

Inhalt

- 8 *Vorwort*
- 14 *Einleitung*

- 49 *Die modernisierte Architektur*
 - Diskurs über die Frage,
ob Architektur eine Wissenschaft ist*
 - 97 Die enzyklopädische Architektur
 - 115 Trennung von Kunst und Wissenschaft
 - 129 Von der Enzyklopädie zur Enzyklopädistik
 - 149 Tradition, Klassizismus und Avantgarde
 - 171 Enzyklopädie der Passagen

- Anhang*
 - 199 Architektur zwischen Religion,
Kunst und Wissenschaft
 - 215 Die Verachtung des Empirischen (Johannes Kepler)
 - 227 Hungerkünstler, Wissenschaftler und Scharlatane
 - 252 Wissensmaschinen

- 255 Personenregister
- 259 Abbildungsnachweis
- 262 Übersicht

Vorwort

Architekten, Bauhistoriker, Architektur- und Kulturtheoretiker widmeten sich das gesamte 20. Jahrhundert hindurch dem Phänomen der modernen (später der postmodernen) Architektur und versuchten die Frage zu beantworten, was die moderne Architektur ihrem Kern nach ist und welche soziale und ästhetische Bedeutung ihr zukommt. Hier nun wird ein neuer Diskurs begonnen, der herausfinden soll, worin die Eigenart der *vormodernen* Architektur bestand und in welcher Weise sie in der Moderne weiter bestehen durfte. Gegenüber den Debatten der zurückliegenden Jahrzehnte vertrete ich die These, dass es wohl eine avantgardistische und traditionalistische, nicht aber eine moderne Architektur geben kann. Die Architektur ist eine uralte Disziplin, für die sich in der Moderne zunächst zwei Möglichkeiten eröffneten: unterzugehen oder modernisiert zu werden. Bei genauerer Betrachtung erscheint es freilich so, als sei beides zugleich geschehen. Die Architektur wurde modernisiert und verlor dabei ihre substanzielle Eigenschaft: eine universelle Enzyklopädie zu sein, welche die Hoffnung nährt, unsere Welt sei ein sinnvoll und harmonisch geordnetes Gebilde.

Vor dem mit Bacon und Descartes einsetzenden Szientismus repräsentierte die Architektur die Einheit von Kunst und Wissenschaft und bildete darüber hinaus einen eigenen rationalen Kosmos aus, eine Art *Mundaneum*,¹ das sich aus der

1 1929 entstanden Le Corbusiers Planungen zum Mundaneum, das eine Zusammenfassung aller in Genf ansässigen internationalen Organisationen intendierte und in seinem Zentrum das Konzept

Archivierung des „vernünftigen“, der Eliminierung des „unvernünftigen“ und der Generierung neuen Wissens zusammensetzte. Die Moderne löste diese „enzyklopädische“ Einheit auf, und die Architektur begann mit dem Klassizismus ihre synthetische Kraft einzubüßen. Sie vermochte nur zu überleben, indem sie sich in partikuläre „Architekturen“ aufspaltete. Dieser Prozess der Ausdifferenzierung und Spezialisierung hält bis heute an und bewirkt, dass die verbliebenen „Partikulararchitekturen“ ihre Identität daraus beziehen, ein einziges Merkmal oder einige wenige Merkmale aus der Vielfalt der Aspekte, die schon das alte Bauen zu berücksichtigen suchte, herausgefiltert und zu ihren wichtigsten Prämissen erhoben zu haben. Zu diesen Prämissen können wir die Gesundheit, Hygiene, Funktionalität, (ästhetische) Ökonomie und konstruktive Intelligenz zählen, denen sich Bauweisen verpflichten, die unter dem irreführenden Etikett „moderne Architektur“ firmieren.

Die Modernisierung brachte es mit sich, dass die Architektur ihren Status als Wissenschaft nur dann behalten durfte, wenn sie ihn im Sinne des Szientismus zu präzisieren verstand. Hannes Mayer, der zweite Direktor des Dessauer Bauhauses nahm sich dieser Aufgabe mit verbissenem Ernst an, um im Unterschied zu einem bloß ästhetisch motivierten modernen Baustil eine wissenschaftlich begründete Baulehre zu formulieren. Entwürfe mussten sich direkt aus objektivierbaren Verfahren ableiten und an die Gesetze der „reinen Konstruktion“ halten, damit das Reich der subjektive Entscheidungen eingedämmt und sukzessive durch funktionale, statische und produktionstechnische Fakten ersetzen werden konnte. Auf diese Weise wurde die einst

eines pyramidalen und zugleich spiralenförmig wachsenden Weltmuseums präsentierte, worin der Enzyklopädist Corbusier die Geschichte der Welt dokumentieren wollte. Er stützte sich dabei auf eine Initiative des Belgiers Paul Otlet, des Begründers der modernen Dokumentationswissenschaft, der 1898 in Brüssel das „Institut International de Bibliographie“ aus der Taufe gehoben hatte, mit dem unbescheidenen Ziel, das gesamte Schrifttum der Welt zu erfassen. Sitz des Instituts war das Palais Mondial, das von Otlet schon bald in Mundaneum umbenannt wurde.

so stolze Universalwissenschaft Architektur zu einer technischen Handlungswissenschaft herabgewürdigt.

Gegen die moderne Partikularisierung und „Entwissenschaftlichung“ der Architektur und gegen ihr Pendant, die Entkunstung des Bauens, setzten sich die Traditionalisten und die Avantgardisten zu Wehr. Seit der Romantik stemmten sie sich gegen die Ausdifferenzierung der Architektur, indem sie deren vormodernen Charakter zu restaurieren (Traditionalisten) oder reformulieren suchten (Avantgardisten). Mein Text über *Die modernisierte Architektur* und der ihm folgende *Diskurs über die Frage, ob Architektur eine Wissenschaft ist*, erinnern daher nicht nur an die antiquierte Konstitution traditioneller Architektur, sondern diskutieren deren Überlebenschancen und tragen so zu einer Theorie der Moderne bei, die im Ingenieur, im Modernismus, Avantgardismus und Traditionalismus idealtypische Reaktionsweisen auf die Moderne ausmacht. Der *Diskurs* verfolgt außerdem das Ziel, den alten und dennoch aktuellen Enzyklopädismus der Architektur gegen das Kunst- und Wissenschaftsverständnis unserer Gegenwart in Stellung zu bringen.

Durch die Zeiten hindurch hatte sich die Architektur als ein Paradigma transdisziplinären Wissens behaupten können. Sie war eine *vorbildliche* Kunst und Wissenschaft auch deshalb, weil sich gelungene Bauwerke als miniaturisierte Schöpfungsgeschichte verstehen ließen. Die Architektur besaß vor der Moderne einen die Welt erklärenden Modellcharakter, an den Traditionalisten und Avantgardisten bis heute festhalten, wobei freilich die Traditionalisten nur diejenigen Theoreme im Bauen veranschaulicht sehen möchten, die den alten Glauben an die *harmonia mundi* stützen, während die Avantgardisten der Architektur keine der Torturen ersparen wollen, denen unsere weit überforderte Vorstellungskraft ausgesetzt ist, wenn wir Phänomene wie der Raumzeit, Quantensprüngen, gekrümmten Räumen und *Hypercubes* etc. konfrontiert werden.

In der Moderne gibt es offenkundig starke Kräfte, die von der Architektur das Schicksal einer opferreichen Modernisierung

abwenden möchten. Aus diesem Grund liegt die Aufgabe der Architekturtheorie nicht nur darin, sich zu einer Kulturwissenschaft auszuweiten, wie es manche Kolleginnen und Kollegen im Anschluss an Gottfried Semper praktizieren, sondern ebenfalls darin, kritische Wissenschaftstheorie zu sein. Die implizite These des vorliegenden Buches lautet daher: die Architektur überlebt in der Moderne nur, wenn es ihr gelingt, aus der Rolle einer angewandten Kunst und Wissenschaft herauszuschlüpfen, um den Status einer universellen Disziplin zurück zu gewinnen, die über die intelligiblen und ästhetischen Vermögen verfügt, die partikularisierten Wissensdisziplinen konzeptuell zu einen. Das wird ihr aber nur dann gelingen, wenn sie ihren vormodernen enzyklopädischen Charakter auch in Zukunft zu behaupten und avantgardistisch zu reformulieren versteht.

Im Anhang finden sich noch drei unveröffentlichte Texte, die dem Leser dabei helfen, den Weg ein Stück weit nachzuvollziehen, den ich zurückliegen musste, um zu meinen Thesen vorzudringen. Sie können auch als Einstieg ins Thema benutzt und zuerst gelesen werden. Ursprünglich sollten im Anhang bereits publizierte Aufsätze, die meinen Überlegungen die Richtung gaben, Aufnahme finden, doch hätte das den Rahmen gesprengt, den sich diese der „Handlichkeit“ verpflichtete Edition gesetzt hat. Stellvertretend für Gesprächspartner, die zum Gelingen des Buches beitrugen, möchte ich Mona Mahall, Ursula Baus und Jörg Gleiter nennen. Die Studentin Eylem Öden hat wichtige redaktionelle Tätigkeiten übernommen und repräsentiert überdies die neugierigen Seminarteilnehmer, die sich im Wintersemester 2007/08 mit mir auf die Suche nach der „allwissenden Architektur“ begeben hatten.

Stuttgart/Tübingen, August 2008

Gerd de Bruyn

Einleitung

„Wir sehen, wie Gott gleich einem menschlichen Baumeister, der Ordnung und Regel gemäß, an die Grundlegung der Welt herangetreten ist und jegliches so ausgemessen hat, dass man meinen könnte, nicht die Kunst nehme sich die Natur zum Vorbild, sondern Gott selber habe bei der Schöpfung auf die Bauweise des kommenden Menschen geschaut.“

Johannes Kepler: *Mysterium cosmographicum*, 1597

1. Architektur hat oft nur am Rande mit Bauen zu tun. Leichter als dem Theoretiker kommt dieser Satz dem ambitionierten Praktiker über die Lippen. Er macht ja täglich die Erfahrung, welch große Opfer öffentliche und private Bauherren, Planungs- und Baurecht, Ökonomie und Ökologie, politische und räumliche Zwänge etc. der Architektur abverlangen.¹ Wie viele andere leidet auch der Theoretiker unter den fragwürdigen Resultaten dieser Malaise, doch sollte er sich darüber weniger entsetzen, als daran denken, dass Bauen für die Architektur keineswegs so wesentlich ist, wie gemeinhin angenommen wird. Im Grunde kommt es nicht einmal darauf an. Selbstverständlich muss der seiner Höhlenexistenz und dem Nomadentum entronnene Mensch Häuser errichten und das seit

1 Der Architektur, nicht dem Bauen! Dieses wird ja erst durch die Bedürfnisse der Nutzer, durch den Einspruch der Anrainer und der Denkmalpflege, den städtebaulichen Kontext, die Belange des Verkehrs und des Naturschutzes, aber auch durch technische Innovationen und neue Materialien usw. legitimiert und zu sozialen, konstruktiven und ästhetischen Höchstleistungen angespornt.

