

Seminararbeit

Ästhetik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

„Ästhetik“ nach Nicolai Hartmann

eingereicht von:

Christian Betke # XXX
Kristina Schneider # XXX

Brandenburgische Technische Universität Cottbus

Lehrstuhl für Architekturtheorie

Fakultät 2

Institut für Architektur und Bauingenieurwesen

Betreuer: Dr. Hans Friesen

Cottbus, im Juni 1999
BTU Cottbus

Inhalt

1	Einleitung	4	
2	Lebensdaten des Autors	4	
3	Über den Autor und seine Theorie	4	
4.1	Über das 7. Kapitel, Vordergrund und Hintergrund in den nicht darstellenden Künsten		6
4.1.1	Das freie Spiel mit der Form	6	
4.1.2	Das musikalisch Schöne	7	
4.1.3	Das Phänomen des musikalischen Hintergrundes	8	
4.1.4	Komposition und musikalisches Spiel	8	
4.1.5	Über den erscheinenden Hintergrund in der Baukunst	9	
4.1.6	Über den praktischen Zweck und die freie Form	10	
4.1.7	Die Stellung der Ornamentik	10	
4.2	Über das 15. Kapitel, Schichten in der Baukunst		11
4.2.1	Die Außenschichten des Bauwerks	11	
4.2.2	Die Innenschichten des Bauwerks	13	
4.2.3	Über Gemeinschaft, Tradition und Stil	14	
5	Schlußbetrachtung	15	
6	Abbildungen	16	
6.1	Schichten der Baukunst		17

1 Einleitung

Die hier vorliegende Ausarbeitung beschäftigt sich im Rahmen des Seminars "Ästhetik in der erste Hälfte des 20. Jahrhunderts" im Fach Architekturtheorie mit der Theorie Nicolai Hartmanns und greift spezielle Themengebiete zur Ästhetik aus dem Bereich der darstellenden Künste heraus und erläutert auszugsweise die Positionen, die in dem Buch "Ästhetik" aus dem Jahre 1953 von Hartmann dargestellt werden. Insbesondere wird dazu das siebte und das fünfzehnte Kapitel aus der zweiten Auflage des Buches von 1966 betrachtet.

2 Lebensdaten des Autors

Paul Nicolai Hartmann

Geboren am 20.02.1882 in Riga Gestorben
am 09.10.1950 in Göttingen

seit 1922 Professor in Marburg (Marburger Schule)
seit 1925 Professor in Köln seit 1931 Professor in
Berlin seit 1945 Professor in Göttingen bis zu
seinem Tode in Göttingen

3 Über den Autor und seine Theorie

Hartmanns Werke beschäftigen sich mit den Themen der Metaphysik, der Ontologie, der Geisteswissenschaften und der Philosophie.

Dadurch dass er sich eher auf die Seins- als auf die Erkenntnistheorie konzentrierte, arbeitete er nach den Grundsätzen der philosophischen Ontologie (Lehre des Seins) und war der Auffassung, dass sich erst von einem Problemdenken zu einem Systemdenken voranschreiten lässt.

Im Laufe seiner Schaffenszeit verfasste er mehrere Bücher in denen er den rationalistischen Subjektivismus behandelt. Eines der bekannten Werke ist sein Buch "Ethik" aus dem Jahre 1926, in dem es um eine materielle Wertethik und den Inhalt des Guten geht.

Ein weiteres bekanntes Werk ist das Buch "Ästhetik" aus dem Jahre 1953, in dem Hartmann philosophisch über die Erforschung der Erscheinungswelt schreibt, die sich seiner Theorie nach aus verschiedenen Seinsschichten zusammensetzt, von denen jede höhere Schicht in der tieferen verwurzelt ist, ohne dadurch völlig determiniert zu sein (Schichtenlehre). Anhand der Schichtenlehre erörtert er das Seinsproblem des *ästhetischen Gegenstandes*, den Zusammenhang zwischen Vordergrund und Hintergrund.

Schichtenbau der realen Welt

Geistiges Sein kann ohne die tragenden Seinsschichten von unten her nicht bestehen (Materie-Organismus-Seelenleben-*Geist*).

