

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Platonismus in der Architektur der Postmoderne: der Fall O. M.
Ungers

verfasst von | submitted by

Kseniia Bystrova BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Berthold Hub Privatdoz.

Abstract

Im Zentrum dieser Arbeit steht der deutsche Architekt Oswald Mathias Ungers (1926–2007). Ungers wird als Revisionist und Kritiker der Moderne dargestellt. Sein Denken und sein Werk werden durch die Überschneidung von Architektur und Philosophie betrachtet. Im theoretischen Teil werden Ungers Texte parallel mit einigen platonischen Dialogen gelesen, mit dem Ziel, die möglichen Übereinstimmungen zu finden. Der praktische Teil ist dem sog. “Haus ohne Eigenschaften” (Köln, 1994–1996) gewidmet. In dieser Arbeit tritt das Haus als Verkörperung philosophischer Ideen hervor.

This paper focuses on the work of the German architect Oswald Mathias Ungers (1926–2007). Ungers will be presented as a revisionist and a critic of modern architecture. The intersection of architecture and philosophy will be used to explore his way of thinking and his work. The theoretical part shows Ungers’ architectural essays in their possible connection to the philosophy Plato’s. The practical part focuses on the so-called “Haus ohne Eigenschaften” or “House without Qualities” (Köln, 1994–1996). This architectural work will be presented as an embodiment of philosophical ideas.

Vorwort

Ich möchte mich bei allen, die mich bei der Erstellung meiner Masterarbeit unterstützt haben, herzlich bedanken.

An erster Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer Mag. Dr. Berthold Hub, Privatdoz. für das Vertrauen, für die aufmerksame Lektüre meiner Arbeit, für die wichtigen Hinweise und das schnelle Feedback bedanken. Die Arbeit entstand im Rahmen der zwei Seminare: “Symmetrie und Eurhythmie: Proportion und ihre Wahrnehmung in der Architektur” (2020S) sowie “Grundbegriffe der Architekturtheorie des 18., 19. und 20. Jahrhunderts” (2021S). Als Ergebnis wurde eine zweibändige kommentierte Anthologie herausgegeben, die den Studierenden eine Möglichkeit der realen wissenschaftlichen Arbeit gab.

Ich bin auch sehr dankbar bei Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wolfram Pichler, Privatdoz. für die Möglichkeit, an dem Masterseminar teilzunehmen, sowie für die Unterstützung meiner wissenschaftlichen Interessen während meines Studiums am Institut für Kunstgeschichte.

Ganz besonders danke ich Mag. Dr. Sandra Lehmann, Privatdoz. für die Lektüre und das Feedback zu einzelnen Kapiteln meiner Masterarbeit. Das Seminar, “Platonlektüren in der Philosophie des 20. Jahrhunderts”, das Sandra Lehmann im Sommersemester 2025 geleitet hat, war für mich eine große Inspirationsquelle und hat mir neue Anregungen geliefert, die meine Masterarbeit bereichert haben.

Einleitung		4
I. Architekturphilosophie als Disziplin		12
Architekturästhetik		15
Platon, Ästhetik, Architektur		17
Exkurs: Architekturästhetik im 20. Jh.		22
II. Theorie		
Architektur als Idee		
Platon und seine Ideenlehre		30
O. M. Ungers: Idee als Grundlage der Architektur		35
Architektur als Form		
Platon und das Schöne		41
Platonismus in der Architektur: Maß, Zahl, Proportion		46
Architektur als Raum		
Platon und seine Raumtheorie		51
O.M. Ungers und seine Texte zur Raumtheorie		60
III. Praxis: Haus ohne Eigenschaften		
Architektur als Idee		66
Architektur als Form: Raster, Quadrat, Kubus		69
Architektur als Raum		80
Architektur als Selbsterkenntnis: Architektenhaus		83
Fazit		89
Literaturverzeichnis		93
Abbildungen		98

Einleitung

Oswald Mathias Ungers (1926-2007) gehört zu der Generation von Architekten, deren Karriere nach dem Zweiten Weltkrieg, in der Zeit der sog. “Stunde Null”, begann. Obwohl die ersten Jahre nach dem Krieg dem Wiederaufbau aus den Ruinen gewidmet waren, was wenig Raum für Architekturtheorie ließ, nahm das Interesse an Theorie in den 1960er Jahren wieder zu. Die Unzufriedenheit mit der Orthodoxie der Moderne, mit dem naiven Funktionalismus, mit dem Verlust von Geistigkeit, Sinnlichkeit (und Sinn) und Reflexion ließen die Architekten nach neuen theoretischen Begründungen für ihre Arbeit suchen.¹

Jörg Gleiter formuliert drei Kritikpunkte an der Moderne der Nachkriegszeit. Erstens die “Geschichtsvergessenheit der Moderne”: Die moderne Architektur ist formal geworden, sie hat ihre historischen Bezüge verloren. Zweitens die “Rationalisierung der Bauprozesse”: Das heißt, Funktionalismus, Unterwerfung der Architektur unter den Kapitalismus. Drittens “Verlust der Sprachlichkeit”: Architektur hat ihren kommunikativen Aspekt bzw. ihre Bedeutung verloren.² Diese Kritik wurde zum Ausgangspunkt für die Entwicklung neuer Theorien, sei es das ironische Spiel der Postmoderne mit den historischen Fragmenten (Collagetechnik, Pastiche), die Reflexion über die sinnlichen Aspekte der Architektur (im Gegensatz zur Sparsamkeit) oder der Versuch die Architektur als Teil der Popkultur bzw. als Massenmedium zu etablieren.³ All diese Tendenzen sind als Teil eines allgemeinen Prozesses zu sehen, der als “linguistic turn” bezeichnet wird. Architektur wurde semiologisch rekonzeptualisiert, als Bedeutungsträger definiert, was auch Vieldeutigkeit einschließen konnte.⁴ In diesem Sinne nimmt Oswald Mathias Ungers, der 1950 sein Studium an der Technischen Hochschule Karlsruhe (bei Egon Eiermann) abgeschlossen hat, eine Sonderstellung ein. Obwohl er bereits in seinem früheren Manifest “Zu einer neuen Architektur” (1960, zusammen mit Reinhard Gieselmann) dieselben Kritikpunkte formuliert hatte, blieb Ungers in “doppelter Opposition” (Gleiter) sowohl zur funktionalistischen Moderne, als auch zu den neuen Bewegungen. Weder Ironie noch Sinnlichkeit noch Massenkultur interessieren ihn. Ungers strebt nach einer neuen Geistigkeit: “Form ist

¹ Neumeyer 2002, S. 69.

² Gleiter 2008, S. 61.

³ Ebenda, S. 62-63.

⁴ Ebenda, S. 17-18.

Ausdruck des geistigen Gehalts”.⁵ Die wichtigsten Voraussetzungen für die Erneuerung der Architektur sind für Ungers geistige Auseinandersetzung mit der Tradition, Technik als Hilfsmittel, Primat der Geistigkeit (gegenüber dem Materialismus), persönliche Verantwortung, gegenüber Ort, Zeit und Mensch.⁶ Ungers’ Position überschneidet sich mit der des italienischen Architekten und Theoretikers Aldo Rossi. Beide streben nach formaler und semantischer Reduktion, setzen der Polysemie die Idee der Autonomie der Architektur und einen neuen Rationalismus entgegen.⁷

Heinrich Klotz bezeichnet den Rationalismus von Ungers und Rossi als die “erfolgreichste Antwort der Europäer auf den Funktionalismus”, die großen Einfluss auf die nachfolgenden Architektengenerationen hatte.⁸ Den Neorationalisten ging es weniger um einen Bruch mit der Moderne als vielmehr um eine Korrektur oder Erneuerung, um den Versuch, zu den Ursprüngen der Moderne zurückzufinden. So nahm Aldo Rossi in seine Publikation “Architettura Razionale” (im Rahmen der 15. Mailänder Triennale, 1973) einen Auszug aus Adolf Behnes Text “Der moderne Zweckbau” (1923) auf, in dem der Architekturkritiker den Unterschied zwischen Funktionalismus und Rationalismus erläutert hatte. Nach Behne ist dem Rationalisten der Zweck nicht gleichgültig: Sein Ziel ist nicht eine Lösung für einen bestimmten Zweck, sondern “die beste Entsprechung für viele Fälle”.⁹ Auf diese Weise setzen Rossi, mit seinen typologischen Untersuchungen, und Ungers, mit seinem Streben, die Grundformen mit Mannigfaltigkeit zu verbinden, die Tradition der klassischen Moderne fort.

Was Ungers in seinem Manifest von 1960 postuliert, ist vielmehr Ausdruck seiner generellen Unzufriedenheit mit dem Status quo der Nachkriegsarchitektur. Zu diesem Zeitpunkt hat Ungers noch kein Programm, nur die abstrakten Formulierungen, die seiner Architekturtheorie und -praxis die Entwicklungslinien geben sollen. Ungers hat noch gut 40 Jahre Zeit, um verschiedene Strategien auszuprobieren. In “Aphorismen zum Häuserbauen” (1999) beschreibt Ungers seinen Weg in der Architektur: “Mein eigenes architektonisches Denken hat sich im Laufe der Jahre immer stärker zur Abstraktion hin entwickelt. Von der frühen, sehr plastischen Arbeiten des ‘new brutalism’, für die das Haus Belvederestraße als

⁵ Conrads 2000, S. 158.

⁶ Ebenda, S. 158-159.

⁷ Gleiter 2008, S. 18.

⁸ Klotz 1984, S. 211, 215.

⁹ Ebenda, S. 212.

extremes Beispiel steht, konzentriert sich mein Denken jetzt darauf, das Unwesentliche wegzulassen.”¹⁰ Es ist jedoch nicht das Ziel dieser Arbeit, diese Entwicklung nachzuzeichnen, das Thema wäre zu umfangreich.

Meine Untersuchung konzentriert sich auf die Spätphase von Ungers Karriere, die 1980er bis 1990er Jahre. Während dieser Zeit war Ungers sowohl theoretisch als auch praktisch aktiv. Das sog. “Haus ohne Eigenschaften”, das Ungers 1994-1996 für sich selbst und seine Frau in Köln entwarf, wirkt wie eine “gebaute Hypothese”,¹¹ als eine praktische Anwendung seiner Theorie und als eine mögliche Antwort auf die Unzufriedenheit, die er noch 1960 formulierte. Die Architektur, die nach Ungers “keine Geschichten erzählt”,¹² kann dennoch die ganze Geschichte der Architekturtheorie/ Architekturphilosophie von Vitruv bis zur (Post)Moderne erzählen. Ziel dieser Arbeit ist es, diese geheime komprimierte Erzählung zu entfalten und sichtbar/greifbar zu machen.

Jörg Gleiter weist darauf hin, dass Ungers in seiner doppelten Opposition sowohl gegen den Funktionalismus als auch gegen die “Semiotisierung der Architektur” die Rhetorik als Kunst der Rede entgegenstellt.¹³ Ich halte es für angemessener, in Ungers nicht (oder nicht nur) einen Rhetoriker zu sehen, sondern einen Dialektiker, im Sinne von Platons Verständnis der Dialektik. Im Gegensatz zur Rhetorik (die Kunst der Überzeugung) hat die Dialektik bei Platon einen höheren Rang. Dialektik ist nicht nur die Kunst des richtigen Fragens, sondern eine philosophische Disziplin höchsten Ranges. Ein wahrer Dialektiker ist jemand, der die Zusammenhänge überblicken kann, der ein “synoptisches Sehen” hat. Im “Phaidros” wird die Dialektik als die Kunst zweier wissenschaftlicher Methoden verstanden, der Einteilung (διαίρεσις) und der Zusammenfassung (συναγωγή) (Phaidros, 266b). Ungers bezeichnet sich nirgends explizit als Platoniker, verwendet aber gerne platonische Terminologie, und auch inhaltlich finden sich in Ungers Texten mehrere Berührungspunkte mit der Philosophie Platons, wie diese Arbeit zeigen soll. Das Thema dieser Arbeit liegt somit an der Grenze zwischen Architektur und Philosophie.

¹⁰ Ungers 1999, S. 32. Das Haus Belvederestraße – das erste Architektenhaus (1958, Köln).

¹¹ Cepl 2007, S. 492.

¹² Ungers 1999, S. 32.

¹³ Gleiter 2008, S. 65.

Ernesto Grassi spricht in seinem Werk “Die Theorie des Schönen in der Antike” (1962) von der Legitimität, die antiken Texte (Platon, Aristoteles, Plotin usw.) nicht nur philologisch-historisch, sondern auch im Hinblick auf die moderne Kunst neu zu lesen: “Bedingung der Lebendigkeit einer Wissenschaft ist es, daß sie zu den Fragen, die der Lauf der Geschichte aufwirft, Stellung zu nehmen vermag. Ist sie dazu nicht fähig, so bleibt sie sterile Neugier und gedeiht nur noch in einem verschlossenen Bezirk abseits vom Leben. Andererseits könnten sich aus der Beschäftigung mit der abendländischen Überlieferung klärende Gesichtspunkte ergeben für die unablässige Erörterung jener Fragen, welche die gegenwärtige Kunst aufwirft.”¹⁴ Dieses Zitat soll als Anregung für die folgende Recherche dienen.

Literaturübersicht

Ausgangspunkt für diese Untersuchung ist die umfangreiche “intellektuelle Biographie” von Jasper Cepl (2007), die nicht nur die wichtigsten Lebensstationen Ungers nachzeichnet, sondern auch die geistigen Voraussetzungen seiner Architekturtheorie und -praxis genau untersucht. Von besonderer Bedeutung für die Forschung ist das Kapitel “1982-2007 Die Architektur auf dem Weg zur Formvollendung”. Das Kapitel zeigt Ungers Entwicklung nach der radikalen Abstraktion der 1980er Jahre, insbesondere in seinen theoretischen Texten. Außerdem geht es um Ungers architektonische Praxis in den 1990er Jahren, darunter das Haus Ohne Eigenschaften, dem der praktische Teil dieser Arbeit gewidmet ist.

Neben Jasper Cepl waren die Texte von Heinrich Klotz, Martin Kieren, Jürgen Sawade, Sandra Schramke, Anja Sieber-Albers, Jörg Stabenow für die Ungers-Recherche sehr hilfreich. Als Quellen für die allgemeine Architekturphilosophie wurden die Texte von Ludger Schwarte, Jörg Gleiter, Christoph Baumberger verwendet, für die allgemeine Architekturtheorie – die Texte von Rudolf Wittkower, Wolfgang Kemp, Paul von Naredi-Rainer und Fritz Neumeyer. Die wichtigsten Autoren für die Platon-relevanten Kapitel sind Dorothea Frede, Władysław Tatarkiewicz, Ernesto Grassi, Rafael Ferber, Thomas Kratzert, Kyung Jik Lee, Richard Mohr u.a.

¹⁴ Grassi 1980, S. 40.

Die Schlüsselrolle in dieser Arbeit kommt jedoch den Primärquellen zu, da meine Untersuchung in erster Linie textorientiert ist. Die relevanten Kerntexte von Ungers sind die folgende: “Das Recht der Architektur auf eine autonome Sprache” (1982), “Die Thematisierung der Architektur” (1983), “Die neue Abstraktion – ein Versuch, Stellung zu beziehen” (1983), “Das Janusgesicht der Architektur” (1985), “Mass, Zahl, Proportion” (1994) und “Aphorismen zum Häuserbauen” (1999). Darüber hinaus werden im Einführungskapitel die Primärquellen “Architektur-Ästhetik: Theorie der Baukunst” von Herman Sörgel (1918) und “The Aesthetics of Architecture” von Roger Scruton (1979) behandelt. In den Platon-relevanten Kapiteln wird auf die Dialoge “Philebos”, “Symposion”, “Timaios”, “Phaidon”, “Sophistes”, “Politeia” verwiesen.

Struktur der Arbeit

Die Arbeit besteht aus drei Teilen: aus einem einführenden Kapitel zur Architekturphilosophie, aus einem theoretischen Teil und einem praktischen Teil.

Im einführenden Kapitel handelt es sich um Architekturphilosophie als um eine relativ junge Disziplin, die sich erst in den 1960er Jahren herausgebildet hat. Neben einem etymologischen Exkurs in die Antike, in dem die Begriffe “Architektur” und “Architekt” kurz beleuchtet werden, werden der Unterschied zwischen Architekturphilosophie und Architekturtheorie sowie die wesentlichen Kriterien architekturphilosophischer Studien formuliert. Darüber hinaus werden die Aufgaben der Architekturphilosophie sowie die Teilgebiete innerhalb dieser Disziplin betrachtet. Besondere Aufmerksamkeit wird der Architekturästhetik gewidmet, die den philosophischen Kern dieser Arbeit bildet. Neben der Definition und den Hauptfragen der Architekturästhetik werden drei Fallbeispiele (Platon, Herman Sörgel, Roger Scruton) kurz skizziert, die architekturästhetische Probleme aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten. Das Ziel des einführenden Kapitels ist es, den breiteren Kontext zu der vorliegenden Studie darzustellen.

Der zweite, theoretische Teil beschäftigt sich ausschließlich mit den Texten und gliedert sich nach den drei Begriffen: Idee, Form, Raum. Die Dialoge Platons und die Texte von Ungers werden parallel gelesen mit dem Ziel, mögliche Berührungspunkte zwischen der platonischen Philosophie und dem Denken Ungers herauszuarbeiten.

Im ersten Unterkapitel “Architektur als Idee” werden zunächst kurz die Grundlagen der platonischen Ideenlehre skizziert. Diese philosophische Lehre ist vor allem mit einem strikten Dualismus zwischen dem Sinnlichen und dem Übersinnlichen/Intelligiblen geprägt, indem die sinnliche Wahrnehmung als Hindernis im Prozess der Wahrheitssuche verachtet wird. Die veränderliche sinnliche Welt wird als Schatten oder als Abbild des wirklich Seienden, der Welt der Ideen, verstanden. Dieser Dualismus ist die Grundlage für die “Entmaterialisierung” der Architektur, für ihre Autonomie gegenüber funktionalen, technischen, sozialen und anderen Bedingungen. In seinem Text “Thematisierung der Architektur” (1983) versucht Ungers eine Gegenposition zum funktionalistischen Denken der Moderne zu formulieren. Ausgangspunkt des architektonischen Entwurfs sollte die Idee und nicht das Ziel/die Funktion sein. Die Idee als Ordnungsprinzip gibt der Architektur ihren Sinn. Ungers arbeitet mit fünf Themen: Transformation, Assemblage, Inkorporation, Assimilation und Imagination. Sie werden als mögliche Strategien der Sinngebung beim Entwerfen betrachtet.

Das zweite Unterkapitel “Architektur als Form” befasst sich mit dem Begriff der Schönheit und mit den formalen Eigenschaften der Architektur. Zunächst werden die zwei Perspektiven auf die Schönheit bei Platon betrachtet. Besondere Aufmerksamkeit wird der mathematischen/ pythagoreischen Konzeption gewidmet. Laut dieser Konzeption wird Schönheit als mathematisch berechenbare Harmonie verstanden. Platon setzt die Geometrie mit der Erkenntnis des Seienden gleich. Die Architektur nimmt im System der Künste eine Sonderstellung ein, da sie die anderen Künste an mathematischer Genauigkeit übertrifft. Die Wirkung des Platonismus und insbesondere des Dialogs “Timaios” ist in der Architektur der Renaissance nachweisbar. Die Baukunst wurde als mathematische Wissenschaft verstanden, und die Proportionslehre von Alberti und Palladio basierte auf dem Verständnis der kosmischen Harmonie des “Timaios”. Ungers gilt als Nachfolger der klassischen Architektur im 20. Jh. In seinem Text “Mass, Zahl, Proportion” (1994), der als Beitrag im Ausstellungskatalog “Renaissance von Brunelleschi bis Michelangelo” erschien, versucht Ungers die Geschichte der Architekturtheorie nachzuzeichnen und mit seiner eigenen Theorie zu verbinden. Die “Immaterialität” der schön proportionierten klassischen Bauten dient Ungers als ideales Vorbild für seine eigenen Projekte. Neben dem Text “Mass, Zahl, Proportion” wird der Aufsatz “Die neue Abstraktion – ein Versuch, Stellung zu beziehen” (1983) analysiert, der sich dem Thema der formalen Reduktion widmet.

Im dritten Unterkapitel des zweiten Teils, „Architektur als Raum“, werden zunächst die Hauptpunkte der Raumtheorie Platons zusammengefasst. Der Raum erscheint bei Platon als „dritte Gattung“, als Vermittler zwischen den beiden getrennten Welten, der Welt der Ideen und der Welt der sinnlichen Dinge. Die Diskussion zwischen den verschiedenen Interpretationen hinsichtlich der Natur des Raums wird kurz skizziert. Das Konzept des immateriellen/mathematischen Raums, dessen Wesen in seiner Potentialität liegt, wird näher untersucht. Weiter werden die drei Aufsätze von Ungers „Das Janusgesicht der Architektur“ (1985), „Die neue Abstraktion – ein Versuch, Stellung zu beziehen“ (1983), „Das Recht der Architektur auf eine autonome Sprache“ (1982) analysiert, in denen Ungers sein Verständnis des architektonischen Raum als eine Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Idee und Materialität formuliert. Eine besondere Rolle spielt bei Ungers der Begriff des Archetypus. Nach Ungers sind die Archetypen die universellen Prinzipien, die ursprünglichen Ideen, die jeder Architektur unabhängig von Zeit, Stil und Funktion zugrunde liegen.

Der dritte Teil ist ganz einem praktischen Beispiel gewidmet, dem Haus ohne Eigenschaften. Dieser Teil ist identisch mit dem theoretischen Teil aufgebaut. Die Begriffe Idee, Form und Raum werden wieder aufgegriffen, hinzu kommt der Begriff der Selbsterkenntnis. Auf diese Weise wird das Haus ohne Eigenschaften unter vier Aspekten analysiert.

Im ersten Unterkapitel, „Architektur als Idee“, wird die Baugeschichte des Hauses kurz dargestellt. Ungers hat sich mit dem Entwurf dieses Hauses die anspruchsvolle Aufgabe gestellt, nicht nur ein Haus, sondern die Idee der Architektur zu bauen. Neben dem Haus ohne Eigenschaften werden auch die Beispiele aus dem Buch „Die Thematisierung der Architektur“ kurz betrachtet. Die Beispiele sollen klar machen, wie bestimmte Ideen (Transformation, Assemblage, Inkorporation, Assimilation, Imagination) umgesetzt werden können. Im Gegensatz zu den Architekturkonzepten der 1980er Jahre hat das Haus ohne Eigenschaften nicht mit narrativen Ideen zu tun, sondern mit der Idee der Architektur an sich.

Im zweiten Unterkapitel, „Architektur als Form: Raster, Quadrat, Kubus“, werden die formalen Eigenschaften des Hauses analysiert. Architekturgeschichtlich definiert Ungers den Grundtypus seines Hauses als Villa. Die Grundelemente des architektonischen Werkes, Grundriss und Fassade, werden analysiert und mit historischen Beispielen aus Renaissance und Moderne verglichen. Das Thema der harmonischen Proportionen wird nun nicht mehr

philosophisch/theoretisch, sondern in Bezug auf die architektonische Praxis aufgegriffen. Außerdem wird versucht, die Proportionen des Hauses anschaulich darzustellen.

Im dritten Unterkapitel, „Architektur als Raum“, geht es um die räumlichen Aspekte des Hauses. Da es sich beim Haus ohne Eigenschaften um eine quasi „gegenstandslose Architektur“ handelt, stellt sich die Frage nach der Erlebbarkeit dieses Raumes. Der Raum, den Ungers mit dem Haus schafft, lässt sich auf drei Ebenen beschreiben: Denkraum (Raum der Geometrie), Raum als Herausforderung (physischer, anthropozentrischer Raum) und Raum an sich (der Raum, der unabhängig vom wahrnehmenden Subjekt existiert).

Das vierte Unterkapitel, „Architektur als Selbsterkenntnis: Das Architektenhaus“, untersucht das Architektenhaus als eine besondere Gattung der Architektur. Es werden sowohl historische Beispiele als auch die von Ungers entworfenen Architektenhäuser betrachtet: das Haus Belvederestraße (1958), die Villa Glashütte (1986-88), das Haus ohne Eigenschaften. Das Architektenhaus wird als eine Art „Selbstporträt“ verstanden, das wichtige Funktionen wie Selbstvergewisserung, Selbstinventarisierung, Systematisierung der eigenen (Bau)Erfahrung erfüllt. Darüber hinaus dient das eigene Haus als Raum des Denkens, der philosophischen Kontemplation – der Selbsterkenntnis.

Diese Untersuchung wird sich um drei Intentionen entwickeln. Erstens wird Ungers als Kritiker und Revisionist der Moderne angesehen. Zweitens wird die Auseinandersetzung zwischen Architektur und Philosophie thematisiert. Drittens wird das Haus ohne Eigenschaften als Beispiel analysiert, das die ersten beiden Punkte in sich praktisch vereint.

I. Architekturphilosophie als Disziplin

“Architektur” ist ein künstlich zusammengesetztes Wort, das aus dem Lateinischen stammt, obwohl es zwei griechische Wurzeln hat. Im Altgriechischen gab es kein Wort “Architektur” im Sinne von Baukunst, es wurden andere Wörter verwendet, z.B. τεκτονική (verwandt mit τέχνη, Zimmerhandwerk, Baukunst), οἰκοδομία (Bauen, Gebäude), ξυλουργική (Kunst der Holzbearbeitung) usw. Ludger Schwarte, einer der Hauptvertreter der Architekturphilosophie im deutschsprachigen Raum, interpretiert den Begriff “Architektur” als das Bauen eines Anfangs, eines Grundes oder eines Prinzips.¹⁵ ἀρχή ist der Schlüsselbegriff der griechischen Philosophie und bedeutet sowohl “Anfang” oder “Prinzip”, als auch “Herrschaft”, “Regierung”.

Was den Begriff “Architekt” betrifft, so findet man im Altgriechischen ein entsprechendes Wort ἀρχιτέκτων. Ursprünglich bezeichnete ἀρχιτέκτων keinen spezifischen Beruf, den wir heute Architekt nennen, sondern einen führenden Baumeister innerhalb einer Gruppe von Handwerkern.¹⁶ Später wird die Bedeutung des Begriffs ἀρχιτέκτων erweitert und bekommt eine philosophische/metaphorische Dimension.¹⁷ Im Dialog “Politikos” unterscheidet Platon zwischen den praktischen (πρακτικός) und den erkennenden (γνωστικός) Wissenschaften. Zu den erkennenden Wissenschaften gehört z.B. Arithmetik, aber auch die Kunst der Regierung. Die Leistung des ἀρχιτέκτων besteht in diesem Sinne “in der Erkenntnis, nicht in der handwerkmäßigen Tätigkeit... Mit Recht also wird man von ihm sagen, er habe es mit dem erkennenden Wissen zu tun.” (Politikos, 259e-260a)¹⁸

Auch am Anfang der Aristoteles’ Metaphysik findet man das Wort ἀρχιτέκτων, das mit “leitender Künstler” übersetzt werden kann. Aristoteles unterscheidet zwischen Erfahrung (Erkenntnis des Einzelnen) einerseits und Kunst und Wissenschaft (Erkenntnis des Allgemeinen), die aus der Erfahrung hervorgehen, andererseits: γίνεται δὲ τέχνη ὅταν ἐκ πολλῶν τῆς ἐμπειρίας ἐννοημάτων μία καθόλου γένηται περὶ τῶν ὁμοίων ὑπόληψις¹⁹ (“Kunst entsteht dann, wenn sich aus vielen durch die Erfahrung gegebenen Gedanken eine allgemeine Annahme über das Ähnliche bildet”). Da der Kunst mehr Wissen und Einsicht

¹⁵ Schwarte 2015, S. 100.

¹⁶ Hub 2020, S. 481.

¹⁷ Ebenda, S. 481.

¹⁸ Alle Platons Übersetzungen stammen aus: Platon, Sämtliche Dialoge, Band I-VII, Hamburg 1988.

¹⁹ Metaphysik 981 a, 5-7.

zukommt als der Erfahrung, hält Aristoteles die Künstler (τεχνίται) für weiser als die Erfahrenen. Der Grund dafür ist, dass die Künstler die Ursachen kennen: διὸ καὶ τοὺς ἀρχιτέκτονας περὶ ἕκαστον τιμιωτέρους καὶ μᾶλλον εἰδέναι νομίζομεν τῶν χειροτεχνῶν καὶ σοφωτέρους, ὅτι τὰς αἰτίας τῶν ποιουμένων ἴσασιν²⁰ (“Deshalb stehen auch die leitenden Künstler in jedem einzelnen Gebiete in höherer Achtung, wie wir meinen, und wissen mehr und sind weiser als die Handwerker, weil sie die Ursachen dessen, was hervorgebracht wird, wissen”). Ein leitender Künstler oder “Architekton” ist nach Aristoteles jemand, der an der Weisheit teilhat, deren Gegenstand die ersten Ursachen und Prinzipien sind, und der auch lehren kann.

Aristoteles verwendet die Begriffe ἀρχιτέκτων und τέχνη ohne spezifischen Bezug auf Architektur. Sie dienen nur als Beispiel für die Wissenshierarchie in allen herstellenden Künsten.²¹ Die Übertragung vollzieht sich erst mit Vitruv, der Architektur als Wissenschaft und den Architekten als Wissenschaftler bezeichnet.²² Im ersten Buch seiner “Zehn Bücher über Architektur” schreibt Vitruv, dass der Baumeister in verschiedenen Wissenschaften ausgebildet werden soll, u.a. in Geschichte, Philosophie, Musik, Optik usw.²³

In der griechischen Philosophie finden sich nur Spuren eines Denkens über Architektur. So beschäftigen sich Platon und Aristoteles mit den Konzepten der Idealstadt als geregelter Organisation des Gemeinschaftslebens. Architektur (als Baukunst) wird nicht als Gegenstand der Ästhetik, sondern als politisches Instrument verstanden.²⁴ Die Suche nach diesen “Spuren”, die u.a. in verschiedenen platonischen Dialogen verborgen sind, wäre eine Aufgabe der Architekturphilosophie.

Die junge Disziplin der Architekturphilosophie ist vor allem von der Architekturtheorie abzugrenzen, die auf eine jahrtausendealte Tradition zurückblicken kann. Den Unterschied formuliert Ludger Schwarte: Während die Architekturtheorie die Frage “Wie soll man bauen?” beantwortet, stellt die Architekturphilosophie die Frage “Was heißt Architektur?”, und versucht, das Wesentliche in der Architektur herauszufinden.²⁵ In diesem Sinne wäre August Schmarsows “Das Wesen der architektonischen Schöpfung” (1894) als Beispiel zu

²⁰ Ebenda, 981 a, 30 – 981 b, 1.

²¹ Hub 2020, S. 483.

²² Ebenda, S. 483.

²³ Vitruv, De architectura libri decem I, 1

²⁴ Schwarte 2015, S. 107.

²⁵ Ebenda, S. 110. Auch: Schwarte 2009, S. 21-22.

nennen. Weitere Aufsätze, die ebenfalls als architekturphilosophisch bezeichnet werden können, sind Walter Benjamins “Passagen-Werk” (1927-1940), Paul Valerys “Eupalinos” (1923) oder Michel Foucaults “Überwachen und Strafen” (1975).

Für Christoph Baumberger ist die Abgrenzung zwischen Architekturtheorie und Architekturphilosophie nicht so einfach. Unter Theorie im weiteren Sinne versteht er jeden Ansatz, der weder der Architekturgeschichte noch der Architekturkritik zuzuordnen ist, und der auch die Auseinandersetzung mit der Philosophie einschließen kann.²⁶ Baumberger formuliert jedoch vier formale Kriterien (oder Symptome), die spezifisch für architekturphilosophische Ansätze sind: Allgemeinheit, Reflexivität, Systematik und Neutralität.

Unter Allgemeinheit wird ein erweiterter Zugang zur Architektur verstanden. Man bezieht sich nicht auf einzelne Bauwerke, Stile, Architekten usw., sondern auf die Architektur im Allgemeinen. Es geht also nicht um die Prinzipien eines bestimmten Architekten, sondern um die Prinzipien der Architektur überhaupt. Reflexivität setzt die theoretische Arbeit mit Begriffen voraus. Während die Architekturtheorie die Begriffe wie ästhetischer Wert, Urteil, architektonischer Ausdruck oder Erfahrung praktisch anwendet, fragt die Architekturphilosophie nach der Natur dieser Begriffe. Unter Systematik versteht Baumberger eine systematischere Anlage der Architekturphilosophie im Vergleich zur Architekturtheorie, es geht um die Klärung von Begriffen und die Begründung von Thesen sowie um die Entwicklung neuer Theorien. Darüber hinaus weisen die architekturphilosophischen Ansätze eine gewisse Neutralität auf. Sie sind weniger narrativ und weniger manifestartig, sie sind nicht normativ, sie formulieren keine Regeln oder Maximen und neigen nicht dazu, bestimmte Architekten, Architektengruppen oder Stile zu bevorzugen.²⁷

Die Architekturphilosophie als eigenständige Disziplin bildet sich erst Ende der 1960er Jahre heraus. Schwarte formuliert ihre Aufgaben in fünf Punkten.²⁸

²⁶ Baumberger 2015, S. 59.

²⁷ Ebenda, S. 62-63.

²⁸ Schwarte 2015, S. 113-115.

- 1) Geschichte: Die Geschichte der Philosophie soll neu gelesen werden, um die Spuren des architektonischen Denkens zu finden und neue Fragestellungen zu formulieren, bzw. neue Zusammenhänge herzustellen.
- 2) Beziehungen zwischen Architektur und Philosophie: Hier könnte man verfolgen, wie sich Architektur und Philosophie im Laufe der Zeit gegenseitig beeinflusst und bereichert haben. Ein Beispiel für eine solche Studie ist die Arbeit von Petra Lohmann “Architektur als Symbol des Lebens: Zur Wirkung der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes auf die Architekturtheorie Karl Friedrich Schinkels von 1803 bis 1815” (2010).
- 3) Fröhliches Dilettieren: Schwarte spricht von die “architekturierenden” Philosophen (wie Wittgenstein) philosophierenden Architekten (P. Eisenman, wohl auch O. M. Ungers), die sich als Autodidakten mit anderen Disziplinen auseinandersetzen, um ihr Denken und ihre Erfahrung zu erweitern.
- 4) Verflechtung der praktischen und symbolischen Dimensionen des Bauens: Dieser Punkt umfasst Materialkultur, Technik- und Kulturgeschichte, politische und religiöse Praktiken.
- 5) Systematik: Die systematische Untersuchung architekturphilosophischer Fragen soll nicht nur in den Bereichen der Ästhetik und Ethik, sondern auch in der Ontologie, Epistemologie und Wahrnehmungslehre erfolgen.

Innerhalb der Architekturphilosophie unterscheiden Ludger Schwarte und Jörg Gleiter fünf Spezialgebiete: Ästhetik, Sprachanalyse, Raumtheorie (phänomenologisch-anthropologischer Ansatz), Politik und Epistemologie.²⁹ Wir beschränken uns hier auf die Ästhetik, die anderen Aspekte werden nicht behandelt.

Architekturästhetik

Die Architekturästhetik betrachtet Architektur als eine besondere Klasse räumlich-materieller Objekte oder als Gegenstand der Wahrnehmung. Die zentrale Frage der ästhetischen Reflexion ist, wie uns Architektur begegnet bzw. wie wir sie wahrnehmen. Im Gegensatz zur Skulptur wird die Architektur nicht als äußeres Objekt/Ding wahrgenommen, sondern unmittelbar erfahren. Es handelt sich um eine polyästhetische Erfahrung, die neben dem

²⁹ Gleiter, Schwarte, 2015, S. 11. Auch: Schwarte 2009, S. 22.