Jahrtausenden schon, dennoch verdankt die Architektur der existenziellen Bautätigkeit des Menschen weder ihren Ursprung noch ihre Bedeutung. Ebenso wenig dem Luxusbedürfnis von Machteliten und der Prachtentfaltung legitimer und illegitimer Herrschaft. Architektur ist kein in Lehm, Holz, Stein, Stahl oder Beton materialisierter Gedanke² und ist auch nicht von Hause aus elitär und exklusiv. *Architektur ist ihrer ureigenen Substanz nach eine enzyklopädische Kunst und Wissenschaft.*

Architekten regulär auszubilden, damit die Bautätigkeit eines Landes vorankommt und auf ein höheres technisches und ästhetisches Niveau gehoben wird, ist ein vergleichsweise junger Gedanke. Bevor er sich durchsetzte, beschäftigten sich mit der Architektur in erster Linie Universalgenies wie Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci, bedeutende Wissenschaftler wie Guarino Guarini, Christopher Wren und Claude Perrault oder Künstler vom Range Michelangelos und Berninis. Bei näherem Hinschauen erkennen wir freilich, dass sie und viele andere Architekten ihrer Zeit *Künstler und Wissenschaftler zugleich* waren, selbst dann, wenn sie wie Palladio oder Borromini ihre Grundausbildung in einer Steinmetzwerkstatt absolvierten. Zu Baumeistern wurden sie erst, als sie Häuser entwarfen und unter

- 2 Wenn man die Architektur als Gedankengebäude beschreibt, wofür ja in der Tat vieles spricht, dann sollten wir sie im Unterschied zu philosophischen Gedankengebäuden und im Gegensatz zur streng (natur-)wissenschaftlichen Abstraktionen, eine Disziplin nennen, die dem Gedanken, den sie fasst, eine anschauliche Form zu geben sucht, die zugleich so intelligibel und sinnlich wie möglich ist. Während der poetische, musikalische oder malerische Gedanke in der Gefahr steht, rein emotional aufgefasst zu werden, (weswegen es komplizierter Analysen bedarf, um uns seine formalästhetische Struktur ins Bewusstsein zu rufen) und der dichterische Gedanke vorzugsweise intellektuell verstanden wird, wahrt der architektonische Gedanke die Balance zwischen beiden. Selbst in hoch suggestiven Architekturdarstellungen erkennen wir mühelos einen technisch-rationalen Kern. Zeichnungen müssen nicht gebaut werden, um Architektur zu werden, sie sind es längst, wenn sie Ideen verkörpern, die unsere gesamte intellektuelle und emotionale Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

ihrer Leitung errichten ließen, Architekten aber waren sie schon lange zuvor: als sie den übermächtigen Wunsch nach einer vernünftig geordneten Welt, worauf der Humanismus mit der Vorstellung *universeller Harmonie*³ antwortete, auf der Basis enzyklopädischer Wissensfülle zu modellieren begannen.

Dabei schien die Kumulation des Wissens selbst schon einer imaginären Weltarchitektur entsprungen und wieder zu ihr zurück zu streben. Enzyklopädien entfalteten die rationale Konzeption des Kosmos. Sie waren wie ein Zauberspiegel zu benutzen, der die *harmonia mundi* im Maßstab menschlicher Vernunft präsentierte. Und weil das so war, weil man sich die Welt nur als eine im Gleichgewicht befindliche vorzustellen vermochte, schulterten die Architekten alles Wissen ihrer Zeit und vollzogen zugleich die ihnen von den Vitruvianern aufgetragene Synthese der Künste und Wissenschaften unter der Auflage, die abstrakten Kosmologien der Philosophen in ihren Projekten so anschaulich wie möglich werden zu lassen. Genauer gesagt: in Projekten, bei denen die Vorstellung von der universellen Harmonie und deren ästhetische Interpretation ineins fallen sollten.⁴

- 3 Ernst Cassirer umschrieb den vormodernen Harmoniebegriff sehr anschaulich mit den Worten: „Die Weisheit des Urhebers der Natur leuchtet vor allem darin hervor, dass er das Uhrwerk der Welt von Anfang an derart eingerichtet hat, dass fortan alles mit Notwendigkeit gemäß der höchsten Harmonie der Dinge sich gestaltet.“ (Ernst Cassirer: *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, Hamburger Ausgabe Band 1, Hamburg: Meiner 1998, S. 453/454) Eine auf die Architektur bezogene, gründliche historische Ableitung der humanistischen Idee der universellen Harmonie, die deutlich macht, dass sich in diesem Begriff mythische und philosophische Interpretationen der Weltordnung auf das Engste mit ästhetischen und mathematischen Überlegungen verschränken, findet sich bei Paul von Naredi-Rainer: *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln: DuMont 1982.
- 4 So wie die Philosophen im Hausbau die sinnliche Basis ihre Methodik und Systematik entdeckt zu haben glaubten, vermuteten die Architekten in den Ordnungsmodellen der Philosophie das rationale Fundament ihrer Arbeit. Doch blieb es nicht bei der Analogisierung beider Sphären, nachdem schon Platon in der

Die These liegt auf der Hand, dass die Architektur vor der Moderne die geistig-sinnliche Durchbildung einer optimistischen Weltordnungshypothese intendierte, die der Philosophie entstammte, aber theologischen Ursprungs war. Wird die Philosophie heute als skrupulöse Schule des richtigen Fragens und als „große Gedankenarchitektur, innerhalb deren die Lebensrätsel und die Lebenssorgen aufgenommen sind“ (Dieter Henrich), beschrieben, könnte man die Architektur als den historischen und vergleichsweise robusten Versuch verstehen, auf diese Fragen die richtigen Antworten gegeben zu haben, damit sich die Lebensrätsel in der beruhigenden Anschauung rationaler Ordnungsstrukturen auflösen und die Lebenssorgen durch das Errichten von Häusern lindern ließen. Gleichwohl gehörten die Lösung der Rätsel und die Linderung der Sorgen nicht in den ureigenen Aufgabenbereich der Architektur. Deren Bedeutung bestand darin, den Menschen über lange historische Zeiträume hinweg die Einheit ihrer Welt und ihres Denkens und Handelns zu garantieren. Allein hierfür beanspruchte die Architektur jenen besonderen Ort zwischen Theorie und Praxis, der ihr noch heute reserviert sein sollte.

Nun wissen wir ja, dass die alte Weltordnungsmetaphysik, die die Architektur konzeptuell und ästhetisch repräsentierte, in der Moderne gewaltig unter Beschuss geriet, so dass sie samt des Universalwissens, das die verwegenen Spekulationen auf die *harmonia mundi* nährte, zu Bruch ging und von der

Geometrie ihre gemeinsame Heimat gefunden zu haben glaubte. Im *Timaios* trat er den Beweis an, dass der „Ideen-Himmel“ geometrisch begründet sei und dass Metaphysik (die Frage nach der „Weltseele“) und Physik (die Frage nach der Weltentstehung) miteinander vereint werden können. Berühmt ist die Stelle, in der er mithilfe der platonischen Körper die vier Elemente modelliert, wobei die Erde als Würfel, das Wasser als Ikosaeder, das Feuer als Tetraeder, die Luft als Oktaeder und das gesamte All als Dodekaeder beschrieben werden. Auch die Interaktion und Vereinigung der Elemente werden mit der geometrischen Verwandtschaft der platonischen Körper begründet. Wie reich die Rezeptionsgeschichte des *Timaios* an Aktualisierungsversuchen ist, deuten meine Texte im Anhang an.

technisch-konstruktiven Verwegenheit eines Bauens abgelöst wurde, das uns vor Augen führt: Mögen wir auch die Harmonie-Hypothese längst für überholt erachten, macht ja dennoch ihre pragmatische Reproduktion in der gelungenen Vereinigung und Fügung unterschiedlicher Baustoffe, Konstruktionsmethoden, Funktionen, Geschossebenen, spezifischer psychischer Bedürfnisse und Erwartungen großen Sinn. Auf diese Weise bewahrt sich die große Ordnung, die wir längst aus den Augen verloren haben, in der kleinen Ordnung eines Hauses, das nie bloß nützlich, sondern eine Manifestation der Hoffnung ist, die „Weltharmonie“ stelle sich wenigstens zum Richtfest wieder ein.⁵

Die Moderne verleiht den Ideen, die sie ernst nimmt, handfeste Wirklichkeit. Sie realisiert sie, indem sie ihren geistigen Gehalt in eine materielle Gestalt überführt. Wohl intendierten auch die Künste immer schon eine Materialisierung von Ideen, jedoch war noch Gottfried Semper fest davon überzeugt, dass sich Ideen nur *dem* Grade nach materialisieren lassen, nach dem die Künste entstofflicht werden.⁶ Demgegenüber bezwecken die modernen Waren und Produkte die restlose Materialisierung eines geistigen Gehalts. Er wird zersetzt,⁷ es bleibt

- 5 Im Nachhinein bestätigt so das „moderne“ Bauen die Architektur, die es abschaffen half. Tatsache bleibt dennoch, dass sich seit dem 19. Jahrhundert die metaphysische in eine physische *firmitas* zu verwandeln begann. Die materiale Solidität des Bauens findet selbst dann ihre Bestätigung, wenn dekonstruktivistische Stilmittel zum Einsatz kommen. Ein absurdes Haus, das die aus den Fugen geratene Welt symbolisiert, macht nur umso deutlicher, dass in der Moderne das Denken alle Sicherheiten verloren hat, während die konstruktive und technische Verlässlichkeit des Bauens, insbesondere der Großbauten und Großbaustellen, ins Unermessliche zu wachsen scheint.
- 6 „Vernichtung des Stofflichen ist notwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll.“ (Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Band 1: *Die Textile Kunst*, Mittenwald: Mäander Kunstverlag 1977, S. 231)
- 7 Vgl. hierzu Sempers Begriff der Zersetzung im Kapitel „Enzyklopädie der Passagen“, (S. 173ff.)

von ihm nichts mehr übrig, wenn er im modernen Sinne „wahr“ geworden ist. (Skeptiker würden sagen: Er war nie mehr wert als das, was aus ihm auf diese Weise wurde.)