Der Geist hat drei Grundformen. Er drückt sich aus im *personalen Geist* der Einzelperson, im *geschichtlich objektivierten Geist* ganzer Völker und Zeitalter sowie im *objektivierten Geist*. Objektivierung meint die Herausstellung eines geistigen Gehaltes in die Gegenständlichkeit. Abgelöst vom "geistigen Leben" und damit Veränderungen enthoben, kann er ein Dasein für sich führen. Dieser besonderen Form des geistigen Seins gehört auch das Kunstwerk (z.B. die Musik) an. Diese geistige Schöpfung überdauert Wechsel von Generationen und Jahrhunderten, aber nur dann, wenn sie in ein dauerhaftes reales Medium (z.B. den Ton) hineingeformt ist. Somit ist auch der objektivierte Geist getragener Geist, getragen von einem Realgebilde, das selbst nicht Geist ist, diesen aber dauerhaft beinhaltet. In ihm kann der geistige Gehalt *erscheinen* (Phänomen).

Dieses Hängen des geistigen Gehaltes an der realen Materie ist das eine Gesetz der Objektivierung. Das Andere besagt, dass der geistige Gehalt des personalen und des objektiven lebenden Geistes bedarf. Der lebende Geist muss die reale Materie wiedererkennen, d.h. verstehen, in Folge dessen kann der geistige Gehalt erscheinen. Also fehlt bei der Objektivierung die vorher genannte Kette der vier Seinsschichten (Materie bis Geist). Es gibt nur zwei – Materie und Geist sind aneinander gebunden, verbunden werden sie durch ein "drittes Glied" – den lebenden Geist – welches den geistigen Gehalt aus der Materie erwecken kann. Dieser Zusammenhang ist das *Erscheinungsverhältnis*.

Der lebende Geist tritt allerdings zweifach auf, es gibt den rezipierenden Geist und zuvor gab es bei der Entstehung des Kunstwerkes den schöpferischen Geist, der die Materie formte und ihr den geistigen Gehalt mitgab. Seine Rolle wird am direkten Beispiel der Schichtenfolge in der Musik erläutert.

4.1 Über das 7. Kapitel, Vordergrund und Hintergrund

in den nicht darstellenden Künsten

Das freie Spiel mit der Form

Nachdem er definiert, dass es eigentlich keine nichtdarstellenden Künste gibt, da ein Künstler im weitesten Sinne immer etwas, nämlich sich selbst, darstellt, nennt er die Gruppe Architektur, Musik und Ornamentik, die gesondert zu behandeln sei. Sie behandle nämlich keine eigentlichen *Sujets*, wobei die einzelnen Künste ansonsten natürlich sehr verschieden seien.

Was diesen drei Künsten gemein ist, ist das *freie Spiel mit der Form* selbst in bestimmter Materie, der schweren Masse und dem Ton. Innerhalb der Grenzen, die der Form durch die Dimension der Materie auferlegt sind (Architektur ist eine Raumkunst und die Musik ist eine Zeitkunst), ist die besondere Formung autonom. Es liegt keine vorgegebene Form zugrunde. Es geht nicht um die *Darstellung* eines Sujets.

Neben dieser Einschränkung durch die Materie unterliegen Baukunst und Ornamentik noch weiteren Unfreiheiten.

So dient die Architektur praktischen Zwecken. Nun kann es aber im gelungenen Fall dazu führen, dass die Form sich durch die Erfüllung der praktischen Anforderungen ergibt und das Zusammenspiel gerade erst das ästhetische Wertmoment ausmacht (form follows function).

Die Ornamentik ist insofern eine unselbständige Kunst, dass sie sich in ein Formganzes eingliedern muss (z.B. Architektur, Gebrauchsgegenstände, Teppichmuster). Innerhalb dieses Rahmens aber ist sie relativ frei und geht im "Spiel der Linien, Farben oder räumlichen Motive auf, die nur um ihrer selbst Willen da sind". Wirklich frei ist nur die reine Musik. Hier gestaltet sich das freie Spiel in Tönen, Tonfolgen, Harmonien und Klangfarben, also einer Materie, die sich weitestgehend außerästhetischen Zwecken entzieht. Ebenso ist sie frei vom außerästhetischen Sujet, denn selbst das musikalische Thema ist frei geschaffen.

Die Frage der Ästhetik ist nun, ob es sich hier noch um die selbe Art von Schönheit wie in den darstellenden Künsten handelt. Dort liegt die "Schönheit im Erscheinungsverhältnis", im Erscheinen des irrationalen Hintergrundes im realen Vordergrund / Sujet.

"Wo (aber) kein Sujet ist, da kann auch nichts erscheinen."

Hartmann sieht noch eine zweite Art des Schönen, die im "reinen Formverhältnis" besteht. Er begründet dies zum einen mit "dem freien Spiel mit der Form (...) in bestimmter Materie" zum anderen mit der vorhandenen Ähnlichkeit zum Naturschönen und zum menschlichen Schönen, wo ebenfalls kein Sujet vorliegt.