Sehen auch andere Sinne wie den Tast-, Hör-, Geruchs- und den Gleichgewichtssinn einbezieht.³⁰ Hinzu kommen Ruhe oder Bewegung und das Empfinden von Schönheit. Darüber hinaus stellt Architektur eine Beziehung zur Umwelt her. Sie ist an einen bestimmten Ort gebunden und schafft dadurch neue Beziehungen zu ihrer Umgebung, die sowohl positiv als auch negativ sein können.

Die Architekturästhetik ist keine neue Erfindung, sondern, so Baumberger, am besten etablierter Zweig der Architekturphilosophie, der lange Zeit als Teil der Kunstphilosophie galt. Seit der Begründung der Ästhetik als Disziplin durch Alexander Baumgarten um 1750 wurden die Fragen der Architektur in den Werken von Kant, Hegel, Schopenhauer usw. immer wieder berührt. Die Architekturästhetik im weiteren Sinne beschäftigt sich nicht nur mit ästhetischen Fragen (wie Urteil, Erfahrung, Wahrnehmung usw.), sondern auch mit kunstphilosophischen Fragen (Kunstontologie).³¹ Baumberger formuliert drei Themen bzw. Fragebereiche, die seiner Meinung nach von der allgemeinen Ästhetik nicht abgedeckt werden können und daher einer eigenen Bereichsästhetik bedürfen.³²

Das erste Thema betrifft Fragen der Kunstphilosophie und der Kunstontologie. Es geht darum, die Kriterien für ein Kunstwerk zu bestimmen (Was macht ein Bauwerk zu einem Kunstwerk?) oder die Frage zu stellen, ob Architektur überhaupt eine Kunstform ist (Was ist Architektur?). In Bezug auf die Ontologie stellt sich die Frage, welche Art von Objekten architektonische Werke sind. Bemerkenswert ist u.a. die Diskussion über die Abstraktheit architektonischer Werke. Sollen sie nicht nur als physische, sondern auch als mentale Objekte betrachtet werden? Baumberger bezieht sich auf den Beitrag von Michael H. Mitias, der zwischen zwei Elemente des Architekturwerks unterscheidet: die physische Struktur („vehicle“, „physical structure“) und die räumliche Gestalt („spatial form, which comprises the spatial dimension of the building“).³³ In diesem Sinne stellt sich die Frage nach der Rolle der Proportion in der Architektur und nach der Autonomie der Form – diese Fragen werden in dieser Arbeit genauer in den Kapiteln „Architektur als Form“ betrachtet.

Der zweite Themenbereich befasst sich mit ästhetischen Fragen im engeren Sinne: ästhetische Erfahrung, Wertschätzung und ästhetische Eigenschaften eines architektonischen

³⁰ Gleiter, Schwarte, 2015, S. 13.

³¹ Baumberger 2015, S. 64.

³² Ebenda, S. 65-67.

³³ Mitias 1999, S. 61-62.

Werks. Diese philosophischen Ansätze sind vor allem durch analytische oder phänomenologische Perspektiven geprägt. Die Diskussion schließt jedoch auch die Umweltperspektive mit ein und behandelt Fragen der Alltagsarchitektur, der Ökologie und der funktionalen Anpassung an die Umwelt.

Das dritte Thema betrifft die Fragen der architektonischen Bedeutung bzw. des Ausdrucks, der Repräsentation, des Zitats, der Anspielung, des Symbols usw. Es stellt sich die Frage, ob architektonische Werke überhaupt interpretierbar sind.

Im Folgenden werden drei Fallbeispiele vorgestellt, die Fragen der Architekturästhetik aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchten: Platon, Hermann Sörgel und Roger Scruton. Die platonische Ästhetik beschäftigt sich vor allem mit den Fragen der Ontologie, des Wesens des Schönen und der Kunst; Herman Sörgels Architekturästhetik ist von der phänomenologischen Perspektive geprägt – im Mittelpunkt steht die Frage nach der Wahrnehmung von Architektur; Roger Scruton sucht in der Architektur nach der Widerspiegelung ästhetischer Werte.

Platon, Ästhetik, Architektur

Zunächst muss definiert werden, was unter “platonischer Ästhetik” zu verstehen ist. Inwieweit ist es überhaupt legitim, von Ästhetik im Sinne Platons zu sprechen? Ernst Cassirer stellt in seinem Essay “Eidos und Eidolon” (1924) fest, dass die platonische Ideenlehre keinen Raum für eine selbstständige Ästhetik als eine *Wissenschaft* von der Kunst lässt: “Denn die Kunst haftet an der sinnlichen Erscheinung der Dinge, von der es niemals ein strenges Wissen, sondern immer nur ein Meinen und Wähnen geben kann.”³⁴ Paradoxerweise, so Cassirer, hat Platons Philosophie, die das “Sein der Ästhetik verneint”, wie keine andere philosophische Lehre die Entwicklung der Ästhetik und Kunsttheorie bewirkt: “Es ist nicht zuviel behauptet, wenn man sagt, dass im Grunde alle systematische Ästhetik, die bisher in der Geschichte der Philosophie aufgetreten ist, Platonismus gewesen und Platonismus geblieben ist.”³⁵ In diesem Sinne gleicht die Kunst der Geisel, die sich freiwillig in einer

³⁴ Cassirer 2008, S.10.

³⁵ Ebenda, S. 10.

Gefängniszelle angekettet hat: “Indem die Kunst sich in Platonismus zu begründen sucht, muss sie immer zugleich versuchen, sich aus seinem Bannkreis zu befreien.”³⁶

Der polnische Philosoph Władysław Tatarkiewicz stimmt zu, dass es bei Platon keine systematische Ästhetik gibt, dass aber alle ihre Elemente vorhanden sind.³⁷ Es geht um die ästhetischen Probleme, die in den platonischen Schriften gestellt und diskutiert werden, die aber nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit metaphysischen und ethischen Problemen besprochen werden. Man spricht vor allem vom Problem des Schönen sowie vom Problem der Kunst (z.B. vom Wesen der Kunst, von der Kunstsystematik). Aber auch die Frage nach der ästhetischen Wahrnehmung und die Elemente der Kunstrezeption finden sich in den platonischen Dialogen (z.B. die Untersuchung der Natur der Lust im “Philebos” oder die Wirkung der Kunst auf die Bürger des idealen Staates in der “Politeia”).

Die beiden Hauptprobleme der platonischen Ästhetik, das Schöne und die Kunst, werden hier kurz skizziert. Darüber hinaus wird auf die besondere Stellung der Architektur in Bezug auf die beiden Probleme hingewiesen.

Schönheitsbegriff

Wenn man vom Schönheitsbegriff spricht, muss man zwei Momente beachten: Das erweiterte Verständnis des Schönen in der Antike und die zwei unterschiedlichen Konzeptionen des Schönen bei Platon. Der griechische Schönheitsbegriff, so Tatarkiewicz, “war sehr allgemein und unscharf und verband Dinge, die wenig miteinander gemein hatten...”³⁸ Dieser Begriff umfasste nicht nur physische, sondern auch psychische und soziale Aspekte. Unter schönen Dingen verstand man alle Objekte der Bewunderung: Charaktere, Verfassungen, Tugenden, Wahrheiten.³⁹

Bei Platon bekommt der Schönheitsbegriff keine ästhetische, sondern eine ontologische Dimension, da das Schöne unmittelbar zu dem Guten und zu dem Seienden Bezug hat.⁴⁰ Wie Ernesto Grassi in seinem Buch “Die Theorie des Schönen in der Antike” (1962) schreibt:

³⁶ Ebenda, S. 12.

³⁷ Tatarkiewicz 1979, S. 139.

³⁸ Ebenda, S. 140.

³⁹ Ebenda, S. 140.

⁴⁰ Siehe auch: Tatarkiewicz 1979, S. 141.

“Die Bestimmung der Ästhetik [als Wissenschaft von Schönen] ist – auf die Antike – bezogen irrig, denn sie zielt gerade am ontologischen Charakter des Schönen vorbei. Die Dialektik des Schönen, wie sie im “Phaidros” und im “Symposion” entwickelt wird, ist *eine ontologische, keine ästhetische*.”⁴¹ Der Schönheitsbegriff lässt sich in diesem Sinne nur sehr eingeschränkt auf die Kunst übertragen. Die Wortbildung “schöne Kunst” wäre für Platon irrelevant, denn es gibt bei ihm keinen direkten Zusammenhang zwischen Kunst und Schönheit. Berthold Hub beschreibt in seinem Beitrag “Platon und die bildende Kunst, Eine Revision” (2009) die ungünstige Stellung der Kunst im System der platonischen Philosophie: “...wo Platon ausführlich vom Schönen spricht, kommt das Kunstwerk nicht vor, und umgekehrt, wo von der Kunst eigentlich gehandelt wird, also im 10. Buch der *Politeia*, dort wird ihren Werken kein einziges Mal die Eigenschaft der Schönheit zuerkannt.”⁴²

Tatarkiewicz fasst das Schönheitsverständnis bei Platon zusammen:⁴³

- 1) Das Schöne geht über die sinnlich wahrnehmbaren Dinge hinaus.
- 2) Das Schöne ist objektiv, Schönheit ist die Eigenschaft schöner Dinge und hängt von keinen subjektiven Reaktionen der Menschen ab.
- 3) Das Kriterium des Schönen ist der angeborene Sinn für Schönheit.
- 4) Annehmlichkeit ist kein Kriterium – man muss zwischen dem wirklich Schönen und dem scheinbar Schönen unterscheiden.

Das zweite für die platonische Ästhetik wichtige Moment ist die doppelte Konzeption des Schönen, nämlich die idealistische (erotische) und die mathematische. Dieses Thema wird im theoretischen Teil im Kapitel “Platon und das Schöne” ausführlicher betrachtet und sei an dieser Stelle nur kurz zusammengefasst.

Die erste Konzeption des Schönen entwickelt sich aus der Ideenlehre Platons und wird vor allem im “Symposion” dargestellt. Platon begreift das Schöne hierarchisch. Auf der untersten Stufe steht die sinnliche, körperliche Schönheit. Sie dient aber als Ausgangspunkt für den Aufstieg zur höheren Ebene, zur Idee des Schönen. Eros, erotische Liebe, wirkt in diesem Sinne als Vermittler: “Platon bestritt nicht, dass der einfache Mensch an schönen Körpern

⁴¹ Grassi 1980, S. 111-112, auch S. 116.

⁴² Hub 2009, S. 41.

⁴³ Tatarkiewicz 1979, S. 143.

Gefallen finden könne, aber er war der Ansicht, dass es noch Schöneres gebe als schöne Körper: schöne Gedanken und Taten. Das Geistig-Schöne hat höheren Rang. Und doch ist auch diese nicht das Höchste. Das höchste Schöne ist in der Idee, diese erst ist ‘das Schöne an sich’.⁴⁴ Das Kriterium des Schönen ist somit die Übereinstimmung mit der Idee der Schönheit.

Die zweite Konzeption der Schönheit ist pythagoreischer Herkunft. Laut dieser Konzeption, so Tatarkiewicz, besteht das Wesen des Schönen in Ordnung und Harmonie. Schönheit ist quantitativ zu verstehen, sie kann in Zahlenverhältnissen ausgedrückt werden.⁴⁵ Cassirer bemerkt, indem er die einzelnen Stellen aus dem “Timaios” und dem “Philebos” kommentiert: “Hier erst stoßen wir auf den eigentlichen *Grund* der Schönheit und auf ihre vollkommensten Ausprägungen: denn Platon ist keineswegs gewillt, zuzugeben, daß irgendeine sinnliche Gestalt den reinen Gestalten der Mathematik, insbesondere den regulären Körpern der Stereometrie, jemals an Schönheit gleichkommen könne.”⁴⁶

In diesem Sinne scheint die Architektur als Kunst⁴⁷ die einzige zu sein, die die Kriterien der platonischen Schönheit in ihrer mathematischen Variante erfüllen kann. Architektur, vor allem die rationale Architektur, hat mit reinen geometrischen Grundformen zu tun, ihre Harmonie besteht aus rational berechneten Proportionsverhältnissen und ist unabhängig von subjektiven Wahrnehmungen.

Kunst

Platon wird oft als “Feind der Kunst” bezeichnet (u.a. wollte er die Dichter aus seinem idealen Staat vertreiben), was nicht stimmt, denn er war selbst Künstler und Kunstliebhaber.⁴⁸ Der Grund für seine “Kunstfeindlichkeit” ist in seiner Philosophie zu suchen. Platon stellt die Wirklichkeit hierarchisch dar, und die Kunst hat ihren Platz in dieser Hierarchie, Kunst an sich ist nicht schlecht. Platon unterscheidet zunächst zwei Ebenen der Wirklichkeit, das Ursein (die Welt der Ideen) und die sinnliche Welt (die Welt der Schatten). Die sinnliche Welt

⁴⁴ Tatarkiewicz 1979, S. 146. Siehe auch: Grassi 1980, S. 112-113.

⁴⁵ Ebenda, S. 144.

⁴⁶ Cassirer 2008, S. 32.

⁴⁷ Man könnte die abstrakte geometrische Skulptur dazu zählen – sie scheint aber die verkleinerte Version der Architektur zu sein; im Fall der geometrischen Malerei oder Grafik, sie enthalten auch die Elemente des Architektonischen, aber nur in zwei Dimensionen.

⁴⁸ Tatarkiewicz 1979, S. 148.

der Schatten gilt als Abbild der Welt der Ideen. In diesem Sinne steht die Kunst hierarchisch noch niedriger als die Welt der Schatten, auf der dritten Stufe der Wirklichkeit, weil sie die sinnliche Welt (eine Art Schatten der Schatten) wiedergibt.⁴⁹

Allerdings sind nicht alle Künste gleich. In seinen Dialogen bietet Platon eine Systematik der Künste an. Es ist wichtig zu beachten, dass der Kunstbegriff (wie auch der Schönheitsbegriff) zur Zeit Platon einen breiteren Sinn hatte als heute. Der Begriff τέχνη umfasste nicht nur Malerei oder Skulptur, sondern auch Gebrauchskünste: “Kunst war für ihn [für Platon], wie auch für die anderen Griechen, alles, was der Mensch zielstrebig und mit Könnerschaft herstellt.”⁵⁰ So unterscheidet Platon im Dialog “Sophistes” (265a-266d) zunächst zwischen der hervorbringenden Kunst (ποιητική) und den erwerbenden Kunst (κτητική – z.B. Jagd, Kampf, Handel). Die hervorbringende Kunst wird wieder in zwei Teile zerlegt: die göttliche und die menschliche. Mit dem Hervorbringen versteht Platon das Schaffen von etwas aus dem Nichts. Aber je nachdem, was produziert wird, teilt man diese Kunst wieder in zwei Teile: “Auf die andere Weise aber geteilt ergibt sich für jede der beiden Seiten ein Teil als derjenige, der das Hervorbringen der Dinge selbst umfaßt, die beiden übrigen dürften am besten als bilderhervorbringende bezeichnet werden.” (Soph. 266a) So wie Gott sowohl den Baum als auch seinen Schatten hervorbringt, so produziert der Mensch sowohl Gegenstände als auch ihre “Schattenbilder”.

Die bilderschaffende (εἰδωλοποιική) sind die rein nachahmenden oder mimetischen Künste, z.B. Malerei, Bildhauerei. Über die Mimesis als über das Wesen der Kunst schreibt Platon im X. Buch der “Politeia”: “Fernab von der Wahrheit also steht die Nachahmungskunst, und daher kommt es wohl auch, daß sie alles herstellen kann, weil sie eben nur ganz Weniges von jedem Gegenstande aufgreift und weil selbst dies Wenige nur einem Schattenbild angehört.” (Pol. 598b) Den Nachahmer nennt Platon “den Urheber des auf dritter Stufe abwärts von der reinen Wirklichkeit stehenden Erzeugnisses.” (Pol. 597e)

Die Künste, die die Dinge selbst hervorbringen (αὐτουργική) sind der Wahrheit eine Stufe näher. Zu dieser Kategorie gehört die Baukunst. So erklärt Platon im “Sophistes” den Unterschied zwischen Baukunst und Malerei: “Soll nicht das Haus selbst ein Erzeugnis der Baukunst, ein andersartiges Haus aber das Erzeugnis der Malerkunst sein, gleichsam ein

⁴⁹ Grassi 1980, S. 126.

⁵⁰ Tatarkiewicz 1979, S. 149.

menschlicher Traum, für Wachende zubereitet?” (Soph. 266c) Die Baukunst ist nach Platon der Wahrheit näher, nicht nur deswegen, weil sie etwas produziert, sondern auch deswegen, weil sie eine exakte Kunst ist, die mit der Mathematik zu tun hat.⁵¹ So fragt Platon in der “Politeia”: “Bieten sich uns nicht das Messen, Zählen, Wägen als willkommenste Hilfsmittel hiergegen dar, die verhindern, daß in uns nicht das scheinbar Größere oder Kleinere oder Mehrere oder Schwerere die Entscheidung in der Hand haben, sondern das Rechnende und Messende oder, je nachdem, auch das Wägende?” (Pol. 602d) Für Platon ist nicht nur die Wirklichkeit, sondern auch unsere Seele hierarchisch strukturiert. Der beste Teil der Seele ist nach Platon derjenige, der auf Maß und Berechnung vertraut (Soph. 603a). Im Gegensatz dazu wirkt die Malerei wie die anderen nachahmenden Künste umgekehrt: Sie steht “in engem Verkehr mit einem Teil unserer Seele, der von Vernunftseinsicht weit entfernt ist, und es sei nichts Gesundes und Wahres, was diesem Bunde und dieser Freundschaft als Ziel zugrunde liege.” (Pol. 603a-b) In diesem Sinne nimmt die Architektur in Platons Systematik der Künste eine privilegierte Stellung ein, nicht nur weil sie den Kriterien der Schönheit entspricht, sondern auch wegen ihrer Nähe zur Wahrheit.

Exkurs: Architekturästhetik im 20. Jahrhundert

In der zeitgenössischen Philosophie gilt Roger Scruton als ein Verfasser der einzigen systematischen Ästhetik der Architektur (The Aesthetics of Architecture, 1979). Im deutschsprachigen Raum gibt es jedoch einen Namen, der heute weniger bekannt, aber nicht weniger bedeutend ist. Herman Sörgel hatte einige Jahrzehnte zuvor den Entwurf einer eigenen Architekturästhetik vorgelegt (Architektur-Ästhetik: Theorie der Baukunst, 1918). Beide Werke sollen hier kurz skizziert werden.

Architekturästhetik von Herman Sörgel

Der theoretische Teil, der sich direkt mit der Ästhetik befasst, besteht aus sieben Kapiteln. Im ersten Kapitel unterscheidet Sörgel drei Teilgebiete der Kunsttheorie: Ästhetik, Geschichte und Stillehre. Die Ästhetik wird als eine “Gesetzeswissenschaft”⁵² bezeichnet. Ihre Aufgabe besteht darin, die Beziehungen des Menschen zur Kunst gesetzmäßig zu ergründen: “Sie

⁵¹ Siehe auch: Grassi 1980, S. 127; Tatarkiewicz 1979, S. 154.

⁵² im Gegensatz zur Kunstgeschichte, die eine “Tatsachenwissenschaft” ist und zur Stillehre, die “Entwicklungswissenschaft” ist.

forscht nach den allgemeinen Wirkungen, Gesetzen, Wesen, Werten der Kunst, wie sie durch das künstlerische Seelen- Verstandes- und Sinnesvermögen im Menschen begründet liegen”.⁵³ Jedes ästhetische Gesetz, so Sörgel, “muß sich auf alle großen Kunstwerke anwenden lassen, ist demnach unabhängig von Zeit und Ort.”⁵⁴ Darüber hinaus ist die Ästhetik kritisch (ihr Interesse wird von der Urteilskraft geleitet) und überzeitlich (das ästhetische Urteil gilt für die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft).

Im zweiten Kapitel geht es um die Methoden der Ästhetik. Während es sich bei Platon um eine Art mathematische/objektive Ästhetik handelt, geht es bei Sörgel um eine empirische Ästhetik. Sörgels Ästhetik ist zwar gesetzmäßig, aber nicht dogmatisch. Schönheit wird als eine “mögliche Tatsache” oder als “mögliche Eigenschaft ästhetischer Objekte” angenommen.⁵⁵ Im Gegensatz zu Platon ist ästhetisches Urteil bei Sörgel ausschließlich auf Erfahrung basiert: “So gibt es also keinen objektiven Begriff von Schönheit, sie ist nicht unter Maß und Zahl zu fassen wie ein mathematischer Lehrsatz. Die Kritik, ob etwas ‘schön’ ist oder nicht, ob es ‘schöner’ ist, als etwas anderes, kann daher kein Erkenntnisurteil sein, sondern muß sich aus der Erfahrung herleiten.”⁵⁶

Ästhetische Forschung wird von Sörgel als Kreislauf oder Spirale dargestellt. Die Grundlage der Ästhetik ist die Erfahrung. Die Stufen bzw. Methoden der ästhetischen Forschung sind die phänomenale, die normative und die metaphysische Methode. Sörgels Ästhetik ist von einer phänomenologischen Perspektive geprägt, weshalb er in erster Linie nicht von ästhetischen Objekten, sondern von Erscheinungen spricht.⁵⁷ Die erste Aufgabe der ästhetischen Forschung ist die phänomenale Wahrnehmung, die sich aus der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt ergibt. Der nächste Schritt ist die Festlegung von Normen und Prinzipien auf der Grundlage des Wahrnehmungsinhalts. Während es bei der phänomenalen Wahrnehmung um Einfühlung, Freude, Genuss usw. geht, geht es bei der normativen Methode um Urteil und Verständnis. Der dritte Schritt besteht in der Wertung, die bei Sörgel eine metaphysische Dimension bekommt, das heißt an Übersinnlichen Anteil hat. Ein wichtiger Begriff, den Sörgel erwähnt, ist die sogenannte Ästhetik “von innen”⁵⁸, die intuitiv

⁵³ Sörgel 1998, S. 105.

⁵⁴ Ebenda, S. 108.

⁵⁵ Ebenda, S. 110-111.

⁵⁶ Ebenda, S. 111.

⁵⁷ Ebenda, S. 114.

⁵⁸ Begriff von August Schmarsow, den er in seinem Text “Das Wesen der Architektonischen Schöpfung” (1894) einführt.

den Wahrnehmungsinhalt als Hauptquelle erforscht: „Die phänomenale Wahrnehmung ist das einzige, unmittelbar Gegebene an den sich selbst zu legitimierenden Kunstwerken.“⁵⁹ Sie wird sowohl der Ästhetik „von oben“ (deduktive, dogmatische Methode) als auch der Ästhetik „von unten“ (induktive Methode aus der individuellen Erfahrung) gegenübergestellt.

In den folgenden Kapiteln untersucht Sörgel die Besonderheiten des Ästhetischen in der Architekturbetrachtung, indem er drei Gehalte bzw. drei Potenzen unterscheidet: Den seelischen, den verstandesgemäßen und den optischen Gehalt. Die Synthese dieser drei Aspekte soll schließlich zur Bestimmung des Wesens der Architektur führen. Neben der Relativität des Seelischen (Psychischen) in der ästhetischen Wahrnehmung spricht Sörgel von Normen und Konstanten, die allgemeine Gültigkeit beanspruchen. Zu diesen Konstanten zählt er die Höchstleistung („innige Verwandtschaft und intellektuelle Einigkeit des Bauästhetischen mit dem Zeitgeist“⁶⁰), die Raumleistung (Bezug zu Raum und Bewegung) und die Sicherheitsleistung (Bezug zu Material und Konstruktion).

Neben der sinnlichen Anschauung ist auch der Verstand an der ästhetischen Betrachtung beteiligt, Sörgel spricht vom verstandesgemäßen (intellektuellen) Wahrnehmungsgehalt. Die Besonderheit der Architektur liegt in ihrer Doppelnatur, sie ist sowohl künstlerisch als auch technisch. Für Sörgel sind diese Eigenschaften kein Widerspruch. Zwar spricht man von der „Autonomie des Bauästhetischen“, werden die Gesetze von Zweck, Material und Konstruktion in der Erscheinung ebenso ausgedrückt: „Die Autonomie des Architektonischen besteht darin, daß sich das Bauästhetische in seinem Wesen den Gesetzen unterwirft, die in ihm selbst begründet liegen, daß es sich diese Gesetze selbst gibt.“⁶¹ Innere und äußere Zweckmäßigkeit fallen in eins zusammen. Zweck, Material und Konstruktion, die ein bestimmtes Wissen voraussetzen, liegen der intellektuellen Wahrnehmung von Architektur zugrunde.

Das Seelische und das Verstandesgemäße werden im Optischen (in der Vollendung der Form) vereinigt und versinnlicht bzw. sichtbar gemacht. Mit dem Optischen meint Sörgel nicht physisches Sehensvermögen, sondern eine Form des künstlerischen (konzentrierten, „persönlich eingestellten“) Sehens, das an eine bestimmte Art von Raum gebunden ist. Der

⁵⁹ Ebenda, S. 117.

⁶⁰ Ebenda, S. 147.

⁶¹ Ebenda, S. 130.

künstlerische Raum oder Wirkungsraum ist zu unterscheiden vom wissenschaftlichen Raum (dem objektiven Raum, den man nur denken kann) und vom natürlichen Raum (dem Eindruck, der physisch auf der Netzhaut des Auges entsteht).⁶² Die Wahrnehmung von Architektur ist im Gegensatz zu Malerei und Skulptur ein dreidimensionales Erlebnis. Sie setzt Bewegung voraus und ist insofern ein sukzessiver Prozess.

So sieht Sörgel das Wesen der Architektur, unabhängig von Zeit und Stil, in ihrer Räumlichkeit, in ihrem Bezug zum Raum. In diesem Punkt stimmt Sörgel mit August Schmarsow überein. Schmarsow definierte Architektur als Raumgestaltung, im Gegensatz zu Heinrich Wölfflin, der Architektur als „Kunst körperlichen Maßen“ bezeichnete. Die Besonderheit der Architektur liegt auch in ihrer Doppelnatur, die Sörgel als „Janusgesicht der Architektur“ bezeichnet: Architektur kann sowohl von außen als auch von innen erfahren werden. Architektur ist eine Schwelle zwischen Innen und Außen, zwischen Leere und Materialität.

Architekturästhetik von Roger Scruton

In seiner „Ästhetik der Architektur“ (The Aesthetics of Architecture, 1979), die er mit der Architekturphilosophie im Allgemeinen gleichsetzt, untersucht Scruton die Grundprinzipien des Bauens und der Gestaltung. Er wendet die analytische Perspektive an (Philosophie des Geistes – erforscht u.a. die mentalen Zustände; in Scrutons Fall – den Zustand der ästhetischen Wahrnehmung). Eine Schlüsselrolle in Scrutons System spielt das ästhetische Urteil. Das architektonische Werk wird nicht als ein formales Objekt betrachtet oder bewertet, wie es bei anderen Theorien der Fall ist (Funktionalismus, Proportionslehre usw.), sondern als Gegenstand eines ästhetischen Urteils (eines bestimmten mentalen Zustands). Die Aufgabe von Scrutons Ästhetik ist nicht die Objektbeschreibung oder die Objektwahrnehmung, sondern die Bestimmung dessen, was das Objekt sein soll. Was Scruton interessiert, ist die Natur des architektonischen Erfolgs: „In place of such theories, I shall try to approach the question more formally, concentrating on appreciation in itself, in abstraction from its object. I shall then try to say how that object must be, if appreciation is to have the significance we demand of it”.⁶³ Für Scruton liegt hier der wesentliche Unterschied zwischen

⁶² Ebenda, S. 181.

⁶³ Scruton 2013, S. 3.

Architekturphilosophie und Architekturtheorie. Wenn die Natur des architektonischen Erfolgs als Gegenstand der Architekturphilosophie bestimmt wird, dann wäre die Aufgabe der Architekturtheorie die Frage, wie man (in der Architektur) erfolgreich wird.⁶⁴

Scrutons Ansatz besteht u.a. in der Kritik der Moderne und in der Verteidigung der Prinzipien der klassischen Architektur. Die klassische Tradition, so Scruton, sei nicht als ornamentaler Stil zu verstehen, sondern als ästhetisches Wissen an sich.⁶⁵ Ausgangspunkt seiner Untersuchung ist die Kantische Philosophie. Scruton kommt zu dem Schluss, dass das ästhetische Urteil nicht vom moralischen Urteil getrennt werden kann. Beide setzen Normativität voraus, das heißt, sie tendieren dazu, objektiv zu sein. Nach Scruton soll die Ästhetik eine soziale Disziplin mit eigenen Mustern, Regeln und einer visuellen Grammatik sein.⁶⁶ Scruton verteidigt die Trennung der Architekturästhetik als eigenständige Disziplin von der allgemeinen Ästhetik. Seiner Meinung nach reicht die allgemeine Ästhetik nicht aus, um das Thema des architektonischen Erfolgs zu entwickeln. Die Architektur hat besondere Eigenschaften, die sie von den anderen Künsten unterscheiden. Diese Eigenschaften sind Funktionalität, Lokalisierung, Technizität, Öffentlichkeit und Verbindung mit den angewandten Künsten.

Die Schlüsselbegriffe der Scruton'schen Ästhetik sind u.a. der praktischer Verstand (und insbesondere das ästhetische Gefühl als ein wichtiger Teil davon), der ästhetische Wert, der imaginative Verstand, das ästhetische Urteil. Nach Scruton ist das Kriterium für architektonischen Erfolg weniger die optimale Problemlösung als vielmehr unsere Fähigkeit (als rationale Wesen), diese Lösungen zu verstehen. Als rationale Wesen müssen wir unsere animalischen Bedürfnisse (z.B. das Bedürfnis nach Schutz und Unterkunft) von unseren rationalen Bedürfnissen sowie unsere Begierde und Präferenzen von unseren Werten unterscheiden.⁶⁷ Werte, so Scruton, verfolgen das Richtige, das Passende, das Angemessene, sie sind das Ergebnis des Denkens und der Erziehung, sie definieren unsere Ziele im Allgemeinen. Scruton verteidigt die Bedeutung einer ästhetischen Erziehung, die auf einem bestimmten Wertesystem beruht, sowohl für den Betrachter als auch für den Architekten. Das Wissen des Architekten sollte sich nicht nur auf die Konstruktionsregeln (Bereich der Mittel),

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Ebenda, S. X.

⁶⁶ Ebenda, S. XX.

⁶⁷ Ebenda, S. 28-29.

sondern auch auf das Verständnis des Endziels erstrecken. Ziel des architektonischen Prozesses ist es, die Architektur als Objekt des ästhetischen Urteils darzustellen.

Auf der Suche nach dem Wesen der Architektur und der architektonischen Erfahrung untersucht Scruton fünf Theorien (den Funktionalismus, die Raumtheorie, die Kunstgeschichte, den Kunstwillen und die Proportionslehre), die seiner Meinung nach letztlich nicht in der Lage sind, das Problem zu lösen. Die Schwäche dieser Theorien besteht darin, dass sie nur als kritische und nicht als philosophische Doktrinen betrachtet werden können, das heißt, sie liefern keine allgemeinen und universellen Prinzipien, die a priori gültig wären.⁶⁸

Scruton stellt die Frage: Was ist das Wesen der Architektur Erfahrung? Das Erleben von Architektur ist einerseits ein multisensorischer Prozess wie jeder andere, mit dem wir die Objekte der Welt wahrnehmen. Andererseits ist die Architektur Erfahrung mit einem besonderen Gefühl des ästhetischen Genusses verbunden. Dieser Genuss ist nach Scruton nicht sinnlicher, sondern intellektueller/kognitiver Natur. Er unterscheidet sich vom reinen sinnlichen Vergnügen, das unmittelbar wirkt. Der ästhetische Genuss wirkt mittelbar: “Aesthetic pleasure is not immediate in the manner of the pleasures of the senses, but is dependent upon, and affected by, process of thought”.⁶⁹ Der Genuss der Architektur Erfahrung ist intellektuell und mittelbar durch Wissen.⁷⁰ Nach Scruton kann es kein reines, unmittelbares sinnliches Vergnügen an der Architektur geben, wenn es sich um rationale Wesen handelt: “In the case of architectural enjoyment some act of attention, some intellectual apprehension of the object, is a necessary part of the pleasure”.⁷¹ Diese Art der Lust ist im Gegensatz zur sinnlichen Lust mit einer besonderen Art der Wahrnehmung verbunden, die Scruton als imaginative Wahrnehmung (*imaginative perception*) bezeichnet.⁷² In diesem Sinne ist Architektur Gegenstand imaginativer Erfahrung und kann nicht anders als imaginativ begriffen werden.⁷³ Die Theorie der imaginativen Wahrnehmung versteht die Erfahrung von Architektur als eine visuelle Erfahrung, die alle sinnlichen Elemente wie Bewegung, Klang, Berührung, Veränderung usw. zu einer Einheit verbindet, deren Quellen

⁶⁸ Ebenda, S. 64-65.

⁶⁹ Ebenda, S. 66.

⁷⁰ Scruton gibt ein Beispiel: “...one has to *know* the Orders in order to take full pleasure in Roman buildings.” S. 67.

⁷¹ Ebenda, S. 67-68.

⁷² Ebenda, S. 72, 73.

⁷³ Ebenda, S. 80.

aber in der intellektuellen Anstrengung, in der imaginativen Aufmerksamkeit und in der Geschmacksbildung liegen.⁷⁴ Geschmack ist nach Scruton etwas, das nur rationalen Wesen eigen ist, Geschmack wird weniger durch Übung als durch Erziehung gebildet, er ist Ausdruck der sittlichen, religiösen und politischen Gesinnung (oder Weltanschauung).

Am Ende seiner Untersuchung stellt Scruton die Frage nach der Objektivität des ästhetischen Urteils. In Anlehnung an Kant fragt Scruton, ob sich die Theorie der Objektivität des moralischen Urteils auf die Ästhetik übertragen lässt: Gibt es in der Architektur das Richtige und das Falsche?⁷⁵ Auch wenn sich weder Moral noch Kunst/Architektur auf ein allgemeingültiges Regelsystem reduzieren lassen, so können doch beide eine Objektivität des Urteils beanspruchen, weil diese Urteile am Rationalen teilhaben. Ästhetik ist nach Scruton ein Teil des praktischen Wissens, das heißt sie hat nichts mit Wahrheit zu tun (wie es beim theoretischen Wissen der Fall ist), an die Stelle der Wahrheit treten bei Scruton das ästhetische Verstehen (*aesthetic understanding*) und der Geschmack. Scruton verteidigt die Idee, dass ästhetisches Urteilsvermögen ein notwendiger Bestandteil unseres Lebens sein sollte und nennt dies eine „Ästhetik des Alltags“ („the aesthetics of everyday life“).⁷⁶ Er lehnt die Idee eines subjektiven Individualismus in der Architektur ab und sieht die Aufgabe des Architekten darin, sein Ziel durch eine sozial orientierte Tätigkeit zu erreichen, indem er eine freundliche Umgebung schafft, in der sich der Mensch nicht entfremdet fühlt. Während es bei Kant um moralische Maximen geht, die in Form von Gesetzen die Grundlage der Moral bilden, formuliert Scruton eine Art „ästhetische Maxime“, die ebenso pflichtmäßigen Charakter hat: „The Architect must be constrained by a rule of obedience. He must translate his intuition into terms that are publicly intelligible, unite his building with an order that is recognisable not only to the expert but also to the ordinary uneducated person“.⁷⁷

So gegensätzlich die Theorien von Sörgel und Scruton sind, auch wenn sie gewisse Überschneidungen aufweisen, so widersprüchlich ist die Position von O. M. Ungers. Im Laufe der Zeit änderte sich sein Denken wesentlich. Schon zu Beginn seiner Karriere war Ungers einer der wenigen, die Sörgels Werk schätzten und in ihre eigene Theorie und Praxis integrierten.⁷⁸ Seine spätere künstlerische Phase ist durch eine stärkere Intellektualisierung

⁷⁴ Ebenda, S. 94-95.

