

## ARCHITEKTUR UND ZEITLICHKEIT IN KUNSTPHILOSOPHISCHER SICHT

*İsmail Tunalı, İstanbul*

Ein bekannter österr. Architekt, Schwanzer, definiert die Architektur folgendermassen: die Architektur ist mehr als ein Dach überm Kopf. «Dieser Ausdruck», «mehr als ein Dach» hat eine komplexe Bedeutung, die wichtige, ganz heterogene Probleme umfasst - einerseits bauphysische - andererseits kunstgeschichtliche, ökonomische, soziologische, sozial-anthropologische, psychologische und medizinische Probleme. Denn die Architektur besonders von heute hat vor allem eine soziale Funktion: den Menschenmassen gesunde, komfortable, wirtschaftliche und moderne Wohnungen zu verschaffen. Die Bevölkerung mehrt sich und die Städte vergrössern sich. Aus diesem Grunde müssen soviel als möglich neue Bauten errichtet werden, die Altwohnungen müssen erneuert werden. Alle diese Probleme verleihen der Architektur einen sozialen, kulturellen und zentralen Wert in der Gesellschaft.

Obwohl es faktisch so ist, sehen wir, dass die Architektur in der Kunstgeschichte keinen gebührenden Platz einnimmt. Seit einem Jahrhundert nehmen Malerei, Musik und Literatur den ersten Rang ein. Dementsprechend haben die kunstgeschichtlichen Untersuchungen als Modellobjekt immer die sogenannten Kunstarten. So bietet z.B. eine Untersuchung der abstrakten Malerei auch eine solche der abstrakten Kunst überhaupt. Heute begnügt man sie damit, einen literarischen Text hermeneutisch oder strukturalistisch zu untersuchen, ohne die anderen Kunstarten zu behandeln. Warum im vergangenen Jahrhundert, seit Schelling und Hegel, die Kunstphilosophie der Architektur ununtersucht gelassen hat, kann im Licht des Obengesagten verstanden werden. Dazu kommt der

Funktionalismus der Architektur. Denn für die Kunstphilosophie steht der funktionelle Wert dem ästhetischen immer nach. Deshalb verleiht man der Architektur in der Hierarchie der Künste immer den untersten Platz.

Aber in der heutigen Zeit, in der z.B. die Ergonomie als ein wichtiges Wissenschaftsgebiet auftritt und alle Werte, auch die ästhetischen neu begründet werden, muss die Architektur mit ihrer ganzen komplexen Struktur zum Objekt der Philosophie werden. Denn es ist nur philosophisch möglich, die komplexen Probleme der Architektur zu lösen. Aus diesem Grunde brauchen wir heute noch mehr als vergangene Zeiten eine Philosophie der Architektur.

In diesem Aufsatz möchte ich ein architekturphilosophisches Problem, nämlich das Problem der Zeitlichkeit behandeln, an dem ich manche wichtigen architektonischen Fragen aufzeigen will.

Die erste Frage lautet also: Was ist die Architektur?

In der Kunstgeschichte ist es üblich, daß die Architektur als eine räumlich bedingte, vom Raume abhängige Kunst aufgefasst wird. Diese Auffassung ist insoweit richtig als es sich in der Architektur vor allem um die Gestaltung, um die Formung des Raums handelt. In dieser Hinsicht stellt jedes architektonische Werk einen geformten, einen gestalteten Raum dar. So ist die Geschichte der Architektur in gewissem Sinne Geschichte von der Gestaltung, von der Formung des Raums.

Hierbei entsteht aber die Frage, ob die Architektur bloß vom Raum abhängig ist und ob sie lediglich als Formung des Raums begriffen werden kann. Die Beantwortung dieser Frage setzt in erster Linie die Analyse des architektonischen Werks voraus. Was besagen z.B. ein Schulgebäude oder eine Kirche als architektonische Gebilde? Falls diese Gebilde ein besonderes Verhältnis zwischen «Raum» und «Form» darstellen, so läßt sich von ihnen sagen, daß sie den Charakter eines Kunstwerks aufweisen und als solche von einer Gesetzmäßigkeit eigener Art bestimmt sind. Als Seinsgebilde sui generis sind sie, wie uns die ontologische Analyse des Kunstwerks lehrt, integrale, eigengesetzliche Gebilde, die aus zwei heterogenen Seinssphären, aus dem real und dem unreal Seienden bestehen. Wenn Gebilde solcher Art eine bestimmte Vollkommenheit an Komposition

erreichen, so sind sie nicht mehr bloß Produkte der Architektur, sondern zugleich Produkte künstlerischen Schaffens. Aus diesem Grund besteht zwischen einem Bauwerk und einem Gemälde oder einer Statue, sofern sie Kunstwerke sind, kein Unterschied. Sie alle teilen die Kunsthaftigkeit, nämlich die Eigenschaft des Kunstwerks.