4.1.2 Das musikalisch Schöne

Anhand der Musik, der freiesten der Künste, soll nun das Grundproblem geklärt werden. Liegt in der Musik ein Erscheinungsverhältnis, welches *das Phänomen des musikalisch Schönen* trägt?

Ausgegangen wird von der reinen Musik, wobei die seelische Stimmung, die sich in der Musik ausdrückt, als Hintergrund nicht in Anspruch genommen werden soll. Der klingende Ton ist die Materie, in der geformt wird. Realschicht und Vordergrund in der Musik ist die Folge und der Zusammenhang der Töne. Die Frage ist nun, ob es den echten und eigentlichen musikalischen Gehalt gibt, der aus dem Hintergrund durch die Klänge hindurchscheint?

Musik ist nicht das *sinnlich-real (rein akustisch)* Hörbare allein, es ist ein "musikalisch Hörbares" vorhanden, das den Hintergrund ausmacht und die einzelnen Teile des Tongebildes zu einem höheren Ganzen zusammenfügt.

"Das Hören ist ein Zeitsinn und die Musik eine Zeitkunst". Man nimmt sinnlich das gesamte Werk in einer Abfolge von Tonsequenzen wahr, was der Realität in der Zeit entspricht: "Die Zeit ist das Auseinandergezogenensein alles Realen in die Folge der Zeitstadien". Im Gedächtnis klingt das gerade Gehörte noch nach, wird aber fortlaufend durch das Neuerklingende überlagert und somit verwischt.

Ein Satz zum Beispiel kann sinnlich nie als Ganzes gehört werden, und doch wird er vom Hörer über seine Dauer als zusammenhängendes Ganzes erfasst. Die Musik

bringt es also gerade zur Einheit des in die Zeitfolge Auseinandergezogenen. Die Einheit ist nicht im sinnlichen Hören herstellbar, sondern im Vollzug einer Synthese, die sich im musikalischen Hören erst ergeben muss. Erst in diesem Ganzen bekommt das eingebaute Detail – das sinnlich Zusammenhörbare – seinen Sinn. Die Synthese vollzieht sich nicht auf einen Schlag, sondern sukzessiv im Verlauf des sinnlichen Hinhörens. Man erfasst allmählich den Aufbau des Werkes, in dem alle Einzelheiten voraus- und zurückweisen; so wird die Ganzheit des Tonwerkes im Wechsel der Klänge spürbar und das Werk musikalisch verstanden.

Diese musikalische Einheit, die durch das sinnliche Hören hindurch die Komposition erscheinen lässt, ist das Phänomen des musikalischen Hintergrundes (Zweischichtigkeit).

Das Erfassen und Verstehen des Werkes ist der kreative Anteil des lebenden Geistes (des zuvor angesprochenen "dritten Gliedes") am Phänomen der reinen Musik. Jeder Rezipient wird ein Tonwerk in eigener Weise *hören*.

4.1.3 Das Phänomen des musikalischen Hintergrundes

Das Phänomen selbst ist sinnlich nicht hörbar. Das Tonwerk zwingt den Hörenden voranzuhören und nachzuhören und einen bestimmten, musikalisch geforderten Fortgang zu erwarten. Sei es nun, dass das Erwartete eintritt oder aber ein unerwarteter Fortgang ein wirkungsvolles Überraschungsmoment ergibt (geht man mit diesen Überraschungsmomenten zu weit, gerät die Musik zur Effekthascherei), dieses Spiel mit Antizipation und tatsächlichem Fortgang ist das Grundphänomen der kompositorischen Einheit.

Es baut sich die Einheit eines Gesamtbildes auf, das erst dann vollendet ist, wenn die letzte sinnlich hörbare Folge von Klängen zu Ende gegangen ist. Diese werden dann im Verklingen als Abschluss des Aufbaus und seine Krönung empfunden. Hier hört man über das Sinnliche hinaus die Komposition, welche den musikalischen Hintergrund ausmacht. Was da durch die sinnliche Klangfolge hindurch erscheint, ist ein irrealer Hintergrund.

Es gibt also die Zweischichtigkeit des Gegenstandes in den darstellenden Künsten auch in der Musik. Hier allerdings stehen sich Vordergrund und Hintergrund näher und sind sich ähnlicher. Deutlich wird aber, wie der Hintergrund den Vordergrund bestimmt. Als letzten Beleg für das Vorhandensein des bestimmenden irrealen Hintergrundes führt Hartmann den Fall an, wo es einem Werk an Komposition fehlt. Hier *hört* man vergeblich, die Einheit stellt sich nicht ein.

