren Geschichtlichkeit. Stattdessen wird sie musealisiert, und wir schwingen uns zu ihren Sachwaltern auf, während anderweitig sich die Welt ohne Rückversicherung – was sie mit Freiheit verwechselt – weiterbewegt. Doch auch das trifft eigentlich nicht zu. Unsere (neben den Börsianern) begehr-

testen Zukunftspropheten, die Meteorologen, haben in der jüngeren Zeit ihre geschichtliche Forschung in einem atemberaubenden Tempo ausgebaut. Und es bleibt gleichwohl so, dass das, was mit aufwendigsten Methoden und mit nicht sehr weit ausgreifender Verlässlichkeit über die Zukunft ausgesagt wird, durch die unaufhaltbare Zeit (und damit durch die Geschichtlichkeit) eingeholt, als dann wiederum fassbare Tatsache vergleichsweise einfach beschrieben und erfasst werden kann. Das moderne Stigma der Geschichte ist, dass sie mit dem Vergangenen gleichgesetzt wird, statt dass in ihr die unabdingbare Notwendigkeit ständiger Veränderung und Entwicklung erkannt wird. Die Kunstgeschichte ist mit ihrem Historismusbegriff in diesem Vorurteil bis heute gefangen geblieben.

Mehr steht hier auf dem Spiel als eine bloße Frage des Blickwinkels – auch eine der Methode und der *methodica ratio*; und eine Hoffnung auf Einsicht, die notwendig wäre, wenn Architektur und Architekturgeschichte nicht endgültig getrennte Wege gehen sollen.

PROF. EM. DR. DR. H.C. MULT. WERNER OECHSLIN

Die Vorgängerbauten des Kölner Domes: ein Forschungsbericht über fast 70 Jahre Grabungsgeschichte. Teil I

Die Kölner Domgrabung 1946–2012 stellt mit ihrer fast 70jährigen Geschichte und ihren rund 250 000 Befundnummern, 15 000 Grabungsfotos und 1500 Grabungszeichnungen neben der Trierer Domgrabung die flächenmäßig größte und im Fundmaterial umfangreichste archäologische Kirchenforschung Europas dar. Ein halbes Jahrhundert wurde unter dem heutigen Dom gegraben, mit Aufdeckung einer kontinuierlichen Bebauung des Domareals von römischer Zeit bis zur Errichtung

des heutigen gotischen Baues. Dessen letzter Vorgänger, der „Alte Dom“, stellt zudem ungeachtet aller Datierungsprobleme einen Avantgardebau seiner Zeit mit Rezeption über die nächsten drei Jahrhunderte und damit einen Markstein der kunstgeschichtlichen Entwicklung dar. Er eröffnet die Reihe der Doppelquerhausanlagen des 10. und 11. Jh.s im Umfeld der noch erhaltenen Hildesheimer Michaelskirche. Die endgültige Publikation der Grabung liegt nun in drei voluminösen Bänden in der Reihe „Studien zum Kölner Dom“ vor, und zwar Bd. 9 zu den frühchristlichen bis frühkarolingischen Schichten (Ristow 2002; vgl. das Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur am Ende des Beitrags). Bd. 10 vorgezogen zu den Schichten der gotischen Baustelle (Back/Höltken 2008; dieser Band bleibt aus Platzgründen hier unberührt; siehe aber die ausgezeichnete Rez. von Peter Marzolff in: *Germania* 89, 2011, 431–436 und von Marc