Wodurch sie sich gemeinsam hervorheben, ist, daß ihr Sein nicht von empirischer, sondern geschichtlich-kultureller Art ist. Das Sein des Kunstwerks ist geschichtlich-kulturelles Sein. Worauf beruht nun diese Geschichtlichkeit? Mit dieser Frage stehen wir vor dem Problem einer Grundlegung des Kunstwerks in kunstphilosophischer Sicht. Sieht man sich die Geschichte der Kunst näher an, so bietet sich das Phänomen, das wir als Kunst bezeichnen, als ein Prozess dar, in dem stets eine Kunstform von der anderen abgelöst wird. Dieses sich in der Kunst stetig Wandelnde bezeichnen wir als «Stil». In diesem Sinne ist Kunstgeschichte Geschichte der Kunststile. So spricht man vom griechisch-römischen und mittelalterlichen wie auch vom Renaissance-, Barock- und modernen Stil. Diese Stilunterschiede entstehen im zeitlichen Wandel der Kunstformen. Dieser Wandlungsprozess der Kunstformen macht die Geschichtlichkeit bzw. die Zeitlichkeit der Kunst aus. Die Kunst ist daher ein geschichtliches, zeitliches Phänomen und jedes Kunstwerk, ob es sich nun um Malerei, Musik, Plastik oder Architektur handelt, unterliegt der Seinsweise der Zeitlichkeit.

Wenn nun die Geschichtlichkeit der Kunst auf dem Wandel der Kunststile beruht, so tut sich die Frage auf, wie denn überhaupt die Änderung der Kunststile möglich ist. Worin unterscheidet sich z.B. ein mittelalterliches Bauwerk von einem griechischen, ein Bauwerk der Renaissance von einem mittelalterlichen oder ein Bauwerk des Barock von einem der Renaissance und schließlich ein modernes Bauwerk von einem des Barock? Wie sind diese Unterschiede zu erklären? Hier handelt es sich nicht nur um formale, sondern zugleich um strukturelle Unterschiede. Diese Wesensverschiedenheit müssen wir aber in einer tieferen umzwar einer philosophischen Ebene zu ergründen suchen.

Was ist es, das den Wandel und die Änderung, die Geschichtlichkeit und Zeitlichkeit in der Kunst ausmacht? Dies ist, meines Erachtens, auf die Beziehung zwischen Menschen und Seiendem,

zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem mit Bewußtsein ausgestatteten Ich und den seienden Gegenständen zurückzuführen. Wenn wir das Problem in einer tieferen Dimension durchdenken, so können wir sagen, daß jegliche kulturelle Änderung von dem Verhältnis des Subjekts zu Objekt abhängt und durch die Änderung dieses Verhältnisses hervorgerufen wird. Da die elementarste aller Beziehung zwischen Mensch und Seiendem, zwischen Subjekt und Objekt die der Erkenntnis ist, kann alle Änderung im kulturellen Leben und in der Kunst als einem Kulturphänomen auf diese primäre Erkenntnis - Beziehung zurückgeführt werden. Demnach bedeutet jegliche Wandlung in der Kunst im Grunde genommen eine Wandlung in der Art und Weise, wie der Mensch das Seiende und die Gegenstände begreift. Das Seiende zu begreifen, heißt, daß das Seiende zum Objekt des menschlichen Subjekts gemacht und so vom Menschen gedeutet wird. Wenn ich z.B. sage, der Tisch vor mir ist viereckig oder dieser Baum ist grün, so handelt es sich hier um eine Erkenntnis-Beziehung zwischen meinem Ich und einem Objekt, das ich als Tisch bzw. als Baum bezeichne. Diese Erkenntnis - Beziehung ist es, die eine Deutung der Objekte mit sich bringt, wobei sich die Art der Objektdeutung nicht nur je nach individuellen Subjekten, nach einzelnen Personen, sondern auch je nach Epochen und Zeitaltern ändert. So unterscheiden sich die Objektdeutung und die Seinsauffassung der Antike, der Scholastik, der Renaissance und des Barock wie auch des Impressionismus und des Kubismus streng voneinander. Die Seinsdeutung des antiken Griechentums ging von dem Grundsatz aus, daß «aus Nichts nichts wird» (ex nihilo nihil). Dies besagt, daß das Sein nicht aus dem Nichts entstanden, sondern ein ewig Seiendes ist. Diese Seinsauffassung sieht die Natur als eine Wirklichkeit, die von Schönheit und Harmonie durchdrungen ist. Und der Mensch nimmt an dieser harmonischen Naturwirklichkeit als deren notwendiges und vervollkommnendes Glied teil. In solch einer harmonisch geordneten Natur leben die griechischen Götter in menschlicher Gestalt und mit dem Menschen zusammen. Das so sich heraushebende anthropomorphe, polytheistische und zugleich humanistische Weltbild findet seine Ausdrucksform in der griechischen Kunst beziehungsweise in der griechischen Architektur wieder. Daher entspricht die Harmonie in der griechischen Kunst den damaligen Maßstäben menschlichen Begriffens, und so bietet sie sich