Auch die Idee der *harmonia mundi* scheint ja in nahezu jedem komplexen modernen Produkt „wahr“ gemacht, in dem das Gelingen über das Scheitern triumphiert. Zum Paradigma dieses Gelingens könnte man seit jeher die Maschine erklären, doch zeigt sich gerade im Verweis auf sie ein entscheidender Unterschied: Die Maschine der Enzyklopädisten bot das Modell einer Welt, deren Einheit durch die Tatsache, dass irgendwelche konkreten Aggregate nicht funktionierten, niemals in Abrede gestellt werden konnte.⁸ Im Unterschied hierzu kommt es bei der modernen Maschine nur darauf an, ob sie reibungslos läuft. Ihr Funktionieren reicht völlig dazu aus, damit sich die Idee der universellen Harmonie in der modernen Welt dort bewahrheitet, wo wir weiterhin an sie glauben: in der Technik. Wie ja auch die Idee der Freiheit in der modernen Reise- oder Motorradindustrie bestens aufgehoben scheint ...

8 Dass einzelne Maschinen, insbesondere die Windmühlen, die er selbst konstruiert hatte, kläglich versagten, betrübte den Metaphysiker Leibniz überhaupt nicht. In der *Monadologie* erklärte er nicht nur das gesamte Universum und den vernunftlosen Körper zur Maschine, sondern schrieb im berühmten Paragraphen 64: „Jeder organische Körper eines Lebendigen ist eine Art göttliche Maschine oder natürlicher Automat, der alle künstlichen Automaten unendlich übersteigt. Denn eine durch die Kunst der Menschen gemachte Maschine ist nicht in allen ihren Teilen Maschine. [...] Die Maschinen der Natur aber, d. h. der lebendigen Körper, sind Maschinen noch in ihren kleinsten Teilen, bis ins Unendliche. Das macht den Unterschied zwischen der Natur und der Kunst, d. h. zwischen der göttlichen Kunst und unserer aus.“ (Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadologie und andere metaphysische Schriften*, französisch/deutsch, hg. u. übersetzt v. Ulrich Johannes Schneider, Hamburg: Meiner 2002, S. 139) Hier wird deutlich, dass sich der vormoderne Maschinenbegriff und die mechanistische Idee der universellen Harmonie dem Primat des Geistes verdanken, während wir den Verlust dieser Idee auf die Verdrängung des metaphysischen durch das technische Maschinenverständnis zurückführen können.

Im „modernen“ Bauen verschwindet die (enzyklopädische) Architektur in dem Maß, in dem die ihr immanente Ordnungs- und Harmonievorstellung, die auf die Einheit des Einen (Invarianz des Seins) und des Vielen (Varianz des Lebens) spekuliert, und ihr synthetischer Charakter aufgegeben und durch einen praktischen Ordnungssinn ersetzt werden. Dieser Vorgang wäre längst abgeschlossen und die Architektur vom Bauen restlos aufgezehrt und verdrängt worden, wenn sie nicht unterschiedliche Strategien des Überlebens entwickelt hätte. Diese bilden ein Hauptthema des vorliegenden Buches. Hier soll vorerst nur darauf hingewiesen werden, dass die traditionelle Architektur die zweifellos imposanteste Versöhnungsmaschine darstellte, die je existierte. Und genau das machte ja auch ihren Unterschied zur Philosophie aus: dass sie nie nur *reflektiert* hat, wodurch sie ihr von Beginn an unterlegen gewesen wäre und sich als überflüssig erwiesen hätte, sondern dass sie Vorgänge wie die Synthese wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit immer auch *produziert* hat. Die Architektur *ist* diese Synthese und ist zugleich ihr Produzent. Und insofern die Moderne das Ende dieser Synthese im Schilde führte, intendierte sie auch das Ende der enzyklopädischen Architektur.

Die Versöhnungsmaschine Architektur ist produktiv, noch bevor es zum Bauen kommt. Und sie war dies auch in der Vergangenheit, zumal die unterschiedlichen Gattungen (Kunst und Wissenschaft), Disziplinen (Malerei, Bildhauerei, Mathematik, Akustik etc.) und Sphären (Denken und Fühlen, Kopf- und Handarbeit etc.), die sie einte, schon in der Renaissance auseinanderdrängten. Vollends im Barock war das Gesamtkunstwerk Architektur zu einem Pulverfass geworden, dessen Explosion kurz bevorstand. Große Apparate an Experten und Künstlern konzentrierten sich darauf, die Explosivität des Barock als überschäumendes Fest zu inszenieren, als temperamentvolle Vereinigungsfeier der Wissenschaften und der Künste (kurz bevor sie sich autonomisieren und getrennte Wege gehen sollten), damit in den Menschen die Vorstellung von einer harmonisch geordneten Welt lebendig blieb. Die Architektur forcierte in der

übertriebenen Weise, in der eine absterbende Pflanze ein letztes Mal Blüten treibt, ihren enzyklopädischen Charakter und spitzte die Idee der universellen Ordnung emphatisch zu, bevor diese abdanken und auf ihre Wiedergeburt in der Romantik und den Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts hoffen musste.

Diese letzte Bemerkung zeigt schon, dass die hier ange-deuteten Entwicklungen nicht (nur) kulturkritisch bedauert, sondern in ihren Folgen untersucht werden sollen, die gewiss auch zur Zuversicht Anlass geben. Vor allem aber geht es darum zu erkennen, was Architektur wesentlich ist. Einige Definitionen deuteten sich ja schon an, wobei sich die schlichteste auf die Formel bringen lässt: dass die Architektur mit der gleichen Verve, mit der sie in Richtung Kunst drängt und ästhetisch werden will, auch in Richtung Wissenschaft strebt und die Form eines Gedankens annehmen muss.

Schon Le Corbusier betonte in „Vers une architecture“, einer Schrift, die architektonischer ist als manch einer seiner Bauten, Architektur sei eine Kunst und Geisteshaltung. Er beobachtete genau, dass es in der Moderne zu einer „rohen“ Materialisierung des genuin Architektonischen gekommen war, und hoffte dennoch mit der Überzeugung des Avantgardisten den Spieß umkehren und sowohl das archaisch Stoffliche ins Leben („Urinstinkte“) emanzipieren, als auch die rationale Ordnung ins Reich der Ideen transzendieren zu können.⁹ An ihn anknüpfend möchte ich die enzyklopädische Architektur einen Vorgang der Reflexion und Produktion nennen, der mit allmählich nachlas-

9 „Zur Erhabenheit fähig, rührt sie (*die Architektur*, GdB) durch ihre Sachlichkeit unsere stärksten Urinstinkte an und wendet sich gleichzeitig durch ihre Abstraktion an unsere höchsten Fähigkeiten. Die architektonische Abstraktion hat das Eigentümliche und Großartige an sich, dass sie, im rohen Tatsächlichen wurzelnd, dieses vergeistigt; denn die rohe Tatsächlichkeit ist nichts anderes als Stoffwerdung, als Symbol für die mögliche Idee. Die rohe Tatsächlichkeit wird nur durch die Ordnung, die man in sie hineinträgt, durchlässig für die Idee.“ (Le Corbusier: 1922. *Ausblick auf eine Architektur*, Bauwelt Fundamente 2, Braunschweig: Vieweg 1982, S. 37)

sendem Optimismus¹⁰ die Welt als sinnvolles Ganzes und rationales Konstrukt deutet und dabei auf einem Universalwissen aufbaut, das zu gleichen Teilen analytisch und anschaulich ist, die Balance zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen bewahrt und unbeirrt an jener Einheit von Kunst und Wissenschaft festhält, die Le Corbusier *synthèse des arts* nannte.

2. Der Buchtitel „Die enzyklopädische Architektur“ will nicht suggerieren, es gälte nach dem rationalistischen, organischen, futuristischen, strukturalistischen oder dekonstruktivistischen Bauen etc. endlich wieder eine neue Richtung oder Phase der Architektur auszumachen. Hier soll der Architektur kein weiteres wohlfeiles Etikett aufgeprägt und schon gar kein neues Stilmerkmal angedichtet werden, stattdessen möchte ich im Begriff des Enzyklopädischen die besondere Eigenart, die der Architektur innewohnte, bevor sie von der Moderne erfasst wurde, diskutieren. So handelt es sich also bei der enzyklopädischen Architektur um ein historisches Phänomen? Auch das trifft nicht zu, da ich keine Definition der Architektur im Sinn habe, die nur für einen bestimmten Zeitabschnitt (und hätte er noch so lange gedauert) gültig sein soll, sondern weil ich im Enzyklopädischen ihre wichtigste Eigenschaft zu fassen bekommen möchte, die dem historischen Wandel über die Zeiten hinweg standhielt.

Einer Veränderung zeigte sich freilich die Architektur auf Dauer nicht gewachsen. Diese ging von der Moderne aus und zwang sie, ihren enzyklopädischen Charakter abzulegen. Doch klingt dies viel zu plakativ, um wahr zu sein. In Wirklichkeit vermochte die Moderne ihren Anspruch nicht durchzusetzen.

(Fortsetzung auf Seite 28)

10 Dieses Nachlassen begann schon bei Voltaire, als er auf Leibnizens berühmte Hypothese, die bestehende Welt sei die beste aller möglichen Welten, die Gott aus den unendlichen Varianten auswählte, um die universelle Harmonie zu konkretisieren, mit seinem satirischen Roman „Candide“ (1759) antwortete, worin der moderne Gegenbeweis angetreten wird, dass die bestehende Welt in Wahrheit die Hölle ist.

