

Günter Figal

„Ein Bauwerk, ein griechischer Tempel, bildet nichts ab.“

Überlegungen zur Architektur im Anschluss an Heidegger

1.

Die sachliche Bedeutung von Heideggers Text über den Ursprung des Kunstwerkes mag nicht zuletzt an der Abkehr von einem primär mimetischen Verständnis der Kunst festzumachen sein. Wenn die Kunst als solche nicht wesentlich ‚abbildend‘ ist und noch nicht einmal wesentlich ‚darstellend‘, können auch Werke in ihrem Kunstcharakter verstanden werden, die nichts von ihnen Verschiedenes präsentieren – Werke der keramischen Kunst zum Beispiel und nicht weniger solche der Architektur. Eine Teeschale oder eine Vase sind keine Darstellungen von etwas, sondern einfach nur sie selbst, und mit einem Bauwerk ist es ebenso. Es ist so, wie man bei Heidegger lesen kann; ein Bauwerk „bildet nichts ab“.<sup>1</sup> Zwar mag ein Bauwerk etwas zeigen – den Repräsentationsanspruch seines Erbauers zum Beispiel, aber nicht deshalb ist es ein Bauwerk und schon gar nicht ein Werk der Kunst. Ein Bauwerk, das etwas abbildet, so bekräftigt der Architekt Alexander Schwarz Heideggers Gedanken, „würde aufhören, ein Bauwerk zu sein“. Es werde „zum Bild“, und das Bild wäre „der Feind des Bauwerks“.<sup>2</sup>

Doch Heideggers Überlegungen zu einem Kunstverständnis jenseits von Abbildung und Darstellung tragen noch weiter. Bauwerke, die nicht weniger Kunstwerke als Skulpturen oder Gemälde sind, lassen sich als Kunstwerke nicht mehr primär von ihrer Nutzbarkeit her verstehen; sie mögen bewohnt sein oder zu bestimmten

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Holzwege, Gesamtausgabe Band 5, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1977, 1-74, 27.

<sup>2</sup> Alexander Schwarz, Das Tempel-Werk. Konzeptionelle Überlegungen zur Grundinstandsetzung der Neuen Nationalgalerie, in: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 2014, Band L, Berlin 2014, 80-83, 83.

Anlässen besucht werden oder sonst einen Zweck haben – nicht das macht ihren Kunstcharakter aus. Was dies betrifft, so liegt allein schon in Heideggers Entscheidung für einen griechischen Tempel als Beispiel einer nicht-darstellenden Kunst eine kritische Pointe. Seine Beschreibung des Tempels hat einen verschwiegene Subtext, an dem entlang und gegen den sie geschrieben ist, nämlich jene Passage in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*, die der Bestimmung der „klassischen Architektur“ gewidmet ist. Deren Schönheit bestehe, wie Hegel festhält, allein in der „Zweckmäßigkeit“, darin, dass die Bauwerke „von der unmittelbaren Vermischung mit dem Organischen, Geistigen, Symbolischen“ befreit seien.<sup>3</sup> Die Werke der klassischen Architektur, wie Hegel sie versteht, sollen keine „Vorstellung anzeigen und ausdrücken“,<sup>4</sup> wie zum Beispiel die Obelisken, die nach Hegel „die symbolische Bedeutung von Sonnenstrahlen haben“.<sup>5</sup> Bei den Werken der klassischen Architektur sei vielmehr „die Nützlichkeit das durchaus Vorwaltende und Herrschende“. Dabei wiederum sei die Religion der „freieste Zweck“ der Baukunst, und dieser erfülle sich im „Tempelhaus“, darin, dass dieses „Umschließung für ein Subjekt“ sei, das selbst der schönen Kunst angehört und von der Skulptur als Statue des Gottes hingestellt wird“.<sup>6</sup>

Heidegger nimmt Hegels Gedanken, dass das „Tempelhaus“ wesentlich umschließend sei, direkt auf. „Das Bauwerk umschließt“ wie man auch bei Heidegger lesen kann, „die Gestalt des Gottes“. Aber diese Umschließung wird von Heidegger nicht mehr als Zweck bestimmt, sondern als die Möglichkeit des Tempels, das von ihm Umschlossene *unverborgen* sein zu lassen, und zwar im genauen Sinn dieses Wortes, derart, dass etwas in der Verbergung und durch sie da ist, unverborgen, nicht-verborgen gerade dadurch, dass es eigens verborgen gehalten

---

<sup>3</sup> G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke*. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Band 14, Frankfurt am Main 1970, 303.