⁷⁵ Ebenda, S. 218-219.

⁷⁶ Ebenda, S. XIV, XX.

⁷⁷ Ebenda, S. 228-230.

⁷⁸ Schützeichel 2019, S. 15-16.

gekennzeichnet. Während Sörgel seine Ästhetik auf das Gleichgewicht der drei Elemente (das Seelische, das Verstandesgemäße und das Optische) aufbaut,⁷⁹ interessieren Ungers seit den 1990er Jahren weniger Raummorphologie und Raumwahrnehmung, sondern Denkprozesse. Insofern steht er der Ästhetik Scrutons näher,⁸⁰ insbesondere Ungers Interesse an der Architekturtheorie der Renaissance, an der Ordnung, Maß, Zahl und Proportion, spricht dafür. Wie Sörgel und Scruton sucht Ungers nach dem Wesen der Architektur. Seine Suche liegt jedoch weder im Bereich des physiologischen Raumes, noch im Bereich des Sozialen/Sittlichen. Ungers Gedanken oszillieren zwischen Materialität und reiner Abstraktion, was ihn beschäftigt ist die Idee der Architektur. Diese Beschäftigung ist das Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit der platonischen Philosophie, deren Wirkung auf die Architektur im Allgemeinen und auf Ungers eigene Architekturphilosophie in den folgenden Kapiteln untersucht werden soll.

⁷⁹ Ebenda, S. 8.

⁸⁰ Auch wenn Scruton den sog. reduzierten Klassizismus ablehnt und die Proportionslehre kritisiert.

II. Theorie

Architektur als Idee

Platon und seine Ideenlehre

Das Wort “Idee” hat sich längst in unserem Sprachgebrauch etabliert. Dass sich hinter diesem Wort eine bestimmte philosophische Lehre verbirgt, nämlich die platonische Ideenlehre, ist nicht immer offensichtlich. Im folgenden Abschnitt soll Platons Ideenlehre kurz skizziert werden, um die theoretischen Grundlagen von Ungers Architekturverständnis besser rekonstruieren zu können. Das ist keine leichte Aufgabe. Die erste Schwierigkeit besteht darin, dass die Ideenlehre selbst in keinem der platonischen Dialoge klar formuliert ist. Die Spuren dieser Lehre finden sich in verschiedenen Dialogen, in denen unterschiedliche Aspekte der Wirklichkeit behandelt werden. Die zweite Schwierigkeit liegt in der Unvollständigkeit und Widersprüchlichkeit der Ideenlehre, die keine endgültige Definition/Beschreibung der Ideen und ihrer Beziehung zur Wirklichkeit bietet.

Eine der wichtigsten Quellen zum Thema “Ideenlehre” ist der Dialog “Phaidon”, der zum mittleren Werk Platons gehört. Die Hauptfragen des Dialogs, den der zum Tode verurteilte Sokrates mit seinen Gesprächspartnern Simmias und Kebes führt, sind die (mögliche) Unsterblichkeit der Seele und der Leib-Seele-Dualismus. In seiner “Verteidigungsrede”, die als Apologie des Todes zu verstehen ist, spricht Sokrates von der täuschenden Rolle der sinnlichen Wahrnehmung, die er im Gegensatz zum reinen Denken als Last und Hindernis betrachtet, das den Zugang zur Wahrheit erschwert (Phaid. 66a). Der Tod ist in diesem Sinne ein Befreier, denn mit dem Tod trennt sich die Seele vom Körper. Sokrates behauptet, dass die Seele ihr eigenes Sehvermögen hat: “...es ist also für uns in der Tat eine ausgemachte Sache, daß, wenn wir jemals eine reine Erkenntnis erlangen wollen, wir uns von ihm [Körper] frei machen und allein mit der Seele die Dinge an sich betrachten müssen.” (Phaid. 66d-e)

Weiter werden das Thema Lernen als Erinnerung und die Begriffe Ähnlichkeit und Gleichheit betrachtet. Diese Überlegungen dienen als Grundlage für die weiteren Schlussfolgerungen. Im Laufe des Gesprächs entdecken die Teilnehmer des Dialogs, dass das Gleiche selbst und

die gleichen Dinge, z.B. die Steine, die einander gleich sind, nicht dasselbe sind (Phaid. 74c). Auf diese Weise wird der Begriff der Gleichheit von den gleichen Dingen abgesondert. Das Gleiche selbst, so Sokrates, wird nicht durch die sinnliche Wahrnehmung erkannt, sondern erinnert an das, was die Seele schon vor der Geburt erkannt hat. Darüber hinaus zeichnen sich die sogenannten “gleichen Dinge” dadurch aus, dass sie zwar Gleichheit anstreben, diese aber nie erreichen (Phaid. 75a-b). Sokrates fasst sein Verständnis der Ideen zusammen als “das selbst, was es ist” (τὸ αὐτὸ ὃ ἔστι): “...sind wir, nachdem wir sie vor der Geburt empfangen haben, bei der Geburt in ihrem Besitz geblieben; dann kannten wir doch wohl nicht nur vor der Geburt, sondern unmittelbar bei der Geburt nicht nur das Gleiche und das Größere und Kleinere, sondern alles insgesamt, was dahin gehört? Denn unsere jetzige Untersuchung geht nicht bloß auf das Gleiche, sondern ebenso gut auch auf das Schöne an sich und das Gute und Gerechte und Fromme an sich...” (Phaid. 75c-d) Sokrates behauptet weiter, dass die Dinge, die “selbst das sind, was sie sind”, unauflöslich sind. Außerdem verhalten sich die unauflöslchen/unzusammenhängenden Dinge, wie das Gleiche an sich, das Schöne an sich usw., immer gleich und auf die gleiche Weise, sie sind keiner Veränderung unterworfen (Phaid. 78c-d). Im Gegensatz dazu verhalten sich sinnlich wahrnehmbare Dinge wie Menschen, Pferde, Kleider usw. nie gleich und einerlei (Phaid. 78d).

Im Laufe der Diskussion kommt Sokrates zu dem Schluss zu, dass zwei Arten des Seienden gesetzt werden sollen, die sichtbare und die unsichtbare: “Und die unsichtbare als sich immer gleichbleibend, die sichtbare als niemals sich gleichbleibend.” (Phaid. 79a) Die Eigenschaften der unsichtbaren Dinge fasst Sokrates im folgenden Abschnitt zusammen: Sie sind göttlich, unsterblich, vernünftig, eingestaltig, unauflöslich und immer einerlei und sich selbst gleich verhaltend (Phaid. 80b). Die unsichtbaren Dinge bezeichnet Sokrates mit dem Wort τὸ ἀιδέες, von ἀ-ειδής “unsichtbar”. Dieses Wort ist nicht zu verwechseln mit dem Wort εἶδος, das man vor allem mit dem Wort Idee verbindet und das Sokrates am Ende des Dialogs einführt. Er spricht von einer bestimmten Art von Ursache (τῆς αἰτίας τὸ εἶδος), die allen Dingen zugrunde liegt. So erklärt Sokrates am Beispiel des Schönen: Der Grund, weswegen etwas schön ist, ist das Schöne selbst, durch das Schöne werden alle Dinge schön (Phaid. 100b-d). Oder anders gesagt: Die Dinge sind schön, indem sie am Schönen teilhaben. Interessanterweise beziehen sich die beiden Begriffe mit gegensätzlicher Bedeutung auf denselben Begriff “Idee”, der sowohl als unsichtbares als auch als sichtbares Ding verstanden werden kann. Im letzteren Fall wird mit Sichtbarkeit die geistige oder intellektuelle Tätigkeit verstanden. Das Sehen bzw. das innere Sehen ist im Griechischen etymologisch direkt mit der

Wortgruppe “Wissen” verwandt. Wie Andreas Graeser erklärt, bezeichnet Platon mit dem Wort “Idee” (εἶδος) das “geistig schaubare Wesen”: “Für die Griechischsprechenden liegt ein solcher Zusammenhang insofern nahe, als *eidos* etymologisch mit dem Wort ‘Ich weiß’ (*oida*) verwandt ist und eigentlich soviel heißt wie ‘ich habe gesehen’. Dies erklärt im Übrigen auch, daß Wissen in der griechischen Philosophie und so auch bei Platon vornehmlich als Bekanntschaftsbeziehung empfunden wird”.⁸¹

Barbara Zehnpfennig erklärt in der Einführung zu “Phaidon”: Die philosophische Operation, in der sich Seele und Körper, Denken und Wahrnehmung trennen, hat als Ziel eine gewisse Distanz, die ein Philosoph zu seiner eigenen Sinnlichkeit schafft. Dies bedeutet keine Missachtung der Wahrnehmung, sondern die Souveränität des Denkens bei der Suche nach der Erkenntnis: “Das Denken ist auf die Wahrnehmung angewiesen, weil sie ihm das Material liefert; nur darf er nicht bei dem Material stehenbleiben. Denn Aufgabe des Denkens ist es, das Sinnliche zu verstehen, und das erfordert den Bezug zum Nicht-Sinnlichen am Sinnlichen, zur Idee”.⁸² Zehnpfennig erläutert die Rolle der Idee in zweierlei Hinsicht. Einerseits ist die Idee das allgemeine Prinzip oder die Ursache (so wie die Seele das Prinzip der Bewegung ist), andererseits ist sie das Prinzip der Erkenntnis: “Ursache dafür, dass der Mensch das Stoffliche verstehen und sich bewusst zu ihm verhalten kann.”⁸³

Der andere Dialog, der das Thema “Ideenlehre” behandelt, wenn auch nicht sehr explizit, ist “Symposion”. In einer Reihe von Lobreden, die auf die eine oder andere Weise der Natur der Liebe bzw. des Eros gewidmet sind, ist der Sokrates Beitrag besonders erwähnenswert. In diesem Bericht erinnert sich Sokrates an seine Jugendzeit und an seine Begegnung mit einer Priesterin namens Diotima aus Mantinea. Am Beispiel des Schönen erklärt Diotima, wie man sich der Erkenntnis einer Idee nähern kann. So ist das Ziel der Liebeslehre nicht die partikuläre Schönheit (wie die Schönheit eines Körpers, eines Gesichts usw.), sondern das Schöne an sich, das ewig ist, das weder wächst noch schwindet und immer auf eine Weise schön, als ein ewig Seiendes, an dem alles andere Schöne Anteil hat (Symp. 210e-211a), auch “in voller Deutlichkeit, Reinheit und Unvermischtheit, ohne jede Spur von menschlichem Fleisch, von Farben und sonstigem irdischen Tand.” (Symp. 211e) Die Betrachtung der sinnlichen Schönheit dient in diesem Sinne als eine Stufe des Aufstiegs. Wie auf einer Leiter

⁸¹ Andreas Graeser in: Platon 2019, S. 112.

⁸² Barbara Zehnpfennig in: Platon 1991, S. XXI.

⁸³ Ebenda, S. XXXIX

steigt man empor, beginnend “von den schönen Körpern sodann zu den schönen Lebensberufen und von diesen zu den schönen Wissensgebieten und von diesen Wissensgebieten aus gelangt man schließlich zu jenem Wissensgebiet, das nichts anderes zu seinem Gegenstand hat als eben jenes Schöne selbst, das er nun schließlich in seiner Reinheit erkennt.” (Symp. 211c, d) Im Schauen des Schönen selbst ist das menschliche Leben nach Diotima wirklich lebenswert.

Im Dialog “Politeia” findet man neben dem Wort εἶδος das Wort ἰδέα. Wie im “Phaidon”, geht es auch hier um den Unterschied zwischen Vielheit und Einheit, bzw. zwischen sichtbaren Dingen und den unsichtbaren Ideen, die man nur denken kann. Jede Vielheit ist in diesem Sinne einer Einheit als einer einzigen Idee unterworfen (Pol. 507b). Im V. Buch des Dialogs “Politeia” erläutert Sokrates im Gespräch mit den Brüdern Glaukon und Adeimantos die Grundlagen der Ideenlehre am Beispiel der Idee der Gerechtigkeit. Im Laufe des Gesprächs bezweifelt Glaukon, dass das von Sokrates vorgestellte Modell einer Staatsverfassung realisierbar ist. Sokrates argumentiert, dass sein Modell ein Musterbild, ein idealisiertes Modell oder sog. παράδειγμα ist. In diesem Sinne ist es das Ziel, sich dem Wesen der Gerechtigkeit anzunähern und so weit wie möglich an ihr teilzuhaben (Pol. 472b, c). Sokrates führt eine weitere Metapher ein, um seine Gedanken besser zu beschreiben: “Ist deiner Meinung nach ein Maler deshalb weniger gut, wenn er zwar das Idealbild des schönsten Menschen malen und alles passend im Bild wiedergeben kann, aber nicht imstande ist, den Nachweis zu erbringen, dass es einen solchen Menschen auch geben kann?” (Pol. 472d) Die Funktion des παράδειγμα ist es, eine möglichst klare und deutliche Beschreibung (sei es wörtlich oder graphisch usw.) zu geben, um dem Wesen der Dinge näher zu kommen.

Dieses Streben, nach dem Wesentlichen zu suchen, ist nach Sokrates ein Hauptmerkmal, das das philosophische Denken von jedem anderen (z.B. von den Formen der Neugierde wie Lust auf Musik, Wissen, Kunst usw.) unterscheidet (Pol. 475d). Nach Sokrates soll der Liebende bzw. der Begehrende das Ganze lieben, nicht nur einen Teil davon (Pol. 474d). So ist der wahre Philosoph derjenige, der nach der ganzen Philosophie (σοφία) strebt (Pol. 475b). Die Liebe zum Ganzen besteht nach Sokrates in dem Vermögen das Eine hinter dem Vielen zu sehen (was auch bedeutet, die Wahrheit zu sehen): “Und von dem Gerechten und Guten und Schlechten und allen Begriffen gilt das Nämliche: für sich selbst ist jeder eines, durch ihre Verbindung aber mit Handlungen und Körpern und untereinander treten sie überall dem Auge entgegen, so daß jeder den Schein erweckt als wäre er vieles.” (Pol. 476a) Hier liegt der

Unterschied zwischen dem Erkennen und dem Meinen: Wer die Vielheit der Dinge betrachtet, ohne dahinter das Wesentliche zu sehen, der erkennt nicht. Dem Träumenden ist die Wirklichkeit abgewiesen (Pol. 476b-d): “Von denen also, die nur vielerlei Schönes schauen, das Schöne selbst aber nicht erblicken und auch nicht imstande sind einem anderen, der den Weg dazu weiß, zu folgen, und nur vielerlei Gerechtes, das Gerechte selbst aber nicht, und so durchweg, werden wir behaupten, daß sie von allem nur eine Meinung haben, aber keinerlei Wissen von dem, was sie meinen.” (Pol. 479e)

Platon behandelt in seinen Dialogen die großen Ideen wie Gerechtigkeit, das Schöne, das Wahre, das Gute. Es stellt sich die Frage, ob man von der Idee der Architektur oder von der Architektur an sich sprechen kann. Andreas Graeser fasst einige Definitionen von Ideen zusammen: Ideen sind zu verstehen als Universalien, Gesetze, Begriffe, Vorbilder, Klassen, Normen, Urbilder, Wesen, Modelle, sie sind raum- und zeitlos, sie dienen als Bezugspunkte unseres Denkens, sie ermöglichen Erkenntnis usw.⁸⁴ Die Definitionen von Graeser können auch in der Architekturdiskussion verwendet werden. Insofern erscheint die Übertragung der Ideenlehre auf die Architektur legitim. Bevor man von der Architektur in der Form der architektonischen Objekten spricht, muss man die philosophische Perspektive anwenden. Wie ist Architektur als Begriff zu definieren? Was ist jeder Architektur gemeinsam, wesentlich? Kann man aus der Architektur eigene Gesetze bzw. Grundlagen ableiten? Man kann Architektur als raum- und zeitlose Zahlenverhältnisse betrachten, jedes architektonische Werk kann auf ein Modell bzw. Urbild zurückgeführt werden. Architektur als Idee erscheint in der Welt als Vielfalt architektonischer Schöpfungen, und die Disziplin der Architekturphilosophie beschäftigt sich mit der Frage, was Architektur ist und was den Prozess der architektonischen Schöpfung wesentlich von den anderen Künsten unterscheidet. Inspiriert von den Forschungen von August Schmarsow und Hermann Sörgel setzte Ungers ihre Untersuchung fort und konzentrierte sich in seiner Theorie und Praxis auf die Suche nach dem Wesentlichen in der Architektur. Seine Methode lässt sich als platonisch beschreiben, nicht nur wegen der platonischen Terminologie, die Ungers häufig verwendet (wie Idee, Dialektik usw.), sondern auch wegen der inhaltlichen Nähe, wie im nächsten Abschnitt gezeigt wird. Dafür sprechen vor allem das Konzept der zwei Welten (sichtbar/unsichtbar), die Autonomie des Denkens und die synoptische Sichtweise (Herstellung von Zusammenhängen).

⁸⁴ Graeser 1975, S. 17, 162.

Jasper Cepl beschreibt Ungers in seiner intellektuellen Biographie als einen Entdecker, der die Welt nicht entwirft, sondern immer wieder neu entdeckt. Alles mögliche in der Welt ist schon vorhanden, man muss es nur sichtbar machen: Ungers “lebt in einer Welt der Ideen, deren Vollkommenheit niemals Wirklichkeit werden kann, dennoch versucht er unermüdlich, die Welt um ihn herum mit den Ideen, die in ihm wohnen, zu erfüllen. Selten zuvor gab es einen Architekten, dessen Werk so sehr von der Idee lebt wie das Ungersche.”⁸⁵ Cepl zitiert auch die Erinnerungen von Reinhard Gieselmann, dem Ungers seine Überlegungen mitgeteilt hatte: “Die Ideen kommen aus dem Himmel – man kann sie nur mit Mühe und Geduld wie an einem dünnen Faden in unsre Welt herunterziehen.”⁸⁶

Die theoretisch-intellektuelle Auseinandersetzung mit Architektur hat Ungers vor allem in seinem Werk “Die Thematisierung der Architektur” (1983) dargestellt.⁸⁷ In diesem Buch werden vor allem nicht realisierte Projekte vorgestellt. Obwohl die Entwürfe nicht als utopisch gedacht waren, wie Ungers im Vorwort bemerkt, wurden sie von Kritikern oft als nicht baubar bezeichnet. Die umfangreiche theoretische Arbeit war jedoch nicht umsonst: “Erst seit kurzer Zeit kann mit einigen Projekten der Beweis angetreten werden, dass eine Idee auch gebaut werden kann oder, anders ausgedrückt, dass eine Realisierung nicht auf eine Idee verzichten darf.”⁸⁸

Ungers Text ist als Gegenentwurf zum gängigen Verständnis von Architektur als angewandter bzw. funktionaler Kunst konzipiert. Für Ungers darf Architektur nicht auf ihre Funktion reduziert werden, sie beansprucht ihre eigene Sprache. Architektur, so Ungers, müsse ihr eigenes Thema aus sich selbst schöpfen, ihre Aufgabe sei weder Nachahmung noch bloßes “Funktionieren” oder stilistische Übung. Wie alle Künste hat auch die Architektur die Aufgabe, zwischen zwei Welten zu vermitteln, zwischen dem Unsichtbaren und dem Sinnlichen, zwischen dem Denkbaren und dem Sinnlichen: “So wie die Malerei sich ihrer eigenen Sprache und Poesie bedient, um Vorstellungen auszudrücken, oder wie die Musik sich in Tonkompositionen darstellt, so besteht auch für die Architektur nicht nur die

⁸⁵ Cepl 2007, S. 14.

⁸⁶ Ebenda, S. 395.

⁸⁷ Siehe mehr zur Vorgeschichte dieser Schrift: Cepl 2007, S. 391-394.

⁸⁸ Ungers 1983, S. 7.

Möglichkeit, sondern auch die künstlerische Notwendigkeit, Ideen mit der Sprache der Architektur als Raumkompositionen sichtbar und erlebbar werden zu lassen.”⁸⁹ Ungers bezeichnet diesen Prozess der Übertragung als die Setzung eines Themas oder Thematisierung. Es ist eine wesentliche Voraussetzung der Architektur, dass dem Entwurf ein Thema zugrunde liegt.⁹⁰ Die Thematisierung der Architektur ist für Ungers eine Lösung, die sowohl die “Sackgasse des Funktionalismus” als auch die leere Stilisierung vermeiden lässt, sie gibt der Architektur einen Sinn.

Die wesentliche Aufgabe der Architektur sieht Ungers darin, eine angemessene Form der Thematisierung zu finden. Funktionalismus soll nicht abgelehnt, sondern überwunden werden.⁹¹ Ungers vergleicht die Aufgabe des Architekten mit der eines Wissenschaftlers: “So wie in der Wissenschaft die Hypothese die Richtung des Denkens bestimmt und Möglichkeiten der geistigen Dimensionen aufzeigt, so bestimmt das Thema, die Idee, den Inhalt und den künstlerischen Ausdruck der Architektur.”⁹² Als Ungers dieses Buch am Anfang der achtziger Jahre schrieb, klang es noch optimistisch und sozial orientiert – eine Stimmung, die in den neunziger Jahren von einem gewissen Pessimismus und einer gewissen Geschlossenheit abgelöst wurde. Architektur soll die Welt von der Banalität des Alltäglichen befreien bzw. “die Umwelt aus der pragmatischen Realität in die metaphysische Welt der Ideen transformieren” und dadurch das Lebensgefühl der Menschen intensivieren.⁹³

In seinem Buch behandelt Ungers fünf Themen, die im folgenden Abschnitt näher erläutert werden, und zwar: Transformation, Assemblage, Inkorporation, Assimilation und Imagination.

Transformation

Transformation findet sich überall in der Natur. Transformation als eine Veränderung von einem Zustand in einen anderen (wie Samenkorn und Pflanze oder Wasser und Dampf) muss an sich nicht schöpferisch sein, enthält aber für den Künstler “schöpferische Impulse”, sie fördert ein kreatives Denken: “es lehrt nicht nur das Denken in Gegensätzen und

⁸⁹ Ebenda, S. 9.

⁹⁰ Ebenda, S. 10.

⁹¹ Ebenda, S. 10.

⁹² Ebenda, S. 10.

⁹³ Ebenda, S. 10.

Alternativen, sondern vor allem das Denken in komplexen Zusammenhängen”.⁹⁴ Das Prinzip der Transformation, so Ungers, sensibilisiert die Einbildungskraft und bereichert die gestalterische Vielfalt. Ungers setzt dem einseitigen, isolierten Denken, das sich auf einzelne Dinge konzentriert, das Denken in Transformationen entgegen, das eine breitere Perspektive und neue Erkenntnismöglichkeiten bietet.⁹⁵ Das Prinzip der Transformation ist in diesem Sinne ein gestalterisches Prinzip, es ermöglicht neue, scheinbar unmögliche Zusammenhänge: “So wie Wasser sich in Dampf auflösen oder zu Eis verfestigen kann, so läßt sich auch ein räumliches Gebilde von einem begrenzten in einen aufgelösten Zustand verwandeln.”⁹⁶

Als Beispiel für eine architektonische Transformation nennt Ungers den Begriff des Eingangs, der sich je nach Situation in eine Tür, ein Tor, ein Portal oder einen Triumphbogen verwandeln kann; oder ein tragendes Element, das als Pfeiler, Strebe, Stütze, Säule usw. fungiert. Das Prinzip der Transformation, so Ungers, kann einerseits die Sprache der Architektur bereichern, andererseits lässt er die Grenzen des Zweckdenkens überwinden. Für Ungers ist das Prinzip der Transformation ein Mittel, um mit Gegensätzen wie These und Antithese, Kunst und Natur, Chaos und Ordnung kreativ umzugehen.

Assemblage

Das Thema der Assemblage wird von Ungers unter zwei Aspekten betrachtet. Zum einen geht es um die zeitliche Diskontinuität, wenn ein architektonisches oder städtebauliches Werk mehrere Bauphasen durchläuft. Zum anderen geht es um die inhaltliche Widersprüchlichkeit bzw. den Zusammenfall von Gegensätzen. In beiden Fällen wird eine gewisse Einheitlichkeit geopfert. Normalerweise strebt man beim Entwerfen nach der Einheitlichkeit. Widerspruch wird als etwas angesehen, das vermieden oder beseitigt werden muss. Historisch gesehen ist die architektonische Einheit jedoch oft ein Mythos. Ungers stellt die Frage, ob der Widerspruch auch ein kreatives Potential enthält, also auch künstlich/bewusst erzeugt werden kann.⁹⁷ Die Antwort ist positiv.

⁹⁴ Ebenda, S. 13, 17.

⁹⁵ Ebenda, S. 13.

⁹⁶ Ebenda, S. 13.

⁹⁷ Ebenda, S. 31.

Ungers führt den Begriff der Fragmentarisierung ein, den er der dialektischen Widersprüchlichkeit gleichstellt. Fragmentarisierung bedeutet für Ungers eine Vielschichtigkeit und Komplexität, die “man in einem einheitlich gestalteten Bauwerk oder Stadtbild vermisst”.⁹⁸ Ungers bezieht sich auf den mittelalterlichen Denker Nikolaus von Kues und dessen Konzept der “coincidentia oppositorum”, das darin besteht, dass die Gegensätze nicht überwunden werden, sondern sich ergänzen. Dieses dialektische Prinzip kann den Entwurfsprozess wesentlich bereichern: “Es ist ein Prinzip, das sowohl die kreativen Widersprüche als auch die kontinuierliche Entwicklung, die Spontaneität wie die Planung, den Zufall genauso wie die gesetzte Ordnung in einem übergeordneten Konzept der unaufgelösten Widersprüche vereinigt.”⁹⁹

Mit seinem dialektischen Ansatz¹⁰⁰ bezieht sich Ungers, wenn auch nicht explizit, auf die Dialektik Platons – die Methode, die nicht nur eine Kunst des richtigen Fragens und Antwortens oder der Diskussionsführung bedeutet, sondern eine höchste philosophische Disziplin. Die Dialektik, der Höhepunkt von Platons Erziehungsprogramm, das er im VII. Buch der “Politeia” vorstellt, ist eine Wissenschaft, die allein in der Lage ist, das sog. “Umkehren der Seele” oder den Aufstieg vom Werdenden zum Seienden zu vollziehen (Pol. 521c, d). Platon vergleicht die Dialektik mit einem Schlussstein, der über den Wissenschaften liegt, sie selbst ist das Ziel und das Ende aller Wissenschaften (Pol. 534e, 535a). Ein wahrer Dialektiker, so Platon, ist jemand, der Zusammenhänge überblicken kann (συνοπτικός, Pol. 537c). Diese Behauptung stimmt mit dem Punkt überein, den Ungers im Kontext der Transformation betrachtet: Der Architekt, der Zusammenhänge sieht, muss wirklich philosophisch bzw. dialektisch gestimmt sein. Die Terminologie, die Ungers in Bezug auf Dialektik verwendet (z.B. These/Antithese), ist oft gemischt und bezieht sich nicht direkt auf Platon, sondern eher auf die moderne Dialektik (z.B. Hegel). Enrico Berti erläutert den Unterschied zwischen antiker und moderner Dialektik, indem er auf die unterschiedlichen Akzente der Gegenüberstellung hinweist: “modern dialectics, whether Hegelian oder Marxian, consists in an opposition not of opinions freely expressed, but of ‘moments’ of reality, spiritual and material, predestined to be resolved by means of a necessary process of unification.”¹⁰¹

⁹⁸ Ebenda, S. 33.

⁹⁹ Ebenda, S. 33.

¹⁰⁰ Siehe auch: Sam Jakoby, Oswald Mathias Ungers: dialectical principles of design, in: The Journal of Architecture, Vol. 23, N 7-8, 2018, pp. 1230-1258.

¹⁰¹ Berti 1978 S. 370.

Inkorporation

Die nächste Idee, die Ungers in seinem Buch aufgreift, ist das Thema der Inkorporation oder der Puppe in der Puppe. Dieses Konzept setzt eine theoretisch unendliche Fortsetzung sowohl nach innen als auch nach außen voraus. In der Architektur versteht man darunter die Anordnung von Objekten, sei es im Stadtbild oder innerhalb eines architektonischen Werkes: Eine räumliche Expansion, die verschiedene Zusammenhänge zwischen den Objekten herstellt. Je nach Einrichtung (nach innen oder nach außen) geht es um die Einhüllung oder um Wachstum und Ausdehnung. Diese Inkorporationsprozesse, so Ungers, können im Laufe der Geschichte zufällig entstehen. Das Thema der Inkorporation kann hingegen als bewusstes gestalterisches Prinzip in der Architekturpraxis eingesetzt werden. Ähnlich wie Transformation und Assemblage ermöglicht Inkorporation die Vielfalt und die Anregung der Phantasie im Entwurfsprozess.¹⁰²

Assimilation

Das Thema Assimilation trägt den Untertitel "Die Anpassung in den Genius loci". Es ist das Ergebnis von Ungers langjähriger Auseinandersetzung mit der modernen Architektur und dem Funktionalismus. Seine kritische Position formulierte Ungers in dem Manifest "Zu einer neuen Architektur" (1960, mit Reinhard Gieselmann). Hauptkritikpunkt ist die Verallgemeinerung und Universalisierung der Architektur, die sich u.a. im Verlust des Orts- und Traditionsbezugs äußert, was zu einer Verarmung, Banalität, Anonymität und Sinnlosigkeit der Architektur führt. Die Idee der Assimilation als Entwurfsprinzip könnte dazu beitragen, die Schwächen der funktionalistischen Architektur zu überwinden und die Theorie und Praxis des Bauens zu erneuern: "Man könnte sagen, dass Architektur nur lebendig bleibt, wenn sie sich mit dem geistigen Raum, für den sie geschaffen wird, auseinandersetzt. Sie thematisiert sich aus der Umgebung, in die sie hineingestellt wird, und entwickelt die Form, die Sprache, das Vokabular aus diesem Kontext."¹⁰³

¹⁰² Ungers 1983, S. 57.

¹⁰³ Ebenda, S. 77.

Imagination

Im letzten Kapitel, das Thema Imagination oder “die Welt als Vorstellung”, fokussiert sich Ungers nicht mehr auf abstrakte Ideen, sondern auf die Einbildungskraft und auf ihre Rolle im architektonischen Denkprozess. Ungers verweist kurz auf eine Reihe philosophischer Theorien wie Schopenhauers Vorstellungslehre, die humanistische Gestaltungslehre und Kants Erkenntnistheorie. Von besonderer Bedeutung für Ungers ist der Begriff der Vorstellung, ohne die ihm die Realität bedeutungslos, ungeordnet und unbegreifbar erscheint.¹⁰⁴ Bezogen auf Architektur, lässt das Vorstellungsvermögen die Einschränkungen des rein technischen oder rein emotionalen Denkens überwinden. Ungers versteht das Vorstellungsbild als Ordnungsprinzip, das dem Entwurf zugrunde liegt. Dank der Einbildungskraft wird die Welt geordnet und begriffen. In diesem Sinne ist Architektur ein Medium der Ordnung und der Sinngebung.

Das Thema der Architekturidee (und der Idee in der Architektur) fasst Ungers noch einmal in einem kurzen aber programmatischen Text zusammen, “Die neue Abstraktion – ein Versuch, Stellung zu beziehen” (1983),¹⁰⁵ auf den in dieser Arbeit mehrfach Bezug genommen wird. Ungers beginnt mit einer Sonderstellung der Architektur im System der Künste. Im Gegensatz zu Malerei, Bildhauerei und Literatur ist die Architektur nicht deskriptiv. Der Architektur muss ein Thema, eine Idee als Ordnungsprinzip zugrunde liegen. Ungers versteht Architektur insgesamt als die Summe von Ideen, Konzepten und Themen: “Das Konzept in der Architektur ist wichtiger als der Stil oder emotionale Wirkung.”¹⁰⁶

Der zweite Teil der Arbeit zeigt, wie diese Ideen in Ungers architektonischer Praxis umgesetzt werden sollten (könnten). Darüber hinaus wird im zweiten Teil die Umkehrung von den narrativen Ideen zur Idee der Architektur (der Architektur an sich) thematisiert, die im Haus ohne Eigenschaften ihre Verwirklichung findet.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 107.

¹⁰⁵ Zuerst auf Englisch “The New Abstraction”, in: *Architectural Design*, 53 Jg., H. 7-8, Juli-August 1983.

¹⁰⁶ Ungers 1991, S. 236.

Architektur als Form

Platon und das Schöne

In der Forschung finden sich zwei Perspektiven auf das Schöne, die für die platonische Philosophie relevant sind: Das Schöne als Form, als "vollkommene und erfüllende Form, als Gegebenheit und Tatbestand" und das Schöne als Objekt einer Bestrebung und eines Begehrens, das Schöne des Eros.¹⁰⁷ Der polnische Philosoph Władysław Tatarkiewicz führt diese beiden Perspektiven auf zwei unterschiedliche Wurzeln zurück. Die erste Auffassung, das Schöne als Ordnung und Maß, ist pythagoreischen Ursprungs. Nach dieser Auffassung liegt das Wesen des Schönen in der Ordnung, im Maß, in der Proportion und in der Harmonie. Das Schöne lässt sich mathematisch in Zahlen ausdrücken.¹⁰⁸ Die zweite Auffassung des Schönen, das Schöne als Idee, ist in der eigenen platonischen Philosophie (Ideenlehre) begründet.¹⁰⁹ Beide Auffassungen sind miteinander vereinbar, sie ergänzen sich, denn die Idee des Schönen, so Tatarkiewicz, sollte auf nichts anderem beruhen als auf Regelmäßigkeit und Harmonie: "Und in späteren Jahren legte Platon mehr Nachdruck auf die pythagoreische Auffassung als auf die eigene und gab seinen Gedanken über das Schöne eher mathematische als idealistische Formulierungen. So vermachte er den künftigen Generationen nicht nur eine idealistische, sondern auch eine mathematische Ästhetik."¹¹⁰

Während es im Dialog "Symposion" vor allem um die Idee der Schönheit und um die erotische Liebe geht, die zu dieser Idee führt, ist der Dialog "Philebos", ein Spätwerk Platons, den Formen der Lust und nicht zuletzt der formalen Schönheit gewidmet. So kommen Sokrates und sein Gesprächspartner Protarchos im Laufe der Diskussion zu der Behauptung, dass es zwei Formen der Lust gibt, die gemischte und die ungemischte oder reine Form der Lust. Während die erste Form immer ein gewisses Maß an Unlust, Unzufriedenheit oder Schmerz in sich trägt (körperliche Lust wie z.B. das Stillen des Hungers), ist die zweite Form davon befreit. Die reine Lust ist u.a. durch die maßvolle Natur (ἐμμετρία) gekennzeichnet, die heftigen Lüste dagegen durch die Maßlosigkeit (ἄμετρία) (Phlb. 52 c-d).

¹⁰⁷ Di Vita 2022, S. 1-2.