Anleitende und ausführende Künste

Die Architektur gehört zu den „anleitenden“ Künsten, weil Architektinnen und Architekten ihre Ideen und Konzepte in der Regel in Form von Zeichnungen, Ausführungsplänen und Modellen an andere Berufsstände (insbesondere Bauhandwerker) weitergeben, die mit der Ausführung des auf diesen Plänen Festgelegten betraut sind. Zu den anleitenden Künsten zählt auch die Musik, da Komponistinnen und Komponisten ihre Ideen und Konzepte in Form von Partituren an Orchestermusiker weitergeben, die mit der Aufführung eines Musikstücks betraut sind. Ähnlich wie Steinmetze und Stuckateure (die in der Vergangenheit als Künstler galten) oder wie Sänger und Instrumentalisten (die noch heute als Künstler gelten und weit prominenter sind als zeitgenössische Komponisten) können wir auch Schriftsteller, Maler und Bildhauer zu den „ausführenden“ Künstlern rechnen, mit dem Unterschied freilich, dass sie in der Regel keine fremden Anleitungen akzeptieren, sondern nur solche, die sie sich selber geben. Aus diesem Grund bedürfen sie ja auch keiner Vermittlung in Form eines allgemein verbindlichen graphischen Systems wie Partitur, Zeichnung oder Tanznotation. Sie lassen ihre ästhetischen Vorstellungen direkt oder über das Hilfsmittel der Skizze in Gedichte, Romane, Gemälde und Skulpturen fließen.

Der Unterschied zwischen Skizze und Notation besteht darin, dass eine Skizze nur für den Künstler, der sie angefertigt hat, lesbar sein muss (sie ist eine Art Privatsprache), während eine Notation auch für Dritte lesbar sein muss (sie ist eine Art Universalsprache). Aus diesem Grund unterliegen Notationen allgemein verbindlichen Regeln, die oft über lange Zeiträume hinweg gültig sind, aber jederzeit infrage gestellt, erweitert und verändert werden können. Die mit den Notationsregeln einhergehende konzeptuelle Objektivierung der Architektur und der Musik prädestiniert beide Künste zum Rationalismus, während Bildende Künstler durch das Fehlen von Notationen zur Mimikry tendieren. Aus diesem Grund sind Malerei und Bildhauerei in vormodernen

Kunsttheorien durchweg als imitatorische Künste bezeichnet worden, welche die Natur so abbilden, wie sie den Sinnen erscheint (Perzeption), während man davon ausging, dass Architektur und Musik die Natur in der Weise nachbilden, wie sie der Verstand erfasst (Apperzeption).

Behalten *ausführende Künstler* wie Maler und Bildhauer von der Idee bis zum Produkt alles in ihrer Hand, müssen wir bei den *anleitenden Künsten* statt von einem, von zwei Produkten sprechen: 1. vom Produkt der Anleitung (das sind die Notationen) und 2. vom Produkt der Ausführung (normalerweise sind das Gebäude, Konzert und Ballett, wobei es prinzipiell möglich ist, dass aus einer Zeichnung auch ein Musikstück, oder aus einer Partitur ein Haus etc. abgeleitet werden können). Aus dem signifikanten Umstand, dass Architektur, Tanz und Musik jeweils zwei Klassen von Produkten hervorbringen, (die aufgrund der Tatsache, dass Modelle nicht gebaut werden und Kompositionen nicht erklingen *müssen*, keineswegs so eng verknüpft sind, wie gemeinhin angenommen wird) schlussfolgere ich, dass wir es faktisch mit jeweils zwei unterschiedlichen Kunstgattungen zu tun haben: mit der anleitenden Architektur und dem ausführenden Bauen, mit der anleitenden Musik und dem ausführenden Konzertieren, mit der anleitenden Choreographie und dem ausgeführten Tanz.

Die anleitenden und ausführenden Disziplinen sind entweder nur über Notationen miteinander verknüpft oder überhaupt nicht, da immer wieder (und in den meisten Weltgegenden sogar überwiegend) beobachtet werden kann, dass Bauleute, Darstellende Künstler und Musikanten nach eigenen Konzepten vorgehen und keinen Gebrauch von Notationen machen, die von Architekten, Choreographen oder Komponisten stammen. Wir müssen also nicht nur zwischen anleitenden und ausführenden Künsten unterscheiden, sondern überdies die ausführenden Künste in solche teilen, die sich ihre Anleitungen selbständig geben (Literatur, Malerei und Bildhauerei), und solche, die sowohl

Anleitende und ausführende Künste

fremd *wie auch selbst bestimmt* zu Werke gehen können (Bauen, Tanzen, Musizieren). Letzteres werde ich als klaren Hinweis darauf, dass Architektur und Bauen, Musik und Musizieren, Tanz und Tanzen unterschiedliche Gattungen sind, wobei die eine nicht besser, wichtiger oder wertvoller als die andere ist, sondern *anders*. Um diese Differenz herauszustreichen, wertet *Tabelle I* Bauen, Tanzen und Musizieren als eigenständige Disziplinen (Produkt 2 ist hier keine Folge von Produkt 1). Anders geht *Tabelle II* vor, die den direkten Zusammenhang zwischen anleitenden und ausführenden Künsten stiftet (Produkt 2 ist eine Ableitung von Produkt 1).

TABELLE I

	Idee	Konzept	Skizze	Produkt 1	Produkt 2
<i>anleitende Künste</i>					
Architektur	x	x	x	Zeichnung / Modell	-
Musik	x	x	x	Partitur	-
Tanz	x	x	x	Tanznotation	-
<i>ausführende Künste</i>					
Tanzen	x	x	x	-	Tanzen / Ballett
Musizieren	x	x	x	-	Konzerte etc.
Bauen	x	x	x	-	Häuser etc.
Bildhauerei	x	x	x	-	Skulpturen
Malerei	x	x	x	-	Gemälde
Literatur	x	x	x	-	Gedichte etc.

Architektur, Tanz und Musik sind Disziplinen, deren Ziel darin besteht, künstlerische Ideen in ästhetischen Notationen zu präzisieren und zu kommunizieren, wobei der Zusatz *ästhetisch* deutlich macht, dass diese Notationen stets an Verstand *und* Sinne adressiert sind. Notationen sind nicht unsinnlicher als Ölbilder oder Lieder, die allenfalls mehrere Wahrnehmungsebenen zugleich ansprechen. Weiterhin haben die „Anleitungsprodukte“ von Architektur und Musik mit den „Ausführungsprodukten“ von Literatur und Bildender Kunst gemein, dass sie veröffentlicht werden müssen, um ein Publikum zu gewinnen, das ihren Kunstwert debattiert. Wie ein den Augen der Öffentlichkeit preisgegebenes Gebäude das Endprodukt des Bauens und die im Theater uraufgeführte Oper das Endprodukt aktiven Musizierens genannt werden muss, so liegt erst im ausgestellten Modell ein Endprodukt der Architektur und in der verlegten Partitur ein Endprodukt komponierter Musik vor.

TABELLE II

<i>anleitende Künste</i>	Idee	Konzept	Skizze	Produkt 1	<i>aussführende Künste</i>	Produkt 2
Architektur	x	x	x	Zeichnung	Bauen	Häuser etc.
Musik	x	x	x	Partitur	Musizieren	Konzerte etc.
Tanz	x	x	x	Tanznotation	Tanzen	Ballett etc.

(Fortsetzung von Seite 23)

Der Architektur ging das Enzyklopädische nicht restlos verloren. Noch nicht. Wäre das der Fall gewesen, müsste ich sie als historisches Phänomen behandeln, da allem, was seit Einbruch der Moderne konzipiert, geplant und gebaut wurde, das Etikett des Architektonischen zu verweigern wäre. Vor dieser Konsequenz bewahrt uns glücklicherweise eine These, die zwei Seiten aufweist: Die eine beschreibt die Moderne als eine unsentimentale, innovative Kraft, die das universelle Wesen der Architektur aufzehrt; demgegenüber weist uns die andere Seite darauf hin, dass den Überbleibseln der alten Welt in der Moderne von Anbeginn an unterschiedliche Formen des Überlebens gestattet waren. Alte Gattungen wie die Architektur konnten sich ihrer Modernisierung durchaus widersetzen und ihr Dasein in traditionalistischer oder avantgardistischer Weise fortführen. Darüber, wie man sich das vorstellen muss, gibt das Kapitel *Die modernisierte Architektur* Aufschluss. Hier geht es darum, ihrem enzyklopädischen Ursprung auf die Spur zu kommen.

Der Enzyklopädismus ist so alt wie das sich allmählich anhäufende Wissen der Menschen über die Welt, ihre Entstehung und die Rolle des Menschen in ihr. Es ist gewiss älter als die ersten antiken Versuche, dieses Wissen aus den mythischen Erzählungen zu emanzipieren und der Schrift zu überantworten. Das erste „schriftlich“ fixierte Archiv des Enzyklopädischen begründeten die Bildenden Künste. Jedenfalls behauptet das Homer im 18. Gesang der Ilias, der erzählt, wie Hephaistos, der hinkende Schmiedegott, auf Wunsch von Thetis, der Mutter des Achill, dem größten Helden vor Troja eine neue Harnisch anfertigt, die als Höhepunkt seiner Kunst einen Schutzschild aufweist, in dem sich der mythische Kosmos spiegelt. Der Rundschild des Achill war schon wegen seiner Form dazu prädestiniert, die Kreisgestalt der Erdscheibe in sich aufzunehmen, doch erwies sich Hephaistos als tüchtig genug, dort noch den Himmel mit abzubilden.¹¹

Diese Schildwehr war ein Spiegel des damaligen Wissens, eine Universalenzyklopädie der mythischen Welt, die dem

Sänger in den Mund legte, was allein als ein Werk der Bildenden Kunst imaginiert werden kann. Zwar intendiert die enzyklopädische Repräsentation der Welt eine Konzentration aufs Wesentliche, doch möglichst so, dass darunter die Anschaulichkeit des Ganzen nicht leidet. Aus diesem Grund und um des Anscheins der Vollständigkeit willen tritt uns zu Beginn der Kulturgeschichte die enzyklopädisch verdichtete Welt als visuelle vor Augen. Das Werk des Hephaistos sagt: schaut her, es ist alles versammelt, was der Welt zugehört. Achills Schild gönnt dem Betrachter ein wohl geordnetes und komplettes Abbild des Kosmos. Mit ihm machte Homer den Verzicht, den Worte auf die Anschaulichkeit des Sichtbaren leisten, wieder wett, und umgekehrt: Die Ilias liefert den gesprochenen Bericht von einer unsichtbaren, längst versunkenen Welt – das Schild ist nicht mehr da und ebenso die Schmiedekunst, die es erschuf. Die Götter haben sich samt ihrer Wunderwerke auf den Olymp zurückgezogen, und die Menschen sind weit davon entfernt, die Einheit des Kosmos auf einem Stück Blech zu realisieren. Das ist der Moment, in dem sich der erinnernde Vers zum Sachwalter des Enzyklopädischen aufschwingt, denn dem Epos ist alles möglich, sogar die *Schilderung* eines schier unmöglichen Kunstwerks.