<sup>4</sup> Hegel, *Ästhetik II, Werke* 14, 270.

<sup>5</sup> Hegel, *Ästhetik II, Werke* 14, 281.

<sup>6</sup> Hegel, *Ästhetik II, Werke* 14, 305.

wird. Indem der Tempel die Statue des Gottes umschließe, lasse er diesen „in dieser Verbergung durch die offene Säulenhalle hinausstehen in den heiligen Bezirk“.<sup>7</sup>

Verbergend stellt das Bauwerk das von ihm Umschlossene in die Offenheit und lässt es so ‚anwesen‘. Wenn Heidegger schreibt, „durch den Tempel“ wese „der Gott im Tempel an“, so ist das nicht im Sinne der banalen Feststellung gemeint,<sup>8</sup> die Statue des Gottes sei im Tempel aufgestellt und nur, weil es den Tempel gebe, „durch den Tempel“, könne sie dort aufgestellt sein. Vielmehr lässt der Tempel, wie Heidegger denkt, den Gott in seiner Göttlichkeit anwesend sein, indem er ihm einen Ort gibt und ihn zugleich den alltäglichen Blicken entzieht. Der Tempel lässt den Gott „aus der Verborgenen herausstehen“ und so „im Unverborgenen“ stehen.<sup>9</sup> Mit dem Tempel findet der Gott so in die als Unverborgenen verstandene *Wahrheit*, und der Tempel erweist sich als Kunstwerk, indem er ein „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ ist.<sup>10</sup> So verstanden, muss der Tempel als Kunstwerk nichts darstellen, und, anders als Hegel denkt, muss seine Schönheit auch nicht seine Zweckbestimmtheit sein.

Obwohl Hegel mit seinem Versuch, die Architektur unabhängig von Vorstellungen und Darstellungsaufgaben zu verstehen, das Wesen der Architektur trifft, ist Heideggers Bestimmung des Tempels als eines Kunstwerks im Ansatz angemessener als diejenige Hegels; ein Gebäude kann nicht allein dadurch, dass es seinen Zweck erfüllt, ein Kunstwerk sein. Gebäude können ganz in ihrer Zweckbestimmtheit aufgehen – als Wohnsiedlungen, Parkhäuser oder Sportarenen zum Beispiel – und zugleich banal sein, Produkte architektonischer Routine, so dass sich die Frage nach ihrem Kunstcharakter noch nicht einmal stellt. Doch Heidegger führt seine Bestimmung des Tempels als eines Kunstwerks nicht so aus, dass mit einer Beschreibung des Tempels sein Kunstcharakter verständlich würde. Darauf, dass der

---

<sup>7</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 27.

<sup>8</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 27.

<sup>9</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 38.

<sup>10</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 22.

Tempel ein Bauwerk ist, geht Heidegger nur kurz ein; was ihn viel mehr als dessen Architektur interessiert, ist sein *geschichtlicher Sinn*. Das Tempelwerk, so liest man, füge und sammle „die Einheit jener Bahnen und Bezüge um sich“, deren „waltende Weite“ die „Welt“ eines „geschichtlichen Volkes“ ausmache, eben jenes Volkes, dessen Welt durch diesen Tempel „eröffnet“ ist. Das wiederum geschehe so, dass die Welt „zurück auf die Erde“ gestellt werde, „die dergestalt selbst erst als der heimatliche Grund“ herauskomme.<sup>11</sup> So gebe der Tempel „in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst“.<sup>12</sup> Mit dem Tempel ist eine besondere geschichtliche Welt da, in der sich das menschliche Dasein in je bestimmter Weise verstehen lässt. Es ist eine Welt auf dem Grund der Erde, deren Land mit seinen Pflanzen und Tieren zugleich so ansehbar wird, dass sie, wie auch immer, den Blick, der auf sie gerichtet ist, erwidert und damit „heimatlich“ wird.