¹⁰⁸ Tatarkiewicz 1979, S. 144.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 146.

¹¹⁰ Ebenda, S. 147.

Die Vergnügungen der ersten Kategorie sind nach Sokrates nur scheinbar, sie sind nicht wirklich (Phlb. 51a). Zu den reinen Vergnügungen der zweiten Kategorie zählt Sokrates die Lust an schönen Farben und Gestalten sowie die Lust an einigen Gerüchen und Tönen, sie erwecken in uns keine schmerzlichen Bedürfnisse und gewähren angenehme Befriedigung (Phlb. 51b). Sokrates meint hier nicht die körperliche Schönheit, die im “Symposion” als Ausgangspunkt für den Aufstieg der Seele gesehen wird, sondern die reine, von der Materialität befreite Schönheit: “Unter der Schönheit der Gestalten nämlich will ich hier nicht das verstanden wissen, was sich die große Menge dabei denkt, wie z.B. die von lebenden Wesen oder von Gemälden, sondern ich verstehe darunter ein gewisses Gerades – so fordert es die Untersuchung – und ein Kreisförmiges und auf Grund dessen die durch Rundhobel hergestellten flächen und Körper, wie auch durch Richtschnur und Winkelmaß, wenn du mich verstehst.” (Phlb. 51c) Sokrates erklärt, dass diese Dinge an sich schön sind, dass sie ihre eigene Lust mit sich bringen, ohne Bezug auf etwas anderes (ἀεὶ καλὰ καθ’ αὐτὰ πεφυκέναι καὶ τινὰς ἡδονὰς οἰκείας ἔχειν, Phlb. 51c-d). Zur zweiten Kategorie gehört auch die Lust an Kenntnissen, weil sie ebenso wenig von Schmerz begleitet ist wie der “Hunger nach Erkennen” oder die “Unlust des Vergessens” (Phlb. 52a,b).

Gleich wie die Lust werden auch die Künste als reine und unreine klassifiziert, womit Sokrates eine Hierarchie der Wissenschaften einführt. So werden die Handwerkskünste (χειροτεχνικαὶ) nach dem Grad ihrer Beteiligung an der Erkenntnis (ἐπιστήμη) in zwei Gruppen eingeteilt. Sokrates sagt: “Wenn man z.B. die Arithmetik und die Meß- und Gewichtskunde loslöst von allen Künsten, so dürfte von einer jeden sozusagen nur ein schäbiger Rest übrigbleiben.” (Phlb. 55e) Die Künste wie Musik, Medizin, Landwirtschaft, Navigation haben nach Sokrates mehr mit der Erfahrung / Übung zu tun. Demgegenüber gehört die Baukunst (τεκτονικὴ) zur anderen Gruppe: “Was aber die Baukunst betrifft, die sich vor allem der Maße und Werkzeuge bedient, so erheben, glaube ich, diese Hilfsmittel, die ihr einen hohen Grad von Genauigkeit verleihen, sie zu einer höheren Stufe der Kunst, als bei den meisten Wissensfächern der Fall ist.” (Phlb. 56b) Protarchos fasst weiter zusammen: Diese Künste sind philosophisch geprägt und erheben sich über die anderen “hoch an Genauigkeit und Wahrheit in Bezug auf Maß und Zahl.” (τί μὴν; καὶ εἰρήσθω γε ὅτι πολὺ μὲν αὖται τῶν ἄλλων τεχνῶν διαφέρουσι, τούτων δ’ αὐτῶν αἱ περὶ τὴν τῶν ὄντως φιλοσοφούντων ὁρμὴν ἀμήχανον ἀκριβεῖα καὶ ἀληθεία περὶ μέτρα τε καὶ ἀριθμοὺς διαφέρουσιν.) (Phlb. 57c-d).

Obwohl unter τεκτονικὴ die allgemeine Kunst des Bauens aus Holz (u.a. Schiffsbau, Hausbau) zu verstehen ist, kann man aus dieser Stelle schließen, dass Sokrates auch die Architektur im modernen Sinne als eine Disziplin hoher Präzision hoch schätzen würde. Die Baukunst steht in dieser Hierarchie jedoch nicht an oberster Stelle. Noch höher steht nach Sokrates die Rechenkunst, und zwar nicht die angewandte, wie sie Baukünstler oder Händler betreiben, sondern die wissenschaftliche oder philosophische, die sog. “philosophische Geometrie” (Phlb. 56d-57a). Hier ist wahrscheinlich Geometrie oder Mathematik als theoretische Disziplin gemeint. Die Geometrie spielt im Dialog “Politeia” eine Rolle, sie ist eine der Wissenschaften (später ein Teil des Quadriviums), die im idealen Staat unbedingt unterrichtet werden sollten. Sie diene u.a. dem Ziel, die Idee des Guten leichter zu erkennen. Auch in der “Politeia” weist Sokrates auf einen wesentlichen Unterschied zwischen der praktischen Geometrie (wie im Krieg, Ackerbau) und der theoretischen Geometrie hin, die um der Erkenntnis willen geübt werden sollte. Wahre Geometrie, der theoretische Teil der Geometrie, so Sokrates, ist die Erkenntnis des ewig Seienden: “Es verhilft aber – so behaupten wir – dazu alles, was die Seele nötigt sich nach jener Region hinzuwenden, die die Stätte des Glückseligsten unter allem Seienden ist, dessen ansichtig zu werden sie auf jede Weise erstreben muß.” (Pol. VII, 526d-527b)

Die verschiedenen Formen der Lust und des Wissens werden im “Philebos” ausführlich untersucht, um am Ende die Formel für die sog. “gute Mischung” zu finden, bzw. die beste Lebensweise, die für jeden Menschen wünschenswert wäre. Wenn Sokrates diese Mischung beschreibt, weist er darauf hin, dass ihr Maß (μετρίότης) und Verhältnismäßigkeit (συνμετρία) notwendigerweise eigentümlich sein müssen: “Dass jede Mischung, welcher Art und wo sie auch sein möge, wenn sie das natürliche angemessene Verhältnis verfehlt, notwendig die Bestandteile der Mischung wie auch sich selbst verdirbt. Denn eine solche wird gar keine eigentliche Mischung, sondern in Wahrheit für die, denen sie beiwohnt, stets ein Erguß und Verdruß sein.” (Phlb. 64d-e) Das Schöne gilt als “Refugium” des Guten, das Gute, nach dem man strebt, und ist in diesem Sinne nicht vom Schönen zu trennen: “Denn richtiges Maß und angemessenes Verhältnis haben offenbar überall Schönheit und Tugend im Gefolge.” (Phlb. 64e) Die Schönheit erscheint im “Philebos”, zusammen mit der Verhältnismäßigkeit und der Wahrheit als eine dreifache Form des Guten, denn das Gute in einer Form (die Idee des Guten) ist uns nicht zugänglich (Phlb. 65a). Maß, Schönheit und Verhältnismäßigkeit bekommen nach Sokrates die höchsten Plätze in dem “Wettbewerb der Güter” (je nach ihrer Verwandtschaft mit dem Guten), gefolgt von Vernunft, Wahrheit,

Wissen Kunst und Lust (Phlb. 66a-c). Dorothea Frede erklärt die Untrennbarkeit des Schönen vom Guten: “Wenn sich alles Gute durch Wahrheit, Maßhaftigkeit und Schönheit auszeichnet, ist die Idee des Schönen dann überhaupt noch verschieden von der Idee des Guten? Unterscheiden lassen sie sich zwar, voneinander trennen lassen sie jedoch nicht... Das Schöne ist jeweils ein bestimmter Aspekt an für die Menschen guten Dingen, nämlich eben der Aspekt, der sie anzieht und sie tätig werden lässt”.¹¹¹

Frede kommentiert, dass Maß und Verhältnismäßigkeit die primären Eigenschaften des Guten sind, während Schönheit als Kriterium für das Vorhandensein des richtigen Maßes erscheint. In der Schönheit manifestieren sich Maß und Verhältnismäßigkeit. Mit anderen Worten, in der Schönheit erkennt man die sog. “gute Mischung”, während Maß und Verhältnismäßigkeit als Seinsursachen (*causa essendi*) zu verstehen sind: “Alle Gegenstände oder Zustände, die sich durch Schönheit, Beständigkeit und Echtheit auszeichnen, enthalten das richtige Maß und sind daher als gut zu betrachten... Wir mögen zwar das richtige Maß in vielen Fällen nicht kennen und auch kein Verfahren zu seiner Ermittlung besitzen, können aber aufgrund der Schönheit und Wahrheit eines Gegenstandes feststellen, dass er das richtige Maß besitzen muss”.¹¹²

Rafael Ferber macht keinen wesentlichen Unterschied zwischen diesen drei Aspekten. In seinem Beitrag “Platons Nebensonnen: Schönheit, Symmetrie und Wahrheit” spielen sie eine gleichberechtigte Rolle. Ferber verwendet eine schöne astronomische Metapher der Parhelia (Haloerscheinungen), um seine These zu beschreiben: Schönheit, Symmetrie und Wahrheit sind drei Nebenbedeutungen (des Guten) der einen Bedeutung, wie die Nebensonnen der einen Sonne (Verweis auf Sonnengleichnis, Pol. VI, 507b-509d).¹¹³ Die drei Nebenbedeutungen sind auch als drei Endziele zu verstehen, die uns dem Endziel des Guten näherbringen.¹¹⁴

Das Gute als eine Idee ist unfassbar, so stellt Ferber die Frage, ob es mit drei Ideen zu fangen ist, sei es die Idee im technischen (platonischen) oder im umgangssprachlichen Sinne? Nach Ferber geht es aber nicht so sehr um Ideen (bzw. Ideenverflechtung), sondern um Beschaffenheiten: “Die Idee des Guten lässt sich zwar nicht durch eine Verflechtung von drei

¹¹¹ Frede 2022, S. 45-46.

¹¹² Dorothea Frede, Kommentar zum “Philebos”, S. 359.

¹¹³ Ferber 2010, S. 259.

¹¹⁴ Ebenda, S. 265.

Ideen, sondern durch eine Verflechtung von drei Beschaffenheiten zusammenfassen. Wie sich das Licht der *einen* Sonne in Nebensonnen bricht, so erscheint dann das Gute “für uns” gleichsam unter drei Aspekten, nämlich einem ästhetischen – dem der Schönheit, einem relationalen – dem der “Symmetrie”, sowie einem ontischen – dem der Wahrheit”.¹¹⁵ Darüber hinaus erläutert Ferber den Unterschied zwischen “Abgemessenheit” (μετρίότης) und “Symmetrie” (συμμετρία), in denen sich die Schönheit manifestiert: Abgemessenheit/Mäßigkeit betont den moralischen Aspekt des Guten, Symmetrie hingegen – den ästhetischen Aspekt. Beide Begriffe, so Ferber, enthalten eine eigentümliche Ordnung (κόσμος): “Durch das Moment der Ordnung wird so verständlich, warum Symmetrie ebenfalls eine Beschaffenheit des Guten ist”.¹¹⁶

Auch im Spätdialog “Timaios” werden die Themen der Schönheit und Symmetrie behandelt, allerdings nicht in einem menschlich-psychologischen Kontext, sondern im breiteren Kontext der Kosmologie. Das Schöne erscheint im “Timaios” von Anfang an als eine Art Attribut oder Merkmal oder notwendiger Bestandteil des Seienden. So unterscheidet der Erzähler, der Pythagoreer Timaios, zwischen dem Seienden (τὸ ὄν), das ewig, immer dasselbe und nur im Denken erfassbar ist, und dem Werdenden (τὸ γινόμενον), das der Sinneswahrnehmung zugänglich ist. Beide Gattungen gelten als mögliche Urbilder (παράδειγμα), auf die sich der Demiurg bei der Erschaffung der Welt beziehen konnte (Tim. 27d-28a). Timaios kommt zu dem Schluss, dass nur das Seiende als Urbild / Vorbild dienen kann, weil die Welt schön ist: “Nun ist es doch für jedermann klar, daß er nach dem Ewigen blickte; denn die Welt ist das Schönste von allem Gewordenen, und was die Ursache anlangt, so hält nichts den Vergleich mit dem Meister (als Urheber) aus. Steht es aber mit ihrer Entstehung so, dann ist sie nach dem Muster des dem Verstande und der Einsicht erfaßbaren und sich immer Gleichbleibenden geschaffen.” (Tim. 29a) Das Schöne ist in diesem Sinne als etwas Vernünftiges und Denkbares zu verstehen. Die Schönheit der Welt ist damit begründet, dass sie dem ewig Seienden gleicht¹¹⁷ und dass sie möglicherweise erkennbar ist.

Darüber hinaus ist Schönheit im “Timaios” mit der Ordnung (τάξις) verbunden, da die Welt vom Demiurgen geordnet wird: “so führte er das ganze Reich des Sichtbaren, das er nicht im Zustand der Ruhe sondern der an kein Maß und keine Regel gebundenen Bewegung

¹¹⁵ Ebenda, S. 262.

¹¹⁶ Ebenda, S. 262-263.

¹¹⁷ Siehe auch: Tim.28a-b: Was dem Ewigen gleicht, muss notwendig schön sein (καλὸν ἐξ ἀνάγκης).

übernahm, aus der Unordnung zur Ordnung über, überzeugt, daß dieser Zustand in jeder Hinsicht besser sei als jener.” (Tim. 30a). Später fasst Timaios zusammen: “Wie schon zu Anfang gesagt, befanden sich alle diese Urstoffe in einem wirren Durcheinander, bis Gott einem jeden von ihnen das ebenmäßige Verhältnis sowohl zu sich selbst wie gegenseitig zueinander einpflanzte in solcher Ausdehnung und solcher Weise als sie der Harmonie und des Ebenmaßes fähig waren.” (ὥσπερ γὰρ οὖν καὶ κατ’ ἀρχὰς ἐλέχθη, ταῦτα ἀτάκτως ἔχοντα ὁ θεὸς ἐν ἐκάστῳ τε αὐτῷ πρὸς αὐτὸ καὶ πρὸς ἄλληλα συμμετρίας ἐνεποίησεν, ὅσας τε καὶ ὅπῃ δυνατόν ἦν ἀνάλογα καὶ σύμμετρα εἶναι. Tim. 69b). Wie im “Philebos” spielt auch im “Timaios” die Symmetrie oder Verhältnismäßigkeit in allem, was die Nähe zum Seienden bzw. dem Guten betrifft, eine entscheidende Rolle.¹¹⁸

Auf die Bedeutung der Mathematik und Geometrie in den platonischen Dialogen wurde bereits hingewiesen. Im “Timaios” verwendet Platon mathematische Terminologie, um die von den Pythagoreern Timaios vorgestellte Kosmologie zu beschreiben. Nur zu erwähnen ist die Struktur der vier Grundelemente (Feuer, Erde, Wasser, Luft), die aus den Dreiecken unterschiedlicher Form bestehen, von denen einige sogar schöner sind als die anderen – eine bemerkenswerte Passage, die auf Platons Verständnis von Schönheit verweist (Tim. 53c-55c).

Platonismus in der Architektur: Maß, Zahl, Proportion

Der “Timaios” war einer der am besten erhaltenen und im Mittelalter und vor allem in der Renaissance am meisten rezipierten Dialoge Platons. Rudolf Wittkower befasst sich in seinem Buch “Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus” (“Architectural principles in the Age of Humanism”, 1949) u.a. mit der Frage der Rezeption des “Timaios” und mit der Wirkung der platonischen (und pythagoreischen) Philosophie auf die Architektur. “Timaios”, so Wittkower, wurde für manche Humanisten – Künstler und Gelehrte – zu einer Art “Buch der Offenbarung, in dem die mystische Harmonie des Weltalls enthüllt ist”.¹¹⁹ So stellt Raffael in seiner “Schule der Athen” Platon mit dem Exemplar des “Timaios” in einer Hand dar, um auf diese Harmonie hinzuweisen.¹²⁰

¹¹⁸ Siehe auch: Lloyd P. Gerson, Beauty, Commensurability, and Truth in Plato’s Philebus, in: John Dillon, Luc Brisson (Hg.), Plato’s Philebus, selected papers from the eighth symposium platonicum, Sankt-Augustin 2010, S. 272-278.

¹¹⁹ Wittkower 1983, S. 96.

¹²⁰ Ebenda, S. 102.

Vor allem die im “Timaios” dargestellte Formel der harmonischen Proportionen¹²¹ wurde zu einer Quelle der Inspiration und Anregung. Die Architekturtheoretiker von Alberti bis Palladio nutzten diese Quelle (zusammen mit dem zweiten “Buch der Offenbarung”, Vitruvs “Zehn Büchern über Architektur”), um ihre eigene Proportionslehre zu entwickeln. Vorbildhaft ist das Bauprogramm von Francesco Giorgi für S. Francesco della Vigna. In seinem Traktat “De Harmonia Mundi” (1525) treffen sich theoretische Zahlenlehre und Baupraxis.¹²² Wittkower resümiert: “Die Überzeugung, daß die Baukunst eine mathematische Wissenschaft ist und daß jeder Teil eines Gebäudes, sei es innen oder außen, in ein einheitliches System mathematischer Beziehungen eingeordnet werden muß, kann man recht eigentlich das zentrale Dogma der Renaissance-Architekten nennen”.¹²³

Die Lehre von den harmonischen Proportionen in der Architektur hat seit dem 18. Jh., mit der Entwicklung der Naturwissenschaften und mit der Verbreitung des Konzepts der Relativität des Sehens zunehmend an Bedeutung verloren. Wittkower, der sein Buch kurz nach dem Kriegsende veröffentlichte, hoffte dennoch auf eine Wiederbelebung des Interesses an der Proportionslehre: “dieses Thema beschäftigt heute wieder lebhaft den Geist junger Architekten – es kann wohl geschehen, daß sie neue, unerwartete Lösungen des alten Problems finden werden”.¹²⁴ Ungers gehört zur Generation der Nachkriegsarchitekten,¹²⁵ die sich im Kontext der Revision der Moderne u.a. von der klassischen Architektur inspirieren ließen.

Neben Wittkower gehört auch Paul von Naredi-Rainer zu den Autoren, die sich grundlegend mit dem Problem der Proportionen in der Architektur auseinandergesetzt haben. In seinem Werk “Architektur und Harmonie: Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst” (1982) nimmt Naredi-Rainer eine breitere Perspektive ein. Er beschränkt sich nicht auf die Renaissance, sondern sucht nach verschiedenen Beispielen aus der Architekturgeschichte, um die Grundbegriffe - Maß, Zahl, Proportion und das Problem der Harmonie - unabhängig von Stil, Zweck und Bedeutung zu illustrieren. In der Einleitung weist Naredi-Rainer auf die enge Verbindung zwischen den Begriffen Harmonie und Schönheit in der philosophischen Tradition hin. Versteht man Harmonie als Ordnungsprinzip,

¹²¹ Tim. 35-36. Auch Wittkowers Erklärung: Wittkower 1983, S. 89.

¹²² Wittkower 1983, S. 84.

¹²³ Wittkower 1983, S. 83.

¹²⁴ Ebenda, S. 124.

¹²⁵ mit z.B. Colin Rowe, Hans Kollhoff

so erscheint Architektur als Ausdruck “eines im geschichtlichen Wandel sich verändernden Ordnungswillens”.¹²⁶ In seinem philosophisch-historischen Exkurs erwähnt Naredi-Rainer u.a. die Pythagoräer, die vor allem für die Verbindung von Harmonie und Ordnung (Kosmos) zuständig waren. Die pythagoreische Zahlenlehre und Harmonievorstellung wurde von Platon übernommen und weiterentwickelt. Naredi-Rainer gibt eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Ideen aus “Philebos” und “Timaios”, die für Kunst und Architektur relevant sind. Das Werk von Naredi-Rainer dürfte Ungers zweifellos bekannt sein. Naredi-Rainer, Kunsthistoriker österreichischer Herkunft, war in Köln tätig, er hat u.a. ein Vorwort zu Ungers Buch “Quadratische Häuser” (1986) beigetragen. Ein Gedankenaustausch zwischen Ungers und Naredi-Rainer ist sehr wahrscheinlich.

1994 fand in Venedig die Ausstellung “Renaissance von Brunelleschi bis Michelangelo” statt, bei der Architekturmodelle und -pläne gezeigt wurden. Für den Ausstellungskatalog verfasste Ungers einen Beitrag (“Ordo, pondo et misura: criteri architettonici del rinascimento”).¹²⁷ Gleichzeitig fand in Hamburg eine Ungers gewidmete Ausstellung statt, in der Gipsmodelle und graphische Blätter gezeigt wurden. Für den Hamburger Ausstellungskatalog¹²⁸ verwendete Ungers den gleichen Text mit geringfügigen Änderungen. Im Vergleich zum Hamburger Katalog enthält die italienische Ausgabe mehr Abbildungen und eine Bibliographie. Ungers illustrierte den italienischen Text großzügig mit Studien zur menschlichen Proportion von Cesare Cesariano bis Le Corbusier, fügte einige Risse und geometrische Studien (Alberti, Rivius, Terragni u.a.) hinzu - auch seine eigene Proportionsstudie der Hamburger Kunsthalle. (Abb. 8) Der Hamburger Beitrag dient vor allem als Begleittext zu den eigenen Projekten (mit Ausnahme von fünf Bildern von Cesariano, Dürer und Palladio). In diesem Fall ist die Beziehung zwischen Text und Bildern weniger klar, da Ungers seine eigenen Werke nicht kommentiert.

Die deutsche Version trägt den Titel “Mass, Zahl, Proportion”. Nicht nur der Titel verweist auf den Text von Naredi-Rainer, auch inhaltlich greift Ungers Beitrag in verkürzter Form mehrere Passagen aus Naredi-Rainers Schrift auf. Der Text ist in einer Form eines Essays

¹²⁶ Naredi-Rainer 1982, S. 8, 11.

¹²⁷ O. M. Ungers, Ordo, pondo et misura: criteri architettonici del rinascimento, in: Henry Millon und Vittorio Lampugnani (Hg.), Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura, Venedig 1994, S. 307–317.

¹²⁸ Deutsche Ausgabe: Oswald Mathias Ungers, Architekt, Stuttgart 1994.

geschrieben und hat keine klare Gliederung, aber man kann die Hauptthemen des Textes erkennen: die Frage nach der Definition von Schönheit, die Proportionslehre, die Vielfältigkeit der Architektursprache, der wissenschaftliche Charakter der Architektur und das Primat der Form im Gestaltungsprozess. Ungers schreibt als Architekt und nicht als Architekturhistoriker, sein Ziel ist es, seine eigene Theorie der Architektur zu präsentieren. Die Geschichte liefert ihm dabei die fehlenden 'Bausteine', die das Gebäude seiner Theorie scheinbar fester stehen lassen. Auf den fünf Seiten seines Essays gibt Ungers eine breite Perspektive des philosophisch-künstlerischen Denkens wieder, indem er direkt oder indirekt verschiedene Autoren von Platon und Vitruv bis zu Hildebrand und Le Corbusier zitiert. U.a. bezieht sich Ungers auf die platonische Philosophie und den Text des "Philebos", auf die vitruvianische Proportionslehre und die Theorie des Anthropomorphismus in der Architektur, auf Albertis Theorie der Schönheit, auf die Geschichte der Säulenordnungen und ihre möglichen Interpretationen.

Am Ende seines Beitrags fasst Ungers sein Verständnis von Architektur zusammen, das er als klassisch oder/und wissenschaftlich bezeichnet und das "das Absolute erreichen will und auf der platonischen Vorstellung vom Wahren, Guten und Schönen basiert," zusammen. Die Architektur "wird vorwiegend von der Ratio bestimmt und ist deshalb auch eine Wissenschaft, die sich in Proportionsverhältnissen ausdrückt und auf den Maßordnungen, auf modularen Systemen beruht. Deshalb ist auch die Geometrie Grundlage aller architektonischen Regeln. Die Form entsteht nicht durch Zufall, sondern ist ein Ergebnis aufgeklärter Vernunft, das auch mit dem Ergebnis angewandter Proportionsverhältnisse gleichgesetzt werden kann".¹²⁹ Für Ungers zeigen klassische Bauten keine Materialität, sie sind nur durch Proportionsverhältnisse bestimmt. Die Renaissancearchitektur dient Ungers als ideales Vorbild. Um dieses Ideal zu erreichen (oder sich ihm anzunähern), sei es die Aufgabe der heutigen Architekten, die „Kunst des Weglassens und Reduktion“ zu beherrschen. Die Ausstellung fand in der Hamburger Kunsthalle (Galerie der Gegenwart) statt, die Ungers 1986 selbst entworfen hatte. Für die Ausstellung lieferte der Architekt eine eigene Proportionsstudie der Kunsthalle sowie eine Proportionsstudie der Villa Rotonda von Andrea Palladio. Mit diesen Beispielen wollte er offenbar zeigen, dass die Proportionslehre der Renaissance nichts von ihrer Aktualität verloren hat.

¹²⁹ Ungers 1994, S. 10.

Die Formensprache der Architektur, setzt Ungers fort, müsse sich auf die geometrischen Grundformen (Kreis, Quadrat, Ellipse, Kegel und Kubus) beschränken: „Die ideale Gestalt, die perfekte Form stehen im Mittelpunkt des Bestrebens und werden genutzt, um die Ordnung der Welt darzustellen. Das Wesen der Architektur ist die Zahl, das Maß und die Proportion.“¹³⁰ Der letzte Punkt weist auf einen grundlegenden Unterschied zwischen Ungers und Naredi-Rainer in Bezug auf das Wesen der Architektur hin. Für Naredi-Rainer liegt das Wesen der Architektur nicht in der Geometrie, auch wenn die Proportionslehre und Harmonie im architektonischen Entwurf eine große Rolle spielen: “Das Wesen der Kunst geht darüber hinaus.”¹³¹

Das Thema der formalen Reduktion ist einer der Hauptpunkte des Textes “Die neue Abstraktion – ein Versuch, Stellung zu beziehen” (1983). Mit dem Konzept der “neuen Abstraktion” formuliert Ungers seine eigene Philosophie der Architektur, sie sollte nach Ungers “das Wesentliche repräsentieren”.¹³² Das Wort “neu” bedeutet jedoch nicht, dass es sich um eine neue Erfindung handelt. Wahrscheinlich muss sie das rationale Verständnis von Architektur, das in der Architekturgeschichte zwar vorhanden, aber teilweise vernachlässigt worden ist, neu beleben und neu denken. Sowohl in der mittelalterlichen Architektur, als auch in den palladianischen Grundrissen und in der Lehre Durands sieht Ungers dieselben logischen geometrischen Systeme, die unabhängig von der Funktion und von anderen Faktoren vor allem auf Proportionsverhältnissen basieren: “Die Formensprache einer solchen Architektur ist rational und intellektuell und beruht nicht auf Zufälligkeiten und plötzlichen subjektiven Einfällen.”¹³³ Jasper Cepl beschreibt die Entwicklung von Ungers Theorie seit den 80er Jahren wie folgt: “Mit diesem hohen Anspruch macht sich Ungers auf den Weg in die Abstraktion, die sich in folgenden Jahren bis zu einer völligen Vergeisterung und einem radikalen Bekenntnis zur Alleinherrschaft der Form entwickelt.”¹³⁴ Im zweiten Teil dieser Arbeit werden die formalen Besonderheiten des Haus ohne Eigenschaften näher betrachtet. Es wird gezeigt, wie die Proportionslehre in der post-modernen Architektur ihren Widerhall findet.

¹³⁰ Ebenda.

¹³¹ Naredi-Rainer 1982, S. 231.

¹³² Ungers 1991, S. 237.

¹³³ Ungers 1991, S. 237.

¹³⁴ Cepl 2007, S. 440-441.

Architektur als Raum

Platon und seine Raumtheorie

Platon war der erste griechische Philosoph, der die Raumfrage systematisch thematisiert hat. Raum und Räumlichkeit wurden explizit zum Gegenstand seiner philosophischen Betrachtungen.¹³⁵ Vor Platon kann nicht von eigenständigen Raumtheorien gesprochen werden. Die einzelnen Überlegungen und Reflexionen dienen jedoch als Grundlage, die den platonischen Ansatz vorbereitet. Keimpe Algra beschreibt die vorplatonische Raumdiskussion als eine Ansammlung heterogener Überlegungen, die jedoch einige gemeinsame Entwicklungslinien aufweisen. Die verschiedenen Raumkonzepte, die sich in der antiken Geistesgeschichte nachweisen lassen, betrachtet er als eine Gruppe verwandter "Familienmitglieder". Diese Verwandtschaft und Ähnlichkeit erklärt Keimpe Algra in seinem Buch "Concepts of Space in Greek Thought" (1994) durch gemeinsame alltägliche Kommunikation, Denkweise und Sprachgebrauch.¹³⁶ Der Raumdiskurs in der griechischen Philosophie baut sich vor allem um die Schlüsselbegriffe *χάος* (Chaos), *ἄπειρον* (das Unbegrenzte), *χώρα* (Raum, Ort), *τόπος* (Ort), *κενόν* (Leere) auf. Diese Begriffe werden von den antiken Autoren unterschiedlich interpretiert. Die Vieldeutigkeit dient dazu, ein so abstraktes und schwer begreifbares Konzept wie den Raum zu beschreiben. Ein eindeutige Definition des Raums scheint deshalb unrealistisch.

Obwohl Platon als der erste Theoretiker des Raums gilt, ist seine Raumtheorie insofern problematisch, weil sie uns durch teilweise unterschiedliche und oft unvereinbare Beschreibungen und Interpretationen zugänglich ist.¹³⁷ Wie andere rätselhafte Dialoge Platons hinterlässt auch "Timaios", der Schlüsseltext zum Raumproblem, mehr Fragen als Antworten. Im "Timaios", der seiner Form nach eher ein Monolog als ein Dialog ist, und der inhaltlich die Kosmologie mit Elementen der Anthropologie verbindet, behandelt Platon zwei Kategorien/Gattungen, die man aus seinen früheren Werken kennt: das Seiende (ohne Entstehung, durch Vernunft begreifbar, am Verstand orientiert, ständig sich selbst gleich) und das Gewordene (ohne Sein, durch Meinen vermutbar, an Sinneswahrnehmung orientiert, aus Ursache hervorgegangen).¹³⁸ Um die beiden Kategorien, die sich wesentlich voneinander

¹³⁵ Kratzert 1998, S. 88.

¹³⁶ Algra 1994, S. 29-30.

¹³⁷ Algra 1994, S. 72.

¹³⁸ Ebenda, S. 91, 93.

unterscheiden, und von denen die eine als die herrschende Ursache gilt, zu vereinigen, führt Platon die dritte ontologische Kategorie oder die dritte Gattung ein. Platon schreibt: “Denn die beiden ersten reichten für das vorher erörterte aus, die eine, die als Form des Musters angesetzt wurde, die dem Denken erfassbar und immer mit sich selbst identisch ist, die andere, eine Nachahmung des Musters, die einen Anfang hat und sichtbar ist. Eine dritte haben wir damals nicht unterschieden im Glauben, dass die beiden genug seien. Jetzt aber scheint uns der Charakter der Untersuchung zu zwingen, den Versuch zu machen, eine schwierige und dunkle Form durch Worte zu verdeutlichen.” (Tim. 48e-49a) Weiter fasst Platon zusammen: “Das dritte aber ist das ewige Reich des Raumes, das keiner Vernichtung zugänglich, allem Entstehenden eine Stätte gewährt...” (τρίτον δὲ αὖ γένος ὃν τὸ τῆς χώρας αἰεὶ, φθορὰν οὐ προσδεχόμενον, ἔδραν δὲ παρέχον ὅσα ἔχει γένεσιν πᾶσιν) (Tim. 52a-b) Platon verwendet für die Beschreibung der dritten Gattung nicht nur den Begriff χώρα, sondern auch ὑποδοχή (Tim. 49a), die man als “Empfängerin” oder “Aufnehmerin” übersetzen kann.

In der philosophischen Tradition existieren drei Hauptansichten, wie man platonische χώρα oder “dritte Gattung” beschreiben kann. Sie wird entweder als Raum oder als Stoff (Materie) oder als beides gleichzeitig definiert.¹³⁹ Algra argumentiert, dass die exklusive Identifizierung dieser “aufnehmenden Instanz” (receptacle) entweder mit dem Raum oder mit dem Stoff einseitig ist, und dass die beiden Konzepte nicht unbedingt inkompatibel sind.¹⁴⁰ Im “Timaios” finden sich Hinweise, die sowohl für die eine als auch für die andere Interpretation sprechen.¹⁴¹ Nach Algra ist der Text selbst die Quelle der Ambiguität und Inkohärenz. Es ist möglich, dass Platon absichtlich verschiedene Konzepte des Raums einführen wollte: “It will be pointed out, moreover, that the occurrence of these inconsistencies should be connected with the ambiguous way in which Plato sketches the relationship between the sensible world and the realm of intelligible ideas.”¹⁴²

Die opponierenden Konzeptionen, die sich seit der Zeit des Aristoteles herausgebildet haben, bezeichnet Algra als “matter party” und “space party”. Nach Algra ignoriert die sog. “matter party” die räumlichen Eigenschaften des Begriffs χώρα. Die Vertreter dieser Konzeption bauen ihre Argumentation um das Beispiel der Goldanalogie als Metapher der Stofflichkeit

¹³⁹ Algra 1994, S. 72.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 73, 77.

¹⁴¹ Ebenda, S. 75.

¹⁴² Ebenda, S. 73.

auf. Es wird auf die folgende Stelle verwiesen: “Man nehme an, es hätte jemand aus Gold alle Arten von Figuren gebildet und wäre dann unermüdlich beschäftigt mit der Umbildung derselben in alle anderen Gestalten. Wenn nun jemand auf eine dieser Figuren hinweise und fragte ‘Was ist das?’, so würde es hinsichtlich der Wahrheit das weitaus Sicherste sein zu sagen: ‘Es ist Gold’; was aber das Dreieck und die anderen in das Gold hineingebildeten Figuren anlangt, so darf man von diesen nicht mehr als seienden sprechen – denn noch während wir sie als solche setzen, sind sie ja schon in der Umwandlung begriffen...” (Tim. 50a-b) Außerdem wird auf die Unvereinbarkeit der Begriffe Raum und Materie hingewiesen.¹⁴³ Die symmetrische Kritik betrifft die “space party”, deren Vertreter die möglichen Verweise auf Stofflichkeit des Raums ignorieren.

Die Doppeldeutigkeit des platonischen Raumkonzepts wird auch von Kyung Jik Lee in seinem Buch “Platons Raumbegriff, Studien zur Metaphysik und Naturphilosophie im ‘Timaios’” (2001) dargestellt. Lee setzt sich kritisch mit verschiedenen Publikationen zum Thema auseinander, die vor den 1990er Jahren erschienen sind. Im Laufe seiner Untersuchung kommt er zu dem Schluss, dass die eindeutige Bestimmung des Raums bei Platon nicht möglich ist. Lee geht davon aus, dass Platon dem Werden bzw. der sinnlichen Welt zwei Bestimmungen zuerkennt – die qualitative und die quantitative. Sie entsprechen den zwei Arten von Abbildern, die die dritte Gattung in sich aufnimmt: Eigenschaften und Körper.¹⁴⁴

Platon, so Lee, führt zwei Varianten zur Erklärung der Welt an: die mathematische (quantitative) und die nicht-mathematische (qualitative). Hier sieht man wieder den Versuch, die mathematische Lehre (pythagoräisches Motiv) mit der Ideenlehre zu versöhnen. Einerseits sind die sinnlichen Dinge die Abbilder der Ideen, andererseits bedarf ihre Veränderlichkeit einer zusätzlichen Erklärung: “Damit muß es aber auch etwas Gemeinsames, ein gemeinsames Dazwischen, geben, um diesen Wechsel zu erklären. Als ein solches Gemeinsames führt Platon Urdreiecke an, durch deren Kombination läßt sich ein Zustandswechsel erklären...”¹⁴⁵ Für Platon sind die sinnlichen Dinge sowohl empirische als

¹⁴³ Ebenda, S. 78-83.