Das Metrum, das dem Taktschlag des hämmernden Gottes nachgebildet scheint, treibt die dichterische Sprache voran, um uns zwei Städte „vor Augen zu führen“, deren eine von den Wonnen des friedlichen Lebens kündigt, während die andere unter einem Belagerungskrieg stöhnt, der dem zerstörerischen Kampf um Troja gleicht. Auch vom beschwerlichen Landleben wird erzählt, Ackerbau und Viehzucht beschrieben und die großen Gefahren, die von wilden Tieren drohen, nicht ausgelassen. Zum Schluss prägt Hephaistos sogar seine eigene Tätig-

11 „*Drauf nun schuf er die Erd und das wogende Meer und den Himmel, Auch den vollen Mond und die rastlos laufende Sonne; Drauf auch alle Gestirne, die rings den Himmel umleuchten*“. Homer: Ilias/Odysee, in der Übertragung von Heinrich Voß, München: Winkler 1957/1971, S. 330.

keit, die Kunst, der Schildwehr ein. Allerdings im Verweis auf eine Gattung, die ihm, dem hinkenden Schwerstarbeiter, für immer verschlossen bleiben wird: dem Tanz.

Obschon an die Kunstfertigkeit des rußigen, dicht behaarten Beherrschers des Feuers kaum einer der Götter heranreicht, sieht er dennoch die Notwendigkeit, sein Metier, das ihn allzu sehr an den Lärm und Gestank seiner dunklen Werkstatt erinnert, zu transzendieren. Seine Arbeit ist ihm viel zu sehr rohen Materialien ausgeliefert, die erst in der Gluthitze des Ofens gefügig gemacht werden müssen, als dass er es wagen würde, die Kunst, diesen Hort der Schönheit, mit schmutziger Schmiedearbeit, und den Magier der Entstofflichung, den Künstler, mit jenem Krüppel zu vergleichen, der er selber ist. Um daher das Schöne fern aller Schweiß treibenden Arbeit zu versinnbildlichen, modelliert Hephaistos auf Achills Schildwehr tanzende Jungendliche mit wohlgeformten Körpern. In ihren harmonischen Bewegungen soll uns die Kunst als eine Sphäre vor Augen treten, in der sich alle Mühen in die Darstellung einer vollendeten Ordnung verlieren:

„Einen Reigen auch schlang der hinkende Feuerbeherrscher, / Jenem gleich, wie vordem in der weitbewohnten Knossos / Dädalos künstlich ersann der lockigen Ariadne. / Blühende Jünglinge dort und vielgefeierte Jungfrau / Tanzten den Ringeltanz, an der Hand einander sich haltend. [...] / Kreisend hüpfen sie bald mit schön gemessenen Tritten / Leicht herum, so wie oft die befestigte Scheibe der Töpfer / Sitzend mit prüfenden Händen herumdreht, ob sie auch laufe; / Bald dann hüpfen sie wieder in Ordnungen gegeneinander.“¹²



Rekonstruktion der Schildwehr des Achill (Teilansicht)

Im schwerelosen Reigen junger Körper zu harmonischen Klängen und Rhythmen vereinen sich Philosophie, Architektur (Dädalos!) und Musik zu jener „schöngemessenen“ Ordnung, die dem systematischen Denken ebenso eignet wie der ausufernden Vielfalt, die Hephaistos in seiner imitatorischen Kunst lebendig werden lässt. Achills Schild ist überschwemmt mit den unterschiedlichsten Motiven, die dennoch zu einem stimmigen Bild komponiert wurden. Der Hinweis auf den Tanz macht dabei unmissverständlich klar, dass die Einheit der Vielfalt auf besonders gelungene Weise durch das *im Kreise und „in Ordnungen gegeneinander“ Hüpfen* ihren Ausdruck findet. Die schwungvolle Choreographie, der die Tänzerinnen und Tänzer folgen,

und der „enzyklopädische“ Kreis,¹³ in dem sie sich drehen, stehen in direkter Verwandtschaft zum Epos, das sich ebenfalls an der Musik und musikalischen Versmaßen orientiert. Doch wie der Bildenden Kunst so geht auch der Dichtung die Darstellende Kunst voraus, die dem antiken Harmonieverständnis am Nächsten kommt, in dessen Zentrum die Kreisvorstellung steht: Rund ist das Enzyklopädische, der gesamte Kosmos, die Erde, die wehrhaften Städte, die Kunst des Hephaistos und deren Apotheose – der Ringeltanz.

Wenn es dem Leser auch so vorkommt, als hätte es sich Homer zur Aufgabe gemacht, die Ordnungsgestalt des Kreises, die der antiken Kosmogonie zugrunde liegt, in der Brandung seiner ausufernden Erzählung zu ertränken, gehe ich dennoch davon aus, dass er im Reigen eine Figur anerkannte, die das Sein vollständig repräsentiert. Alles Besondere, Endliche, Unvollkommene findet Platz in der allgemeinen, unendlichen und vollkommenen Kreisgestalt des Seins. Doch wie gelingt es etwas? Das wissen allein der hämmernde Gott und der blinde Sänger, der ihm nacheifert und die sperrige Welt im Wohlklang seiner Worte rundet. Lange vor der Philosophie demonstriert so das Epos, dass bereits der archaische Enzyklopädismus kein Sammelsurium unzusammenhängender Gedanken bot, sondern

13 Enzyklopädie ist ein Kunstwort, das auf die mythologische Favourisierung des Kreises als eines Urbildes der Ordnung zurückgeht, aber erst von italienischen Humanistenkreisen geprägt und in Umlauf gebracht wurde. Gebildet ist es aus dem altgriechischen Wortpaar ἐγκύκλιος παιδεία, worunter man eine Gesamtheit der Bildung (παιδεία = Erziehung, Bildung, Wissenschaft) verstand; ἐγκύκλιος (= ἐν κύκλῳ) setzt sich aus ἐν (= in, innerhalb, hinein) und κύκλιος (= kreisförmig) zusammen. Eine Enzyklopädie ist also sowohl das eingekreiste, wie auch das in Kreisform gebrachte Wissen. Eingekreist heißt: alles Wissen von der Welt wurde vollständig erfasst, und kreisförmig bedeutet: hierbei hat das Wissen eine vollkommene Gestalt angenommen. Das sich im Kreis versammelnde Wissen ist wahrhaftig. Es ist universell und macht aus dem Menschen, der über es verfügt, einen Künstler und Wissenschaftler nach dem Vorbild des Gottes, der das Schild des Achill als enzyklopädische Bildergeschichte entwarf.

die Fülle des Lebens mit einer festen Struktur versah. Von Anbeginn an überrascht uns das Enzyklopädische mit einem überbordenden Sinnenreichtum und richtet zugleich eine universelle Ordnung auf, die durch den Kunstschmied Hephaistos und den Verseschmied Homer beglaubigt wurde.

Dass der Tanz, dieser Spiegel der mythischen Weltordnung, selbst schon der begrifflichen Arbeit entspricht, hat in der Moderne Paul Valéry behauptet. In seinem den platonischen Dialogen nachgebildeten Text „Die Seele und der Tanz“ (1921) wird Sokrates die These in den Mund gelegt, dass ausgerechnet in dieser „körperlichen“ Kunst, die so weit entfernt scheint von der Literatur, die Geistesgegenwärtigkeit des Schreibens zum Greifen nahe sei:

„Bei den Göttern, die hellen Tänzerinnen! ... Welche lebendige und anmutvolle Einführung in die vollkommensten Gedanken! ... Ihre Hände sprechen, ihre Füße scheinen zu schreiben. Welche Genauigkeit bei diesen Wesen, welche sie üben, ihre nachgiebigen Kräfte so glücklich zu gebrauchen! [...] man würde meinen, das Bewusstsein habe seine Handlungen gefunden, und die Fähigkeit des Geistes stimme plötzlich der unwillkürlichsten Anmut zu ...“¹⁴

Hellsichtig ist der Tanz, und seine Figuren sind eine Schrift, die in direkter Verbindung zu den „vollkommensten Gedanken“ steht, die sich dem Mythos entwunden haben, auch wenn sich ihm die Bewegungsanmut der Tänzerinnen und ihr mimetisches Verhalten weit mehr verbinden als die imitatorische Kraft, die den anderen Künsten innewohnt. Schrift ist aber in einem buchstäblichen Sinne auch das, was dem Tanzen als Konzept vorausgeht und in Notationen seinen Ausdruck finden kann. In solchen Choreographien, wissenschaftlichen und künstlerischen (Auf-)Zeichnungen, Texten und Partituren ist die Architektur ursprün-

14 Paul Valéry: Eupalinos oder Der Architekt, eingeleitet durch Die Seele und der Tanz, übertragen von Rainer Maria Rilke, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 11.

lich zuhause,¹⁵ um dort *konzeptuell* zwischen der Ordnung des Seins (im Tanz die Invarianz der Grundfiguren und der Abstand der Tänzer) und der Fülle des Lebens (im Tanz die vielfältige Varianz der Figuren, aber auch das Verschmelzen der Körper) die Balance zu halten.¹⁶

Die enzyklopädische Architektur erzieht zur Präzision und Differenzierung und zeigt zugleich Spuren jener Mimesis, die als Relikt der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur in der Erotik und den sinnlichsten Aspekten der Kunst fortlebt. Nur wenn die Architektur im aktiven Zentrum von Kunst und Wissenschaft verharrt und diese Position allen anderen Disziplinen streitig machen kann, ist sie enzyklopädisch. Doch erkennen wir an dieser Stelle auch schon an, dass der Tanz (und alle anderen Formen künstlerischer Praxis) sowie die Reflexion (und alle anderen Formen wissenschaftlicher Praxis), die sich aus diesem Zentrum speisen, ebenso legitime Manifestationen des Architektonischen sein können wie das Bauen.