Wie soll all das, was Heidegger dem Tempel zuschreibt, durch diesen geschehen – durch den Tempel allein, einfach nur dadurch, dass der Tempel als Gebäude ein Kunstwerk ist? Kann der Tempel als Kunstwerk allein eine geschichtliche Welt eröffnen und sie auf den Grund der Erde stellen, so dass diese als dieser Grund zum „Vorschein“<sup>13</sup> kommt? Man muss den Text über den Ursprung des Kunstwerks nur bis zum Ende lesen, um zu sehen, dass Heidegger das selbst nicht glaubt. Am Ende und erst am Ende des Textes wird nämlich klar, dass Heidegger die eröffnende und zum Vorschein bringende Möglichkeit der Kunst als Dichtung versteht und so den Kunstcharakter der Kunst in der Dichtung begründet. Dichterisch sei, wie man liest, die Sprache selbst, und zwar als dasjenige „Nennen“, das „das Seiende erst zum Wort und zum Erscheinen“ bringe; sie sei „die Sage der Welt und der Erde“,<sup>14</sup> die, wie Heidegger denkt, in der „Dichtung im engeren Sinne“, die „ursprünglichste

---

<sup>11</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 28.

<sup>12</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 29.

<sup>13</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*

<sup>14</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 60.

Dichtung“ sei, besonders rein zur Geltung komme. In der Sprache allein läge demnach auch die Unverborgenheit, die Heidegger als Grundzug der Kunst überhaupt verstehen will. Das „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ erweist sich als Dichtung; es ist allein Dichtung, während das „Bauen und Bilden“, wie man liest, „immer schon und immer nur im Offenen der Sage und des Nennens“ geschähen.<sup>15</sup> So ist der Tempel bestenfalls ein Kunstwerk zweiten Grades. Folgt man Heidegger, so kann mit ihm nicht die Wahrheit ins Werk gesetzt sein; er steht lediglich in der Wahrheit, und zwar solange und nur solange, wie diese Wahrheit dichterisch ins Werk gesetzt ist. Heideggers allgemein ansetzende Bestimmung der Kunst ist zu einer Bestimmung der Dichtung geworden.

2.

Dieses Ergebnis muss jedoch nicht als Nachteil gesehen werden; es kann sogar entlastend sein, weil man nun nach dem Kunstcharakter von Bauwerken fragen kann, ohne sich an Heideggers Verständnis der Kunst als Dichtung und an die damit zusammenhängenden nationalgeschichtlichen Annahmen zu binden. Dass der Tempel als Bauwerk nichts abbildet und trotzdem ein Kunstwerk ist, muss nicht mehr durch seinen welteröffnenden, die Erde zum Vorschein bringenden Charakter erklärt werden. Das ist gut so, denn diese Erklärung ist viel zu forciert, als dass sie plausibel sein könnte. Wenn es wahr ist, dass in der Kunst „einem geschichtlichen Volk seine Welt aufgeht“ – wie kommt es dann, dass Werke der Kunst auch in anderen nationalen und geschichtlichen Kontexten verstanden werden können und die Kunst also transnational ist, Weltkunst in einem ganz anderen Sinn als dem, der sich mit dem Weltverständnis des Textes über den Ursprung des Kunstwerkes verbindet? Und wenn es so ist – wie soll dann das Land mit seinen Pflanzen und Tieren, wie es mit einem Bauwerk zum Vorschein kommt, wesentlich ‚heimatlicher‘ Grund sein können? Es ist doch auch in der so genannten Fremde erfahrbar, überall wo ein Bauwerk das es Umgebende in eigentümlicher Weise zum Vorschein

---

<sup>15</sup> Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, GA 5, 62.

kommen lässt. Was Heidegger über den eröffnenden Charakter von Kunstwerken im Hinblick auf ‚Welt‘ und ‚Erde‘ sagt, leuchtet nicht ein.

Mit der Distanzierung von Heideggers geschichtsphilosophischen Forcierungen muss der Tempel, wie Heidegger ihn beschreibt, jedoch nicht aus dem Blick geraten. Im Gegenteil kann der Blick frei werden, so dass man das deskriptiv Evidente, sozusagen die phänomenologische Substanz in Heideggers Überlegungen, und damit zugleich das Bauwerk des Tempels sieht. Evident ist, dass ein Bauwerk *umschließen* kann und dass das Bauwerk, das Heidegger im Sinn hat, umschließt; es birgt etwas, das dem Blick entzogen und so allein mit dem umschließenden, bergenden Charakter des Gebäudes da ist, derart, dass das Umschließende als solches in das Offene seiner Umgebung ausstrahlt und so deren Offenheit gleichsam bekräftigt. Evident ist auch, dass mit allem, das in die Umgebung des Bauwerks gehört, durch das Bauwerk etwas geschehen ist. Es ist so, wie Heidegger sagt, so, dass „alles sich anders uns zukehrt“,<sup>16</sup> wenn es vom Bauwerk her gesehen wird. Man muss nicht wie Heidegger sagen, alles in der Umgebung eines Bauwerks, das ein Kunstwerk ist, gehe erst „in seine abgehobene Gestalt“ ein und komme erst „so als das zum Vorschein“, was es ist.<sup>17</sup> Das ist übertrieben. Land und Meer, Pflanzen und Tiere können auch ohne ein Bauwerk abgehobene Gestalten sein, und in jedem Fall sind sie nicht nur in der Umgebung eines Bauwerks als das bekannt, was sie sind. Doch mit einem Bauwerk zeigen sie sich anders, einfach dadurch, dass sie in die Umgebung eines Bauwerks gehören, das sich auf seine Weise zeigt, etwa dadurch, dass es, wie Heideggers Tempel, auf dem Felsgrund des Bodens aufragt.