uns Heutigen als eine auf menschliche Maße angelegte, humane Kunst und humane Architektur dar.

Im Mittelalter dagegen findet eine vollkommen andersartige Beziehung zwischen Mensch und Sein statt. Das Mittelalter geht von dem Gedanken aus, daß der Mensch als Strafe für seine Sündhaftigkeit von Gott in die diesseitige Welt herabgeworfen worden sei. Das wahre, einzig wirkliche Sein ist im Jenseits, in der Welt Gottes. Die Aufgabe des Menschen ist, sich von der Sünde zu befreien, um wieder in das Reich Gottes zurückzugelangen. Daher darf sich der Mensch vom trügerischen Schein von der verlogenen Schönheit dieser Welt nicht täuschen lassen, alle Wahrheit und alle Schönheit muß er im Jenseits suchen. Eine Seinsauffassung und Objektsdeutung solcher Art bringt eine von der griechischen gänzlich verschiedene Kultur und eine vollkommen andersartige Kunst mit sich. In der mittelalterlichen Plastik sind die Körper fern von jeglicher Weltlichkeit in dicke Bekleidungen gehüllt und die Türme der gotischen Kathedralen ragen, um das Göttliche zu erreichen, hoch zum Himmel empor.

Mit dem Aufkommen der Renaissance wird die Natur als eine Realität wiederentdeckt. Wie in der Welt der griechischen Antike ist die Natur wieder dem Menschen geöffnet und der Mensch hat nun ein harmonisches Verhältnis zur Natur, als deren Mitglied er sich fühlt. Die Natur ist eine harmonische, einheitliche Realität; denn» ihr Buch mit den Buchstaben der Mathematik geschrieben.« Aus dieser Beziehung zur Natur gehen einerseits die positiven Naturwissenschaften, andererseits die Renaissance-Kunst hervor. Gemeinsam ist ihnen, daß sie sich auf die Auffassung stützen, daß die Natur die einzige Realität ist. Im Lichte dieses Seinsverständnisses wird in der Plastik der Renaissance der nackte menschliche Körper wiederentdeckt, während die Baukunst, um an der Naturwirklichkeit teilzuhaben, sich im Raume ausstreckt und mit der Natur ein harmonisches Verhältnis herzustellen sucht.

Im Barockzeitalter gerät das ausgewogene, harmonische Verhältnis zwischen Mensch und Natur ins Schwanken. Das in der Renaissance herrschende statische und auf dem Prinzip des Humanismus beruhende Verhältnis des Menschen zur Natur verwandelt sich nun in ein dynamisches. Aus diesem entspringt dann einerseits

die großen metaphysischen Systeme wie z.B. das von Descartes, Spinoza und Leibniz, andererseits mit ihrem eigenartig dynamischen Formenreichtum die Barockkunst. In der Malerei wie auch in der Baukunst wird nun Beweglichkeit zum Leitprinzip erhoben.

Auch die Wandlung in der modernen Kunst läßt sich durch die Subjekt-Objekt-Beziehung, d.h. durch das Seinsverständnis, durch die Seinsdeutung des Menschen erklären. So ist z.B. für den Impressionismus das Kunstwerk ein einheitliches Gefüge von Sinneseindrücken. Die impressionistische Kunst läßt die großen Themen, die großen Gedanken beiseite und wendet sich dem mit Sinnlichkeit erfüllten Alltag zu. Dieser Kunstauffassung liegt die Objektsdeutung und das Seinsverständnis einer bestimmten Epoche zugrunde. Nach diesem Seinsverständnis ist das, was wir als Seiendes bezeichnen, z.B. dieser Tisch oder dieses Stück Papier nichts als eine Komplexität von Sinneseindrücken, außerhalb derer es nichts an sich Bestehendes gibt.