4.1.4 Komposition und musikalisches Spiel

Die Musik verlangt, ähnlich dem Schauspiel, nach einer Kunst zweiter Ordnung, welche die Musik hörbar erklingen lässt. Das Publikum braucht notwendigerweise den reproduzierenden Musiker, der die eigentliche Musik erst entstehen lässt. Dieser zieht durch sein Spiel eine Seinsschicht des Kunstwerkes in die sinnliche Wahrnehmbarkeit

und in den Vordergrund des Gebildes, die in der geschriebenen Komposition noch unreal bleibt. Vom Blatt zu hören ist wohl eher die Ausnahme.

Ist zur Realisierung der Musik eine ganze Organisation von Künstlerpersonen, ein Orchester, notwendig, besteht die eigentliche Leistung im einheitlichen Zusammenwirken, in der Leistung des Dirigenten.

Durch das reale Spiel ergibt sich eine Analogie zu den bildenden Künsten: durch das hörbare Spiel gibt es "einen sinnlichen, nicht der Vorstellung überlassenen Vordergrund".

Damit ergibt sich die Analogie zur Kunst des Schauspielers: Die Realisation ist nicht mehr Werk des Komponisten, sondern des ausübenden Musikers, der Zwischenschichten im Spiel realisieren kann, in dem er Einzelheiten ausgestaltet, die so nicht im Notenblatt stehen. Er erfüllt das Spiel mit Leben und Seele durch das Medium seines Instrumentes, er ist produktiver Interpret. Somit aber ist die Identität des Tonwerkes abhängig von der Qualität der Interpretation.

Überhaupt ist die Art der Objektivierung der größte Unterschied zwischen geschriebener und gespielter Musik. Erstere bleibt in ihrer halben Konkretheit für alle Zeit bestehen. Letztere ist Augenblickskunst, die von immer neuen Interpretationen abgelöst wird. Unreal in diesem Spiel bleibt der seelische Gehalt der Musik, der erst die Tiefe des Hintergrundes ausmacht.

Auch die Ganzheit der Komposition bleibt im Spiel unreal. Die Synthese des Ganzen muss der Hörer selbst vollbringen im musikalischen Hören.

Nur die Zwischenschicht des "sinnlich Hörbaren" wird im Spiel realisiert. Das eigentlich Musikalische bleibt Erscheinung, auch wenn es das ist, was die Zuhörer bewegt.

Spiel bleibt Spiel. Somit bleibt auch hier das Schichtenverhältnis von real und unreal bestehen und damit die Grundbedingung des "ästhetischen Gegenstandes" und des Schönen an ihm.

4.1.5 Über den erscheinenden Hintergrund in der Baukunst

Nicolai Hartmann hat in seinem Werk grundsätzlich eine Vorgehensweise die von ihm stets nach einem ähnlichen Muster angewendet wird. Eine Tatsache oder ein Phänomen wird von ihm erst erfasst, dann hinterfragt und anschließend erörtert und definiert.

So stellt sich Hartmann hinsichtlich der Baukunst zunächst auch die Frage ob es in der Baukunst auch ein Schichtenverhältnis mit Vorder- und Hintergrund gibt, die in sich gestaffelt sind.

Hartmann zweifelt es zuerst an, da die Architektur durch die naturbedingte mehrseitige Bindung die unfreieste der schönen Künste ist und ein "freies Spiel" unter diesen Bedingungen nur schwer möglich scheint.

Dabei erkennt er jedoch zwei Phänomene, welche an Bauwerken immer wieder erscheinen und die Möglichkeit eines Modells gemäß der Schichtenlehre auch in der Baukunst zulassen würden:

1. Die Analogie zur Musik in Form des Werkes, als sinnlich nicht vollständig überschaubares Ganzes, welches nur sukzessiv in Einzelaspekten erschlossen werden kann.

2. Ein Bauwerk ist oft mehr als nur räumlich materielle Form. Besonders klar zu erkennen an älteren Häusern ist, dass an diesen eine Vergangenheit ablesbar ist, die quasi etwas erzählt über die Menschen, Lebensweisen und der Selbstauffassung ganzer Völker, ähnlich wie in der Mode, die ja auch Hülle des Menschen mit Ausdruckgehalt ist, mit dem Unterschied nur, dass die Architektur langlebiger ist und so besser zu verfolgen ist.

Diese Phänomene werden von Hartmann in dem fünfzehnten Kapitel detailliert erörtert, welche an dieser Stelle deshalb nicht weiter ausgeführt werden sollen.