Man sieht leicht, dass mit beidem, mit der Spannung von Offenheit und Umschlossenheit und ebenso mit dem Ausstrahlen eines Bauwerks auf seine Umgebung, der *Raumcharakter* eines Bauwerks angesprochen ist. Gebäude, die etwas aufnehmen und umschließen können, sind begrenzte, mehr oder weniger

---

<sup>16</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 29.

<sup>17</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 28.

abgeschlossene Räume und als solche gebaute, mehr oder weniger ausgeprägte Realisierungen von Raum. Mit einem Gebäude dieser Art gibt es, mehr oder weniger stark ausgeprägt, die Unterschiedenheit von *innen* und *außen*, auch so, dass diese zu einer Spannung von Offenheit und Umschlossenheit werden kann. Mit einem Gebäude gibt es auch erst dessen *Umgebung*, nämlich den Raum, sofern er durch den Raum des Gebäudes bestimmt wird, so dass alles in diesem Raum Erscheinende gemäß dieser Bestimmtheit erscheint.

Den beiden genannten Evidenzen lässt sich eine dritte hinzufügen. Gebäude umschließen nicht nur, indem sie, wie Heideggers Tempel, etwas einschließen und gegenüber dem direkten Zugang abschließen. Sie sind meist auch offen dafür, betreten zu werden; sie geben Raum, in dem man sich aufhalten und verhalten kann – mehr oder weniger so, wie das Gebäude es vorgibt. So eröffnen Gebäude zwar keine geschichtliche Welt; das ist, wie gesagt, übertrieben – einerseits, weil geschichtliche Welten sehr viel komplexer und weniger deutlich umgrenzt sind, als Heidegger meint, andererseits, weil kein Gebäude einer ‚Welt‘ Raum geben kann, sondern immer nur besonderen, mehr oder weniger eng umgrenzten Möglichkeiten des Lebens. Das wiederum kann auf durchaus verschiedene Weise realisiert sein, zweckmäßiger und weniger zweckmäßig, aber auch so, dass die verschiedenen Weisen des Raumgebens in einer an der Zweckmäßigkeit orientierten Bestimmung nicht aufgehen. Die Frage danach, wie Gebäude jenseits von Zweckmäßigkeit und Unzweckmäßigkeit Raum geben, könnte ein Schlüssel zum möglichen Kunstcharakter von Gebäuden sein. Vielleicht ist es wahr, dass manches Gebäude ‚fügt‘ und ‚sammelt‘ – das Gefügte und Gesammelte muss ja nicht gleich „die Einheit jener Bahnen und Bezüge“ sein, die als „waltende Weite“ eine nationalgeschichtlich verstandene Welt ist. Das Fügen und Sammeln muss auch keinem Tempel oder sonst einem Sakralbau vorbehalten bleiben. Es kann ganz alltäglich sein und trotzdem nicht banal.

3.