¹⁴⁴ Lee 2001, S. 94.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 120.

auch geometrische Gegenstände.¹⁴⁶ Die beiden Erklärungen sind nicht aufeinander zurückführbar, sondern ergänzen sich gegenseitig.¹⁴⁷

Aus den zwei Konzeptionen der sinnlichen Dinge folgen nach Lee zwei Konzeptionen des Raums. Der Raum, der selbst keine Eigenschaften aufweist, ist durch die sinnlichen Dinge, die der in sich aufnimmt, bestimmbar.¹⁴⁸ Der Raum oder $\chi\acute{o}\rho\alpha$ lässt sich auf diese Weise sowohl qualitativ (empirisch) als auch quantitativ (geometrisch) beschreiben.¹⁴⁹ Lee fasst zusammen: “Es zeigte sich, dass eine konsistente Erklärung der Qualitäten auf der Grundlage zweier unterschiedlicher Raumbegriffe, die der ‘Timaios’ enthält, nicht erreichbar ist. Im Rahmen ihrer geometrischen Darstellung erscheinen nämlich die Qualitäten als sekundäre Ableitungen der mathematischen Figuren. Sie sind aber der Ideenlehre nach primäre Qualitäten, also auf quantitative Weise nicht aufeinander reduzierbar. Daraus folgt, daß Platon zwei unterschiedliche Systematiken, nämlich die der Ideenlehre und die der Geometrie, auf ein und denselben Gegenstand, nämlich die Natur, anzuwenden versucht, und daß dies den Doppelsinn des Raumbegriffs bei Platon ausmacht.”¹⁵⁰

Trotz der Kritik scheint die geometrische Raumkonzeption für das Thema dieser Arbeit relevant zu sein. Aus diesem Grund wird sie hier näher betrachtet. Algra führt zwei Argumente an, die die Vertreter des exklusiven Raumkonzepts vorschlagen:

- 1) Platon nennt nirgendwo $\chi\acute{o}\rho\alpha$ (receptacle) als “Stoff”, er verwendet die Goldanalogie ausschließlich als Metapher.
- 2) Das Verständnis der “dritten Gattung” als Stoff geht auf Aristoteles und seine Fehlinterpretation des “Timaios” im Rahmen seiner eigenen Theorie der Stofflichkeit zurück.¹⁵¹

Als Beispiele, die dieses Raumkonzept illustrieren, werden eine ältere Studie (Mohr) und eine neuere Studie (Kratzert) ausgewählt.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 122.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 121.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 125.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 143.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 151.

¹⁵¹ Siehe Kontra-Argumente in Algra 1994, S. 85-89; Kritik der aristotelischen Rezeption in: Kratzert 1998, S. 110-115.

In der Essaysammlung “The Platonic Cosmology” (1985) stellt Richard Mohr fest, dass Platon hinsichtlich des Raums zwei Arten von Metaphern verwendet, die Container-Metapher (ἔδρα – Sitzplatz, ὑποδοχή, χώρα) und die Spiegel- oder die Empfänger-Metapher (ἐκμαγεῖον): “Plato uses two groups of metaphors to describe the third thing. One group of metaphors treats the third thing as a container and suggests a “bucket” theory of space. The other group of metaphors treats the third thing as a mirror or more accurately as a medium or field for receiving images.”¹⁵² Die Container-Metapher dient Platon dazu, sein Raumkonzept von den materiellen Konzeptionen des Raums abzugrenzen. Nach diesen Auffassungen ist der Raum etwas, aus dem die phänomenalen Gegenstände entstehen, und hängt somit von der Existenz dieser Gegenstände ab. Die Container-Metapher reicht jedoch nicht aus, um den Raum zu erklären, denn nach Platon ist der Raum nicht die (leere) Extension, die die Gegenstände umgibt. Deshalb verwendet Platon die zweite Metapherngruppe, die den Raum als Medium (“receiver”) beschreibt: “Stets nämlich nimmt sie alles auf und nimmt doch nie eine Gestalt an, die irgendwelche Ähnlichkeit hätte mit einem der in sie eintretenden Gebilde. Denn sie ist die gestaltbare Unterlage (ἐκμαγεῖον) für alle Gegenstände der Natur, empfänglich der Bewegung und Gestaltung durch das, was in sie eintritt, worauf es denn auch zurückzuführen ist, daß sie bald in dieser bald in jener Form erscheint.” (Tim. 50c) Die Einführung dieser Metapher zeigt nach Mohr die Abhängigkeit der Phänomene sowohl von den Ideen als auch von der dritten Gattung.¹⁵³ Mohr schreibt dem Raum den Aspekt der Potentialität¹⁵⁴ zu: “The third thing is needed as a medium in which the phenomena, as images¹⁵⁵, may appear... it makes it possible for the phenomena to appear as images and so makes possible the identification of the phenomena insofar as they are images of Ideas”.¹⁵⁶ Nach Mohr ist der Raum ein Prinzip der Existenz der sinnlichen Dinge (“a principle of existence for the phenomena”). Der Raum ist aber weder materielle Ursache, noch das Prinzip der Individuation, noch Materie (“substrate”).¹⁵⁷ Mohr wendet sich hier gegen die Anwendung der aristotelischen Konzeption der Materie auf das Platonische Raumkonzept.

Die Konzeption des sog. “noetischen” Raums ist von Thomas Kratzert in seinem Buch “Die Entdeckung des Raums, Vom hesiodischen ‘χάος’ zur platonischen ‘χώρα’” (1998) entwickelt, in dem Kratzert die exklusive Räumlichkeit des Begriffs χώρα verteidigt. Die für

¹⁵² Mohr 1985, S. 91.

¹⁵³ Ebenda, S. 92.

¹⁵⁴ siehe dazu auch weiter den Aufsatz von Kratzert

¹⁵⁵ Abbilder

¹⁵⁶ Ebenda, S. 88-89.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 5, 93.

die platonische Raumtheorie relevanten Dialoge sind “Parmenides” und “Timaios”. Der “Parmenides” gilt als die vorbereitende Schrift, in der Platon u.a. das Problem des Einen im potenziellen Zusammenhang mit der Räumlichkeit betrachtet.¹⁵⁸ Nach einer Reihe dialektischer Gedankengänge, die aus unlösbaren Aporien bestehen, kommt Platon, so Kratzert, näher zur Formulierung seiner Raumtheorie. Die Eigenständigkeit Platons besteht darin, dass er, so Kratzert, auf mehrere ontologischen Kategorien verzichtet, die für die frühere Raumdiskussion relevant waren: “Gestalt und Stofflichkeit, Bewegung und Ort... sind für eine Definition, was denn der Raum sei, nicht hilfreich. Es muß auf einer anderen ontologischen Ebene über den Raum nachgedacht werden, wie es Platon schließlich im ‘Timaios’ versucht hat.”¹⁵⁹

Kratzert erläutert die Zwischenkategorie der “dritten Gattung”, die Platon im “Timaios” einführt, wie folgt: “Es ist eine Kategorie, die nur über einen gewissen Analogieschluss erfaßbar ist, der als unsaubere Denkweise aufgefaßt wird. Mit Hilfe von Metaphern und Negationen beschreibt Platon das Unaussprechbare. Alles sinnlich Wahrnehmbare befindet sich an einem Ort (τόπος); es muß etwas geben, das das Sich-an-einem-Ort-befinden möglich macht. Diese dunkle Größe nennt Platon ‘χώρα’.”¹⁶⁰ Kratzert benutzt das Beispiel der mit der Goldanalogie, um den Unterschied zwischen χώρα und τόπος zu erläutern. Die Metapher des Goldes, aus dem man jede beliebige Form schaffen kann, sei es Dreieck oder Quadrat oder etwas anderes, verweist auf die Unveränderlichkeit des Seienden einerseits und auf die Mannigfaltigkeit des Werdenden andererseits. Die Metapher von Gold als Stoff bedeutet nicht, dass der Raum stofflich ist. “Stoff” und “Form” symbolisieren bei Platon die zwei Begriffe, “Dieses” (τοῦτο) und “Das So-Beschaffene” (τὸ τοιοῦτον): “Das So-Beschaffene ist stets Veränderungen ausgesetzt, das Dieses dagegen stets sich gleich.”¹⁶¹ Kratzert überträgt diese Opposition auf die Beziehung zwischen χώρα und τόπος. χώρα bei Platon gilt als Oberbegriff und entspricht dem deutschen Wort “Raum”, während τόπος mit “Ort” übersetzt werden kann. Der Ort ändert sich, so Kratzert, der Raum bleibt.¹⁶²

Mohr kommentiert die Goldanalogie wie folgt: “Gold is chosen in the *Timaeus*, I suggest, not to typify matter entering into a substance as the constituent which offers stability to form, as

¹⁵⁸ Kratzert 1998, S. 89.

¹⁵⁹ Ebenda, S.90.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 98-99.

¹⁶¹ Kratzert 1998, S. 99, Tim. 49b.

¹⁶² Ebenda, S. 99.

the bronze of a sculpture offers stability to the shape of the sculpture, but exactly because of its malleability. Though the gold in itself is permanent, it does not transmit or contribute its permanence to the phenomena”.¹⁶³ Die Stabilität der Phänomene, so Mohr, wird vielmehr durch ihre Relation zu den Ideen (nicht zum Raum) gesichert. Im Raum erscheinen die Phänomene als immaterielle Abbilder (“non-substantial images”): “If Plato had lived into our century, he might very well have chosen, not gold, but a movie screen or television as his analogue to a field across which ceaselessly changing images may flicker”.¹⁶⁴

Aus dieser Goldanalogie folgt, dass der Raum in sich ein Potential enthält, das die Realisierung jeder Form ermöglicht. Nicht zufällig vergleicht Platon den Raum mit der Amme oder Mutter: “Das Femininum χώρα ist das ‘Worin’ (τὸ ἐν ᾧ), wo das Seiende als Gewordenes einen Platz hat. Die Potentialität des Werdens ist der Gebärmutter (μήτρα) eigen, in ihr kann sich Entstehung ereignen.”¹⁶⁵ Kratzert fasst zusammen: “Der Raum ist nichtstofflich, da er von den Elementen deutlich getrennt wird. Er ist auch nicht sichtbar, sondern erhält erst eine sinnliche Wahrnehmbarkeit durch die Elemente. Die Weiblichkeit des Raums zeigt sich als Besonderheit des Platonischen Raumkonzepts. ‘χάος’, ‘ἄπειρον’ und ‘κενόν’ stellten Neutra dar, die eigenschaftslos und vor allem geschlechtslos waren.”¹⁶⁶

Kratzert fasst die Eigenschaften zusammen, die Platon dem Raum zuerkennt. Die Eigenschaften sind ex negativo formuliert, es ist sinnvoller zu definieren, was der Raum nicht ist. Der Raum ist nicht sinnlich wahrnehmbar, er besitzt keine Form oder Gestalt – diese Eigenschaften weisen die Verwandtschaft des Raums zum Seienden und den wesentlichen Unterschied zum Werdenden auf.¹⁶⁷ Die wichtigste Innovation von Platons Ansatz besteht nach Kratzert darin, dass er dem Raum die Eigenschaft der Potentialität zuerkennt. Platon unterscheidet zwischen der Potentialität des Raums und der Aktualität des Ortes (bzw. der sinnlichen Welt), die Potentialität liegt der Aktualität zugrunde.¹⁶⁸ Kratzert erläutert: “Das Besondere des Raums gegenüber den beiden anderen platonischen Kategorien ist seine potentielle Aufnahmefähigkeit aller seienden Dingen (πανδεχές, Tim. 51a) und die Bereitstellung einer Örtlichkeit für das Werden überhaupt (Tim. 49a). Der Raum ist der

¹⁶³ Mohr 1985, S. 94.

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Kratzert 1998, S. 99.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 100.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 102.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 109.

Bereich, in welchem das Seiende in den Werdenden in Erscheinung tritt; er ist das fundamentale worin (τὸ ἐν ᾧ; Tim. 50a), das die Welt der Anschauung (δόξα) ermöglicht”.¹⁶⁹

Auf diese Weise wird der Raum bei Platon zu einer neuen ontologischen Kategorie. Die Fragen der Bewegung oder Stofflichkeit werden für dieses Raumverständnis irrelevant.¹⁷⁰ Als letzte Besonderheit wird dem Raum die reine Denkbareit zuerkannt: “Platon geht nicht von einem leeren Raum materialistischer Natur aus, sondern von einem bar jeglicher Stofflichkeit und jeglichen Werdens leeren Raum. Da die Notwendigkeit dieses Raums nur mit dem Verstand ergründbar ist, könnte von einem “noetischen Raum” gesprochen werden.”¹⁷¹ Die Kategorie der Leere verliert hier auch ihre Relevanz, da sie nur im Kontext der Stofflichkeit/Nichtstofflichkeit eine Rolle spielt. Kratzert fasst zusammen: “Wir befinden uns in ontologischen Kategorien, die jeglicher Stofflichkeit zugrunde liegen, weswegen bzgl. Platons Raumvorstellung nicht von einem “leeren Raum” gesprochen werden kann, sondern die Begrifflichkeit “noetischer Raum” eingeführt wurde”.¹⁷²

Platon verwendet den Begriff χώρα, der u.a. einen topographischen Ort oder einen konkreten Standort bezeichnen kann, im allgemeinen Sinn als “Zwischenraum”, z.B. Platz zwischen Dingen.¹⁷³ Dieser Begriff des Zwischenraums bezieht sich auf den platonischen Begriff des μεταξύ. Eine ähnliche Analogie findet sich im Dialog “Politeia”, in dem Sokrates das sog. Liniengleichnis einführt (Pol. 509d-511e). Sokrates erklärt Glaukon die Erkenntnismöglichkeiten, indem er eine imaginäre Linie in verschiedene Abschnitte teilt. Jeder Abschnitt entspricht einem Erkenntnisbereich. Die beiden Hauptabschnitte stellen zwei Welten dar: die Welt des Sichtbaren, die durch die Meinung (δόξα) zugänglich ist, und die Welt des Erkennbaren. Das Erkennbare ist ein Gegenstand der νόησις, Erkenntnis im engeren Sinne. Noesis umfasst wiederum zwei Bereiche, die Ideen und die mathematischen Gegenstände. Die Erkenntnis der Ideen nennt Sokrates ἐπιστήμη, die Erkenntnis der mathematischen Gegenstände – διάνοια. Die mathematischen Objekte haben in der platonischen Philosophie einen besonderen Status als Zwischendinge oder μεταξύ, sie gehören streng genommen weder zum Sinnlichen noch zum Erkennbaren. Daraus folgt, dass die mathematischen Methoden keine eigentliche Erkenntnis sind, sondern διάνοια, eine Art

¹⁶⁹ Ebenda, S. 102.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 109.

¹⁷¹ Ebenda, S. 109.

¹⁷² Ebenda, S. 110.

¹⁷³ Kratzert, S. 101.

“Nachdenken”, das sich zwischen Meinung und Erkenntnis befindet. Bei der mathematischen Untersuchung dienen die Objekte der sinnlichen Welt (nicht die Ideen) als Hilfsmittel, um die Erkenntnisziele zu erreichen.

Der Raum als dritte Gattung erhält bei Platon ebenfalls den Status eines “Zwischendings”. Das Erfassen der dritten Gattung soll zwischen Sinneswahrnehmung und Erkenntnis liegen.¹⁷⁴ Über den Raum spricht man nur mithilfe von Analogien oder Metaphern. Platon verwendet wohl nicht zufällig unklare Definitionen für den Raum. Man spricht von der schwierigen und dunklen Gattung (χαλεπὸν καὶ ἀμυδρόν, Tim. 49a), vom Raum kann man nur “Bastardschluss” (λογισμῷ τινι νόθῳ, Tim. 52b) machen (“unsaubere Denkweise”), er spricht auch von der sog. “wandernden ursache” (τὸ τῆς πλανωμένης εἶδος αἰτίας, Tim. 48a). Einerseits ist der Raum schwer zu erklären bzw. zu definieren, andererseits ermöglichen mathematische Begriffe Platon (mit Hilfe Timaios) eine relativ plausible Rede (εἰκὸς λόγος, sog. wahrscheinliche Rede) zu halten.

Die Anwendung des Liniengleichnisses auf die Raumfrage lässt zwei Interpretationen zu:

- 1) Der Raum ist geometrisch und durch Zahlenverhältnisse bestimmt.
- 2) Die Geometrie als “Zwischending” wird als Analogie verwendet, um den Raum zu beschreiben, der ebenfalls ein “Zwischending” ist.

Ernst Cassirer beschreibt in seinem Essay “Eidos und Eidolon” die Problementwicklung im Platonischen Denken, vom “Phaidon” zum “Timaios”, in dem die Mathematik als wahrscheinlich einziges Mittel erscheint, um die “Versöhnung des Reiches der Natur mit dem Reich der reinen Formen” zu erklären.¹⁷⁵ Die Unmöglichkeit, die Wahrheit der Dinge zu schauen (wie man in die Sonne nicht hineinblicken kann, ohne sich die Augen zu verderben) zwingt Platon, sich zunächst in Begriffe und dann in die Mathematik zu flüchten: “Es gibt keine Wissenschaft von der Natur um ihrer selbst willen, mit der Absicht, ihre konkrete sinnliche Fülle und Mannigfaltigkeit zu erfassen und zu erschöpfen; wohl aber gibt es eine reine Naturtheorie, die ein Sonderfall und eine spezielle Anwendung der mathematischen Theorie ist – die die *Dinge* der Natur in Probleme der Mathematik umwandelt und die sie

¹⁷⁴ Lee 2001, S. 147.

¹⁷⁵ Cassirer 2008, S. 21.

damit unter einen ganz neuen Blickpunkt der Betrachtung stellt”.¹⁷⁶ Die Natur der physischen Dinge ist nicht in den Dingen selbst zu suchen, sondern in den ihnen zugrunde liegenden Strukturen: “Das Weltall ist keine bloße Mischung von Stoffen, sondern es ist in sich selbst gestaltet – gestaltet nach Figuren und Zahlen. Diese geometrischen und arithmetischen Strukturelemente will die Naturphilosophie des ‘Timaios’ aufweisen”.¹⁷⁷

O.M. Ungers und seine Texte zur Raumtheorie

Den Begriff “Raum” als zentralen Begriff der Architektur hat Ungers in seinen Texten und Interviews immer wieder thematisiert. Da Ungers kein Philosoph oder Theoretiker im engeren Sinne war, sondern ein praktizierender Architekt, können wir von ihm keine einheitliche Raumtheorie erwarten. Die Texte von Ungers spiegeln seine Auseinandersetzung mit verschiedenen Autoren und Theorien wider. Seine Position zur Raumfrage ändert sich und radikalisiert sich parallel zur Entwicklung seiner Architektur in der Praxis. Für diese Untersuchung wurden drei Texte von Ungers aus den 1980er Jahren ausgewählt, die für das Thema dieser Arbeit relevant sind. Die Texte werden hier nicht chronologisch dargestellt, da sie aus einem kurzen Zeitraum (1982-1985) stammen. Stattdessen werden eine Reihe von Begriffen und ihre Interpretationen betrachtet: Architektonischer Raum und seine Wesenheit, Abstraktion, Archetypus, Autonomie, Raum-Idee Zusammenhang.

Der Text “Das Janusgesicht der Architektur” (1985) entstand unter dem Einfluss von Hermann Sörgel und seiner “Ästhetik der Architektur”. Der Text begleitet ursprünglich den Ausstellungskatalog “Sieben Variationen des Raumes über die sieben Leuchter der Baukunst von John Ruskin”. Die Ausstellung, die Ungers Überlegungen zum Thema Raum gewidmet war, fand 1985 im Kölner Kunstverein statt.¹⁷⁸ In diesem Text betrachtet Ungers den Begriff des architektonischen Raums, der wie z.B. der soziale Raum, der Naturraum oder der politische Raum ein Raumtypus ist. Ungers beginnt seinen Text mit einer Zusammenfassung der Diskussion, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts aktuell war, nämlich: Was ist Architektur ihrem Wesen nach? Ist sie, wie Heinrich Wölfflin sie definiert, eine Kunst der körperlichen Masse ist oder macht Architektur den Innenraum zum Ausgangspunkt – die

¹⁷⁶ Ebenda, S. 22-23.

¹⁷⁷ Ebenda, S. 23.

¹⁷⁸ Siehe auch: Cepl 2007, S.447-450.

Position von August Schmarsow?¹⁷⁹ So sind die zwei Grundpositionen der Architekturtheorie/ Architekturphilosophie, die nach Ungers den Grundkonflikt der Baukunst und ihrer Entwicklung und Interpretation widerspiegeln: “Die Diskussion von damals drehte sich um die Frage, ob die Architektur ihrem Wesen nach Schaukörper oder Behälter, Figur oder Gefäß, Masse oder Hohlraum, Kern oder Schale, Stoff oder Hülle sei”.¹⁸⁰

Die Moderne des 20. Jahrhunderts versuchte diesen Konflikt zu lösen, indem alles Dekorative abgelöst wurde, um den Platz dem Konstruktiven und dem Funktionalen zu geben. An die Stelle eines Künstlers kommt ein Ingenieur. Nach Ungers haben die Prinzipien des Funktionalismus das Problem nicht gelöst, sondern nur ignoriert. Die Architektur hat ihren Sinn verloren: “Sowohl der Baukörper als zeichensetzendes Symbol als auch der Raum als erlebbare Hülle verschwanden von nun an aus dem Vokabular der Architekten”.¹⁸¹ Nach Ungers besteht der Hauptkritikpunkt sowohl der Moderne als auch der Postmoderne darin, dass die Kunst, Räume zu schaffen (Raumgestaltung), völlig vernachlässigt wurde. Nach Ungers ist moderne Architektur gekennzeichnet durch Flexibilität, Transparenz, Offensein, Angleichung von Innen- und Aussenraum, Unverbindlichkeit (Multifunktionalität) und Auflösung der Grenze: “Kommunikation tritt an die Stelle von Ort, Bewegung an die Stelle von Permanenz und Ausgleich an die Stelle von Differenzierung”.¹⁸²

Genau mit der Auflösung der Grenze verliert Architektur nach Ungers ihre Wesenheit. So wie der platonische Raum weder Materie noch ein leerer Container ist, sondern ein Zwischending *μεταξύ*, so ist auch der architektonische Raum ein Grenzbegriff. Architektur steht an der Schwelle zwischen Innen und Außen: “Im Gegensatz zur Landschaft, zur Natur, zum kosmischen¹⁸³ Raum verlangt der architektonische Raum Abgrenzung, Einfassung, Umhüllung und Einbindung”.¹⁸⁴ Die oben erwähnte Diskussion erscheint Ungers deshalb als sinnlos, weil das Wesen der Architektur in ihrer doppelten Wirkung (von innen und außen, von Körper und Raum) besteht. Hier verwendet Ungers die Metapher, die wir Herman Sörgel verdanken: das Janusgesicht der Architektur.¹⁸⁵ Nach Ungers sind die Prinzipien der

¹⁷⁹ Jasper Cepl kommentiert die moderne Lesart von den Kunsthistorikern des 19. Jh. in: Cepl 2007, S. 58.

¹⁸⁰ Ungers 1991, S. 231.

¹⁸¹ Ebenda, S. 232.

¹⁸² Ebenda.

¹⁸³ mit kosmischer Raum meint hier Ungers keinen philosophischen Begriff

¹⁸⁴ Ebenda.

¹⁸⁵ Sörgel 1998, S. 213.

Architektur Rahmen und Schale, oder Gerüst und Kubus, wie er später formuliert.¹⁸⁶ Das Innen und das Außen bedingen einander – daher ist eine eindeutige Zuordnung der Architektur entweder zum Körper oder zum Innenraum nicht sinnvoll. In dieser Doppelwirkung sieht Ungers das schöpferische Potenzial der Architektur: “Architektur ist unmittelbare und direkte Auseinandersetzung mit der Realität. Deshalb ist auch die Verwandlungsfähigkeit eine ihrer wesentlichen Eigenschaften. Mehr noch als die anderen Künste ist sie gebunden an die Möglichkeiten der Umformung realer Situationen... Wie jede geistige und künstlerische Fähigkeit ist auch das Bauen eine Umwandlung von Gestaltlosem zum Gestalteten”.¹⁸⁷

So erscheint der architektonische Raum bei Ungers erstens als Grenzbegriff im Sinne Platons (die Architektur wird als Schwelle, als Grenze verstanden, und die Erhaltung dieser Grenze sichert die Wesenheit der Architektur selbst) und zweitens ist er durch den Aspekt der Potentialität gekennzeichnet. Dieses Potential ermöglicht die Vielfalt architektonischer Schöpfungen und wird mithilfe von Ideen verwirklicht: “Man erwartet hierfür ein rationales Konzept, eine Idee, einen gedanklichen Ausdruck. Es erfordert Sinngebung, einen Raum zu schaffen”.¹⁸⁸

Der Versuch, die Ideen als Ordnungsprinzipien mit der Raumgestaltung zu verknüpfen, ist auch das Thema des Textes “Die neue Abstraktion – ein Versuch, Stellung zu beziehen” (1983). Nach Ungers besteht die Kunst der Architektur in Konzeptualisierung und Abstraktion durch die Verteilung und Anordnung von Objekten unterschiedlicher Form im Raum.¹⁸⁹ Auch wenn die Natur als Inspirationsquelle dient, geht es in der Architektur nicht um Nachahmung, sondern um einen Denkprozess. Das Ziel dieses Denkprozesses ist es, zur ursprünglichen Idee zu kommen. So nennt Ungers Beispiele aus der Architekturgeschichte wie Hans Scharoun und seine Philharmonie in Berlin, die an einen Weinberg erinnert, oder Alvar Aalto und seine Vasen, die von den finnischen Landschaften inspiriert sind, u.a. Alle diese Künstler haben durch den Prozess der Abstraktion organische Formen in architektonische Grundrisse und gebaute Formen übertragen.

¹⁸⁶ Cepl 2007, S. 477.

¹⁸⁷ Ungers 1991, S. 232.

¹⁸⁸ Ebenda.

¹⁸⁹ Ebenda, S. 236.

Um diesen Prozess der Abstraktion zu erklären, spricht Ungers vom Begriff des Archetypus, von der ursprünglichen "Idee". Die Archetypen oder Prinzipien liegen nach Ungers jeder Architektur zugrunde, sie sind universell: "Die Frage des Archetypus führt zu der Erkenntnis, dass das Grundprinzip der Architektur nicht in stilistischen Unterschieden und Ornamentierungen ausgedrückt wird – diese sind nur Formen der Anwendung und gehören daher zu den angewandten Künsten, – vielmehr dass die Grundprinzipien in der Präsenz grundlegender räumlicher Konzepte dargestellt werden. Die archetypische oder prototypische Ordnung des Raums existiert nicht auf emotionaler oder psychologischer, sondern auf konzeptioneller Ebene, unabhängig von Zeit, Ort, sozialen und psychologischen Bedingungen und individuellen Ausdrucksformen".¹⁹⁰ Wie in dem Text "Das Janusgesicht der Architektur" spricht Ungers auch hier von zwei Archetypen, dem Rahmen und der Schale. Nun bezieht sich Ungers auf die historischen Beispiele, auf den griechischen Tempel (Parthenon) und den römischen Tempel (Pantheon). Diese Prinzipien der Architektur sind einerseits permanent und unersetzlich, andererseits müssen sie im architektonischen Prozess ständig verbessert und weiterentwickelt werden – darin besteht die Kunst der Architektur. Die Auseinandersetzung mit diesen Grundprinzipien lässt den Architekten, so Ungers, "das Niveau einer Synopsis universaler Ideen erreichen". Ungers verwendet das Wort Synopsis, das in der platonischen Philosophie das umfassende Sehen, das Verstehen von Ursache-Wirkung-Relation bedeutet – ein weiterer Beleg für Ungers Platonismus, auch wenn er selbst dies nirgends explizit ausspricht.

Die letzte Frage, die Ungers in diesem Text stellt: Wie kommt man zur Idee? Wie kann man sich einer Idee praktisch nähern? Ungers antwortet, indem er die beiden Grundkonzepte (Rahmen und Schale) mit weiteren geometrischen Figuren/Körpern ergänzt: "Die neue Abstraktion bedeutet exakt die Transformation von Ideen und Konzepten im Ablauf der Geschichte. Konkreter ausgedrückt: Eine neue Abstraktion in der Architektur wird Grundkonzepte des Raums wiederbeleben, die in allen historischen Epochen auftraten, wie – um nur einige zu nennen – der Vier-Stützen-Raum, das Konzept der Mauern, der Hofblock, das Phänomen des Tors, die kreuzförmige Anordnung von Gebäuden, das Quadrat, der Kreis, der Zylinder, die Pyramide und der reine Kubus. Dies sind klare geometrische und volumetrische Formen, die als universale Ordnung der Abstraktion eine Eigenschaft der Dauer repräsentieren".¹⁹¹

¹⁹⁰ Ebenda.

¹⁹¹ Ebenda, S. 237.

In dem Text “Das Recht der Architektur auf eine autonome Sprache” (1982)¹⁹² wird die Frage der Raumgestaltung unter dem Aspekt ihrer Unabhängigkeit vom Zweck sowie von konstruktiven und sozialen Forderungen betrachtet. Nach Ungers sind diese Faktoren zwar wichtig, dürfen aber nicht überbewertet werden. Nach seiner Theorie wird die Form nicht durch die Funktion bestimmt: “Die Zweckgesinnung enthält keine Gestaltungselemente. Die Wünsche, die ihr entspringen, können lediglich Modifikationen in der Anordnung bewirken, keinesfalls aber kann aus den Zwecken die Architektur über das Maß ihrer eigenen Gesetzlichkeit hinaus geklärt werden”.¹⁹³

Ungers sucht die Grundlagen der Architektur nicht in der Zukunft, in dem, was folgt – im Zweck, – sondern in dem, was die Architektur als Raumgestaltung voraussetzt, im Ursprung, oder in der ersten Ursache, ἀρχή. Ungers schließt sich damit der Schönheitstheorie der Renaissance an, nach der die Architektur den anderen zweckfreien Künsten (Malerei, Plastik, Musik) gleichgestellt ist. Im Gegensatz dazu wird die Architektur in der späteren, von Kant vertretenen Theorie als angewandte, zweckgebundene Kunst verstanden.¹⁹⁴ Ungers Interesse an der Architektur der Renaissance erklärt seine Absicht, Vitruv als Inspirationsquelle für seine eigene Theorie zu nutzen. Ungers interpretiert die drei vitruvianischen Grundelemente der Architektur, Firmitas, Utilitas, Venustas als Konstruktion, Raum und Form. Alle drei Elemente sind gleichrangig und haben Anspruch auf Autonomie, das heißt, sie sind unabhängig von sozialen, politischen, ökonomischen u.a. Bedingungen.¹⁹⁵

In der Frage nach der Autonomie des Raums stimmt Ungers mit den Vertretern der rationalen Architektur (z.B. Aldo Rossi) überein.¹⁹⁶ In der Architekturgeschichte gibt es zahlreiche Beispiele, in denen Räume im Laufe der Zeit für unterschiedliche Zwecke/Funktionen angepasst wurden. Als Beispiel nennt Ungers die europäischen Parlamentsgebäude. Im Fall des britischen Parlaments handelt es sich um die Adaptierung des mittelalterlichen Chors, im Fall des französischen/deutschen Parlaments gilt das griechische Theater als Prototyp.¹⁹⁷ Der Gebäudetyp, so Ungers, hat Vorrang vor der Funktion: “Funktionen passen sich dem Bautyp

¹⁹² Zuerst in: Jürgen Joedicke, Egon Schirmbeck (Hg.), *Architektur der Zukunft, Zukunft der Architektur*, Stuttgart 1982, S. 114-128.

¹⁹³ Ungers 1991, S. 237.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 238.

¹⁹⁵ Ebenda.

¹⁹⁶ Sieh auch Klotz 1984, S. 211-215.

¹⁹⁷ Ungers 1991, S. 239.

an, dessen Konzept völlig eigenständig und unabhängig gesehen werden kann”.¹⁹⁸ Nach Ungers lässt sich jedes architektonische Werk auf eine Idee (Archetypus) zurückführen, die als bestimmender Faktor erscheint. Er fasst zusammen: “Die Funktion, der architektonische Stil, der Zweck ändern sich von Mal zu Mal, der Bautyp aber bleibt gleich. Die Funktion kann demnach nicht das erzeugende Element der Architektur sein, wohl aber die Idee des Gebäudes, das eigentliche Konzept, denn es ist der architektonische Archetyp, der das Gebäude bestimmt”.¹⁹⁹ Hier wird noch einmal der Zusammenhang zwischen Raumgestaltung und Idee betont. Wenn Ungers von der Autonomie des Raums spricht, meint er vor allem die Autonomie von der Zwecksetzung und von den anderen Bedingungen der (sinnlichen) Welt (der Welt des Werdens). Von der Welt der Ideen kann der Raum nicht autonom sein. Die Ideen sind die Voraussetzung der architektonischen Schöpfung, die durch die Potentialität des Raums in der sinnlichen Welt realisierbar werden.

¹⁹⁸ Ebenda.

¹⁹⁹ Ebenda.

III. Praxis: Haus ohne Eigenschaften

Architektur als Idee

Das Haus ohne Eigenschaften (Köln, 1994-1996), auch Haus Kämpchensweg oder Haus Ungers III genannt, ist das dritte Wohnhaus in einer Reihe von Bauten, die Ungers für sich und seine Familie errichten ließ. (Abb. 1, 2) Das erste Haus ist das Haus Belvederestraße (Köln, 1958), das 1989 durch einen kubischen Bibliotheksbau erweitert wurde. (Abb. 3) Das zweite Haus ist die Villa Glashütte (Eifel, 1986-88). (Abb. 4) Dreimal hatte Ungers die Gelegenheit, für sich selbst als Bauherr tätig zu werden, und alle diese Werke sind durch eine strukturelle und formalästhetische Radikalität gekennzeichnet.²⁰⁰ Beim Entwerfen für sich selbst wird, wie Martin Kieren bemerkt, der übliche Dialog zwischen Architekt und Bauherr durch eine Art Monolog (oder Dialog mit sich selbst) ersetzt.²⁰¹ Wenn es sich um ein Wohnhaus handelt, sucht der Architekt in der Regel nach einer Idee, die dem individuellen Lebensentwurf des Bauherrn bzw. seinem Geschmack oder seiner Persönlichkeit entspricht: Es geht nicht um das Allgemeine, sondern um das Besondere.²⁰² Beim Haus ohne Eigenschaften ist es genau umgekehrt. Ungers geht es nicht darum, seine Persönlichkeit oder seine Welt widerzuspiegeln, sondern er sucht nach der Idee der Architektur überhaupt.