4.1.6 Über den praktischen Zweck und die freie Form

Der praktische Zweck und die freie Form sind zwei Aspekte, die teilweise schwer miteinander zu vereinbaren sind, denn dadurch dass die Architektur nach zwei Seiten hin 'gefesselt' ist, nämlich einerseits zur schwerfälligen Materie hin und andererseits zum praktischen Zweck hin, ergibt sich in ihr eine Art innerer Widerspruch, eine "Antinomie zwischen Freiheit und Unfreiheit".

Die Lösung dieser Problematik sieht Hartmann nur in einer Art Synthese zwischen diesen beiden Aspekten, die wie folgt beschrieben wird:

Die praktische Aufgabe des Baues muss völlig in die einheitliche Komposition aufgenommen sein, so dass sie mitsamt ihrer Lösung selbst im ganzen des Bauwerks sichtbar wird - also "erscheint".

Der praktische Zweck spielt hier eine ähnliche Rolle, wie das außerästhetische "Thema" (Sujet) in den darstellenden Künsten. Jedoch unterscheidet sich der praktische Zweck von dem Thema dadurch, dass er nicht frei gewählt werden kann, sondern durch die Bedürfnisse des Lebens vorgegeben ist.

Außerdem unterscheidet er sich dadurch vom Thema, dass er nicht nur "dargestellt" wird, sondern vielmehr realisiert wird und sich so in seiner Erfüllung selbst darstellt. Architektur ist somit nicht eine freie, sondern eine dienende Kunst, deren "Eleganz" der Lösung das Wesensmoment der baulichen Schönheit ist.

Aufgabe des Architekten ist es nun, eine Synthese zwischen dem Praktischen und dem Schönen zu finden wobei das Ästhetische in dieser Synthese darin zusehen ist, dass die Konstruktion und in ihr die Überwindung der Materie durch den Geist in der sichtbaren Form "erscheint" und somit anschaulich wird.

Charakteristisch ist davon ab, dass sich das im Sichtbaren Erscheinende mit jeder baulichen Erfindung ändert und so auch den Stil weiterentwickelt, worauf aber in einem späteren Kapitel noch näher eingegangen wird.

4.1.7 Die Stellung der Ornamentik

Die Ornamentik ist freier als die Architektur, da sie keinem praktischen Zweck dient und weniger durch die vorgegebenen Grenzen der Materie bestimmt wird. Andererseits wirkt sie niemals für sich selbst. Das Ornament hat die Funktion der Dekoration und geht in der Baukunst auf oder es beansprucht Eigenwirkung und setzt sich gegen die architektonischen Formen als ein in sich Ganzes durch, als eigenes Werk. Um letztere Form des Ornamentes geht es hier.

Zu Anfang ist die Ornamentik Spiel mit der Form, sie formt sich an Gebrauchsgegenstände an, wenn auch unfrei. In ihren Grenzen ist sie aber durchaus ästhetisch selbständig.

Gibt es auch hier die Hintereinanderschaltung verschiedener Schichten?

Gibt es etwas hinter der sinnlich-vordergründigen Realschicht mit ihrem Linienspiel, dem Muster, der räumlichen Formphantasie?

Hartmann sieht hier nichts Erscheinendes.

Es gibt das Schöne in der ornamentalen Kunst durchaus, wenn man die formalen Momente der Anordnung, Symmetrie und Abwandlung des Motivs erkennt, die das Ganze zu einer Formeinheit zusammenfassen, ähnlich dem Verstehen des Tonwerkes durch das *Hören* der Komposition. Es liegt aber nicht im Erscheinungsverhältnis. Das Spiel mit der Form ist hier ein durchaus autonomes Moment. Es gibt demnach auch ein autonomes Wohlgefallen an der frei spielenden Form, was als ästhetisches Wohlgefallen zu bezeichnen ist, wenn es auch nicht so tief ist wie das im Erscheinungsverhältnis.

4.2 Über das 15. Kapitel, Schichten in der Baukunst

4.2.1 Die Außenschichten des Bauwerks

Wie bereits erwähnt, gleicht und widerspricht die Architektur der Musik in mancherlei Hinsicht. Sie ähnelt ihr darin, dass sie so Hartmann "*frei vom Sujet*" sei, was soviel bedeutet wie frei von einem künstlichen Stoff, einem Thema oder einem Gegenstand zu sein. Ein Gegensatz ist jedoch, dass die Architektur anders als die Musik einer praktischen Intention untersteht und dass sie mit einer wesentlich gröberen Materie, den Baustoffen, welche viel schwerer zu Handhaben sind, umzugehen hat und gerade aus diesem Grunde wiederum so dynamisch wirkt wie die Musik.