Das sei an zwei Beispielen verdeutlicht, von denen sich das erste besonders gut an Heideggers Beispiel anschließt, weil es einen griechischen – oder auch römischen – Tempelbau zitiert. Im Unterschied zu Heideggers recht unspezifisch bleibendem, möglicherweise nur vorgestellten Tempel hat es jedoch den Vorteil, dass es gebaut ist und an seinem Ort erfahren werden kann, auf einer Anhöhe oberhalb des Neckars, die ‚Schillerhöhe‘ heißt. Der Bau, den Alexander Schwarz von *Chipperfield Architects* entworfen hat, ist das zum Deutschen Literaturarchiv in Marbach gehörende Literaturmuseum der Moderne. Es ist zunächst, auf Entfernung, als lichter Säulenbau zu sehen, der die antike Form aufnimmt, ohne im mindesten klassizistisch zu sein. Vielmehr ist die Säulenform ins Schlanke und Eckige, noch dazu in den Baustoff Beton übersetzt, wie in einem Raster, das sich im Sockel des Gebäudes wiederholt, durch die Betonwand verschlossen oder in hohen schlanken Fenstern geöffnet, in ebenso hohen Holztüren zu öffnen. Der auf diesem Sockel aufragende tempelartige Bau ist die Eingangshalle des Museums. Hat man sie betreten, bleibt man zugleich in der Umgebung des Bauwerks, weil diese als Außen durch große Fenster von innen zu sehen ist. Folgt man jedoch der Treppe, die aus der Eingangshalle nach unten führt, verliert man die Sicht nach Außen und endlich sogar das Tageslicht. Man gelangt in die zum Schutz der Exponate nur schwach beleuchteten Ausstellungsräume, deren Wände mit dunklen Holzpanelen bekleidet sind. An das schwache Licht muss das Auge sich gewöhnen, aber dann schaut man umso aufmerksamer hin. Der Raum, in dem man sich aufhält, ist da; man erfährt ihn vor allem in den Einschränkungen, die er auferlegt – nie wärmer als 18 Grad Celsius fensterlos, im Dämmerlicht fast verschwindend. Aber weil es so ist, kann man ganz bei der Sache, bei den Exponaten sein, wie die Ausstellungsräume sie bergen und in ihrer Geborgenheit zugänglich machen.

Das Literaturmuseum der Moderne fügt und sammelt kein geschichtliches Geschick, noch nicht einmal das der in Manuskripten, Büchern und Dokumenten sedimentierte

der modernen deutschen Literatur und ihrer Geschichte. Die Architektur, so formuliert es Alexander Schwarz, „denkt nicht über das zwanzigste Jahrhundert nach“, „sie symbolisiert nichts, sondern bedeutet, was sie ist“.<sup>18</sup> Sie inszeniert nichts, sondern lässt einfach nur sehen, was in ihr betrachtet werden kann. Dazu aber fügt und sammelt das Gebäude den Weg zu ihm hin, vorbei an den anderen Gebäuden der Schillerhöhe, die möglichen Blicke über das keineswegs nur idyllische Neckartal, den Weg von außen nach innen, hinab in die Ausstellungsräume und aus diesen wieder in die Fensterräume, die an sie anschließen und den Blick, der ganz auf die Exponate konzentriert war, ausruhen lassen. Das Gebäude als gebauter Raum, der den Raum, in dem es gebaut wurde, bestimmt, ist die vielfach gegliederte, aber in dieser Gliederung gefügte und gesammelte Möglichkeit eines *Aufenthalts*, die zwar durch den Charakter des Gebäudes als eines Literaturmuseums vorgegeben, aber deshalb keineswegs in jeder Hinsicht festgelegt ist. Das Gebäude lässt Freiraum für je besondere, individuelle Möglichkeiten, sich in ihm und in seiner Umgebung aufzuhalten, die, sofern sie um das Gebäude gesammelt ist, zu diesem gehört. „Unsere Gebäude“, so formuliert David Chipperfield sein architektonisches Programm, „erkunden Möglichkeiten, wie Räume außerhalb des Gebäudeprogramms in ihr Volumen eingeschlossen werden können – durch Höfe, Terrassen, Kolonnaden: Räume, deren Fähigkeit, Innen und Außen aufeinander zu beziehen, das Gebäude erweitert“. So werde der Außenraum „gewissermaßen als ein anderes Element der Raumbehandlung dem Innenraum angefügt“.<sup>19</sup>

Ähnlich und doch anders ist es bei einem Gebäude, das einen klar bestimmten, sehr praktischen Zweck hat, nämlich Ort für Konferenzen, Seminare und Arbeitsbesprechungen zu sein. Das Gebäude gehört zum Gelände des Möbelherstellers *Vitra* in Weil am Rhein, es liegt auf einer Wiese und ist von alten

---

<sup>18</sup> Alexander Schwarz, Bausteine erzählen. Ideen zur Architektur des Literaturmuseums der Moderne in Marbach am Neckar, in: Marbach. Schillerhöhe. Hundert Jahre Architektur für Literatur, Marbacher Magazin 103, Marbach am Neckar 2003, 56-75.