Der Grund, warum Ungers ein drittes Haus für sich baute, war nicht, dass er die ersten beiden nicht mehr benutzte oder mit ihnen unzufrieden war. Die drei Häuser demonstrieren die Entwicklung seiner Kunst als Architekten. Das Haus III soll die Spätphase seines Schaffens widerspiegeln. Francesco Dal Co vergleicht die beiden Kölner Häuser, die geographisch nicht weit voneinander entfernt liegen, mit zwei extremen Gegenpolen, die Ungers Werk kennzeichnen – die Entwicklung vom schweren Brutalismus zur Einfachheit und Leichtigkeit. Dal Co beschreibt Haus III als das Destillat aller Ungers'schen Erfahrungen, als "inviolable parallelepiped".²⁰³ Ungers selbst charakterisiert seine Entwicklung in den "Aphorismen zum Häuserbauen" (1999) auf folgende Weise: "Mein eigenes architektonisches Denken hat sich im Laufe der Jahre immer stärker zur Abstraktion hin entwickelt. Von den frühen, sehr plastischen Arbeiten des "new brutalism", für die das Haus Belvederestraße als extremes Beispiel steht, konzentriert sich mein Denken jetzt darauf, das

²⁰⁰ Kieren 2006, S. 55.

²⁰¹ Ebenda.

²⁰² Ebenda.

²⁰³ In: Sieber-Albers, Kieren 1999, S. 44.

Unwesentliche wegzulassen.”²⁰⁴ Bei dieser Annäherung an den Kern wird alles Überflüssige abgeschliffen: kein Schmuck, sondern reine Form. Architektur verliert bei Ungers ihre narrative Dimension: Sie erzählt keine Geschichten, sie verbreitet keine Mythen.

Das Architekturbüro Ungers’ funktioniert in den 1990er Jahren erfolgreich, es ermöglicht dem Architekten seine eigene architektonische Forschung zu finanzieren. Das Haus Belvederestraße wird von Ungers teilweise als Büro genutzt und der Bibliotheksbau bietet Ungers noch keinen Raum für ruhiges Arbeiten und kontemplatives Nachdenken (auf die Idee eines zusätzlichen Wohngeschosses wurde verzichtet), sodass der Bedarf an einem neuen Wohnhaus weiterhin aktuell bleibt.²⁰⁵ Jasper Cepl bezeichnet Haus III als das experimentellste und gewagteste aller Häuser von Ungers: “Es ist eine gebaute Hypothese” oder ein Einbruch in die radikale Abstraktion.²⁰⁶ Ungers neue Bauaufgabe soll genau diese Frage beantworten: Wie weit kann die Rückführung auf die Proportionen gehen bzw. wäre eine gegenstandslose Architektur möglich? Das Haus III ist nach Cepl ein kühner Versuch, diese Hypothese zu überprüfen. Mit seinem dritten Haus, so Cepl, sei Ungers so weit wie möglich in die Gegenstandslosigkeit vorgedrungen. Nach diesem Haus habe Ungers keine dem Haus III vergleichbaren Entwürfe mehr geschaffen, der Bau sei unübertroffen geblieben.²⁰⁷

Das Haus Belvederestraße beschreibt Cepl als ein Körper-Raum-Spiel, die Formen sind nicht rational kontrolliert, es geht um Transformation und Dialog. Die Bauformen werden frei transformiert und in einen Dialog mit der Umgebung gebracht. Im Fall von Haus III werden Transformation und Dialog durch Reduktion und Monolog (oder sogar Schweigen) abgelöst, Architektur erscheint als reines Kunstobjekt: “Und so ist es nicht die Kunst, Körper und Raum zu gestalten, die sich in diesem Haus entfaltet, es ist die Kunst, der Idee “Architektur” selbst Gestalt zu verleihen. Bei diesem verwegenen Experiment geht es nicht mehr um architektonische Ideen – im Plural – sondern um die Idee der Architektur an sich.”²⁰⁸ Ungers selbst beschreibt seine Aufgabe in einer poetischen Weise: “Gesucht war eine gegenstandslose Architektur, der Raum an sich, das Haus ohne Eigenschaften, bestimmt

²⁰⁴ Ungers 1999, S. 32.

²⁰⁵ Cepl 2007, S. 474.

²⁰⁶ Ebenda, S. 492.

²⁰⁷ Ebenda, S. 492.

²⁰⁸ Ebenda, S. 493.

lediglich von der Geometrie und den Proportionen, abhängig vom Regelwerk der Zahlen und Verhältnisse.“²⁰⁹

Das Haus ohne Eigenschaften ist nicht das einzige Projekt, das mit einer Idee zu tun hat. Schon seit dem Ende der 70er – Anfang der 80er Jahren beginnt Ungers seine Auseinandersetzung mit der Metaphysik. Er versucht die Ideen zu bauen.²¹⁰ Die theoretischen Überlegungen, die Ungers in seinem Buch “Die Thematisierung der Architektur” (1983) formulierte, werden durch mehrere praktische Beispiele illustriert. So spiegelt sich das Thema der Transformation (die Morphologie der Gestalt) im Entwurf für das Museum Morsbroich in Leverkusen in der Idee einer kontinuierlichen Wand wider. Die Wand fungiert gleichzeitig als Arkade und als die räumliche Grenze, die das Schlossgebäude umschließt. Die Räume innerhalb der Wand werden entsprechend ihrer Funktion gestalterisch transformiert.²¹¹ Das Thema der Assemblage (Zusammenfall der Gegensätze) wendet Ungers in seinem Entwurf für das Wallraf-Richartz-Museum in Köln an, in dem er sich mit den Ideen der Widersprüchlichkeit und der Diskontinuität auseinandersetzt. Das Museum wurde als ein “widersprüchliches, ambivalentes Gebäude” konzipiert, in dem sich die verschiedenen Elemente wie Straße, Fußgängerplateau, Platz, Bauwerk und Brücke zu einer “Gebäudecollage” zusammenfügen und unterschiedliche Erlebnisse bieten.²¹² Das Thema der Inkorporation (“die Puppe in der Puppe”) zeigt Ungers am Beispiel des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt, wo er das Prinzip von der Unendlichkeit des Raumes visualisiert. Das Projekt zeigt am besten, wie Schmarsows Theorie der Architektur als Raumgestalterin in Wirklichkeit funktionieren kann. Ungers schafft vor allem einen Erlebnisraum für die Besucher: “Durch die Verschachtelung der Räume ergibt sich das räumliche Erlebnis eines kontinuierlichen Wechsels von Innen und Außen”, es werden die Möglichkeiten sowie die Grenzen der Architektur zur Probe gestellt.²¹³ Das Thema der Assimilation (die Einpassung in den “Genius loci”) bestimmt das Projekt für die Badische Landesbibliothek in Karlsruhe. Ungers Aufgabe bei diesem Projekt bestand darin, ein Gebäude zu entwerfen, “als wenn es schon immer dagewesen wäre”. In diesem Sinne wird die neu gestaltete Bibliothek konfliktfrei in das städtische Umfeld integriert bzw. assimiliert. Das Bauwerk wäre weder zeitgeschichtlich noch formal einzuordnen: “Es müsste also ein

²⁰⁹ Ungers 1999, S. 39.

²¹⁰ Cepl 2007, S. 433.

²¹¹ Ungers 1983, S. 19.

²¹² Ebenda, S. 43.

²¹³ Ebenda, S. 63.

Gebäude von höchster Ambivalenz sein – weder neu noch alt, weder historisch noch modern, weder progressiv noch retrospektiv”.²¹⁴ Das letzte Thema, das Thema der Imagination (“die Welt als Vorstellung”) lässt sich am Beispiel des Entwurfs für die Fachhochschule Bremerhaven (1979) veranschaulichen, in dem Ungers das Bild eines Schiffes thematisiert. Die Wahl des Konzepts wird einerseits durch die Funktion (es handelt sich um eine Hochschule für nautische Wissenschaften) und andererseits durch den Standort (das Grundstück liegt an der Flussmündung) bestimmt. Im Projekt geht es vor allem um bildliche Vorstellungen / Assoziationen, die in die Sprache der Architektur übersetzt werden.²¹⁵

Was die früheren Projekte vom Haus ohne Eigenschaften unterscheidet, ist die narrative Dimension. Jedes Werk hat ein Thema, sei es ein architektonischer Typus (Wand, Tor, Öffnung usw.), eine abstrakte Idee (Unendlichkeit, Diskontinuität u.a.) oder eine bildliche Darstellung (z.B. Schiff). Darüber hinaus ist jedes Werk in der Situation und im Ort verankert. Das Haus III hingegen bezieht sich auf kein Objekt und keinen Ort. Es geht nicht mehr um das Abbild einer Idee, sondern um die Idee bzw. die Idee der Architektur selbst.

Architektur als Form: Raster, Quadrat, Kubus

Typologisch bezeichnete Ungers sein Haus als eine Variation der “dreischiffigen” Anlage, eine Villa – der Grundtypus, der in der Baugeschichte immer wieder neu interpretiert wurde.²¹⁶ Als Referenzen nennt Ungers die Villa Badoer von Palladio, das Haus Perls von Ludwig Mies van der Rohe, den Pavillonbau von Schinkel in Charlottenburg (Neuer Pavillon). Martin Kieren ergänzt die Liste mit den Häusern von Loos und dem Haus Kundmannngasse von Ludwig Wittgenstein. Nach Kieren radikalisiert Ungers die Strategien der vorgenannten Architekten.²¹⁷ Jürgen Sawade erinnert sich an ein Gespräch mit Ungers, in dem der Architekt sein noch nicht gebautes Haus beschrieb: “Er sprach von dem Schinkel-Pavillon im Schloßpark Charlottenburg als von einem wunderschönen Haus, das er liebe. Er wolle das gleiche Haus bauen, aber heruntergeschliffen, abgeschliffen wie ein Edelstein, befreit von jeglicher Dekoration und auf den puren Archetypus zurückgeführt”.²¹⁸

²¹⁴ Ebenda, S. 89.

²¹⁵ Ebenda, S. 119.

²¹⁶ Ungers 1999, S. 30-32.

²¹⁷ Kieren 2006, S. 65.

²¹⁸ Sawade 1999, S. 140.

Die “Dreischiffigkeit” ist nur im Grundriss erkennbar. Der Grundriss ist streng rechteckig und weist keine Vorsprünge/Nischen auf. (Abb. 5) Das Basismodul beträgt 45 cm.²¹⁹ Die Räume sind um einen zentralen quadratischen Raum - eine Art Atrium - angeordnet. Es handelt sich um zwei gleich große, schmale Räume, zwei im Erdgeschoss und zwei im Obergeschoss, die den zentralen Raum flankieren, sowie zwei kleinere Übergangsräume. Ungers beschreibt die Raumaufteilung: “Es gibt nur fünf Räume, jeder einem besonderen Ereignis gewidmet: ein großer, zweigeschossiger Raum in der Mitte, die *sala terrena*, rechts und links die jeweils 3,60 Meter breiten *Seitenschiffe*, Küche mit Essen im einen und Wohnen im anderen. Darüber die beiden *studioli*, gleichgroß, eines für Lo, das andere für mich.”²²⁰ Im Untergeschoss, dessen Grundriss von den streng symmetrischen, identischen Obergeschossen abweicht, befindet sich ein Schwimmbad. Alle technischen Installationen einschließlich der Treppenhäuser sind in den kleinen Zwischenräumen verborgen, so dass der klare, streng gerasterte Grundriss frei von architektonischen Störungen bleibt und die eineinhalb dicken Wände ausreichend Platz für die notwendigen Installationen bieten. Ungers konstruiert die Wände nach dem Prinzip des römischen Mauerwerks: “zwei äußere, sauber gemauerte Schalen und ein im Inneren Abfall und Traßmörtel aufgefüllter Kern”.²²¹

Die oben von Ungers zitierten Referenzen beziehen sich vor allem auf die Grundrisse, die symmetrisch um einen offenen zentralen Raum angeordnet sind. Die Beispiele von Kieren scheinen weniger relevant zu sein – sie beziehen sich nur auf die äußere Klarheit, die Schmucklosigkeit und die Geometrie. Hier muss der Unterschied zwischen Ungers und den Architekten der Moderne wie Loos, Le Corbusier oder Wittgenstein betont werden. Auf den ersten Blick scheint Ungers in der Tradition der Moderne mit ihrer klaren Geometrie zu stehen. Bei näherer Betrachtung der Grundrisse zeigt sich jedoch, dass Ungers der klassischen Tradition mit ihrer Tendenz zur Achsensymmetrie treu bleibt, während die Moderne eine freiere Raumaufteilung propagierte (Le Corbusier erwähnt die freie Grundrissgestaltung als dritten Punkt seines Programms “Fünf Punkte zu einer neuen Architektur”). Auch bei der Planung seiner Villa Glashütte hat Ungers einen symmetrischen Grundriss angewendet.

²¹⁹ In: Ungers 2002, S. 275.

²²⁰ Ungers 1999, S. 28.

²²¹ Ebenda, S. 30.

Der Grundriss ist der wichtigste Teil des architektonischen Entwurfs, in der Grundrisszeichnung wird der Bau abstrakt repräsentiert und eine Raumvorstellung erzeugt.²²² Der Grundriss von Haus III lässt sich, laut der formalen Analyse, auf mindestens zwei historische Quellen zurückführen. Die erste Quelle ist die italienische Villa. Wolfgang Kemp nennt Palladios Villa Rotonda (1552) als “zum Emblem verkürzte Ausgabe dieses Raumdispositivs”.²²³ Die wichtigsten Prinzipien dieses Grundrisstyps sind die axiale Symmetrie und die Enfilade.²²⁴ Alle Räume sind symmetrisch um einen zentralen Raum angeordnet und miteinander verbunden. Jeder Raum hat einen offenen Zugang zu den beiden Nachbarräumen, sodass man sich frei im Haus bewegen kann. Albert Erich Brinckmann beschreibt diesen Grundrisstyp wie folgt: “Auch hier sind die Räume zu einer kontinuierlichen Folge entwickelt, keiner bleibt für sich oder gibt mit seinen Nachbarn eine isolierende Gruppe abseits der Zirkulation”.²²⁵ Diese offene und transparente Raumgestaltung ist eher ästhetisch als praktisch begründet, da die Privatsphäre teilweise verloren geht.²²⁶ Der italienische Einfluss findet sich in der deutschen Baukunst des 17. Jahrhunderts, u.a. im Werk von Johannes Furtenbach, der seine Grundrisse nach den gleichen Prinzipien der Symmetrie und der Enfilade organisiert.²²⁷

Vergleicht man den Grundriss des Hauses III mit den palladianischen Villen, erkennt man die faszinierende Ähnlichkeit mit der Villa Thiene in Cicogna,²²⁸ die Ungers selbst nicht erwähnt. Wittkower sieht in der Villa Thiene einen Grundrisstyp, der für die anderen Projekte als Grundlage dient: “Eine Untersuchung einiger typischer Grundrisse, die sich über fünfzehn Jahre verteilen, zeigt, daß sie alle aus einer einzigen geometrischen Formel entwickelt sind. – Die Villa Thiene in Cicogna, in den fünfziger Jahren erbaut, zeigt das Schema am klarsten.”²²⁹ (Abb. 10, 11) Wittkower gibt den geometrischen Schlüssel wieder, der den palladianischen Villen als eine Art Archetyp oder ein geometrisches Thema dient (Abb. 12). Die verschiedenen Villenvariationen können nach Wittkower als “verschiedene Verwirklichungen einer platonischen Idee der Villa” betrachtet werden.²³⁰ Während die Villa Thiene den Grundtypus darstellt, ist der Grundriss der Villa Rotonda, so Wittkower, “die

²²² Kemp 2009, S. 177.

²²³ Ebenda, S. 195.

²²⁴ Ebenda, S. 198.

²²⁵ Zit. in. Kemp 2009, S. 195.

²²⁶ Ebenda, S. 197.

²²⁷ Ebenda.

²²⁸ Unvollendet, besteht nicht mehr.

²²⁹ Wittkower 1983, S. 61.

²³⁰ Ebenda, S. 64.

vollendetste Ausprägung des grundlegenden geometrischen Schemas”.²³¹ Die Architektur Palladios kann als eine philosophisch aufgeladene Architektur betrachtet werden. Wittkower nennt ihn einen “guten Platoniker”: Dank seiner produktiven, freundlichen und kollegialen Beziehungen zu Zeitgenossen wie Trissino, Barbaro u.a. war ihm die platonische Philosophie, meint Wittkower, bekannt.²³²

Die zweite Quelle sind die französischen Pläne des 19. Jh. und die Pariser École des Beaux-Arts und die École Polytechnique. Die Pläne der École des Beaux-Arts zeichnen sich durch geometrische Klarheit und Regelmäßigkeit aus. Eine wichtige Figur für Ungers aus dieser Zeit ist vor allem Jean-Nicolas-Louis Durand. Für Durand erwächst gute Architektur aus dem Plan: Der Aufriss wird “nur als die Projektion eines schon ganz erfundenen Gebäudes” betrachtet.²³³ Wolfgang Kemp hebt in Durands Lehre zwei Prinzipien hervor, die auch für Ungers Entwürfe charakteristisch sind. Erstens, die Einführung eines universellen Rasters, das allen Plänen zugrunde liegt, und zweitens, die Modularisierung – die Wiederholung der einmal gefundenen Lösungen.²³⁴ Darüber hinaus wird die Axialsymmetrie als notwendiger Bestandteil des Grundrisses angesehen.

Einen kurzen Exkurs in die Geschichte des Rasters gibt Sandra Schramke in ihrem Beitrag “Das autonome Quadrat: Zum Gebrauch von Millimeterpapier in der Architektur Oswald Mathias Ungers”. Die Einführung des Millimeterpapiers und des Quadrats als Grundelement des Entwurfsprozesses geht auf die Lehre von Durand zurück (auch wenn Durand nicht der Erste war, der die Idee des Rasters schätzte): “Die klaren und evidenten Elemente sollten getreu den militanten Aufklärungsideen eine für alle Zeiten gültige Architektursprache etablieren”.²³⁵ Durand nutzt das Raster, um eine elementare Typologie von Funktionsbauten zu entwickeln, in diesem Sinne gilt Durand als ein Vorläufer des Funktionalismus des 20. Jh. Durand sieht seine Aufgabe darin, dem architektonischen Entwurfsprozess eine wissenschaftliche Dimension zu verleihen: “Er handelt im Geist eines Szientismus des 19. Jahrhunderts, in welchem die früheren Konzepte erfahrungsbasierter subjektiver Urteilsfindung durch einen allgemeingültigen, neuzeitlichen Begriff von Wissenschaft ersetzt werden”.²³⁶

²³¹ Wittkower 1983, S. 61.

²³² Ebenda, S. 87.

²³³ Kemp 2009, S. 186.

²³⁴ Ebenda.

²³⁵ Schramke 2015, S. 42.

²³⁶ Ebenda, S. 42-43.

Im 20. Jahrhundert gilt Ungers als einer der Nachfolger Durands, der das Raster und das Quadrat als Instrumente der Rationalisierung in seinen Entwurfsprozess einführte. Im Gegensatz zu Durand und den Funktionalisten der Moderne lehnt Ungers die Idee des Funktionalismus und der Automatisierung von Entwurfsprozessen ab. Für Ungers ist das Quadrat der Ausgangspunkt seiner Arbeit. Ungers folgt “der Idee eines ‘metaphysischen Wunsches’, eine durch Bilder strukturierte Realität zu schaffen”, er transformiert die Umwelt aus der pragmatischen Realität in die metaphysische Welt der Ideen.²³⁷ Anstelle der Funktion greift Ungers auf den Begriff des *disegno* zurück und fordert die Autonomie der Form, die keiner Funktion oder keinem Zweck untergeordnet ist.²³⁸

Quadrat dient Ungers als Grundfigur, die die morphologische Vielfältigkeit der Sprache der Geometrie ausdrückt, aber auch als “Denkhilfe”, die das Entwurfswsgeschehen strukturiert. Das Quadrat ist in diesem Sinne eine bewusste und notwendige Einschränkung, um den kreativen Prozess zu kontrollieren.²³⁹ So beschreibt Ungers die Rolle des Quadrats im Gespräch mit Vanni Pasca (1993): “The Square is a definite element which I can trust and with which I can play. It doesn’t involve emotional interpretation, and that is why I love it. Emotions come to me from the environment, where they are numerous and random. When I am the one who decides, I want rational elements at hand.”²⁴⁰ In der Zeitschrift *Daidalos* 35/1990 gibt Ungers noch eine weitere Definition von Quadrat und Kubus: Sie sind “nicht nur neutrale geometrische Elemente, sondern in ihrer künstlerischen Verwendung kulturelle und symbolträchtige Formen. Sie stehen für geometrische Klarheit, elementare Prinzipien, Universalität, proportionale Ausgewogenheit, räumliche Eindeutigkeit, konzeptionelle Strenge, Askese, Reinheit der Form, Konsequenz der Gestaltungsmittel, Ursprünglichkeit, Einfachheit, Harmonie, logische Konsequenz, Unendlichkeit und Permanenz”.²⁴¹

So wie das Quadrat vor allem in der Grundrissgestaltung eine Rolle spielt, so erscheint der Kubus als Projektion und Entfaltung des Quadrats im dreidimensionalen Bauen. Einen rein kubischen Bau hat Ungers bereits 1989 bei der Erweiterung seines Hauses Belvederestraße (Bibliotheksbau) erprobt. Er vergleicht den schwarzen Kubus der Bibliothek mit dem

²³⁷ Ebenda, S. 42, 46.

²³⁸ Ebenda, S. 42.

²³⁹ Cepl 2007, S. 454.

²⁴⁰ Zit in: Cepl 2007, S. 593, Anm. 75.

²⁴¹ Ungers 1990, S. 110.

schwarzen Quadrat des Suprematismus in der Malerei: “Was das schwarze Quadrat in der Malerei war, ist für mich der schwarze Kubus in meiner Architektur.”²⁴² Bei dem Haus III kann man von einem doppelten Kubus sprechen, der bereits weiß ist.

Von außen ist die Dreischiffigkeit, die die innere Raumstruktur bestimmt, nicht erkennbar.²⁴³ Das Haus ist als weiße, schmucklose Kiste auf einem zweistufigen Plateau konzipiert. Ungers vergleicht das Haus mit einer Insel, die allerdings nicht im Meer liegt, sondern in einer Art Paradiesgarten, in einem hortus conclusus: Das Haus als reines Kunstobjekt wird vom Naturraum des Gartens eingerahmt.²⁴⁴ Während im Inneren die Räume hierarchisch um einen zentralen Raum angeordnet sind, erscheint das Haus von außen als Verkörperung der Gleichheit.²⁴⁵ Es gibt keinen betonten Eingang, die Wände sind mit insgesamt 24 gleich großen, vertikalen, zweizelligen Öffnungen durchbrochen. Fenster und Türen weisen keine formalen Unterschiede auf, alle 12 Fenster im Erdgeschoss können als Eingänge genutzt werden. Die Fassade ist frei von architektonischen “Störungen” wie Gesimsen, Wasserabläufen und sogar Türklinken. Interessanterweise erinnert Haus III an das Haus, das Ungers in den 1960er Jahren erworben hatte. Das 1922-1923 errichtete Haus wurde von Eduard Pfeiffer, einem deutschen Architekten der frühen Moderne, entworfen. (Abb. 7) Eine Fassadenseite zeigt die gleiche Schlichtheit und Schmucklosigkeit sowie die gleiche parataktische Fensteranordnung wie das Haus Ungers. Jasper Cepl sieht im Haus Pfeiffer einen Hinweis auf die Zukunft: Das Haus bahnt “in seiner einfachen, ausgesucht proportionierten Form” Ungers’ eigene Entwicklung an.²⁴⁶

Ungers erklärt die Gleichheit der Eingänge mit seinem Streben nach der Abstraktion. Ungers versteht Abstraktion nicht nur physisch, sondern auch intellektuell, es geht ihm um die Abstraktion des Narrativs: “Keine natürlichen Materialien, die inhaltlich belastet sein können, keine architektonischen Details, die eine Geschichte des Fensters, des Eingangs und des Hauses erzählen mit Gesimsen, Abdeckungen und Gewänden, den Unterschieden zwischen

²⁴² Ungers 1999, S. 16.

²⁴³ Kieren 2006, S. 65.

²⁴⁴ Ungers 1999, S. 29.

²⁴⁵ Unter “Gleichheit” ist die Abwesenheit der zentralen Eingangszone gemeint. Allerdings muss man bemerken, dass der Grundriss nicht völlig symmetrisch ist. Die zwei Stufen sind nur den Längsseiten entlang errichtet, während auf den Querseiten ist die Steinbasis, die Ungers “Plateau” nennt, abgebrochen

²⁴⁶ Cepl 2018, S. 172-173.

Basis und Bekrönung”.²⁴⁷ Idealerweise soll Ungers’ Werk nichts oder zumindest so wenig wie möglich – nur das Wesentliche – aussagen.

Explizit erzählt die Fassade des Hauses III scheinbar nichts, erwirbt man aber spezielle Architekturkenntnisse, kann man in der Fassade die langjährige Geschichte der Architektur genauso wie im Grundriss ablesen. Das Thema Fassade nimmt in der Kunstwissenschaft einen besonderen Stellenwert ein und gilt als anregendes Thema der Architekturdiskussion. Von einer Fassade im klassischen Sinne nach den von Wolfgang Kemp formulierten Kriterien kann bei Haus III nicht gesprochen werden. Alle Fassadenseiten sind gleich, es gibt keine Seite, die den anderen Seiten gegenüber ausgezeichnet wäre oder eine eigene Logik hätte; die Funktion der Fassade als Mittlerin zwischen Innen- und Außenbau oder zwischen Bau und Umgebung erscheint fragwürdig; der Eingang wird nicht betont.

In der Fassadendebatte der Moderne ist das Haus von Ungers zunächst ebenso schwer einzuordnen. Im 20. Jahrhundert spricht man von der “Abschaffung der Fassade”, das Konzept der Fassade wird kritisiert oder abgelehnt.²⁴⁸ Die Fassade verliert ihre tragende Funktion und wird durch “das unabhängige Tragegerüst und die freie Fassade”, wie Le Corbusier es formulierte, abgelöst. Nach Le Corbusier ist die eigentliche Aufgabe der Fassade, das Licht einzulassen.²⁴⁹ Das Konzept der freien Fassade gilt für Ungers’ Haus nicht, jedoch werden andere Merkmale der modernen Fassade formuliert, die für das Haus relevant sind: die räumliche Situierung und die verlorene Kommunikation. Le Corbusier schreibt: “Das Haus sollte keine Front haben. Situier auf dem Scheitel einer Anhöhe, sollte es sich den vier Horizonten öffnen.”²⁵⁰ Auch das Haus Ungers steht auf einem “Plateau”, offen zu den vier Horizonten, ohne Schauseite, ohne markierten Eingangsbereich. Das Haus wirkt wie ein Fremdkörper, wie ein Raumschiff, das in einem Garten gelandet ist und mit seiner Umgebung wenig zu tun hat. Dieser kommunikative Bruch wird von Wolfgang Kemp treffend formuliert: “Dieser Verzicht auf Orientierung und Ausrichtung ist aber wohl nur die Folge eines viel größeren Defizits, das nicht so sehr mit dem Raum an sich, sondern mit dem Raum als Medium des öffentlichen Austauschs von Botschaften zu tun hat. Wenn Alberti auf

²⁴⁷ Ebenda, S. 32, 38.

²⁴⁸ Kemp 2009, S. 219.

²⁴⁹ Ebenda.

²⁵⁰ Zit. in: Kemp 2009, S. 223.

die Fassade zu sprechen kommt, dann denkt er an eine Adresse, die an die Öffentlichkeit und die Nachwelt gerichtet ist.”²⁵¹

In diesem Sinne kann die Fassade von Haus III als eine Hybridform zwischen moderner und traditioneller Fassade beschrieben werden: einerseits unbestimmte räumliche Position und Verzicht auf Narrativ und Kommunikation sowie auf Dekoration und Profilierung, andererseits axiale Symmetrie, Parataxe, lineare Anordnung der Fenster/Türen. Die letzten Punkte eröffnen das Thema der Proportionen, das für das Spätwerk von Ungers zentral ist. Sein Interesse an Proportionen lässt Ungers einen Link zwischen seiner eigenen Architektur und der Architektur der Renaissance bauen, die für ihn als eine wichtige Inspirationsquelle dient.

In Buch I/1, das den Rissen gewidmet ist, spricht Alberti von den sog. *lineamenta* (Linienbeziehungen oder Risse), deren Aufgabe und Zweck es ist “den Gebäuden und deren Teilen den geeigneten Platz und die bestimmte Anzahl, das richtige Maß und die angemessene Ordnung vorzuschreiben, sodass schon die ganze Form und Figur des Gebäudes bereits in den Rissen festgelegt ist”.²⁵² Für Alberti entstehen Harmonie und Ruhe, so erklärt W. Kemp, nicht explizit aus einer Gliederordnung, sondern aus einer “geheimen Geometrie” des Baus.²⁵³ Wie Alberti weiter schreibt: “Daraus ergibt sich, dass ein Riss ein bestimmte bestehende Zeichnung ist, die, im Geiste konzipiert, mittels Linien und Winkel aufgetragen wurde, ausgeführt von einem an Herz und Geist gebildeten Menschen.”²⁵⁴ Im Buch IX/5 untersucht Alberti die Natur der Schönheit, die er als “eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung und Anordnung ausgeführt wurde”²⁵⁵ definiert. Unter “Beziehung” versteht Alberti die Übereinstimmung von Länge, Breite und Höhe. Das Gesetz der Beziehung leitet man aus der Natur und aus der Musik ab, weil die Harmonie in der Baukunst demselben Gesetz folgt, wie die Harmonie der Natur und der Musik. Alberti untersucht verschiedene musikalische Harmonien (Diapente/Quinte 2:3; Diatessaron/Quarte 3:4, Diapason/Oktave 1:2 usw.) und gibt Beispiele, wie man sie in der Architektur anwenden kann. Die Grundzahlen der Musik sind für Alberti eins, zwei, drei, vier.

²⁵¹ Kemp 2009, S. 223.

²⁵² Alberti 1912, S. 19-20.

²⁵³ Kemp 2009, S. 251-252.

²⁵⁴ Alberti 1912, S. 20.

²⁵⁵ Alberti 1912, S. 492.

Einer der ersten Theoretiker, der die Proportionslehre in der Architekturanalyse thematisierte, war August Thiersch mit seinem Werk "Proportionen in der Architektur" (1883). Das Interesse an der Proportionslehre in der Nachkriegszeit wurde u.a. von Rudolf Wittkower gefördert. Am Ende seines Buches "Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus" (erste englische Auflage 1949) schreibt Wittkower, dass das Thema der harmonischen Proportionen in der Architektur "heute wieder lebhaft den Geist junger Architekten" beschäftigt. Wittkower äußert die Hoffnung, dass das Thema trotz dem Bruches, der seit dem 18. Jahrhundert zu beobachten war, seine Aktualität nicht verliert: "Es kann wohl geschehen, dass sie neue unerwartete Lösungen des alten Problems finden werden".²⁵⁶

Das Werk von Wittkower war in der Nachkriegszeit sehr bekannt und einflussreich.²⁵⁷ Es sollte Ungers sicher bekannt sein. U.a. gibt Wittkower im Kapitel zu Alberti die Proportionsstudie von S. Maria Novella wieder (Abb. 13). Wittkower beschreibt die harmonischen Dimensionen der Fassade von S. Maria Novella als das musikalische Verhältnis der Oktave: "Die ganze Fassade von S. Maria Novella wird von einem Quadrat genau umschrieben. Ein Quadrat, dessen Seite halb so lang ist, wie die des großen, bestimmt das Verhältnis der beiden Stockwerke. Das Untergeschoß teilt sich in zwei solche Quadrate, das Obergeschoß wird von einem umschrieben. Mit anderen Worten, der ganze Bau steht zu seinen Hauptteilen in der Beziehung 2:1..."²⁵⁸ Dieselbe Ratio wiederholt sich in anderen Bauteilen, was der Intention des Architekten entspricht: Dieselbe Proportion sollte durch das ganze Gebäude herrschen.²⁵⁹

Das Schema des Proportionssystem der Fassade von S. Maria Novella sollte Ungers bekannt sein. In dem Text von Ungers "Maß, Zahl, Proportion" (1994) finden sich die gleichen Übungen zur Architekturanalyse. Es werden zwei Proportionsstudien abgebildet, die Villa

²⁵⁶ Wittkower 1983, S. 124

²⁵⁷ Zur Rezeption von Wittkowers Text siehe: Alina A. Payne, Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism, in: JSAH, 53, 1994, S. 322-342. "The Absorption of *Architectural Principles* into architectural criticism took essentially two forms: on the one hand, Wittkower's argument was appropriated by others in the development of new critical perspectives and on the other it was popularised as such through architectural journals and symposia." (S. 339) U.a. nennt Payne die Architekturzeitschriften wie Architectural Review, Casabella, Daedalus. Ungers konnte Wittkower und sein Werk auch von seinem Kollegen aus Cornell University Colin Rowe kennengelernt haben. Rowe studierte bei Wittkower am Warburg-Institut in London nach dem Ende des Kriegs. U.a. ist Rowe der Autor des Buches "The Mathematics of the Ideal Villa" (1947), das ebenso Ungers Interesse an klassischer Architektur bewirken sollte.

²⁵⁸ Wittkower 1983, S. 42.

²⁵⁹ Ebenda, S. 43.

Rotonda von Palladio und die Fassade der Hamburger Kunsthalle, die Ungers 1986 errichtete (Abb. 8, 9). Beide Werke sind in ein Netz numerischer Beziehungen eingebettet, die auf Grundfiguren wie Kreis und Quadrat basieren. Das zeigt, dass für Ungers das Wesen der Architektur vor allem in Maß, Zahl und Proportion liegt.²⁶⁰ Ungers selbst beschreibt seine Bauaufgabe wie folgt: „Nur die Ordnung der Zahlen ist maßgebend, die Proportionen von Länge, Breite und Höhe“.²⁶¹

Palladio beschreibt in seinem Traktat „Die Vier Bücher zur Architektur“ (I/XXI) sieben Arten schöner und gut proportionierter Räume: „Man macht sie entweder rund, was selten geschieht, oder viereckig, oder ihre Länge ist die Diagonale des Quadrats über der Breite, oder aber sie bestehen aus einem Quadrat und einem Drittel davon, oder aus einem Quadrat plus seiner Hälfte, oder aus einem Quadrat und zwei Dritteln, oder aus zwei Quadraten.“²⁶² Die Villa Thiene in Cicogna wurde oben als die Hauptreferenz für den Grundriss des Haus III erwähnt. Es scheint sinnvoll, auch die Proportionen der beiden Villen zu vergleichen. Wittkower gibt die Proportionen der Villa Thiene als eine harmonische Reihe 12, 18, 36 wieder: „Die vier quadratischen Eckräume messen 18x18 Fuß, je zwei von ihnen fassen einen Raum über einem Doppelquadrat 18x36 ein, und dieses Verhältnis wiederholt sich in den beiden Portiken, welche den Saal von 36x36 Fuß zwischen sich nehmen, dieser ist also viermal so groß wie die Eckräume. Die Progression 18:18, 18:36, 36:36 ist zwischen den kleinen Quadraten und den Portiken durch 12 Fuß weite Räume unterbrochen, so daß die Folge 18, 12, 18 (3:2:3) viermal wiederholt wird“.²⁶³ Insgesamt geht es hier um die einfachen Verhältnisse 1:1, 1:2, 1:3, 2:3, die den Elementen musikalischer Harmonie entsprechen, und die auch Alberti für die harmonische Proportionierung der Grundrisse und Fassaden empfiehlt.²⁶⁴ Nach Wittkower folgt Palladio, indem er sich für bestimmte Zahlenverhältnisse entscheidet, dem vitruvianischen Gesetz der *symmetria* (die geometrische Beziehung der Teile zueinander und zum Ganzen). Die Zahlenverhältnisse haben für Palladio nicht formale, sondern philosophische Bedeutung. Wittkower nennt Palladio einen „Erben der alten Tradition“. Nach Wittkower verstand Palladio unter *symmetria* „eine tief bedeutungsvolle Verwandtschaft von Zahlen“, „im Einklang mit jener kosmischen Ordnung, welche Pythagoras und Plato gelehrt haben.“²⁶⁵

²⁶⁰ Siehe auch: Sawade 1999, S. 141.