Auch in der modernen Kunst, so z.B. beim Kubismus, ist es eine vollkommen neue Dimension, von der die Kunst nun bestimmt wird. In dieser Dimension ist die Kunst durch Kuben, Vierecke und Konusfiguren gekennzeichnet. Als Cézanne zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Künstler dazu aufforderte, die Objekte unter dem Gesichtspunkt von Kuben und Kegeln darzustellen, brachte er eine neue Seinsauffassung, eine neue Objektsdeutung zum Ausdruck. Denn das neu einbrechende Zeitalter wollte die Phänomene auf ein ewig Seiendes, auf eine bleibende Wesensform zurückführen. Diese unvergänglich-unwandelbare Wesenheit fand wiederum in den geometrischen Formen ihren Ausdruck. Die Suche nach einer solchen unveränderlichen Wesenheit weist auf eine besondere Subjekt-Objekt-Beziehung hin, die der kubistischen Kunst zugrunde liegt.

Der sich in der Subjekt-Objekt-Beziehung d.h. in der menschlichen Seinsauffassung vollziehende Wandel besagt, daß das kulturelle Sein und mit ihm die Kunst als ein Phänomen der Kultur dem Gesetz der Geschichtlichkeit unterliegt. Demnach ist es die Kategorie der Geschichtlichkeit bzw. der Zeitlichkeit, durch die die Kunst determiniert wird. Kunstwerke im allgemeinen und Bauwerke im besonderen haben ein geschichtliches, ein zeitliches Sein. In diesem Sinn ist Kunstgeschichte Geschichte der Zeitlichkeit der Kunst.

Gerade diese Geschichtlichkeit, diese Zeitlichkeit ist es aber, worin sich die Baukunst von anderen Künsten unterscheidet. Während die Geschichtlichkeit bzw. die Zeitlichkeit in den übrigen Künsten in Form von Stiländerungen auftritt, nimmt sie in der Baukunst einen wesentlich verschiedenen Charakter an. So ist z.B. das Gemälde an der Wand in dem ihm eigentümlichen Stil Ausdruck einer bestimmten Seinsauffassung. Als solches hat es einen kulturellen Seinscharakter und wird von der Kategorie der Geschichtlichkeit bzw. von der Zeitlichkeit bestimmt. Demselben Gemälde aber haftet zugleich die Eigenschaft der Unvergänglichkeit an. Als ein Phänomen des kulturellen Seins ist es zwar geschichtlich und zeitlich geprägt. In seiner Einmaligkeit als Kulturphänomen aber bleibt es als das, was es ist. Von den an ihm auftretenden physischen Änderungen bleibt sein kultureller Gehalt unberührt. So bleibt z.B. Leonardos «Mona Lisa», selbst wenn Jahrhunderte über sie hinweggehen, eine mit sich selbst identische Kulturerscheinung. Die Kategorie der Zeitlichkeit, von der die formelle-und-materielle Einheit dieses Gemäldes bestimmt ist, nimmt die Eigenschaft des Zeitlosen und des Unvergänglichen an, nachdem es als ein Kunstwerk, als ein in seiner Eigenart und Einmaligkeit unabänderliches Kulturgut entstanden ist. Diesen Begriff der Zeitlichkeit, der sich mit dem Begriff der Ewigkeit deckt, bezeichne ich als *logische* oder *transzendente Zeitlichkeit*.

Wenn wir nun unter diesem Aspekt die architektonischen Werke betrachten, so sehen wir, daß hier das Verhältnis von Grund auf verschieden ist. Dieser Unterschied beruht auf der Tatsache, daß die Bauwerke der Architektur nicht nur einen kulturellen, sondern auch einen funktionellen Wert haben. Diese dienen nicht nur einem ästhetischen Zweck, sondern auch einem praktischen, nämlich dem Zweck der Funktionalität. So sind eine Villa, eine Kirche oder ein Schulgebäude nicht nur dazu da, um beschaut zu werden; in der Villa wird gewohnt, in der Kirche wird die Andacht gehalten und in der Schule wird unterrichtet. Mit ihrer Funktionalität stellen die architektonischen Werke eine praktische Wirklichkeit in unserem Leben dar. Als solche haben sie ihren Ort mitten im menschlichen Leben, sie leben mit dem Menschen zusammen, nehmen am menschlichen Leben teil. Und wie das menschliche Leben von der empi-

rischen Zeit determiniert ist, so sind die architektonischen Bauwerke als fest im menschlichen Leben verankerte Gebilde zugleich von der *empirischen Zeit* determiniert. Die anderen Künste dagegen stehen nicht unter der Determination der empirischen Zeit, sie bleiben außerhalb des Bereichs des praktischen Lebens.