<sup>19</sup> David Chipperfield, Theoretical Practice, zitiert nach Alexander Schwarz, Ideen zur Architektur des Literaturmuseums der Moderne, 59.

Kirschbäumen umstanden. Es ist der erste Bau von Tadao Ando außerhalb Japans. Nähert man sich dem Gebäude auf dem vorgesehenen Weg, an einer monumentalen Werkzeugskulptur von Claes Oldenburg und Coosje van Bruggen vorbei, so mag der Bau zunächst kaum auffallen. Sehr niedrig zieht er sich über die Wiese hin und es ist so, als ob er sich hinter die Kirschbäume zurückzöge. Der Weg, den man geht, ist schmal; ist man zu mehreren, kann man nur hintereinander gehen, und so soll es wohl sein. Der Weg führt auf die Ecke einer Betonwand zu, von der man erst, wenn man sie erreicht hat, sieht, dass sie eine freistehende Wand ist und die Eingangsseite des Gebäudes wie eine Gartenmauer abschirmt. Nun, nachdem man der spitzwinkligen Umwendung des Wegs gefolgt ist, führt der Weg auf Steinplatten schmal an dieser Wand entlang, auf eine ebenfalls schmale Eingangstür zu. Man gelangt in ein kleines Vestibül, von dem mehrere Konferenzräume abzweigen. Erst jetzt sieht man, dass das Gebäude in die Erde versenkt wurde und dass zur Straßenseite des Gebäudes hin ein tiefliegender, durch Betonwände eingegrenzter Innenhof angelegt ist. Würde man die vom Vestibül in einer Rotunde nach unten führende Treppe nehmen, so käme man durch eine Cafeteria in diesen Innenhof hinaus und sähe in der Einhegung des Hofes den Himmel und die Kronen der Kirschbäume.

Andos Konferenzgebäude ist nicht sehr groß, und dennoch scheint es sehr viel Raum zu geben. Das liegt an der Vielfalt der Räume und an ihrer dezentralen Anordnung, die sich nicht zuletzt daran zeigt, dass es schwierig ist, einen Raum, in dem man sich aufhält, im Ganzen des Gebäudes zu verorten. Innerhalb des Gebäudes erscheint dessen Grundriss als sehr komplex; erst eine Zeichnung oder eine Luftaufnahme macht ihn in seiner Klarheit verständlich. Dennoch erlebt man das Gebäude nicht als kompliziert; es wirkt nicht verwirrend. Das liegt wohl einerseits daran, dass seine Räume bei aller Verschiedenheit des Schnitts einheitlich gestaltet sind. Prägend, innen wie außen, ist der für Andos Bauten charakteristische, fein wie Marmor polierte Sichtbeton. Der Boden ist aus Holz, und Holzpaneele bekleiden teilweise die

Wände der Konferenzräume. Doch mehr noch als die Einheitlichkeit der Gestaltung führt die dezentrale Anordnung der Räume, gerade sie, zu dem Eindruck, man sei einfach im Raum. Das Gebäude erscheint nicht als Konstruktion eines gebauten, auch in der Einteilung einheitlich konzipierten Raumes, sondern, im Übergang der Räume ineinander und der mit diesem Übergang möglichen Durchgänge und Durchblicke, als ein *all over* von Raum. Weil es so ist, ist der Aufenthalt in Andos Gebäude auf besonders klare und einfache Weise räumlich; hält man sich in dem Gebäude auf, so ist man in eine sich immer neu ergebende Situation eingebunden und in der Variation von Aufenthaltsmöglichkeiten zugleich frei. Andos Gebäude hält eine Fülle von räumlichen Möglichkeiten bereit, die alle Möglichkeiten des Raums sein können, weil sie nicht konstruktiv überformt sind. In diesem Nebeneinander hat Ando selbst das Wesentliche der traditionellen japanischen Architektur gesehen; diese entstehe aus dem Teil, nicht aus einer logisch versammelten Komposition oder Totalität.<sup>20</sup> Die gleiche Verfahrensweise findet Ando in den Werken des venezianischen Architekten Carlo Scarpa, die auch nicht von einem *master plan* bestimmt seien, so dass die Teile sich aus einem Ganzen abzweigten, sondern in denen die Form aus selbständigen, fast abgetrennten Teilen komme und die dennoch auf geheimnisvolle Weise als ein Ganzes das Gleichgewicht hielten.<sup>21</sup> Das kann auch als zutreffende Beschreibung des Konferenzpavillons auf dem *Vitra*-Gelände genommen werden. Hat man, vorbereitet durch den über die Wiese, als sei sie ein Teegarten, führenden Weg, in das Gebäude hineingefunden und ist dort so zur Ruhe gekommen, wie der lange, das Gespräch hemmende Weg es ermöglichen soll, kann und möchte man einfach in den Räumen des Gebäudes im Raum sein.