²⁶¹ Ungers 1999, S. 39.

²⁶² Palladio 2009, S. 93.

²⁶³ Ebenda, S. 106.

²⁶⁴ Wittkower 1983, S. 42.

²⁶⁵ Ebenda, S. 79.

Bei der Prüfung, ob das Haus ohne Eigenschaften dem Kanon der klassischen Architektur entspricht, war das Ergebnis zwar positiv, aber nicht perfekt. In seinen theoretischen Überlegungen zeigt Ungers die Übereinstimmung mit den Ideen Palladios, die ihm vermutlich teilweise durch Wittkower bekannt waren. Praktisch aber erweisen seine Werke einige Abweichungen bezüglich der harmonischen Zahlenverhältnissen. Bei der Anwendung des Rasters mit den idealen ganzzahligen Dimensionen, 27x36 bzw. 3:4, zeigen sowohl der Grundriss als auch der Aufriss nur geringe Abweichungen im Bereich der Stiegenhäuser (Abb. 16, 17). So beträgt das Verhältnis von Breite zu Länge 3:4; der Zentralraum (1:1) ist dreimal kürzer als die Längsseite (1:3); die kleineren Nebenräume sind proportioniert als: 1:1, 1:2, 1:3, 2:3, 3:4. Die beiden Seitenräume sind an sich nicht harmonisch proportioniert (8:21), sie können jedoch als eine Sequenz von drei Räumen mit den Proportionen 8:7 betrachtet werden (Abb. 16).

Bei der Fassadengestaltung zeigt sich das Verhältnis 2:1, das dem musikalischen Verhältnis der Oktave entspricht. Solche einfachen Verhältnisse wurden von Alberti u.a. beim Entwerfen der S. Maria Novella angewendet, die Wittkower in seinem Buch beschreibt. Auch bei der Raumverteilung sind die klassischen Proportionen 1:1, 1:3, 2:3 nachzuweisen (Abb. 17).

Problematisch ist, dass das Raster, das Ungers verwendet, nicht dem Idealraster (das Raster mit ganzzahligen Dimensionen, das man von Ungers erwarten würde) entspricht. Sein Originalraster beträgt 28x37.²⁶⁶ Das ist eine Einheit Abweichung. In diesem Fall weichen die Proportionen einiger Räume um eine Einheit von den genauen musikalischen Proportionen ab. (Abb. 19, 20) So sind die Seitenräume 22:8, die Durchgänge 4:13 im Grundriss proportioniert. Der Zentralraum sowie die kleineren Nebenräume behalten die harmonischen Proportionen bei. Im Aufriss zeigt der Zentralraum eine Einheit Abweichung: 8:13. Der Grund, warum Ungers genau diese Dimensionen verwendet hat, bleibt unklar. Trotz seines Interesses an der Proportionslehre kommentiert er die Zahlenverhältnisse nirgendwo explizit.

Die Antwort kann entweder in den technischen Bedingungen liegen, die die leichte Proportionsverschiebungen erforderlich machen. Oder man muss nach der Antwort in Ungers Umgang mit den zwei Ordnungssystemen (Proportionssystem und Raster) suchen. Wie das

²⁶⁶ Siehe Abb. 18.

Beispiel mit dem Idealraster gezeigt hat, widersprechen sich die beiden Systeme, die aus verschiedenen historischen Epochen stammen, insgesamt nicht. Im Fall Ungers jedoch sehen wir, dass er beide Ordnungssysteme verwendet, ohne sie auf einen Nenner zu bringen. Das Ergebnis ist, dass das Proportions- und das Rastersystem in seinen Entwürfen manchmal einander widersprechen und manchmal übereinstimmen. Diese These wird auch durch die Beobachtung der Villa Glashütte bestätigt (Abb. 21). Sowohl der Grundriss als auch der Aufriss der Villa zeigen dieselbe Mischung aus harmonischen Proportionen und aus nach einem Raster geteilten Räumen (z.B. 1:1, 1:4 und 4:3 mischen mit 8:11 und 8:14). Die Raummodule wiederholen sich, sind aber nicht immer genau harmonisch proportioniert.

Architektur als Raum

Bevor die räumlichen Eigenschaften des Hauses betrachtet werden, soll der für das Thema relevante Begriff „Entmaterialisierung“ kurz erklärt werden. Das Problem des Immateriellen existiert im philosophischen Diskurs seit der Antike, als der Leib-Seele-Dualismus u.a. von Platon angedeutet wurde. Lange Zeit war dies eine Frage der Religion.²⁶⁷ In der Geschichte der Architektur war J.N.L. Durand einer der Architekten, die in ihrer Arbeit von den immateriellen Parametern der Architektur ausgingen. Im Fall Durands war die Begründung jedoch nicht metaphysisch, sondern rein ökonomisch/funktionalistisch.²⁶⁸ Bezüglich der Architekturtheorie gilt der Ansatz August Schmarsows als Ausgangspunkt für die Entmaterialisierung.²⁶⁹ Schmarsow verschiebt den Fokus von der Objektivität/Materialität der Architektur hin zur räumlichen Wahrnehmung des Menschen. Laut Schmarsow besteht das Wesen der Architektur vor allem in ihrer Räumlichkeit, die wiederum auf der spezifisch menschlichen dreidimensionalen Wahrnehmung beruht.²⁷⁰ Die Ideen Schmarsows haben die Entwicklung des modernen Raumgedankens sowie den Entmaterialisierungs- prozess der modernen Architektur wesentlich bewirkt.²⁷¹ Die Tendenz zur Entmaterialisierung fand ihren Ausdruck einerseits in der Suche nach neuen, quasi immateriellen Stoffen (z.B. Glas als Verkörperung von Transparenz), andererseits in der abstrakten Kunst, vor allem im

²⁶⁷ Rübel 2005, S. 323.

²⁶⁸ Drach 2012, S. 124-126.

²⁶⁹ Neumeyer 2002, S. 318.

²⁷⁰ Siehe: August Schmarsow, Ueber den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde (1896), auch Nachwort von Jasper Cepl zu: August Schmarsow, Barock und Rokoko, Berlin 2001.

²⁷¹ Neumeyer 2002, S.318.

Suprematismus.²⁷² Zwar lehnt Ungers die Immaterialität der expressionistischen Architektur als Auflösung der Form ab,²⁷³ doch dienen ihm sowohl Schmarsow als auch Malewitsch als Inspirationsquellen für seine eigenen Überlegungen zur Entmaterialisierung und Gegenstandslosigkeit. Diese werden von der platonischen/mathematischen Ästhetik sowie der Proportionslehre der Renaissance untermauert.

Die Architektur, die ausschließlich von Zahlen bestimmt wird, soll einen besonderen Raum schaffen. Die Frage stellt sich, wie man diesen Raum erleben kann? Wie kann man in der Welt der Zahlen wohnen? Diese Frage beantwortet Ungers zum Teil selbst. Er beschreibt das Haus als „beruhigend“ und „völlig undramatisch“, aber wohnlich würde er es kaum nennen. Ungers und seine Frau Liselotte sind zu Gast in ihrem eigenen Haus.²⁷⁴ Das Haus ist noch zu erfahren aber auch zu erleiden, das soll eine Herausforderung sein: „Es wird nicht leicht sein, hier den banalen Alltag zu leben. Die Zwänge werden wir aushalten müssen“.²⁷⁵ Um die Aufgabe zu erschweren, entwarf Ungers eine passende kubische schwarze Möblierung, die dem Haus noch mehr Askese verleiht. (Abb. 14, 15)

Den Raum, den Ungers mit Haus III schafft, kann man als Raum auf drei Ebenen beschreiben: Denkraum (Raum der Geometrie), Raum als Herausforderung (physischer Raum) und Raum an sich. Der geometrische Raum entsteht aus den Zahlenverhältnissen, er ist nur denkbar oder vorstellbar, aber nicht sichtbar. Ungers Spätwerk zeigt, dass die Vorstellung für ihn eine größere Rolle spielt als die Wahrnehmung, oder anders formuliert: die Idee ist wichtiger als die Erscheinung.²⁷⁶ Um diesen geometrischen Raum sichtbar zu machen, ist die Materialität notwendig. Bemerkenswert ist, dass Ungers in seinem Streben nach Reduktion und Gegenstandslosigkeit die Materialität nicht ausschließt: Die Dialektik von Körper und Raum liegt der Architektur zugrunde.²⁷⁷ Jasper Cepl beschreibt diese Dialektik: „Selbst wenn die Bauten gleichsam im metaphysischen Dunkel geformt scheinen und die Gedankenschönheit der Bauidée den Sinnen mitunter wenig gibt, so entsteht in ihnen doch ein ganz eigenartiger Wahrnehmungsraum von ungeahnten Qualitäten“.²⁷⁸ Seine Überlegungen zu Körper-Raum-Beziehungen formuliert Ungers u.a. in seinem Text

²⁷² Rübel 2005, S. 324, 327.

²⁷³ Cepl 2007, S. 152-153.

²⁷⁴ Cepl 2007, S. 494.

²⁷⁵ Ungers 2009, S. 39-40.

²⁷⁶ Cepl 2007, S. 459.

²⁷⁷ Ebenda, S. 450.

²⁷⁸ Ebenda, S. 436.

“Steinarchitektur” (1985), der als Gegenentwurf zu “Glasarchitektur” von Paul Scheerbart gesehen werden kann.²⁷⁹ Ungers kritisiert in seinem Text die Architektur, die seit der Moderne das Interesse an Volumen-Bau verloren hat, den Steinbau stellt er dem Bau in Scheiben und Schichten gegenüber: “Die Architektur der Scheiben kennt keine massiven Kanten mehr, durch die eine Steinarchitektur bestimmt ist. Eine Architektur aber, die keine Kanten kennt, bei der gibt es keine Ecken, ohne Ecken aber entstehen keine Kuben, ohne Kuben erhält man kein Volumen, dies aber ist notwendig, um Räume zu bilden. So ist das nun mal: Es liegt in der Logik der Geometrie des Bauens begründet, und ein Bau, der aus Schichten besteht, ist grundsätzlich anders als ein Haus, das aus Volumen zusammengesetzt ist”.²⁸⁰ Für Ungers stellt die Materialität des Steins ein Gegengewicht zur geometrischen Klarheit dar. Die “Wiederentdeckung des Steins” bedeutet für ihn, so Cepl, die “Wiederentdeckung des Raumes”.²⁸¹ Der kubische Raum des Hauses III wird durch die Wärme der edlen Naturmaterialien ergänzt. Die Innenwände sind aus Beton, die Außenwände aus Backstein ausgeführt, die Trennwände sind mit dem glänzenden Marmorierung verputzt, das Bodenmaterial variiert von weißem Kalkstein und rotem Terrakotta bis Nussbaumholz, bei den Fenster und Türen wird weiss lackiertes Holz verwendet.²⁸²

Der Raum der Geometrie und der Materialität ist ein statischer Raum. Im Gegensatz dazu wird der “Raum als Herausforderung” dynamisch verstanden. Die Auffassung der Architektur als eine besondere Form menschlicher Erfahrung ist eine Leistung des späten 19. Jh. und des sog. “spatial turn” in den Wissenschaften. Architektur und Raum werden vor allem durch die menschliche Leiblichkeit bestimmt. So definiert August Schmarsow die Architektur als “Raumgestalterin” und als eine Projektion aus dem innersten Wesen des Menschen, dessen Struktur durch drei Dimensionen (Höhe, Breite, Tiefe) bestimmt wird. Dieser Raum ist anthropozentrisch, die inneren Gesetze werden nach außen projiziert: “Das Raumgebilde ist eine Ausstrahlung gleichsam des gegenwärtigen Menschen, eine Projektion aus dem Innern des Subjekts”.²⁸³ Das Subjekt wird in zwei Instanzen gespalten, den Schaffenden und den Genießenden, die in der Baukunst jeweils als Ausgangspunkt und als Endziel erscheinen.

²⁷⁹ Ebenda, S. 450.

²⁸⁰ Zit. in: Cepl 2007, S. 450-451.

²⁸¹ Cepl 2007, S. 451, 453.

²⁸² Ungers 2002, S. 275.

²⁸³ Zit. in: Neumeyer 2002, S. 326.

Bei Haus III scheint das Verhältnis zwischen Mensch und Raum umgekehrt zu sein. Der Raum beginnt zu dominieren, er existiert nach seinen eigenen Gesetzen. Das genießende Subjekt, Ungers als Bewohner, hat keine andere Wahl, als sich der repressiven Kontrolle des Raumes zu unterwerfen. Ungers fühlt sich als “freiwilliger Gefangener”²⁸⁴ im eigenen Haus. Der Raum ist nicht zu schaffen, sondern zu erfahren, zu erkennen und zu erleiden. Jasper Cepl bemerkt: “Es ist eine Architektur, die zum Erkennen genommen wird; zum sinnlichen Erleben bietet sie sich nicht an”.²⁸⁵ Statt Gemütlichkeit denkt Ungers an Askese, an freiwillige Selbstbeschränkung, an geregelte Lebensweise. Bereits 1985 beschreibt Ungers seine Architektur: “Meine Bauten sind geprägt von benediktinischer Strenge und von Bildern. Meine Architektur will keine opportunistische Geste der freundlichen Pusseligkeit oder von Gemütlichkeit sein”.²⁸⁶ Was das schaffende Subjekt betrifft, so besteht seine Rolle darin, den inneren Gesetzen der Architektur zu folgen, an der Ordnung der Welt teilzunehmen und das Chaos durch Raumgebilde zu organisieren. Mit dem Haus III schafft Ungers eine Art Mikrokosmos, der die Ordnung eines höheren Ranges widerspiegeln soll.

So entsteht ein totaler, wenn nicht totalitärer Raum, dem der Mensch untergeordnet ist und der den Menschen überhaupt nicht braucht, der Mensch steht nicht mehr im Mittelpunkt. Es geht jetzt um eine Architektur an sich (nicht für uns). Diese Architektur existiert um ihrer selbst willen. Ungers fasst seine Gedanken zum Haus ohne Eigenschaften zusammen: “Es war die Absicht, eine Architektur zu verwirklichen, die nicht von etwas anderem als ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit, ihrer eigenen, extrem reduzierten Sprache abhängig ist. Eine Architektur, die nur aus sich selbst heraus existiert”.²⁸⁷

Architektur als Selbsterkenntnis: Architektenhaus

Beim Haus ohne Eigenschaften handelt es sich um ein sogenanntes Architektenhaus – ein Haus, das ein Architekt für sich selbst baut. Das Architektenhaus ist eine besondere Architekturgattung, die in der Forschung einen festen Platz gefunden hat. Dietrich Boschung bezeichnet solche Bauten im Vorwort des Bandes “Selbstentwurf, Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart” (2018) als “Selbstporträts in einem besonderen

²⁸⁴ Cepl 2007, S. 494.

²⁸⁵ Ebenda.

²⁸⁶ Zit. in: Cepl 2007, S. 455.

²⁸⁷ Ungers 1999, S. 40.

Medium". So wie sich Maler und Grafiker in ihren Medien darstellen, so stellen sich Architekten in ihren eigenen Häusern dar. Das Werk solcher Art lässt den Architekten ihre theoretischen Konzepte, ihre beruflichen Fähigkeiten sowie die sozialen und kulturellen Bezüge, die sie vermitteln wollen, demonstrieren.²⁸⁸ Julian Jachmann betont in der Einleitung des genannten Bandes, dass das Architektenhaus mehr als ein Instrument zu verstehen ist: Das Phänomen des Architektenhauses wird in der kunsthistorischen Forschung als künstlerischer Ausdruck betrachtet.²⁸⁹ Jörg Stabenow spricht von der "Identität von Entwurfs- und Wohnpraxis", die das Architektenhaus als eine Gattung bestimmt.²⁹⁰

Architektenhäuser sind schon seit der frühen Neuzeit bekannt (frühere Quellen, z.B. aus dem Mittelalter, fehlen). Das eigene Haus, so Jachmann, wird oft zu einem Ort der Sammlung, der verschiedene Bereiche des Lebens zu einer Einheit verbindet: So fungiert der Raum des Hauses gleichzeitig als Wohn-, Arbeits- und Museumsraum.²⁹¹ In diesem Sinne sind die Häuser von Ungers mit den Häusern von Joseph Furtttenbach in Ulm (um 1640) und John Soane in London (um 1800) vergleichbar. Jachmann spricht von den Momenten der Selbstvergewisserung und Selbstmagazinierung. Die Herausgeber des Bandes "Das Haus wie Ich", Salvatore Pisani und Elisabeth Oy-Marra, sprechen von der "Selbstthematisierung" und "Selbstinventarisierung" von Individuen, die von den autobiographischen Aspekten nicht zu trennen sind.²⁹² Das eigene Haus bietet die Möglichkeit, die eigenen Erfahrungen zu strukturieren, die gesammelten Artefakte zu ordnen und so Werk und Leben in ihrer Einheit zu systematisieren. Der Architekt identifiziert sich in gewissem Sinne mit seinem Bauwerk, er schafft eine neue Welt, einen Mikrokosmos oder eine private Utopie nach seinen Vorstellungen.

Als Beispiel für dieses Konzept (Haus als Selbstentwurf und als "Verflechtung von Biographie, Sammlung und Architektur") nennt Jachmann den Ulmer Architekten und Theoretiker Joseph Furtttenbach d.Ä., der um 1640 ein Wohnhaus für seine Familie errichtete und dies in einem Band "Architectura Privata" (1641) thematisierte. Furtttenbach integrierte seine umfangreiche Sammlung in den Bau, eine Art Wunderkammer mit technisch-militärischem Schwerpunkt. Furtttenbach gestaltete u.a. einen Garten und eine

²⁸⁸ Boschung, Jachmann 2018, S. 8.

²⁸⁹ Ebenda, S. 13.

²⁹⁰ Stabenow 2000, S. 9.

²⁹¹ Ebenda 2018, S. 11.

²⁹² Pisani, Oy-Marra 2014, S. 7.

Grotte um sein Haus, die seine an Italien orientierte Architekturauffassung widerspiegeln. Nach Jachmann setzt Furttenbach eine originelle Strategie ein: Sein Architektenhaus ist als Mikrokosmos konzipiert, die Sammlung gilt als Sinnbild der Welt, der Garten, der kleine Theatersaal und die Grotte wirken als Modell für größere Anlagen.²⁹³ Ein weiteres Beispiel, das Haus von John Soane in Lincoln's Inn Fields, wird im Beitrag von Carsten Ruhl "Autobiographie und ästhetische Erfahrung", behandelt. Wie im Fall von Ungers Haus Belvederestraße, wurden auch im Soane-Haus die wachsende Bibliothek und die Kunstsammlung kontinuierlich integriert. Ebenso wurde das Haus innerhalb von 30 Jahren mehrmals umgebaut und erweitert: Soanes Absicht war, sein "raumkünstlerisches Lebenswerk" für alle Zeiten zu bewahren.²⁹⁴

Neben der Systematisierungs-/Inventarisierungsfunktion kann das eigene Haus auch die Funktion eines Rückzugsortes, eines Refugiums oder einer Eremitage tragen. Ein Haus soll in diesem Fall einen Raum für das Denken, für die philosophische Kontemplation schaffen. Ein Haus bietet nicht nur den Schutz gegen die Unruhe der Welt, es garantiert Einsamkeit und Selbstgeschlossenheit. Beispiele dafür sind die Privathäuser der Philosophen Francesco Petrarca und Michel de Montaigne, die Salvatore Pisani und Kurt Forster in ihren Beiträgen untersuchen. Die Erfahrung der "Selbsteinkehr" (Selbstreflexion) beschreibt Petrarca in seinem Text "De vita solitaria" (1346-1365). Als Prototyp des Ortes dient Petrarca das Gebiet Vacluse, wo er ein abgelegenes Berghaus mit einem dazugehörigen Garten besaß: "Abschirmung und Distanzierung von den Alltagsgeschäften sollte Autarkie und Stärkung von Seelenruhe garantieren."²⁹⁵ Eine wichtige Rolle spielt dabei das Konzept des Studiolo, "Angelpunkt der Reflexion des Schreibens" – ein Arbeits- und Lernraum, der im Falle Petrarcas als Gegensatz zu der steinigen Landschaft hervortritt.²⁹⁶ Ein weiteres Beispiel ist der noch heute erhaltene Turm von Michel de Montaigne, in dem er seine Bibliothek untergebracht hat und der wie eine kleine Festung wirkt: "Auf seinem väterlichen Landsitz konnte er sich verschanzen und förmlich in Einsamkeit einnisten".²⁹⁷

Eine besondere Bedeutung bekommt das Architektenhaus in der Zeit der Moderne. Im 20. Jahrhundert wird das Architektenhaus zum Experimentierfeld, zum Laboratorium, in dem

²⁹³ Boschung, Jachmann 2018, S. 24-26.

²⁹⁴ Ruhl 2014, S. 129-130.

²⁹⁵ Pisani 2014, S. 10, auch Forster 2014, S. 43-45.

²⁹⁶ Forster 2014, S. 42, 45.

²⁹⁷ Ebenda.

neue Ideen generiert und erprobt werden, zum Gegenstand von Diskussionen und Manifesten.²⁹⁸ Jörg Stabenow schreibt, dass das Architektenhaus bereits am Ende des 19. Jahrhunderts zum Topos wurde: Von einem erfolgreichen Architekten wird erwartet, dass er mit seinem eigenen Haus deutlich macht, welche Position er vertritt, auch wenn er sein Programm in anderen Bauten verwirklichen kann.²⁹⁹ Die Architektenhäuser des 19. Jahrhunderts als Instrumente der ideologischen Vermittlung bereiteten den Weg für die weitere Entwicklung dieser Architekturgattung im 20. Jahrhundert vor. Stabenow beschreibt die Situation nach dem Zweiten Weltkrieg wie folgt: “Die Vorherrschaft der Avantgarde führte zu einer Konventionalisierung jener Formen, die bislang als Embleme des Fortschritts empfunden worden waren. Damit verlor auch das im Architektenhaus formulierte Bekenntnis zur Moderne seine spektakuläre Wirkung.”³⁰⁰ In diesem Sinne sind die Häuser von Ungers im Kontext der Selbstkritik und Revision der Moderne zu sehen.³⁰¹

Die drei Architektenhäuser von Ungers wurden aufgrund ihrer formalen und konzeptionellen Einzigartigkeit mehrfach in der Architekturforschung thematisiert. Im Band “Selbstentwurf, Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart” widmet Jasper Cepl Ungers einen Beitrag, in den anderen Beiträgen wird Ungers mehrfach erwähnt (Jachmann, Stabenow, Inderbitzin). Jörg Stabenow widmet Ungers ein Kapitel in seinem Buch “Architekten wohnen, Ihre Domizile im 20. Jahrhundert” (2000), in dem neben Ungers die Architektenhäuser von Otto Wagner, Le Corbusier, August Perret u.a. vorgestellt werden (mit Ungers Haus Belvederestraße als Titelbild).

Jasper Cepl beginnt seinen Beitrag über die Häuser von Ungers mit der Frage, ob der Architekt sich selbst in seinen Häusern entworfen hat. Kann Architektur wirklich eine Form der Selbstdarstellung sein? Das Thema der Kunst als einer Selbstspiegelung wurde auch von Julian Jachmann aufgegriffen: Birgt Architektur die narzisstische Gefahr, zu einem unpassierbaren Labyrinth zu werden, oder birgt sie das Potenzial, die Probleme des Alltags zu reflektieren und neue Lösungen zu generieren?³⁰² Im Laufe seiner Überlegungen kommt Cepl zu der These, dass das Haus mehr ist als eine “Spiegelung irgendeines Künstler-Ichs”, es geht vielmehr um die Darstellung der eigenen Weltsicht oder Weltvorstellung, die im Haus

²⁹⁸ Boschung, Jachmann 2018, S. 14.

²⁹⁹ Stabenow 2000, S. 14.

³⁰⁰ Ebenda, S. 189.

³⁰¹ Ebenda.

³⁰² Boschung, Jachmann 2018, S. 22-23.

zum Ausdruck kommt.³⁰³ Das heißt, so Cepl, es geht darum, wie sich das Selbst in die Welt stellt, nicht wie es sich selbst sieht. Noch genauer gesagt, der Architekt schafft seinen Lebensraum, den er nach seiner Vorstellung umgestaltet.³⁰⁴ Statt von Selbstdarstellung spricht Cepl von Selbsterfahrung: „Ein sich vergewisserndes Selbst-Formen schwingt wohl mit, wenn Ungers für sich selber baut. Aber es geht um mehr als das; es geht darum, sich selbst auf die Probe zu stellen, in die eigene Architektur geworfen zu sein, und sie zu erleben.“³⁰⁵

Diese Momente der Selbsterfahrung fasst Ungers in seinen „Aphorismen zu Häuserbauen“ zusammen. Er beginnt mit einer Definition des (eigenen) Hauses überhaupt. Das Haus ist für Ungers Lebensraum, Laboratorium, Weltvorstellung, Testfall; es ist die Summe der Erkenntnisse und Erfahrungen, ein kleines Universum, „die Verdichtung der Realität zur Idealform“.³⁰⁶ Ungers beschreibt die drei Häuser als drei Konzepte oder Versuche, „das Phänomen Architektur zu erfassen und eine Lösung zu finden“.³⁰⁷ Beim Haus Belvederestraße geht es um eine Summe des Wissens: Es wurde alles ausprobiert, was Ungers Erfahrung als Architekten ermöglichte.³⁰⁸ Darüber hinaus ist es ein Ort der Sammlung: Wie das Soanes-Haus in London oder das Furttenbach-Haus in Ulm ist das Haus Belvederestraße nicht nur die Summe des Wissens, sondern auch die Summe der materiellen Artefakte. Die Villa Glashütte erinnert an das Haus von Petrarca im Vacluse: eine einsame Villa in der wilden Naturumgebung, in der Stille und Finsternis die Grunderfahrungen sind.³⁰⁹ Ungers beschreibt die Villa als eine „gebaute Erinnerung“: „ein Ort, an dem die Erfahrungen und Sehnsüchte meiner Reisen und Erlebnisse zusammengetragen sind. Der Ort ist geprägt von meinen ganz persönlichen Wünschen und Vorstellungen und birgt meine Auffassung von Architektur und Lebensqualität.“³¹⁰

Das Haus ohne Eigenschaften hat ein anderes Konzept, es geht nicht mehr um das Sammeln sondern um das Reduzieren und Weglassen: So wie die Architektur nach Gegenstandslosigkeit strebt, so werden auch die alltäglichen Gegenstände/Artefakte auf ein existentielles Minimum reduziert: „eine geistige Asservatenkammer, aus der man sich bedient, die wichtigsten Bücher, Zeichnungen, Instrumente, der Zeichentisch, das Bett, die

³⁰³ Cepl 2018, S. 166-168.

³⁰⁴ Ebenda, S. 172.

³⁰⁵ Ebenda, S. 178.

³⁰⁶ Ungers 1999, S. 6, 7, 21.

³⁰⁷ Ebenda, S. 70.

³⁰⁸ Ebenda, S. 8.

³⁰⁹ Ebenda, S. 64.

³¹⁰ Ebenda, S. 59, 64.

Staffelei und das Leseput, die Erinnerungen”.³¹¹ Das Haus ist mit einer Mönchszelle vergleichbar – ein asketischer Raum, der zur geistigen Übung einlädt. Mit dem letzten Haus endet für Ungers die Geschichte, stattdessen wird die Ewigkeit angesprochen: ohne Inhalt, ohne Sinnbilder, ohne Metaphern.³¹²

³¹¹ Ebenda, S. 29.

³¹² Ebenda, S. 39.

Fazit

Diese Untersuchung entwickelte sich um drei Intentionen. Erstens trat Ungers als Kritiker und Revisionist der Moderne auf. Zweitens wurde Ungers als “philosophierender Architekt” (nach der Terminologie von Ludger Schwarte) dargestellt. In diesem Sinne war es das Ziel, zu prüfen, wie produktiv Philosophie im Hinblick auf Architektur sein kann, und wie hilfreich wäre es, philosophische Texte, u.a. Platon, neu mit Fokus auf Architektur zu lesen. Drittens wurde das Haus ohne Eigenschaften als Modell ausgewählt, das einerseits als mögliche Antwort auf die Kritik der Moderne und andererseits als praktische Verkörperung philosophischer Theorien gesehen werden kann.

Ungers als Kritiker und Revisionist der Moderne

Greift man auf die drei Kritikpunkte der Moderne zurück, die Jörg Gleiter formuliert hat, so zeigt sich im Laufe der Untersuchung, dass Ungers auf jeden Punkt auf die eine oder andere Weise reagiert. Gegen den Verlust der historischen Bezüge bietet Ungers eine eingehende Arbeit mit der Geschichte der Architektur an. Er wendet sich gerne historischen Quellen zu, sei es Vitruv, die Traktate der Renaissance, die Lehre von Durand oder Manifeste der Moderne usw. In historischen Quellen sucht Ungers nach den wesentlichen Momenten, die seiner Meinung nach Architektur als Kunst bestimmen und mit seinen eigenen Gedanken resonieren. Der Rationalisierung der Bauprozesse und dem Funktionalismus stellt Ungers die neue Rationalität und Autonomie der Architektur entgegen. Er verteidigt das Primat der Form, die unabhängig von der Funktion im Prozess des Denkens, den Regeln der Geometrie folgend, entsteht. Was den kommunikativen Aspekt und die Bedeutungslosigkeit der Architektur betrifft, scheint es zunächst so, als würde Ungers diesen Aspekt vernachlässigen. Sein Haus ohne Eigenschaften setzt keinen Dialog mit dem Betrachter voraus. Das Haus ist keine Metapher, kein Synonym und kein Ausdruck von etwas. Es gibt nichts zu deuten, nichts zu interpretieren. Allerdings gibt Ungers eine Antwort. Dem Pragmatismus und der Bedeutungslosigkeit stellt er Metaphysik und die Welt der Ideen entgegen. Er fordert die sogenannte Thematisierung der Architektur, also die Unterwerfung der Architektur unter eine Idee.

Ungers als philosophierender Architekt

In diesem Sinne ist es für Ungers logisch und unvermeidbar, die Grenzen der Architekturtheorie zu überwinden und den Diskurs durch den philosophischen Aufbau zu erweitern. Die philosophischen Fragestellungen, wie: Was ist Idee? Was ist Form/Schönheit? Was ist Raum? helfen Ungers dabei, das Gebäude seiner eigenen Theorie zu untermauern.

Den Zentralbegriff der platonischen Philosophie – die Idee – versteht Ungers als Ordnungsprinzip. Ideen existieren unabhängig von der Wirklichkeit. Die Aufgabe des Architekten besteht darin, Ideen sichtbar zu machen. Sie sind zu entdecken, nicht zu erfinden. Beginnt Ungers seine Auseinandersetzung mit den narrativen Ideen wie Transformation, Assimilation usw., kommt er am Ende zur Idee der Architektur selbst. Unter dieser Idee versteht Ungers etwas Wesentliches, das jedem architektonischen Werk zugrunde liegt. Ungers Denken ist vom Dualismus des Geistigen und Sinnlichen geprägt. Der Fokus auf den geistigen Aspekt der Architektur lässt uns Ungers Werk im Kontext der Entmaterialisierung der Architektur betrachten.

Ungers spricht nirgendwo explizit von der Schönheit. Bei Ungers scheinen Schönheit und Architektur keinen Zusammenhang zu haben. Vielleicht vermeidet Ungers bewusst den modernen, subjektiven Begriff der Schönheit. Allerdings weist Ungers im Text „Mass, Zahl, Proportion“ auf die platonischen Kategorien des Wahren, Schönen und Guten als Grundlagen der klassischen Architekturauffassung hin. Ungers Vorstellung vom Wesen der Architektur als Maß, Zahl und Proportion ist in der platonischen/mathematischen Ästhetik verwurzelt. Platonische Schönheit ist objektiv und mathematisch berechenbar. In diesem Sinne ist Architektur, die harmonisch proportioniert ist, an sich schön.

Ungers Reflexion bezüglich der Raumfrage ist teilweise phänomenologisch geprägt. Er wendet sich der Theorie von Hermann Sörgel zu, der wiederum von August Schmarsow beeinflusst wurde. Allerdings stehen weder die empirische Ästhetik noch das Problem der Raumwahrnehmung bzw. Erscheinung im Zentrum seiner Interessen. In Sörgels Architekturästhetik ist für Ungers vor allem das Konzept des Janusgesichts der Architektur von Bedeutung. Die Metapher „Janusgesicht“ verweist auf die Doppelwirkung der Architektur, die sich sowohl nach innen als auch nach außen richtet. Die Räumlichkeit und die Doppelwirkung der Architektur dienen Ungers als Ausgangspunkt im Prozess der

Entmaterialisierung der Architektur. Ungers versteht den architektonischen Raum als eine Grenze zwischen innen und außen. Das Wesen der Architektur besteht nicht in ihrer Objektivität/Materialität, sondern in ihrer Potentialität, die Welt zu gestalten.

Ein solches Verständnis von Architektur stimmt mit der platonischen Vorstellung von Raum als Grenzbegriff, als Vermittler zwischen der Welt der Ideen und der sinnlichen Welt, überein. Die Raumgestaltung ist für Ungers unmittelbar mit den Ideen als Ordnungsprinzipien oder Archetypen verknüpft. Das heißt, ohne eine Idee bleibt der Prozess der Raumgestaltung sinnlos. Den Zusammenhang zwischen Ideen und Raum beschreibt Ungers, Platon folgend, mit der Sprache der Geometrie. Seine Methode ist die radikale Abstraktion. Diese Radikalität ist im Haus ohne Eigenschaften realisiert.

Haus ohne Eigenschaften als gebaute Hypothese

In dieser Arbeit wurde das Haus auf verschiedenen Ebenen beschrieben: auf ontologischer, ästhetischer/formaler, historischer, räumlich-theoretischer und erkenntnistheoretischer Ebene. Eine solche erweiterte Perspektive ermöglicht es, die Grenzen der Kunstgeschichte zu überschreiten und das Werk der Architektur aus mehreren Blickwinkeln zu betrachten.

Im Haus ohne Eigenschaften hat Ungers versucht, die Idee der Architektur zu bauen oder sichtbar zu machen. Wenn Ungers schreibt: "Nichts ist versteckt, verschlüsselt oder verborgen. Nichts ist dahinter. Alles, was gemeint ist, wird sichtbar, wird unvermittelt gezeigt",³¹³ erinnert man sich an die platonische Idee, die, nach der Terminologie Heideggers, das letzte "Unverborgene" ist. Oder die ursprüngliche Wahrheit, die selbst scheint, statt Erscheinung von etwas anderem zu sein.³¹⁴

Ästhetisch/formal entspricht das Haus dem Kanon platonischer Schönheit. Es geht um eine abstrakte weiße Kiste oder einen doppelten Kubus. Das Haus ist allerdings nicht aus dem Nichts erschienen. Die Raumgestaltung ist fest in der Geschichte der Architektur verankert. Die Proportionen verweisen auf Vitruv und auf die Architekturtheorie der Renaissance; der Grundriss der Villa ist ein Zitat aus Palladio. Man findet auch andere historische Bezüge, wie Durand, Schinkel, Mies van der Rohe, Le Corbusier u.a.