Was das architektonische Werk von anderen Kunstwerken unterscheidet, ist sein Verhältnis zur empirischen Zeit. Mit dem Begriff der empirischen Zeit ist die reale Erfahrungszeit gemeint, in der sich das menschliche Leben abspielt und von der die Welt der kausal-notwendigen Phänomene determiniert ist. Indem die architektonischen Werke an der praktischen Lebenswelt des Menschen teilnehmen, gehören sie der Welt der empirischen Zeit, der Welt der Kausalnotwendigkeit an, die wir als die Welt der Phänomene bezeichnen. Diese durch die empirische Zeit determinierte Welt der Objekt und der Phänomene ist eine Welt des Entstehens und Vergehens, eine Welt der unverbrüchlichen Prozessualität. Als Glieder des praktischen Lebens stehen die architektonischen Werke unter der Determination der empirischen Zeit, sie unterliegen dem Gesetz des kontinuierlichen Wandels. Wie alles andere entstehen und vergehen sie auch. Die Kategorien des Wechsels und der Prozessualität stehen im engsten Bezug zur empirischen Zeit. So sind die Werke der Baukunst als von der empirischen Zeit determinierte Gebilde dem Wandel unterworfen und sind jederzeit bedroht, unterzugehen bzw. vernichtet und zerstört zu werden. Wenn aber diese zerstörten, untergegangenen Bauwerke eines Tages von Archäologen entdeckt und wieder ans Tageslicht gebracht werden, so haben sie nicht mehr die Seinsform praktisch-funktionaler Gebilde, die der empirisch-realen Zeit angehören, sondern haben nun die Seinsform von Kulturgütern, die in den Bereich der transzendentalen Zeitlichkeit erhoben sind.

Andererseits müssen aber die Werke der Baukunst, um in der empirischen Zeit weiterexistieren und ihr reales Dasein fortsetzen zu können, immer wieder von neuem restauriert werden. Jede Restaurierung der über Jahrhunderte dauernden Bauwerke wird aber von der Erkenntnis-, Denkungs- und Gefühlsart desjenigen Zeitalters bestimmt, in welchem die Restauration stattfindet. Dies bringt es nun mit sich, daß es mit jeder neu einsetzenden Restauration zu



einer Einheit, zu einer Synthesis empirischer und transzendentaler Zeitlichkeit kommt. Wenn wir Bauwerke betrachten, die Jahrhunderte lang ihr Dasein nur durch Restaurationen aufrechterhalten konnten, so sehen wir, daß ihre originär kulturelle Eigenart zum größten Teil verlorengegangen ist. Dies besagt, daß die jeweilige empirische Zeit die zur Transzendentalität erhobenen Merkmale vorangehender Zeitalter in sich trägt, daß z.B. das Portal des Bauwerks einem bestimmten, das Dach wiederum einem anderen Zeitalter angehört. Durch diesen Sachverhalt kommen Fragen auf, deren Beantwortung für die Restaurationsarchitektur von großer Wichtigkeit ist. Durch welche Ziele und Prinzipien soll sich die Restauration leiten lassen? Welche transzendente Zeitlichkeit bzw. welche Kulturschicht soll sie bei der Neubearbeitung des alten Bauwerks zum Ausdruck bringen? Es sind Fragen, mit denen sich die Restauration selbst heute noch auseinanderzusetzen hat.

Aus dem Gesagten läßt sich folgendes zusammenfassen: Im Gegensatz zu anderen Künsten hat die Architektur ein doppeltes Verhältnis zur Zeitlichkeit. Einerseits trägt das architektonische Werk als ein Kulturgut die Eigenschaft des Unvergänglichen. Darin kommt die transzendente Zeitlichkeit des architektonischen Werks zum Vorschein. Andererseits haftet dem Bauwerk als einem real seienden, dem Gesetz der kausalen Notwendigkeit unterworfenen Gebilde die Eigenschaft der empirischen Zeitlichkeit an. Was aber das Sein des architektonischen Werks ausmacht, ist nicht seine Dualität, nämlich die Dualität von empirischer und transzendentaler Zeitlichkeit, vielmehr ist das Bauwerk durch seine ursprüngliche Einheit gekennzeichnet, in der ein Zusammenspiel zweier entgegengesetzter Zeitlichkeiten stattfindet. Als ein unteilbares Ganzes in zweierlei Zeitlichkeit zu existieren, ist die Seinsweise des architektonischen Werks.