---

<sup>20</sup> Tadao Ando, *Conversations with Students*, translated and edited by Matthew Hunter, New York 2012, 20: „Drawing from a tradition of craftsmanship and harmony with nature, Japanese architecture originates from the part. In contrast, Western architecture reflects the philosophy of a logically assembled composition or totality.”

<sup>21</sup> Ando, *Conversations with Students*, 69: „From the parts come form, and while these parts or elements are completely self-sustaining and remain on the verge of separation, they mysteriously maintain balance as a whole.”

4.

Nun lässt sich auf die Frage nach dem Kunstcharakter der Bauwerke zurückkommen. Was lässt einige von ihnen Kunstwerke sein, wenn es weder die Stiftung geschichtlichen Sinns noch ihre Zweckmäßigkeit ist? Andos Bau ist als Arbeitsplatz sowieso gegen Verdacht geschichtlicher Bedeutsamkeit gesichert, und das Literaturmuseum der Moderne verweigert mit seinem *understatement* jeden geschichtlichen Anspruch; um nichts anderes geht es als darum, die Exponate zu bergen und, ihnen angemessen, zugänglich zu machen; darüber, wie die Exponate verstanden werden können, entscheidet nicht die Architektur. Zweckmäßig sind dagegen beide Gebäude, sogar in besonderem Maße und so, dass ihre Zweckmäßigkeit sofort einleuchtet. Was sie darüber hinaus auszeichnet, ist jedoch die Klarheit, in der sie der Raum sind, der sie sind. Was für jedes Gebäude gilt, nämlich als gebauter Raum den Raum selbst, auf den man im Allgemeinen nicht achtet, zu gestalten, das gilt für diese beiden Gebäude in sehr ausgeprägter Weise. Sie sind besondere Gebäude, weil sie besonders Gebäude sind, indem sie den Raum, in dem und den sie bauen, erfahrbar zu machen.<sup>22</sup> Sie eröffnen die Erfahrung des Raums in jener eigentümlichen Verdoppelung, die das Wesen von Gebäuden ausmacht: als Orte an Orten, derart, dass sie das Ineinander eines gefundenen und eines geschaffenen Orts sind, die einander bestimmen; als gebaute Freiräume des Aufenthalts, die für sich selbst den Freiraum der Stadt oder der Landschaft brauchen und diesen, im günstigen Fall, als Bauwerke zur Geltung kommen lassen; als begrenzte Weite, die in die horizontale wie vertikale Weite der Stadt oder des Landes, der Erde und des Himmels gestellt ist und so diese Weite ermessbar sein lässt. Gebäude, die als solche Kunstwerke sind, sind einfach Gebäude, nichts außerdem und nichts darüber hinaus – als ob sie skulpturale oder malerische Qualitäten vorweisen müssten, um einen Kunstanspruch zu erfüllen. Gebäude, die ohne dergleichen auskommen, *sollen* keine Kunstwerke sein; sie sind es, ohne es zu sollen.

---

<sup>22</sup> Dazu ausführlicher: Günter Figal, *Unscheinbarkeit. Der Raum der Phänomenologie*, Tübingen 2015, 209-238.

5.

Lässt sich das auf die Kunst im Allgemeinen übertragen, derart, dass man den Kunstcharakter von Kunstwerken daran messen kann, ob ein Werk ist, was es ist, und nichts anderes vorspiegelt und ob es außerdem, so wie die beiden beschriebenen Bauwerke, einen Aufenthalt ermöglicht, der einfach nur Aufenthalt ist und als solcher nicht durch bestimmte Absichten und Interessen bestimmt ist, sondern wesentlich die Möglichkeit freier Kontemplation? Dass ein Bild zum Beispiel in diesem Sinne ist, was es ist, hat damit, ob es etwas ‚abbildet‘ oder nicht, nichts zu tun; abbildende ebenso wie nicht abbildende Bilder können Kunstwerke oder auch schlechte Bilder ohne Kunstcharakter sein. Viel spricht dafür, dass ein Bild, vor dem man sich so aufhalten mag wie in einem der beschriebenen Gebäude, ein Kunstwerk ist, darin, dass es selbst als es selbst einen solchen Aufenthalt ermöglicht.