Für Hartmann stellte sich aus dieser Ambivalenz die Frage ob es dennoch auch in der Architektur ein ähnliches "Schichtenmodell" mit Vorder- und Hintergrund und Außen- und Innenschichten gibt, wie in der Musik, der Malerei und der Dichtung.

Zur Klärung des Sachverhaltes wird zunächst zwischen dem *realen Vordergrund* und dem *irrealen Hintergrund* unterschieden.

Der *reale Vordergrund* umfasst das tatsächlich optisch Sichtbare, sinnlich Erfahrbare, der *irreale Hintergrund* ist dagegen in mehrere Teilaspekte gegliedert und umfasst die Bereiche der intuitiven, nicht-sinnlichen Wahrnehmung.

Hierunter fällt die (Bau-)Komposition in Form des "größeren Ganzen", die man sich einerseits synthetisch vorstellen kann und die man andererseits künstlerisch betrachten kann; zwei Sichtweisen die sich klar voneinander abgrenzen.

Dass die Architektur dabei, anders als die Musik zum Beispiel, etwas greifbar reales ist, ändert nichts an dieser Tatsache, da man das Objekt in seiner Ganzheit ebenso wenig überschauen kann, wie man etwa alle Klänge einer musikalischen Komposition gleichzeitig hören kann.

Darüber hinaus ist jedes Gebäude neben seiner eigentlichen Erscheinung auch Zeugnis vom Leben und "gewisser seelischer Eigenheiten dieses Lebens", die sich in dem Bauwerk reflektieren. Er verweist auf die Archäologie, die davon profitiert beziehungsweise dadurch erst funktioniert.

Aus diesen Phänomenen ergibt sich für Hartmann, dass die Architektur ebenso wie die Musik beispielsweise über einen Vordergrund und einen aufspaltbaren Hintergrund, mit einer Folge von mehreren Schichten verfügt, die von ihm auch hier Außen- und Innenschichten genannt werden.

Die Außenschichten gliedern sich nach den Voraussetzungen Hartmanns, dass Architektur immer einem praktischen Zweck unterstellt ist und immer materiell greifbar ist, in drei Schichten:

1. Zweckkomposition (am deutlichsten im Grundriss vertreten)
2. Raumkomposition - Proportion und Masseverteilung (für Anblick und Eindruck)
3. dynamische Komposition - die Bewältigung der Materie und ihrer Gesetzmäßigkeiten¹.

Außenschicht: Die Zweckkomposition

Der praktische Zweck übernimmt hier die Rolle des Sujets. Zitat: "Ein Bauwerk ohne praktische Bestimmung ist unvorstellbar [...]. Es muss eine Aufgabe gestellt sein, und gerade in ihrer Lösung muss sich die Kunst zeigen [...]. Jede Komposition, die von einer vorgefassten Formkonzeption ausgeht, muss hier versagen, weil sie unweigerlich in Konflikt mit der Aufgabe gerät."

Die ästhetische Formfindung findet dabei nicht nur in dem vom Zweck übriggelassenen Freiraum statt, sondern ist bereits in dem Entwicklungsprozess enthalten, da der Zweck zum Thema der Architektur gemacht wird. Eine These, die zu damaliger Zeit etwa im Sinne von "*form follows function*" (Ebenezer Howard) vielleicht Gültigkeit hatte, in heutiger Zeit jedoch bei weitem keine Gültigkeit mehr hat, da eine Vielzahl bekannter Architekten mit selbstgestellten, nicht zweckgebundenen Themen wie etwa 'Faltung', 'Reihung', 'Stapelung' oder Assoziationen arbeiten und diese sogar Hauptbestandteile des Entwurfes sind. Der Zweck ist also hier die erste Schicht des Hintergrundes und den anderen beiden Schichten übergeordnet.

2. Außenschicht: Die Raumkomposition

Diese Schicht umfasst die räumliche Gestaltung hinsichtlich der Proportionierung und der Verteilung der Massen, deren Charakter und Wirkung von erfahrenen Entwerfern mit geringen Mitteln (z.B. Größe des Dachüberstandes, Herabsetzung der Höhenmaße und andere Maßverhältnisse) wesentlich verändert werden kann und so ein genügend breites Ausdrucksspektrum zur Verfügung hat.