15 Über den konstitutiven Zusammenhang von Architektur und Schrift vgl. Gerd de Bruyn: „Abwesende Schrift und Monströse Stille – Architektur und Aisthesis“, in Ralf Weber/Matthias Albrecht Amann (Hg.): *Aesthetics and Architectural Composition*, Mammendorf: pro Literatur 2005, S. 22-32.

16 Die Betonung liegt auf konzeptuell. Architektur ist nicht der Versuch, diese Mitte abzubilden und im Bauen ästhetisch zu behaupten. Das Bauen darf selbstverständlich gegen die Balance, von der ich sprach, aufbegehren und muss dies sogar, um sie zu halten. Ich beabsichtige hier ja keine Neuauflage von Hans Sedlmayrs These vom „Verlust der Mitte“ (1948), die davon ausgeht, die Menschen und Künstler hätten in der alten Zeit *faktisch* über eine geistig-seelische Mitte verfügt und damit über eine unbezweifelbare Identität, die ihnen erst in der Moderne abhanden gekommen sei. Im Unterschied hierzu gehe ich davon aus, dass diese Mitte keine Tatsache, sondern ein (ursprünglich theologisches) *Welterklärungsmodell* war, das bekanntlich in der Moderne einen enormen Bedeutungsverlust erlitt. Trotzdem gelang es der Architektur ihrem enzyklopädischen Charakter treu zu bleiben. Und zwar gerade mithilfe der von Sedlmayr geschmähten Architekturavantgarden, die seit Ledoux nicht die (barocke) *Illusion* der Mitte, sondern das (barocke) *Konzept* der Mitte gegen die Moderne stark zu machen suchten.

3. Es gibt drei Denker, die mir geholfen haben, die naive Verbindung des Enzyklopädischen mit der Architektur, die wir Vitruv verdanken (vgl. *Enzyklopädische Architektur*), besser zu verstehen und zu vertiefen: Gottfried Wilhelm Leibniz, Novalis (vgl. *Von der Enzyklopädie zur Enzyklopädistik*) und Walter Benjamin (vgl. *Die Enzyklopädie der Passagen*). Da im *Diskurs über die Frage, ob Architektur eine Wissenschaft ist* die Bedeutung, die der Leibniz'schen Philosophie für meine Überlegungen zukommt, nicht ausreichend gewürdigt wird, möchte ich im Folgenden zeigen, in welcher Weise meine Überlegungen von der Monadologie beeinflusst wurden.

Auf der Schwelle zur Moderne, als die Philosophie des 17. Jahrhunderts eine Lanze für die Aufklärung brach und sich dennoch einige Gelehrte zugleich dem alten Denken verpflichtet wussten, blühte im Spiegel eines imposanten Universalgelehrtentums, das im Barock seinen Höhepunkt und sein Ende fand, der Enzyklopädismus in seiner vormodernen Dialektik auf: Als unsentimentale Vernichtungsaktion unpräzisen und abergläubischen Wissens und als Warnung vor einem allzu forschen Aufklärungswahn, der die Frage nach der rationalen göttlichen Ordnung nicht nur aus den Augen zu verlieren drohte, sondern dazu tendierte, sie ersatzlos aus dem Fragehorizont der modernen Wissenschaften zu streichen, wodurch sie schon lange vor der Moderne der Theologie und Esoterik überlassen worden wäre. Leibniz sträubte sich wie kaum ein zweiter gegen diesen Trend, indem er das neue (physikalische) und das alte (metaphysische) Denken zu versöhnen trachtete. Einerseits war sein Interesse an sämtlichen wissenschaftlichen und technischen Innovationen seiner Zeit so groß, dass man ihn ohne Umschweife einen modernen Menschen nennen muss, zum anderen dürfen wir sein Beharrungsvermögen in Glaubensfragen sowie seine Treue zur scholastischen Philosophie und zu den Kirchenvätern nicht unterschätzen.

Dass sich beide Seelen, die des aufklärerischen und des religiösen Leibniz, nicht im Wege standen und paralyisierten, verdankte sich seinem Enzyklopädismus, der beileibe nicht

nur Ausdruck einer universellen Bildung war, (weswegen ihn die Zeitgenossen eine wandelnde Bibliothek nannten) sondern mehr noch Folge seines Konzepts, die Einheit der Welt auf dem Wege der Modellierung und Simulation nachzuweisen.¹⁷ Für beide Vorgehensweisen steht die Monadologie, welche eine immaterielle Substanz beschreibt, die Leibniz jedem Körper zuschreibt, sei er nun lebendig oder nicht, damit wir Dinge und Lebewesen als ausgedehnte *und* als bewegte bzw. bewegende Körper verstehen können. So wie Isaac Newton Alchemist war, um sich vom Vorhandensein gewaltiger Kräfte zu überzeugen, von denen er schließlich auf streng wissenschaftlichem Wege auf sein Gravitationsgesetz und die drei Grundgesetze der Bewegung schloss,¹⁸ so war Leibniz Physiker genug, um die Dynamik, die in der Natur vorherrschte, auf Prinzipien zurückführen zu wollen, die der Logik und der metaphysischen Betrachtung standhalten.

Die Erfahrung der kraftvollen Interaktion von Sternen, Planeten, Atomen, Lebewesen und Gegenständen, für die der Barockmensch so empfänglich war, und der feste Glaube, dass selbst die geringfügigsten Bewegungen und Ereignisse einer höheren Vernunft unterstehen, die nichts dem Zufall und

17 Zur Differenz von Modellierung und Simulation siehe „Die Verachtung des Empirischen (Johannes Kepler)“, S. 219ff.

18 Das Gravitationsgesetz wurde von Newton erstmals in seinem Werk „Philosophiae Naturalis Principia Mathematica“ (1687) formuliert. Es besagt: Jeder Körper (genauer: sein Massepunkt) zieht jeden anderen Körper mithilfe einer Kraft an, die entlang der Linie wirkt, die beide Körper verbindet. Im gleichen Werk formulierte Newton auch die drei Gesetze der Bewegung, die das Fundament der klassischen Mechanik bilden: das Trägheitsgesetz (ein Körper verharrt im Zustand der Ruhe, sofern er nicht durch einwirkende Kräfte zur Änderung seines Zustands gezwungen wird), das Aktionsprinzip (die Änderung der Bewegung einer Masse ist der Einwirkung der bewegendes Kraft proportional und geschieht in der Richtung, aus der die Kraft wirkt) und das Reaktionsprinzip (übt ein Körper A auf einen Körper B eine Kraft aus, so wirkt eine gleichgroße, entgegengesetzte Kraft von Körper B auf Körper A).

der Willkür überlässt, verleiteten Leibniz dazu, den sichtbaren Dingen unsichtbare „Dingerchen“, sogenannte Monaden, hinzuzugesellen, die ihm, dem Enzyklopädisten, zwei Möglichkeiten offerierten: Zum einen sollte mit ihrer Hilfe die Welt in einer Weise modelliert werden, dass man versteht, wie sämtliche leblosen und lebendigen Körper in ihr voneinander Kenntnis haben und aufeinander Einfluss nehmen können; zum anderen beschreibt die Monade ein virtuelles Medium, innerhalb dessen sich die gesamte Wirklichkeit simulieren lässt. Einfacher gesagt: Monaden sind unteilbare Substanzen, welche die Struktur verraten, nach der ein Stein, ein Baum, ein Tier oder ein reflektiertes Individuum mit anderen Körpern und Wesen interagieren; Monaden bergen aber zugleich auch die gesamte Welt in sich, so wie sie ist, war und sein wird. Statt bergen müsste man genauer sagen: sie hüllen diese Welt teils ein, teils enthüllen sie diese,¹⁹ und zwar immer nur in der spezifischen Art und Weise, in der das Ding oder Wesen, dem eine Monade zugehört, von der Welt Kunde haben kann.

Stellt man sich die Monade als dickleibiges Universallexikon vor, dann würde jede Monade diesen Folianten in der charakteristischen Gebrauchsform repräsentieren, in der sich der ihr zugehörige Körper seiner bedient. Je nachdem, ob wir es mit einem geistreichen Individuum oder mit einem bewusstlosen Gegenstand zu tun haben, wird so ein Buch recht oft oder fast gar nicht in Gebrauch genommen. Es steht sowieso zu befürchten,

19 Eines der signifikantesten Verben, die Leibniz in der Monadologie verwendet, lautet *enveloppe* (einhüllen), und es ist auch oft genug vom Gegenteil die Rede, von *developpemens* („Enthüllungen“). Ein Beispiel: „L'état passager, qui enveloppe et represente une multitude dans l'unité, ou dans la substance simple...“, („Der vorübergehende Zustand, der in der Einheit oder in der einfachen Substanz eine Vielheit einhüllt und vorstellt...“). (Leibniz: Monadologie und andere metaphysische Schriften, S. 114/115) Es ist dieses Wortpaar, das Gilles Deleuze, der im Phänomen der Falte einen Wesenszug des Barock benannte, 1988 dazu inspirierte, immerzu vom Einfalten und Ausfalten zu sprechen. (Gilles Deleuze: Die Falte. Leibniz und der Barock, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996)

dass die meisten Seiten dieses Lexikons von uns unvollkommenen Erdenwesen niemals aufgeschlagen werden. Das Universalwissen der Monaden bleibt tief in ihnen vergraben und wird nie vollständig zutage treten. Deshalb zeigen Substanzen immer nur ein individuell verzerrtes und vereinseitigtes Abbild des Universums. Sie funktionieren nicht wie das Schild des Hephaistos, das so tut, als könne man den Kosmos auf einer eng begrenzten Fläche präsentieren. Monaden bestehen aus unendlich gefalteten Flächen, die groß genug sind, um die Welt in sich aufzunehmen. Sie tragen sie immer schon in sich, da sie ihrer populärsten Bestimmung nach „fensterlos“ sind. Nichts dringt von außen in sie ein, weil Leibniz (laut Deleuze) „die Welt ins Subjekt setzen“ wollte und nicht umgekehrt das Subjekt in die Welt. Wir Menschen müssen für die anderen Menschen, Lebewesen und Dinge da sein können, wir dürfen das Universum nicht nur als eine Voraussetzung unserer Existenz nehmen, sondern ebenso als eine Folge unseres Handelns und als einen Ausdruck unserer Seele.²⁰

Statt als Lexikon ist die Monade noch besser als eine miniaturisierte Universalbibliothek zu beschreiben, deren Wände sich in unzählige Regalmeter „ausfalten“, die sich wiederum in einer Unmenge von Büchern mit ungezählten Seiten verzweigen, deren Schrift sich unseren Blicken entzieht. Aber die Monade stellt ja nicht nur den überwiegend blinden Spiegel eines imaginären Allwissens dar, sie bietet außerdem die Vorraussetzung, Anteile dieses Wissens zu aktivieren und anzuwenden. Obwohl schon damals die verfügbaren Datenmengen ins Uferlose anwuchsen und das Konzept der Monaden weit darüber hinaus Wissensbestände unterstellt, die den Menschen niemals zugänglich sein werden, befürchtete Leibniz nicht, dass die Wissenschaften und die Künste auseinander fallen könnten. Die Dichotomisierung der Geistes- und Naturwissenschaften, die seinem Zeitalter auf den Fuß folgte, hat er nicht kommen sehen, weil er davon überzeugt war, dass die alten und die neuen Disziplinen

20 Vgl. Deleuze: Die Falte, S. 46 ff.

strikt Kurs aufeinander zuhalten würden. Ihre Synthese schien greifbar nahe, darum gestattete sich Leibniz als wichtigstes Apriori seines Denkens die Illusion, die Ausdifferenzierung des Wissens vollziehe sich im Zeichen seiner Einheit.