³¹³ Ungers 1999, S. 38.

³¹⁴ Heidegger 1976, S. 223, 225.

Spricht man von den räumlichen Aspekten des Hauses, eröffnet sich wieder eine vielschichtige Perspektive. Das Haus als ein besonderer architektonischer Raum wurde auf drei Ebenen betrachtet. Erstens geht es um einen entmaterialisierten, geometrischen (statischen) Raum. Das Geometrische hat für Ungers das Primat in dem, was die Wesenheit der Architektur bestimmt. Zweitens ist das Haus ein reales Objekt, ein physischer Raum. Dieser Raum ist anthropozentrisch, da er ein Objekt der menschlichen Wahrnehmung ist. Er ist erlebbar und somit nicht statisch, sondern dynamisch. Für Ungers selbst wurde dieses Erlebnis zur Herausforderung: Er war zu Gast in seinem eigenen Haus. Das führt uns zum dritten Punkt. Der von Ungers im „Haus ohne Eigenschaften“ geschaffene Raum existiert um seiner selbst willen. Er braucht überhaupt kein wahrnehmendes Subjekt und wird somit zu einer Art „Raum an sich“.

Das Haus ist jedoch nicht so leicht von seinem Erschaffer, den Architekten, zu trennen. Es spielt eine große Rolle im Prozess der Selbsterkenntnis bzw. der Selbsterfahrung. Beim Entwerfen des eigenen Hauses ist der Architekt keinen Beschränkungen unterworfen. Für Ungers war sein Haus nicht nur Lebensraum, sondern auch Laboratorium und Testraum. In seinem „Haus ohne Eigenschaften“ versuchte Ungers, seinen Traum von radikaler Gegenstandslosigkeit zu verwirklichen. Der Asketizismus des Raums spiegelt die asketische Lebensweise des Architekten wider, der nach langjährigen Experimenten mit der Form alles Unwesentliche weggelassen hat. In diesem Sinne ermöglicht uns die Erweiterung der architekturgeschichtlichen Perspektive durch philosophische Parallelen, den Architekten und sein Werk tiefer zu verstehen.

Literatur

Alberti 1912

Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst, Wien, Leipzig, 1912.

Algra 1994

Keimpe Algra, Concepts of Space in Greek Thought, Leiden 1994.

Aristoteles 1989

Aristoteles' Metaphysik, Bücher I(A)-VI(E), Hamburg 1989.

Baumberger 2015

Christoph Baumberger, Architekturphilosophie: Ihre Abgrenzung von der Architekturtheorie und Verortung in der Philosophie, in: Jörg Gleiter, Ludger Schwarte (Hg.), Architektur und Philosophie, Bielefeld 2015, S. 58-73.

Berti 1978

Enrico Berti, Ancient Greek Dialectic as Expression of Freedom of Thought and Speech, in: Journal of the History of Ideas, Vol. 39, N. 3, 1978, pp. 347-370.

Boschung, Jachmann 2018

Dieter Boschung, Julian Jachmann (Hg.), Selbstentwurf, Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart, Paderborn 2018.

Cassirer 2008

Ernst Cassirer, Eidos und Eidolon; Erwin Panofsky, Idea, Hamburg 2008.

Cepl 2018

Jasper Cepl, "Lebensraum, Laboratorium, Weltvorstellung und Testfall zugleich" – Oswald Mathias Ungers und seine Häuser, in: Dieter Boschung, Julian Jachmann (Hg.), Selbstentwurf, Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart, Paderborn 2018, S. 165-184.

Cepl 2007

Jasper Cepl, Oswald Mathias Ungers: Eine intellektuelle Biographie, Köln 2007.

Conrads 2000

Ulrich Conrads (Hg.), Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Basel 2000.

Di Vita 2022

Nicoletta di Vita, Der Name und das Schöne, Für eine erotische Gestaltung der Sprache, in: Klaus Corcilus, Irmgard Männlein-Robert (Hg.), Platon und das Schöne, Tübingen 2022, S. 1-18.

Drach 2012

Ekkehard Drach, Architektur und Geometrie, Zur Historizität formaler Ordnungssysteme, Bielefeld 2012.

Ferber 2010

Rafael Ferber, Platons Nebensonnen: Schönheit, Symmetrie und Wahrheit, in: John Dillon, Luc Brisson (Hg.), Plato's Philebus, selected papers from the eighth symposium platicum, Sankt-Augustin 2010, S. 259-271.

Forster 2014

Kurt W. Forster, In den eigenen vier Wänden, in: Salvatore Pisani, Elisabeth Oy-Marra (Hg.) Ein Haus wie Ich: Die gebaute Autobiographie in der Moderne, Bielefeld 2014, S. 41-62.

Frede 2022

Dorothea Frede, "Schön und gut" – Auf ewig ungeteilt? in: Klaus Corcilius, Irmgard Männlein-Robert (Hg.), Platon und das Schöne, Tübingen 2022, S.31-47.

Frede 2010

Dorothea Frede, Life and its Limitations: the conception of happiness in the Philebus, in: John Dillon, Luc Brisson (Hg.), Plato's Philebus, selected papers from the eighth symposium platicum, Sankt-Augustin 2010, S. 3-16.

Gleiter 2008

Jörg Gleiter, Architekturtheorie heute, Bielefeld 2008.

Gleiter, Schwarte 2015

Jörg Gleiter, Ludger Schwarte (Hg.), Architektur und Philosophie, Bielefeld 2015.

Graeser 1975

Andreas Graeser, Platons Ideenlehre, Bern 1975.

Grassi 1980

Ernesto Grassi, Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1980.

Heidegger 1976

Martin Heidegger, Platons Lehre von der Wahrheit, in: Wegmarken, Frankfurt am Main 1976, S. 203-238.

Hub 2009

Berthold Hub, Platon und die bildende Kunst, Eine Revision, in: Plato, The electronic Journal of the International Plato Society, N9, 2009.

Hub 2020

Berthold Hub, Filarete, Der Architekt der Renaissance als Demiurg und Pädagoge, Wien 2020.

Klotz 1984

Heinrich Klotz, Moderne und Postmoderne, Architektur der Gegenwart 1960-1980, Braunschweig/Wiesbaden 1984.

Kemp 2009

Wolfgang Kemp, Architektur analysieren, Eine Einführung in acht Kapiteln, München 2009.

Kieren 2006

Martin Kieren, Der Architekt als Bauherr, Ungers' eigene Häuser als Ergebnis einer monologischen Kunst, in: Andres Lepik (Hg.), Kosmos der Architektur, Berlin 2006, S. 55-67.

Kratzert 1998

Thomas Kratzert in seinem Buch "Die Entdeckung des Raums, Vom hesiodischen 'χάος' zur platonischen 'χώρα'", Amsterdam 1998.

Lee 2001

Kyung Jik Lee, Platons Raumbegriff, Studien zur Metaphysik und Naturphilosophie im "Timaios", Würzburg 2001.

Mitias 1999

Michael H. Mitias, The Aesthetic Experience of the Architectural Work, in: The Journal of Aesthetic Education, 1999, Vol. 33, No. 3, pp. 61-77.

Mohr 1985

Richard Mohr, The Platonic Cosmology, Leiden 1985.

Naredi-Rainer 1982

Paul von Naredi-Rainer, Architektur und Harmonie: Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982.

Neumeyer 2002

Fritz Neumeyer, Quellentexte zur Architekturtheorie, München 2002.

Palladio 2009

Andrea Palladio, I quattro libri dell' architettura, Die Vier Bücher zur Architektur, Wiesbaden 2009.

Pisani, Oy-Marra 2014

Salvatore Pisani, Elisabeth Oy-Marra (Hg.) Ein Haus wie Ich: Die gebaute Autobiographie in der Moderne, Bielefeld 2014.

Pisani 2014

Salvatore Pisani, Ich-Architektur, Das Haus als gelebte Vita und Alter Ego, in: Salvatore Pisani, Elisabeth Oy-Marra (Hg.) Ein Haus wie Ich: Die gebaute Autobiographie in der Moderne, Bielefeld 2014, S. 9-39.

Platon 1988

Platon, Sämtliche Dialoge, Band I-VII, Hamburg 1988.

Platon 1991

Platon, Phaidon, Hamburg 1991.

Platon 1997

Platon, Philebos, Göttingen 1997.

Rübel 2005

Dietmar Rübel, Monika Wagner, Vera Wolff, Materialästhetik, Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005.

Ruhl 2014

Carsten Ruhl, Autobiographie und ästhetische Erfahrung, John Soanes Künstlerhaus in Lincoln's Inn Fields, in: Salvatore Pisani, Elisabeth Oy-Marra (Hg.) Ein Haus wie Ich: Die gebaute Autobiographie in der Moderne, Bielefeld 2014, S. 129-156.

Sawade 1999

Jürgen Sawade, Wohnhaus Ungers 3, in Köln-Müngersdorf, in: Anja Sieber-Albers, Martin Kieren (Hg.), Sichtweisen, Betrachtungen zum Werk von O. M. Ungers, Köln 1999, S. 140-143.

Schramke 2015

Sandra Schramke, Das autonome Quadrat: Zur Bedeutung des Millimeterpapiers in der Architektur Oswald Mathias Ungers', in: Sara Hillnhüter, Planbilder, Medien der Gestaltung, Berlin 2015, S. 44-52.

Schützeichel 2019

Rainer Schützeichel, Die "Theorie der Baukunst" von Herman Sörgel, Entwürfe einer Architekturwissenschaft, Berlin 2019.

Schwarte 2009

Ludger Schwarte, Philosophie der Architektur, München 2009.

Schwarte 2015

Ludger Schwarte, Einen Anfang bauen. Aufgaben der Architekturphilosophie. In: Susanne Hauser, Julia Weber (Hg.), Architektur in transdisziplinärer Perspektive. Von Philosophie bis Tanz. Aktuelle Zugänge und Positionen, Bielefeld 2015, S. 97-121.

Scruton 2013

Roger Scruton, The Aesthetics of Architecture, Princeton 2013.

Sieber-Albers, Kieren 1999

Anja Sieber-Albers, Martin Kieren (Hg.) Sichtweisen, Betrachtungen zum Werk von O. M. Ungers, Köln 1999

Sörgel 1998

Herman Sörgel, Architektur-Ästhetik: Theorie der Baukunst, Berlin 1998.

Stabenow 2000

Jörg Stabenow, Architekten wohnen, Ihre Domizile im 20. Jahrhundert, Berlin 2000.

Tatarkiewicz 1979

Władysław Tatarkiewicz, Geschichte der Ästhetik, Erster Band, Die Ästhetik der Antike, Basel 1979.

Ungers 1983

Oswald Mathias Ungers, Die Thematisierung der Architektur, Stuttgart 1983.

Ungers 1990

Oswald Mathias Ungers, Verpackung für Fantasie: Würfelgedanken, in: Daidalos, 35, 1990, S. 110-111.

Ungers 1991

Oswald Mathias Ungers, Architektur 1951 - 1990, Stuttgart 1991.

Ungers 1994

Oswald Mathias Ungers, Architekt, Stuttgart 1994.

Ungers 1999

Oswald Mathias Ungers, Aphorismen zu Häuserbauen, 1999.

Ungers 2002

Oswald Mathias Ungers: works and projects 1991-1998, London 2002.

Wittkower 1983

Rudolf Wittkower, Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1983.

Abbildungen



Abb. 1, Stefan Müller, Haus ohne Eigenschaften
(<https://stefanjoefmueller.de/haus-ohne-eigenschaften/>)



Abb. 2, Haus ohne Eigenschaften (Ungers 2002, S. 276)



Abb. 3, Haus Belvederestraße (Kieren 2006, S. 57)



Abb. 4, Villa Glashütte (Kieren 2006, S. 60)

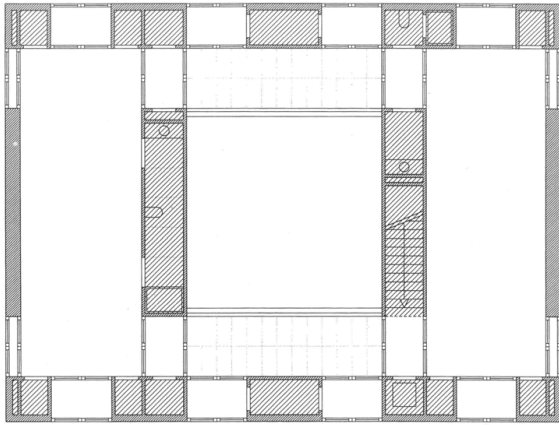


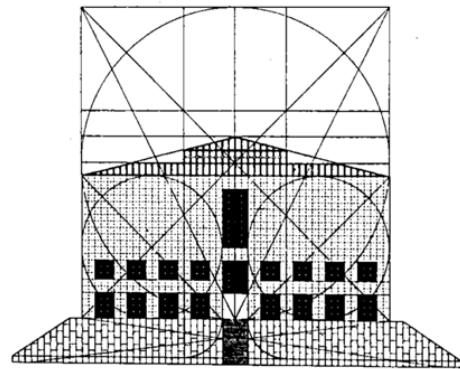
Abb. 5, Haus ohne Eigenschaften, Grundriss (Kieren 2006, S. 64)



Abb. 6, Haus ohne Eigenschaften, Aufriss (Ungers 2002, S. 277)

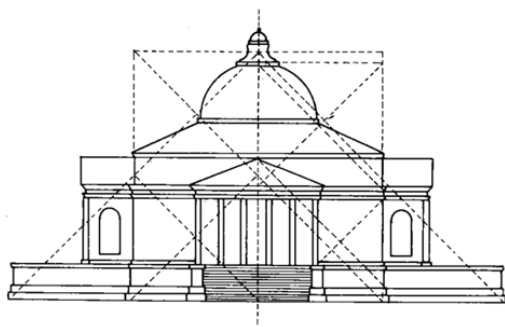


Abb. 7, Eduard Pfeiffer, Haus Emil Lettré, 1922-1923 (Cepl 2018, S. 173)



O. M. Ungers, Proportionsstudie, 1986
Fassade Hamburger Kunsthalle

Abb. 8, O. M. Ungers, Proportionsstudie, Fassade Hamburger Kunsthalle (Ungers 1991, S. 17)



Andrea Palladio, I quattro libri dell'architettura, 1570
Villa La Rotonda, Proportionsstudie

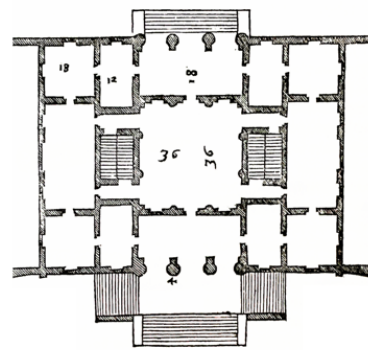
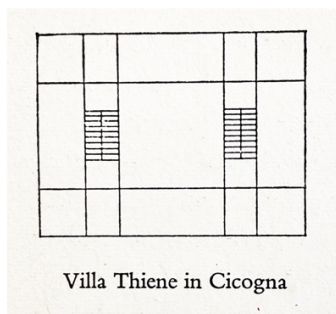


Abb. 10, Andrea Palladio, Villa Thiene in Cicogna,
Grundriss (Palladio 2009, S. 187)

Abb. 9, Proportionsstudie, Villa La Rotonda (Ungers
1991, S. 17)



Villa Thiene in Cicogna

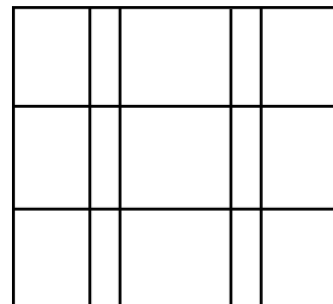


Abb. 12, Rudolf Wittkower, Geometrischer Schlüssel
zu Palladio Villen (Wittkower 1983, S. 62)

Abb. 11, Rudolf Wittkower, Schema von Villa
Thiene in Cicogna (Wittkower 1983, S. 62)

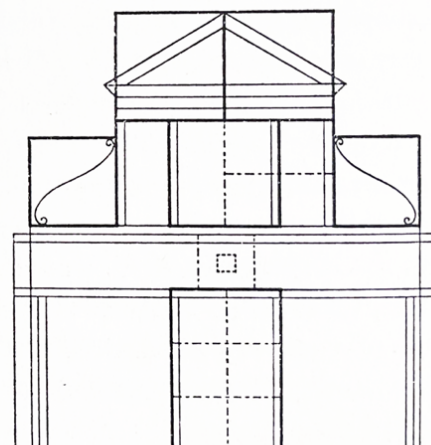
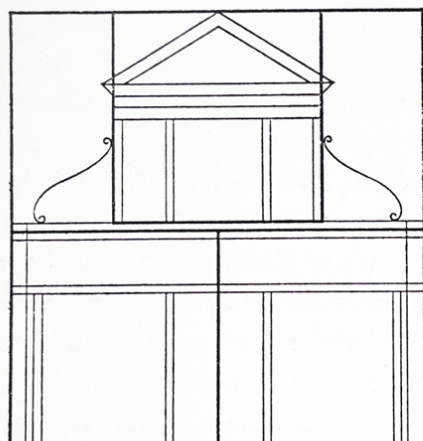


Fig. 4 und 5. Schema des Proportionsystems der Fassade von S. Maria Novella

Abb. 13, Rudolf Wittkower, Proportionsstudie der Fassade von S. Maria Novella (Wittkower 1983, S. 42)



Abb. 14, Stefan Müller, Haus ohne Eigenschaften, Innenraum (<https://stefanjoeseftmueller.de/haus-ohne-eigenschaften/>)



Abb. 15, Stefan Müller, Haus ohne Eigenschaften, Innenraum, (<https://stefanjoeseftmueller.de/haus-ohne-eigenschaften/>)

Idealraster, 3:4 (27x36)

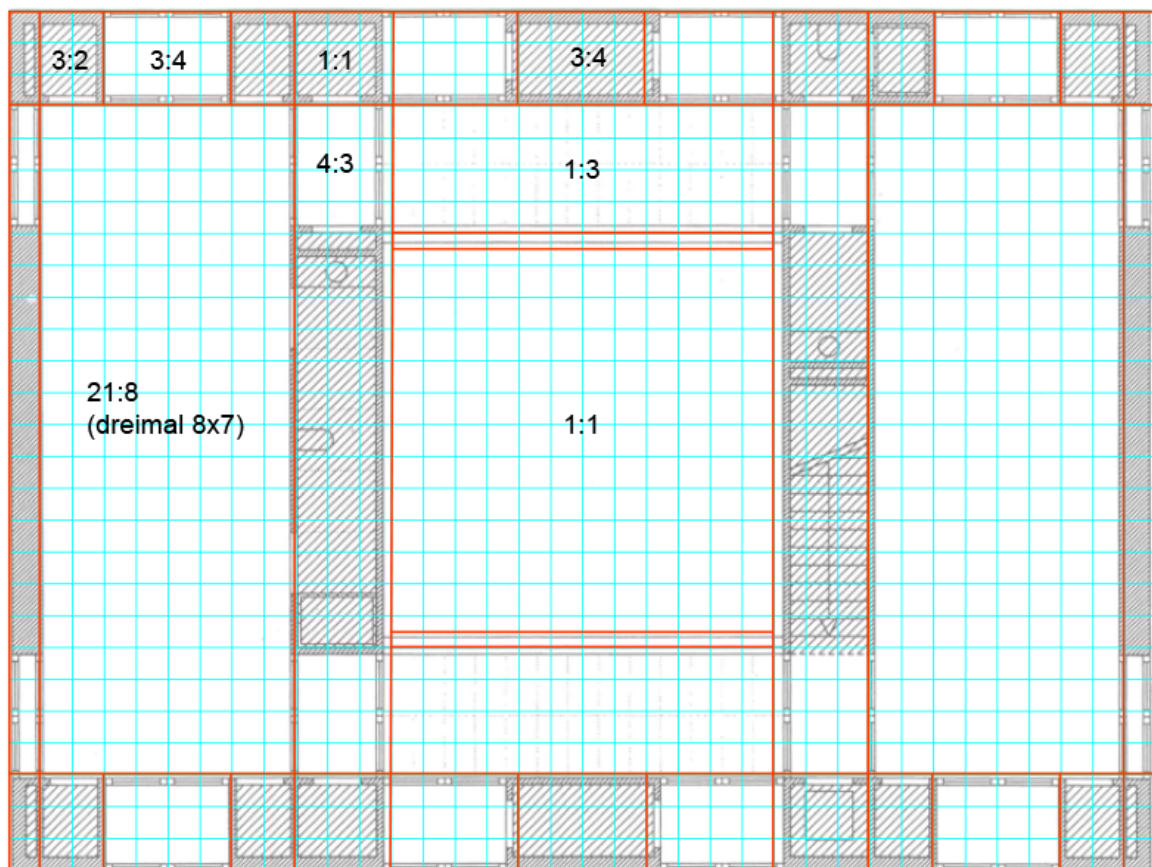


Abb. 16, Idealraster, Grundriss (K. Bystrova 2025)

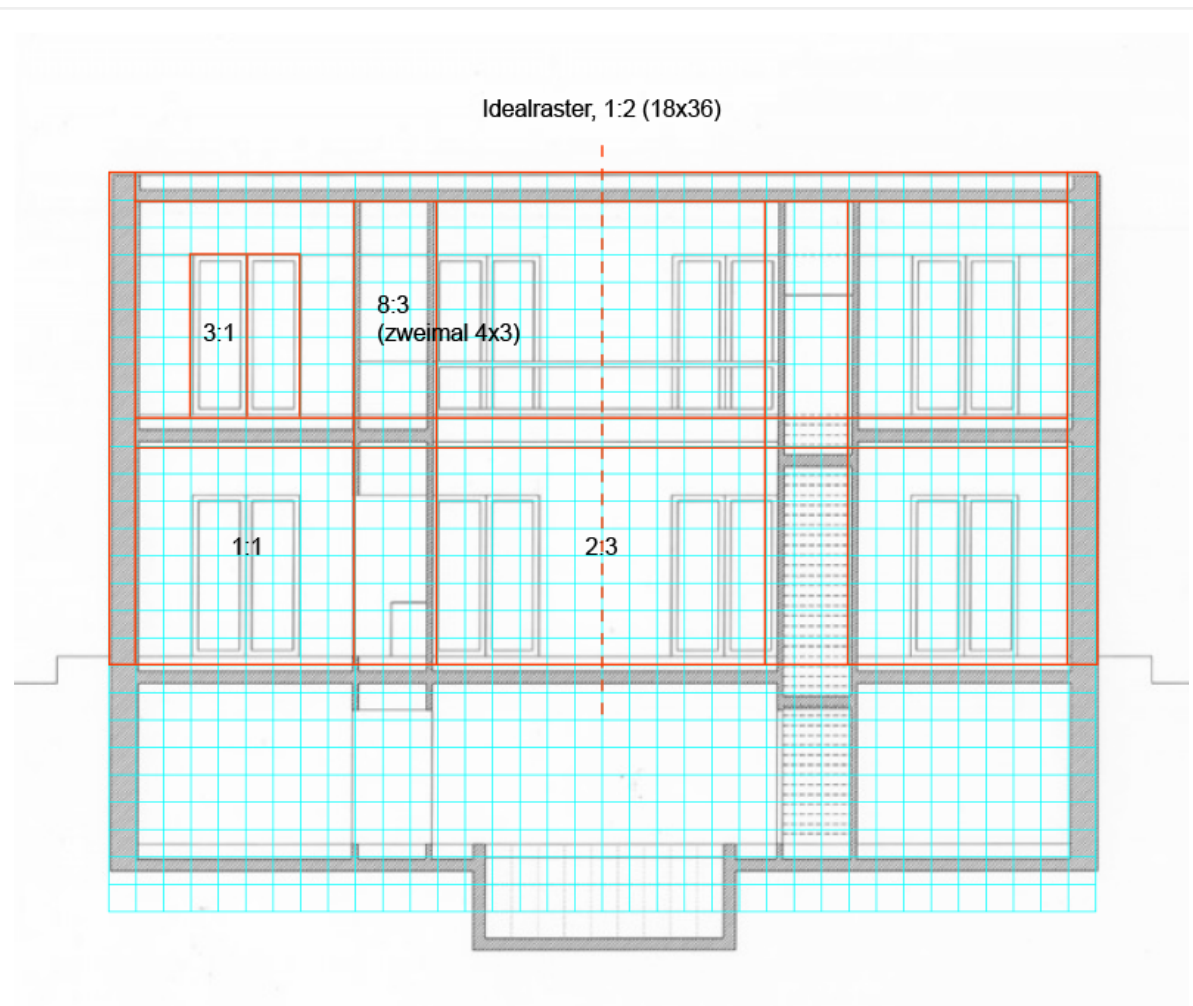


Abb. 17, Idealraster, Aufriss (K. Bystrova 2025)

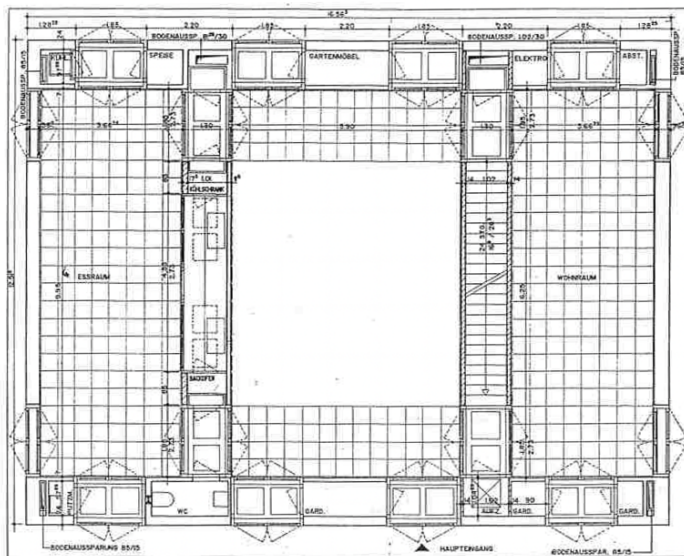


Abb. 18, Grundriss mit dem Raster (Ungers 2002, S. 275)

Originalraster 28 x 37

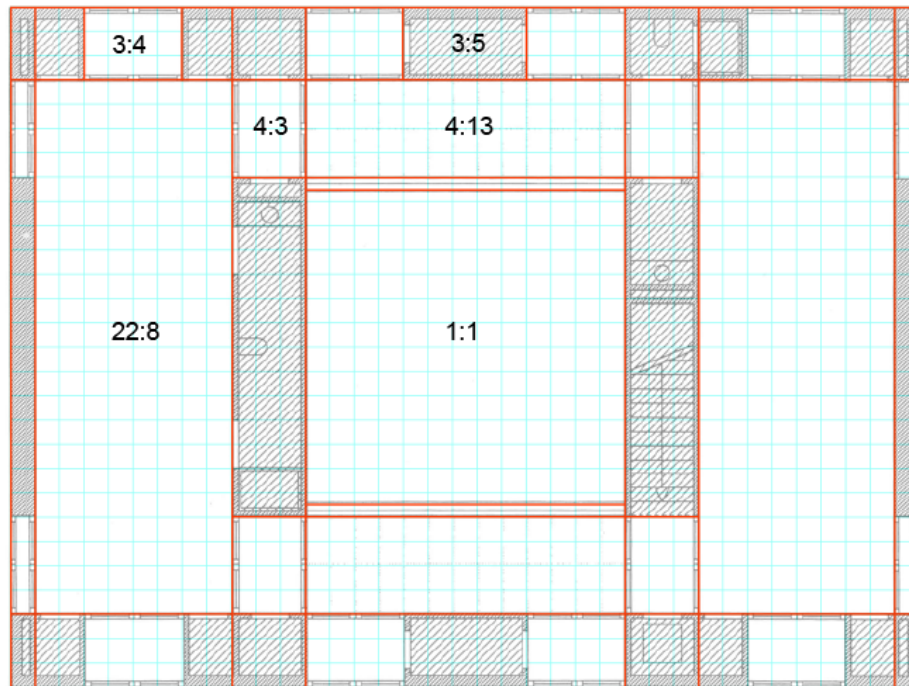


Abb. 19, Originalraster, Grundriss (K. Bystrova 2025)

Originalraster 28 x 37

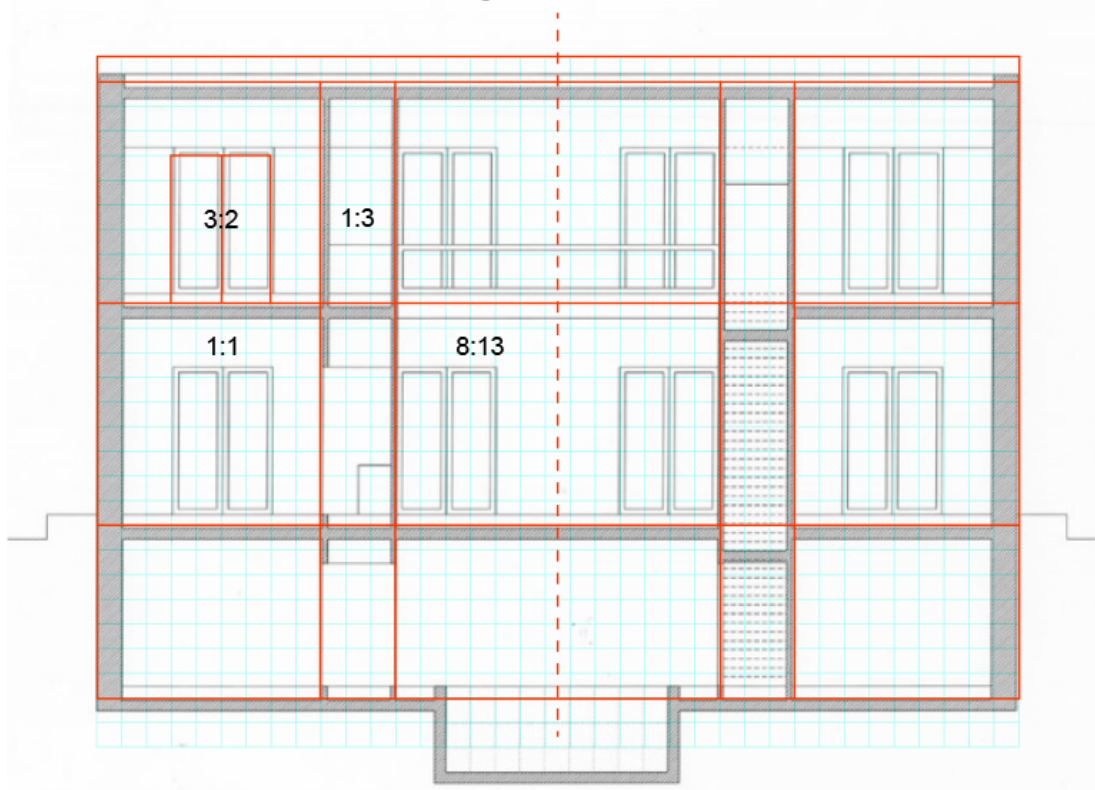


Abb. 20, Originalraster, Aufriss (K. Bystrova 2025)

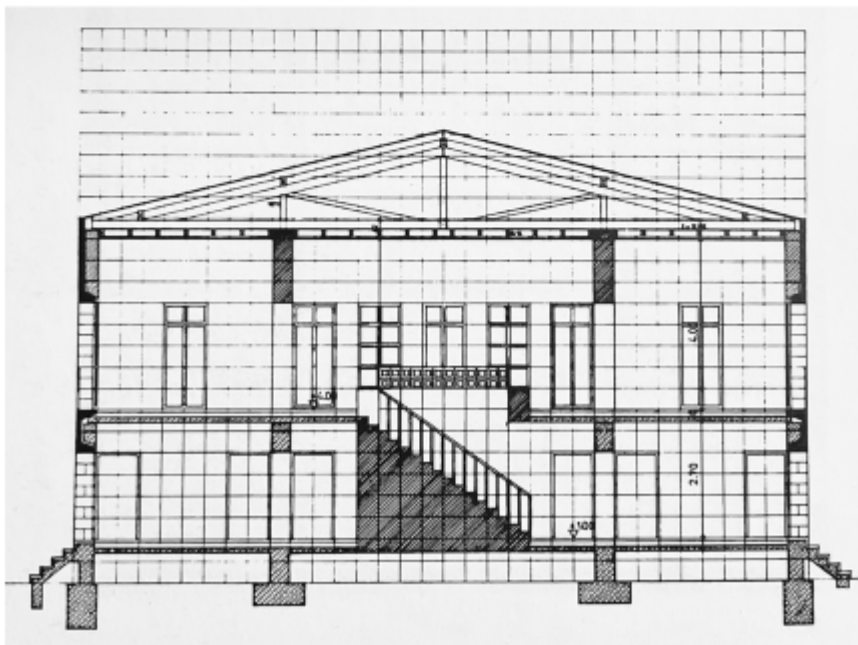
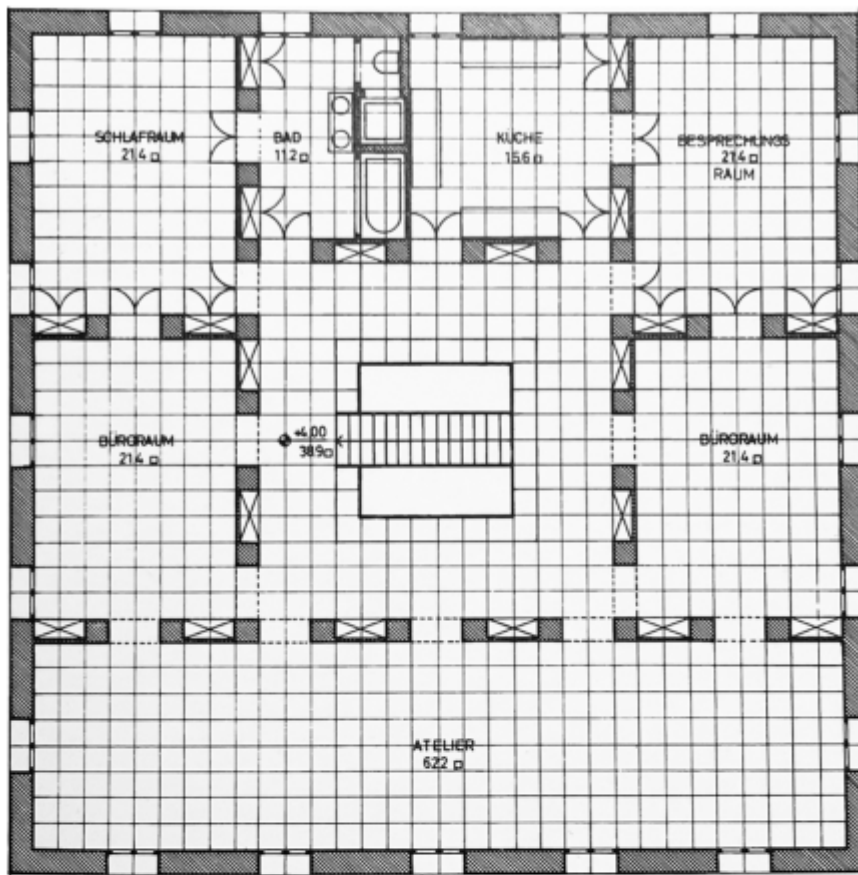


Abb. 21, Villa Glashütte, Grundriss und Aufriss mit dem Raster (Kieren 2006, S. 58-59)