Bei monumentalen Bauten kommt die Größenwirkung noch dazu. So gibt es zum Beispiel Hochhäuser, die klein wirken und kleinere Gebäude wie die Hauptwache von Schinkel in Berlin, die groß wirken.

In dieser Schicht geht es also um die räumliche Wirkung.

3. Außenschicht: Die dynamische Komposition

Dadurch, dass die Architektur sowohl an den Zweck als auch an die Materie gebunden ist, spricht Hartmann von einer zweiseitigen Bindung dieser Kunstgattung. Die dynamische Komposition beeinflusst indes die Raumkomposition, da in dieser Schicht "die Schwere des Materials und ihre Überwindung durch die Konstruktion in der sichtbaren Form anschaulich gemacht wird."

Die Schönheit der Form liegt dabei nicht in den räumlichen Proportionen, sondern in der Dynamik der Form im Sinne der ablesbaren Kräfteableitung (z.B. gotische Strebepfeiler).

Es handelt sich hier um die tatsächlich ästhetische Schicht des Bauwerks.

4.2.2 Die Innenschichten des Bauwerks

Durch die Zielsetzung der heutigen (Bau-)Konjunktur auf beispielsweise rationellen, kostengünstigen und flächensparenden Wohnungsbau kann heutzutage bei weitem nicht jedes Haus die tieferen Hintergrundsichten aufweisen, wie es etwa mittelalterliche Fachwerkhäuser oder alte Landsitze vermögen, die uns Einblick in das Leben und das seelische Sein der Menschen gewähren können, die sie errichtet haben.

Das heutige Mietshaus als Negativbeispiel weist durch die fehlende Tradition und durch die Zusammenhanglosigkeit von Lebensform und bestimmtem Stil, in Richtung stil- und formloser, rein auf das Äußerliche reduzierte, ausdrucksloser Bauten.

Bei guten Beispielen müssten jedoch die Außen- und Innenschichten eng miteinander verknüpft und sehr tiefgründig vorhanden sein. Im besten Falle kann man dabei dann drei Innenschichten feststellen, deren Erscheinen der tieferen nie ohne das Vorhandensein der flacheren Schicht möglich ist:

1. Der Geist oder Sinn der Lösung in der Zweckkomposition / Art der Lösung
2. Der Gesamtausdruck der Teile und des Ganzen
3. Die Ausprägung des Lebenswillen und des Lebenszuschnittes

1. Innenschicht: Der Geist oder Sinn der Lösung in der Zweckkomposition Die Lösung einer Bauaufgabe kann auf verschiedene Weise angegangen werden, letztlich entscheidend für die Lösung ist jedoch der Gesichtspunkt auf den es am meisten ankommt, nämlich dem des Lebenszuschnittes und insbesondere der des Zusammenlebens.

Daran ist erkennbar, dass bereits in der Aufgabe der ersten Innenschicht des Bauwerks ein enger Zusammenhang zwischen Lebensstil und Baustil vorhanden ist, deren Lösung eigene Prinzipien erkennen lässt.

2. Innenschicht: Der Gesamtausdruck der Teile und des Ganzen

Der Gesamtausdruck der Teile und des Ganzen beruht auf die zweite und dritte Außenschicht (Raumkomposition und dynamische Komposition) die nicht in Erscheinung treten würden, wenn man den verwendeten Formen nicht einen bestimmten Ausdruck verleihen würde. Für diesen Ausdruck gibt es keinen eigenen Namen, so dass er lediglich nach Formtypen unterschieden wird, die man wiederum nach Völkern oder Zeitaltern benennt. (z.B.: pompejanische Villa, Tiroler Bauernhaus oder chinesischer Tempel)

Durch diese Bezeichnungen sind innere Charakteren des Bauwerkes gemeint, die menschliches ausdrücken und erst durch das Zusammenwirken der einzelnen Schichten allmählich in langer Tradition entstanden sind.

Tatsächlich gilt dabei, dass die Eigenart eines Menschenschlages und seiner Lebensform durch nichts so treffend charakterisiert wird, wie durch das ihn im täglichen Leben Umgebende.

3. Innenschicht: Die Ausprägung des Lebenswillen und des Lebenszuschnittes

Die am weitesten vom Praktischen abgerückte Schicht ist die, welche die Idee im Bauwerk umfasst.

In manchen Bauten, wie etwa in Monumentalbauten kreuzt sich die Idee jedoch wieder mit dem Zweck zu einem *ideellen Zweck*. Dieser muss aber nicht identisch sein mit der menschlichen Idee, welche sich in den Bauten ausprägt, da die Idealität den Menschen überdauert. So kann ein die Idealität vermittelndes Objekt in späteren Zeitaltern immer noch baulich existieren, während die Idee beziehungsweise der Zweck längst abhanden gekommen ist.

