

Jeder ist ein Künstler

Autor(en): **Glaser, Marie Antoinette / Püstow, Cordula / Schumacher, Christina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design**

Band (Jahr): **20 (2007)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-123137>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Jeder ist ein Künstler

Text: Marie Antoinette Glaser, Cordula Püstow, Christina Schumacher

Ist Architektur Wissenschaft, Kunst oder technische Praxis? Diese Unentschiedenheit ist keine Schwäche, sondern kann als Modellfall dienen, so die Autorinnen dieses Essays. Anhand des Kreativitätsbegriffs in Kunst, Wissenschaft und Alltag zeichnen sie Möglichkeiten einer Entwicklung zur vernetzungsorientierten Disziplin auf.

• Gegenwärtig ist an der ETH Zürich einiges in Bewegung. Bis 2011 soll auf dem Hönggerberg eine «Science City» entstehen. Wie hat man sich das neue «Stadtquartier für Denkkultur» vorzustellen? Baulich und architektonisch sind schon einige Entscheide gefallen, aber was soll man unter dem Begriff Denkkultur verstehen? Die These: Denkkultur ist nur dann spannend und lebendig, wenn sie nicht nur den Erwerb und die Vermehrung von Wissen meint, sondern zugleich Dialog und Reflexion. Die Chance, eine Disziplinen vernetzende Denkkultur des zukünftigen Stadtquartiers auf dem Hönggerberg mitzugestalten, hat die Architektur in besonderer Masse. Sie bewegt sich seit Beginn der 150-jährigen ETH-Geschichte zwischen herkömmlichen disziplinären Grenzen und bedient sich Arbeitsmethoden aus anderen Disziplinen. Gustav Sempers am Polytechnikum eingeführte Architekturschule mit ihrer künstlerischen Ausrichtung macht dies ebenso deutlich wie die jüngst publizierten wissenschaftlichen Arbeiten des ETH Studios Basel. Entsprechend breit ist die Fächerpalette im Studium: Sie geht heute vom bildnerischen Gestalten über CAAD, Baurecht, technische Installationen bis hin zur Architekturtheorie oder Soziologie. Ihr hybrider Charakter macht die Architektur interessant und schwer fassbar zugleich: Ist sie eine Kunst, eine Wissenschaft oder eine technische Praxis? Oder ist sie etwas gänzlich anderes? Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive spielt für die Diskussion um die Standortbestimmung das Verständnis der Kreativität eine Schlüsselrolle. Denn Kreativität ist sowohl ein für die Architektur zentrales wie für viele Berufsfelder bedeutsames Konzept. Ein kulturwissenschaftlicher Vergleich der Methoden des Kreativen in Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur gibt Aufschluss über die Bedeutung des Kreativen für die Architektur und trägt zur Verortung der Disziplin bei. Er ist auch ein Beispiel für die neue Denkkultur.

Das Subjektive ist unaussprechlich

«Der grosse Maler vor seiner Staffelei, der Dichter im Ringen mit Rhythmus und Wort, der Musiker, dessen Seele sich in der Linie einer aufquellenden Melodie bewegt, der Architekt, in dessen Fantasie sich aus dem Chaos des Möglichen das neue Monument kristallisiert, sie sind mit sich allein. Einsam (...) geniessen sie die höchste Wonne, die der Seele beschieden ist, die Wehen des Schaffens», schrieb der Direktor der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark 1899. Seit zweihundert Jahren gilt der Künstler als Personifizierung des kreativen Menschen. Im bürgerlichen Künstlerkonzept verkörpert er schöpferische Individualität und exponierte Subjektivität wie kein anderer.

Hinter der Kreativität des idealisierten Künstlers steht die Methode der Distanzierung: Das Genie grenzt sich von den Arbeitsweisen der bürgerlichen Gesellschaft ab und verhält sich gleichgültig gegenüber Zwängen der gemeinen Lebensbewältigung. Es ist ein gesellschaftliches Sonderwesen und darüber hinaus eine einsame Figur. Seine kreativen Akte sind keine Sache der Worte. Der ekstatische Rauschzustand, von dem der Philosoph Friedrich Nietzsche spricht, die Entgrenzung der ungebändigten Fantasie – sie lassen sich weder rationalisieren noch als Methode verallgemeinern. Die (methodischen Ressourcen) des Künstlers sind seine Empfindsamkeit, seine Individualität und der göttliche Funke der Begabung.

Erfindungsgabe und Nachahmung

Das Künstlerklischee des 19. Jahrhunderts hatte eine derartige Prägekraft, dass es noch heute in den Hinterköpfen herumgeistert und die Vorstellung künstlerischer Praxis auch in der Architekturausbildung beeinflusst. Dies obschon es lediglich eine kurze Phase in der ungleich längeren Geschichte des Künstlers beschreibt. Erst in der bürgerlichen Gesellschaft werden Kreativität und Rationalität als zwei sich ausschliessende Prinzipien gehandelt. Bis weit in die Aufklärung waren nicht subjektive Fantasie und Erfindungsgabe Voraussetzungen der Kunst, sondern die Idee der Nachahmung. Das Arbeiten getreu der Natur galt bis dahin als eine Aufgabe, welche die Kunst mit der Wissenschaft teilte. Das Geniekonzept künstlerischer Kreativität setzt eine naturgegebene Begabung voraus und verabschiedet sich von der Idee der Erlernbarkeit kreativer Praxis. Ansätze, welche die Verankerung des Kunstbegriffs im Können und in seiner gemeinsamen Traditionslinie zur Wissenschaft ernst nehmen, wären vielversprechendere Konzepte für die Architekturausbildung als das Hervorheben von (gar nicht an der Schule erlernbarer) Begabung und Talent der Einzelnen.