Wenn es so ist, dann wird sich der Kunstcharakter eines Bildes auch nicht angemessen ohne Berücksichtigung seiner Räumlichkeit beschreiben lassen. Bilder, die Kunstwerke sind, haben Raumcharakter nicht allein durch ihre Ausdehnung oder dadurch, dass sie, wie auch immer, eine Raumentiefe darstellen. Vielmehr ist ein Bild auch und wesentlich darin räumlich, dass es auf Abstand hält, einen bestimmten Abstand erfordert, um in seiner Erscheinung da zu sein, oder auch darin, dass es sich im Spiel von Abstand und Nähe erst aufschließt. So, in seiner sichtbaren Erscheinung, die im kontemplativen Sehen erfahren und bestätigt wird, ist ein Bild ganz einfach ein Bild – so wie ein Gebäude darin, dass man sich frei in ihm aufhält, einfach ein Gebäude ist. Ähnliches ließe sich auch für die Musik zeigen, die nicht nur einen Raum braucht, um zu erklingen, sondern in ihrem Erklingen räumlich ist, und sogar für dichterische Texte, die man, wie Andos Konferenzpavillon, als ein Ganzes nehmen muss, das in der mannigfachen Korrespondenz seiner Teile besteht, um es zu verstehen. Auch Texte sind räumlich und dichterische Texte sind es besonders, darin, dass alle ihre Teile *nebeneinander* da sind und man sich beim Lesen – wie beim Erkunden eines Bauwerks – in diesem Nebeneinander bewegt und dabei immer weiß,

dass es ein durch Zusammengehörigkeit bestimmtes Nebeneinander ist, eben ein Ganzes.

In der räumlichen Erfahrung eines Bildes wird ein Bild einfach als Bild genommen, als Sichtbares, das sich für das Sehen zeigt, so wie man räumlich auch die hörbare Musik ganz in ihrer Hörbarkeit nehmen kann. Und indem man einen Text als das Ganze in seiner nicht aus einem Konstruktionsprinzip ableitbaren Teile versteht, nimmt man diesen Text einfach als Text. So befragt man das Bild, das Musikstück oder den Text nicht darauf hin, was sie ‚abbilden‘ oder ‚bedeuten‘, nicht darauf hin, was sie ‚ausdrücken‘, sondern man nimmt sie einfach als das, was sie sind. So, in ihrem originären Sichzeigen, sollte man Bilder, Musikstücke und Texte immer nehmen. Dann wird sich erweisen, ob das Bild, das man sehend betrachtet, das Musikstück, das man hört oder der Text, den man liest, dem standhält, das heißt: ob sein originäres Sichzeigen stark genug ist. Allein Bilder, Musikstücke und Texte, denen die Solidität originären Sichzeigens fehlt, bedürfen eines anderen, aus dem sie vorgeben, ihre künstlerische Legitimation gewinnen – gleichviel, ob es ihre Bedeutung oder ihr Ausdruckscharakter ist. Werke solcher Art sind keine wahrhaften Kunstwerke, sondern prätendieren nur, solche zu sein.

Wenn diese Überlegungen einleuchtend sind, ließe die Frage nach dem Kunstcharakter der Kunst sich besonders gut von der Architektur her stellen. Die Frage wäre sachgemäß und Aufschluss versprechend gestellt, weil sie sich an Kunstwerken orientierte, die von vorn herein nicht als ‚abbildende‘ verstanden werden können. Insofern ist Heideggers Nachdenken über den griechischen Tempel aufschlussreich; auf dem Weg zu einem Verständnis der Kunst vom Sichzeigen der Kunstwerke her ist es ein wichtiger Schritt. Doch Heidegger kommt von diesem Weg ab, indem er die Kunst mit der Stiftung geschichtlichen Sinns befrachtet und sie nicht zuletzt deshalb auf die Sprachlichkeit festlegt – zu dem Preis, dass nur Dichtungen wahrhafte, das heißt: originäre Kunstwerke sein können. Das leuchtet nicht ein.

Heidegger in seinem Nachdenken über die Kunst ernst zu nehmen, heißt: ihm darin nicht zu folgen. Die Einsicht, dass die Architektur ein Schlüssel zum Verständnis der Kunst überhaupt sein kann, lässt sich besser anders einlösen, nämlich im Nachdenken über die Räumlichkeit der Kunst und über den Raum.