Das überdauernde Hinausragen ins Ideelle wird dabei losgelöst von dogmatischem und kultischem Wissen intuitiv durch den anschaulichen Eindruck des Bauwerkes vom Betrachter verstanden.

Der Begriff Lebenswille wird hier geschichtlich im Sinne einer lebenden Menschengemeinschaft mit gemeinsamen Eigenarten und Sehnsüchten, im Sinne eines real-objektiven Geistes verwendet. Es handelt sich hier also um eine weltanschauliche, metaphysische (übersinnliche) Schicht der Baukunst, die Zeugnis von den Wünschen und Idealen des Menschen gibt.

4.2.3 Über Gemeinschaft, Tradition und Stil

Das bauliche Empfinden der Menschen ist von bestimmten Formprägungen bestimmt, die durch die Gemeinschaft und die Tradition entstanden sind und strenger als in anderen Kunstgattungen als Stile festgelegt wurden.

Dies ist zum einen darauf zurückzuführen, dass ein Haus ein praktischer Gegenstand ist und dass es im Rahmen des Stadtbildes von großem öffentlichen Interesse ist, weil es ein dauerhaftes nicht zu übersehendes Objekt ist, welches einen gewissen Duldungszwang auf die Mitmenschen ausübt, was in den anderen Künsten nicht unbedingt der Fall ist.

Hartmann schreibt zur permanenten Präsenz der Architektur im öffentlichen Raum:

”Das ist der Grund, warum [...] das Gemeinschaftsempfinden formbestimmend ist [und] [...] die Form eines ‘herrschenden Geschmacks’ oder eines ‘Stilempfindens’ ” hat und sich dem individualistisch heraustretenden Einzelnen entgegenstellt.

Ein Formempfinden wächst demnach nur im Laufe der Generationen als gemeinsamer Geist von einer historischen Ferne her kommend und sich in einem Prozess nur sehr langsam umbildend.

”Die Tradition der Form und des Formempfindens hält sich, weil das Formempfinden selbst von ihr festgehalten wird.”

Gleiches gilt auch für die dritte Innenschicht, (die der Idee des Bauwerks), welche das eigentlich Stabile in der Architektur verkörpert und die, wenn auch mit eigener Formkonstanz vorhandenen Außenschichten, von Innen her ‘festhält’.

5 Schlussbetrachtung

Der Begriff Ästhetik ist von dem griechischen Wort *“aisthesis”* abgeleitet worden und bedeutet soviel wie Wahrnehmung oder sinnliche Erkenntnis. Demnach ist die Ästhetik nicht als die ‘Lehre von Formen und Gesetzen des Schönen’, wie es oft beschrieben wird, sondern als ein Teilgebiet der Philosophie, also einer Wissenschaft zu

betrachten. Wissenschaftliches Arbeiten bedeutet aber die Anwendung von Regeln und Begriffen, jedoch bedeutet dies nicht gleichzeitig, dass man ohne die Anwendung von Regeln beispielsweise in der Kunst nichts Regelmäßiges entstehen lassen könne, so Kant. Findet man jedoch Begriffe für eine Regel so handelt es sich dann nicht mehr um Kunst, da diese dadurch festgelegt, unfrei und für jedermann definierbar wird.

Aus diesem Paradoxum kann man schließen, dass die Ästhetik lediglich die 'Lehre der Wahrnehmung der Kunst' sein kann.

In der Architektur und der Kunst im allgemeinen können Informationen also nur ästhetisch sein, das bedeutet erfassbar mit Hilfe unserer Sinne. Der durch die Materie begrenzte Raum ist der Erfassungsbereich der von unserer Sinnenwelt ausgeht, jedoch am Beispiel der Architektur erst durch die sinnliche Wahrnehmung begreifbar wird.

Nicolai Hartmanns Auffassung von Kunst findet sich vielleicht am schönsten beschrieben in den Worten Goethes wieder, der einmal gesagt hat, dass Architektur gefrorene Musik sei. Hartmann sah auch den Zusammenhang zwischen den darstellenden Künsten, die alle sehr ähnlich in Schichten aufgebaut sind, wobei der irrealer Hintergrund, der bis in den Vordergrund scheint jedoch allein ästhetisch wahrnehmbar ist und der Vordergrund wiederum sinnlich wahrnehmbar ist.

6 Abbildungen

6.1 Schichten der Baukunst