Hinzu kam, dass er das Neue noch nicht in Form jener gewaltigen sozialen Umwälzungen kennen lernte, die erst die Französische Revolution und Industrialisierung mit sich brachten. Einige einschneidende Veränderungen hatten sich mit den Religionskriegen durchgesetzt, umso energischer verfolgte Leibniz sein Projekt der Versöhnung der Konfessionen. Alles schien ihm wieder ins Lot kommen zu wollen. Selbst die verwegenen Entdeckungen und Verheißungen wertete er nicht als Boten einer neuen Zeit, die seinen Nachfahren das, was ihm das Wichtigste dünkte, aus der Hand schlagen würde. Auch „futuristische“ Projekte wie die Konstruktion seiner Rechenmaschine und die Entwicklung einer Universalsprache sollten letzten Endes Bedürfnisse stillen, die mit den ewigen Menschheitshoffnungen Hand in Hand gingen. Wohl wurden auf neuen mathematischen Pfaden unbekannte Terrains erschlossen, die niemand für möglich gehalten hatte, doch ersetzte die Differentialrechnung, die er selbst entwickelt hatte, nicht das spekulative Denken. Im Gegenteil: Leibniz schien zunächst davon überzeugt, dass die Physiker nicht einmal die materielle Welt jemals hinreichend erklären können.²¹

Gleichwohl war es bereits eine materialistische Welt, in der er lebte, insofern jedenfalls, als sie sich kontinuierlich mit

21 „Und wenn sich auch alle besonderen Naturphänomene von denen, die sie verstehen, mathematisch oder mechanisch erklären lassen, so zeigt sich doch mehr und mehr, dass nichtsdestoweniger die allgemeinen Prinzipien der körperlichen Natur und sogar der Mechanik eher metaphysische als geometrische sind und als Ursachen der Erscheinungen eher zu irgendwelchen Formen oder unteilbaren Naturen gehören als zu der körperlichen oder ausgedehnten Masse.“ (Leibniz: *Monadologie*, S. 51). Mit den „unteilbaren Naturen“ sind die Substanzen oder Monaden gemeint, mit denen Leibniz eine Reformulierung des Formbegriffs der scholastischen Denktradition beabsichtigte.

Materie zu füllen begann. Schon Descartes hatte betont, dass das Universum nicht, wie die Aristoteliker behaupteten, ein riesiges ungefülltes Vakuum sei, das nur von wenige Körpern bevölkert wird, sondern eine in sich materiell ausgedehnte Sphäre. Für Leibniz war diese Sphäre bereits sichtbar und unsichtbar ausgefüllt mit großen, kleinen und allerkleinsten Dingen und Wesen, die sich durch Ausdehnung und allerlei Bewegungen auszeichneten, weshalb er zu ihrer Beschreibung das berühmte Bild des Fischteichs wählte. Erst klärt uns die Monadologie darüber auf, dass der Kosmos aus unendlich teilbarer Materie besteht, dann lesen wir, dass noch das geringfügigste Teilchen „als ein Garten voller Pflanzen und wie ein Teich voller Fische begriffen werden“ könne. Weiter heißt es:

„Jeder Zweig der Pflanze, jedes Glied des Lebewesens, jeder Tropfen seiner Säfte ist jedoch wiederum ein solcher Garten oder ein solcher Teich. Und obgleich die Erde und die Luft im Zwischenraum der Gartenpflanzen oder das Wasser im Zwischenraum der Fische im Teich nicht Pflanze oder Fisch sind, enthalten sie dennoch auch davon etwas, oft aber in einer für uns unwahrnehmbaren Subtilität. So gibt es nichts Unkultiviertes, Unfruchtbares oder Totes im Universum, kein Chaos und keine Undeutlichkeit außer dem Anschein nach; [...]. Man sieht von daher, dass jeder lebendige Körper eine herrschende Entelechie hat, die im Lebewesen die Seele ist, dass aber die Glieder dieses lebendigen Körpers mit anderen Lebendigen, mit Pflanzen, mit Lebewesen angefüllt sind, deren jedes wiederum seine Entelechie oder seine herrschende Seele hat.“²²

Substanz, Monade, Seele, Entelechie sind nicht immer Synonyme, da nicht jede Substanz seelischer oder geistiger Herkunft ist. Leibniz ordnet den Körpern je nach dem Grade der Empfindungen, derer sie fähig sind, unterschiedlich qualifizierte

Monaden zu: entsprechend ist der Mensch mit Geist und Seele begabt, das Tier nur mit einer Seele, und der Stein weist nichts von beidem auf. Aber kein Körper steht nur mit einer Monade in Beziehung. Da sich alle Materie aus unterschiedlichen Bestandteilen zusammensetzt, die sich unendlich teilen lassen, gehören den Körpern unendlich viele unteilbare Substanzen an, welche sich bei den höheren Lebewesen der Seele unterordnen, die darum „herrschende Entelechie“ genannt wird. Die Hierarchie der Substanzen gehorcht dem Gedanken, dass die Monaden umso wertvoller sind, desto mehr sie von der Welt, die in ihnen schlummert, entfalten.

Um Descartes' Leib-Seele-Dualismus zu überwinden, betonte Leibniz, dass jede Substanz fest mit der Materie verbunden ist (es gibt keine „Geister ohne Körper“). Gleichwohl ist die Seele eine immaterielle Wesenheit, welche den Körper, der einem ewigen Fluss verglichen wird, auch wechseln muss, sobald er sich verändert, wie es drastischer Weise geschieht, wenn ein Lebewesen stirbt. Doch deutete Leibniz dieses Sterben nicht als plötzliches und einschneidendes Geschehen, sondern als einen allmählichen Transformationsprozess, der zur Folge hat, dass es in der Natur „niemals eine völlige Neuentstehung oder einen vollkommenen Tod im strengen Sinne gibt“.²³ Auch dieser überraschende Befund wird von Leibniz mit den Begriffen *developpemens* und *enveloppemens* veranschaulicht,²⁴ da sich dem Grade nach, nach dem ein Lebewesen wächst und reift, auch seine Monade enthüllt und ihre Kontaktfläche zur Welt vergrößert, während uns ihre zunehmende Einhüllung und Verminderung anzeigt, dass ein Individuum an Lebenskraft verliert und sich wieder aus der Welt zurückziehen beginnt.

23 Ebd., S. 143.

24 „Et ce que nous appellons *Generations* sont des *developpemens* et des *accroissemens*; comme ce que nous appellons *Morts*, sont des *Enveloppemens* et des *Diminutions*.“ („Was wir *Neuentstehungen* nennen, sind *Entwicklungen* und *Vergrößerungen*, wie das, was wir *Tode* nennen, *Einhüllungen* oder *Verminderungen* sind.“) (Ebd.)

Es ist also „nicht allein die Seele (Spiegel eines unzerstörbaren Universums) unzerstörbar, sondern auch das Lebewesen selbst, wengleich seine Maschine häufig in Teilen vergeht und organische Hüllen ablegt oder annimmt.“²⁵ Gleichwohl gibt es eine noch bedeutendere Verbindung zwischen der intelligiblen Sphäre der Monaden und der materiellen Welt der Körper: dass sie überhaupt miteinander in Verbindung stehen können. Leibniz trachtete den Seele-Körper-Dualismus seiner Zeit nicht dadurch zu überwinden, dass er der Seele etwas Körperliches oder der Materie etwas Geistiges andichtete. Sein Vorschlag lief darauf hinaus, dass zum einen sämtliche Monaden untereinander „kommunizieren“,²⁶ und dass es überdies einen Interaktionsmodus gibt, nach dem auch die Seelen und Körper miteinander in Kontakt stehen.²⁷

Die von mir schon oft ins Feld geführte *harmonia mundi* wurde von Leibniz im Namen einer „prästabilierten Harmonie“ präzisiert, die dem Umstand Rechnung tragen wollte, dass zwar die Körper oft genug so handeln, „als ob sie keine Seelen hätten“, und die Seelen agieren, „als ob sie keine Körper hätten“, dass aber dennoch die logische Tatsache ins Auge gefasst und zum Ausdruck gebracht werden muss, dass zugleich „beide handeln, als ob sie sich gegenseitig beeinflussten“.²⁸ Kurzum: Die Theorie der prästabilierten Harmonie – dass Monaden und Körper immer schon aufeinander reagieren wie weit voneinander entfernte Teile einer großen Maschine, die noch nicht zum Laufen gebracht wurde – stellt den Prototyp einer modernen Hypothese dar. Ohne sie wäre die spekulative Philosophie Gefahr gelaufen, in sich zusammenzustürzen. Damals drohte die Philosophie im Angesicht konkurrierender Wissenschaften

25 Ebd., S. 145.

26 „Kraft der prästabilierten Harmonie zwischen allen Substanzen, weil sie alle Vorstellungen eines und desselben Universums sind“. (Ebd.)

27 „Die beiden Reiche [...] sind miteinander harmonisch“. (Ebd.)

28 Ebd.

ihre angestammte Autorität im Ganzen zu verlieren und zur Hypothese zu werden. Das spekulative Denken ging von nun an davon aus, dass über die harmonische Einheit der Welt keine Gewissheit mehr bestehe, dass es aber aus erkenntnistheoretischen Gründen geboten sein könnte, materielle und immaterielle Welt nicht in unkommensurable Sphären auseinander fallen zu lassen.

Leider erfahren wir von Leibniz nur, zwischen welchen Bereichen Harmonie hergestellt werden muss, nicht aber, wie das geschieht. Klar ist nur, dass hierbei „Gott als Architekt“ die Finger im Spiel hat (§ 89), und dass die Seelen, indem sie einen (höheren) Zweck verfolgen, stets jene Bewegungen in die Welt bringen, die sich dann mehr oder weniger positiv auf die Körper auswirken. Es ist eine Art Ursachenforschung, die der Physik und der Metaphysik die Richtung vorgibt und auf diese Weise die These der Weltharmonie am Leben erhalten soll. In der *Metaphysischen Abhandlung* wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, dass spekulative Philosophie und moderne Naturwissenschaften ein gemeinsames Projekt verfolgen: die Erklärung der Naturphänomene, die nur durch die Berücksichtigung von *Zweck-* und *Wirkursache* vollständig erklärt werden könnten, wobei sich die Frage nach der Wirkursache denjenigen stelle, die die Natur mechanisch erklären wollen, während sich der Philosoph bei der Betrachtung der Zweckursache „des göttlichen Beschlusses bedient, seine Wirkung stets auf den bequemsten und bestimmtesten Wegen hervorzubringen“.²⁹

Leibniz bescheinigte der Philosophie in diesem frühen Text einen uneinholbaren Vorsprung vor den Naturwissenschaften, weil die Metaphysik allein dazu privilegiert sei zu erkennen, dass Gottes Architektur bei aller Mühe, die sie der naturwissenschaftlichen Rekonstruktion bereitet, höchst einfach gestrickt ist. Der Philosoph erkennt ihren Zweck, noch bevor der Physiker ihre Auswirkungen beschreiben kann. Laut Leibniz stellte darum die

29 Ebd., S. 63.

Erörterung der Zweckursachen ein bequemerer Studium dar als die Ergründung der Wirkursachen. Und nicht nur das. Es schien zudem effektiver zu sein, da die Philosophie seiner Meinung nach keineswegs auf metaphysische Themen beschränkt war, sondern sich durchaus auch zur Klärung physikalischer Fragen eignete.

Doch gerade in der Behauptung, dass „der Weg über die Zweckursachen leichter ist und außerdem oft dazu dient, wichtige und nützliche Wahrheiten herauszufinden, die man auf jenem anderen, eher physikalischen Wege noch lange hätte suchen müssen“,³⁰ steckt ein gewaltiger Pferdefuß, der uns darauf aufmerksam macht, dass die plausible Hypothese der prästabilierten Harmonie schon bei Leibniz ins Wanken geriet. In ihm keimte bereits der Verdacht, die Zweckursachen könnten dereinst in den Wirkursachen völlig aufgehen und dementsprechend die Metaphysik in der Physik ganz verschwinden. Einziger Nachteil: Auf physikalischem Wege muss man länger nach der Wahrheit suchen. Wenn aber alle geistigen und seelischen Gehalte, die in den Monaden residieren, im Prinzip naturwissenschaftlich nachgewiesen werden können, (und wir scheinen uns ja heutzutage auf dem „besten“ Weg dorthin zu befinden) dann wäre die Einheit der Welt kein architektonisches Modell mehr, das auf die Synthese antagonistischer Sphären und Disziplinen spekuliert, sondern ein Ausdruck der banalen Tatsache, dass in der Moderne Seele und Organ, Substanz und Körper, Geist und Materie, Sein und Leben homogenisiert werden, während sich die Wissenschaften immer weiter ausdifferenzieren. Die Architektur wäre dann das letzte Bollwerk, das dieser lapidaren Identifizierung zu widerstehen sucht.

4. Die Überlegungen, die im Zeitalter der Aufklärung von der antiquierten in die moderne Welt und vom alten in das neue Denken führten, kann man einen Tauschhandel nennen, bei dem ein prächtiges Mosaik, das den Fußboden einer weitläufigen

30 Ebd., S. 65.

Kathedrale bedeckte, durch die Teile eines modernen Puzzles ersetzt wurden, von dem kaum einer glauben mag, es ließe sich eines Tages zu einem Ganzen vervollständigen. Dazu sind seine Bestandteile viel zu heterogen. Überdies wird man nie alle Puzzlesteine zur Hand haben. Immer werden einige fehlen, und diejenigen, die es gibt, liegen in großen Haufen herum, so dass man nie mit ihnen fertig wird. Drohte das alte Mosaik zum Fragment zu werden, weil kostbare Steine verloren gingen und schon etliche Stellen unkenntlich waren, wird aller Voraussicht nach das moderne Puzzle seinen fragmentarischen Charakter niemals abstreifen können.

Das alte Mosaik bot die Illusion einer Welt, in der die Naturprodukte den Artefakten zahlenmäßig bei weitem überlegen waren. Merkwürdigerweise erschien dennoch das bedeutendste Artefakt, die enzyklopädische Architektur, mächtig genug, um die Überzahl des nicht von Menschen Gemachten problemlos repräsentieren zu können. Der Grund hierfür ist leicht gefunden: Man verstand ja die gesamte Natur als ein Universum von Artefakten, die sich ebenso wie die Erzeugnisse des Menschen einer Intention verdankten und weit mehr noch als diese mit Sinn aufgeladen schienen. In der alten Welt, die das Mosaik spiegelte, existierten nicht natürliche und künstliche Wesen nebeneinander, als handelte es sich um antagonistische Phänomene, sondern es koexistierten in ihr die Resultate göttlicher und menschlicher Kunstfertigkeit. Sie unterschieden sich „nur“ darin, dass diejenigen, die in der Überzahl waren – Berge, Meere, Pflanzen, Tiere und Menschen etc. – von einem einzigen (vollkommenen) Vernunftwesen erschaffen wurden, während die Produkte der Menschen, die sich deutlich in der Unterzahl befanden, von sehr vielen (unvollkommenen) Verstandeswesen hergestellt wurden. Da man den Unterschied der Vollkommenheit Gottes und der Unvollkommenheit des Menschen einerseits als sehr gravierend einschätzte, andererseits aber davon ausging, dass beider Vernunft der gleichen Logik unterworfen sei, lag es für die Gelehrten auf der Hand, dass Gottes Schöpfung und der Menschen Werk einem gemeinsamen rationalen Plan folgten.

Die Schönheit des Mosaiks symbolisierte die Harmonie dieses Plans, der unsere Vernunft übersteigt. Dadurch kam ihm eine Autorität zu, die sich der Mensch nicht anmaßen wollte. Auch in der Moderne nicht, obschon dort die Grenzen zwischen Naturprodukten und Artefakten verschwimmen. Geklonte Schafe sind die Wunschphantasien einer Zeit, in der die Artenvielfalt der Natur rapide abnimmt, während sich die Produkte der Menschen zu riesigen Müllbergen auftürmen. Und als wäre das noch nicht genug, reproduzieren wir allein schon aus medizinischen Gründen immer mehr Naturprodukte, so dass sich ein kleiner Teil der Natur, den wir zerstört haben, in Artefakten wieder einfindet. Umso merkwürdiger mag es erscheinen, dass ausgerechnet die allmähliche Übermacht des von Menschen Fabrizierten über die Kreationen der Natur dazu führt, dass die Vorstellung von der *harmonia mundi* völlig verblasst ist. Müsste sich nicht gerade in einer Welt, die von den rational konstruierten Maschinen des Menschen nur so übersät ist, jene vernünftige Ordnung verifizieren lassen, die zuvor der Schöpfung immer nur unterstellt werden konnte?

Science-Fiction-Filme geben uns eine Antwort hierauf: Sie tendieren dazu, eine denaturierte, nahezu ausschließlich von Menschen und Robotern bevölkerte Erde unter die Diktatur der Maschinen zu stellen, obschon uns der Gedanke, wir könnten die unumschränkten Herren verwüsteter Planten sein, die den Verlust von Seen und Wäldern leicht verschmerzen, da sie über ein Heer willfähriger Automaten gebieten, ebenso wenig behagen dürfte. Es ist ja auch nicht die Vorstellung, dass Computer und Roboter über uns herrschen, die uns bange macht – wir sind es, die wir am meisten fürchten, und so beugen wir uns denn schuldbewusst dem Strafgericht der Blecharmeen, die wir aufgerüstet haben, damit sie unsere komplette äußere und innere Natur unter sich begraben. Wir schämen uns, dass wir die *harmonia mundi* nur in Gestalt einer unwirtlichen Welt zu realisieren fähig sind. Mit Bestürzung sehen wir, dass nahezu alles Maschine geworden ist, aber eben nicht in der göttlichen Art, die unter einem vollkommenen Automaten einen organischen

Körper versteht und von diesen so viele zum Leben erweckt, dass der „Teich voller Fische“ ist, sondern in der traumatischen Weise, dass dieser Teich leer gefischt sein wird, bevor ein einziges Artefakt zustande gekommen ist, das „Maschine noch in seinen kleinsten Teilen, bis ins Unendliche“ ist.³¹

Verwerflich ist ja nicht, dass sich der Mensch zunächst in technisch-wissenschaftlicher Spezialisierung all der Erkenntnisse versichert, die dereinst in interdisziplinären Teams synthetisiert werden könnten, um dem Geheimnis des Lebens auf die Spur zu kommen. Doch ist es eine Katastrophe, dass wir auf diesem Weg bereits in Unzahl vernichtet haben, was wir zu finden hoffen. Wir zerstören nicht nur die Natur, um uns selber umso zahlreicher zu reproduzieren, sondern verlernen dabei auch die Fähigkeit, Monade zu sein bzw. Spiegel einer Welt, die unsere Neugier weckt. Wenn der Mensch bei all seinen Erkundungen nur noch auf seine eigenen Spuren trifft: auf das, was er vernichtet und das, was er selbst erzeugt hat, verliert die Welt ihren Rätselcharakter. Die denaturierte Welt ist eine enträtselte Welt und diese wiederum eine geistlose. In ihr gibt es für die enzyklopädische Architektur nichts mehr zu tun.

31 Vgl. Fußnote 8.