Entgegen der weit verbreiteten Sicht ist Kreativität grundlegender Bestandteil wissenschaftlicher Praxis. Die Produktion neuen Wissens ist Triebfeder und Rechtfertigung der Wissenschaft. Aber was tun Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen, um den Geistesblitz zu locken? Folgt man den zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts formulierten Überlegungen des Soziologen Max Weber, so ist zur Hervorbringung des Neuen ein Zusammenspiel von Fleiss und Musse zwar notwendig, aber nicht hinreichend. Denn: «Der Einfall kommt, wenn es ihm, nicht wenn es uns beliebt.» Der Wissenschaftsphilosoph Karl Popper stellt in seiner Theorie Regeln dafür auf, wie Wissenschaftler ihre Behauptungen prüfen können. Die Frage dagegen, wie diese Behauptungen in die Welt gekommen sind, verbannt er ins Reich der Esoterik. Dessen nimmt sich der amerika-

nische Philosoph Charles Sanders Peirce an. Er hat sich eingehend damit beschäftigt, wie das Neue entsteht. Die hinlänglich bekannten Schlussverfahren Induktion (der Schluss von einem Fall auf eine Theorie) und Deduktion (der Schluss von der Theorie auf einen Fall) seien nicht dazu ausgelegt, neues Wissen hervorzubringen.

Um zu klären, wie der kreative Schritt in der Forschung zustande kommt, untersucht Peirce zunächst alltägliche Erkenntnisprozesse. Er fragt sich, wie wir im Alltag verfahren, um uns ungewöhnliche, überraschende Sachverhalte zu erklären: Indem wir eine Regel aufstellen, die Normalität unterstellt. Das heisst, wir tun so, als ob – und erfinden damit eine neue Erklärung. Peirce nennt dieses Vorgehen das abduktive Schliessen. Der Haken: Das abduktive Schliessen beruht nicht auf wissenschaftlicher Systematik, sondern auf Intuition.

Arbeitsbedingungen im Zentrum

Informiertes Raten, so Peirce lapidar, gehöre eben zum normalen Geschäft der Wissenschaft und Abduktionen lassen sich nicht durch ein Handlungsprogramm herbeizwingen. Voraussetzung für kreative Prozesse in der Wissenschaft sei die Bereitschaft, anerkannte Überzeugungen in Frage zu stellen, die Offenheit dafür, dass alles ganz anders sein könnte als bisher angenommen. Wie gelangt man zu dieser Haltung? Peirce wartet mit zwei gegensätzlichen Rezepturen auf: Unmittelbarer Handlungsdruck bildet ebenso wie das Vorhandensein von Musse ideale Voraussetzung für den kreativen Akt. Damit rückt die kreative Person aus dem Zentrum, entscheidend werden vielmehr deren Arbeitsbedingungen. Wirft man einen Blick auf die Ausbildung an den Architekturfakultäten, so findet man hierfür günstige Bedingungen: Der hohe Arbeits- und Zeitdruck während des Semesters wechselt sich ab mit der lockeren, frei gestaltbaren Zeit zwischen den Semestern, die Raum gibt für mehr Musse.

Bricolage in der Alltagskultur

«Die Regel seines (des Bastlers, Anmerkung der Autorinnen) Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen, das heisst mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang mit dem augenblicklichen Projekt steht, wie überhaupt zu keinem besonderen Projekt, sondern das zufällige Ergebnis aller sich bietenden Gelegenheiten ist, den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern oder ihn mit den Überbleibseln von früheren Konstruktionen und Destruktionen zu versorgen», schreibt der französische Ethnologe Claude Lévi-Strauss 1962 in seinem Buch «Das wilde Denken». Jenseits von Wissenschaft und Kunst passieren jederzeit Unmengen an kreativen Akten – ausgeführt von Laien. Nichtprofessionelle kreative Handlungen kennt jeder von uns, der schon mal eine Idee oder einen originellen Einfall mit den eigenen Händen zu Papier, Holz, Metall, Stoff oder zu Schrott gebracht hat. Reparieren, einbauen, umbauen sind Tätigkeiten der Bastlerin. Laut Duden bastelt, wer «kleine Handarbeiten macht, ohne Handwerker zu sein». Das Prinzip der Bricolage ist das Do-it-yourself. Die ihr innewohnende kreative Strategie ist die improvisierte Rekombination und Assoziation des bereits vorgefundenen Materials, das – nach dem Prinzip «das kann man immer noch brauchen» – aufbewahrt worden war, mit ebenso vorgefundenen Werkzeugen.

Bastler benötigen im Unterschied zu Ingenieuren oder Wissenschaftlerinnen gerade nicht die Ausrüstung und das Wissen aller Berufszweige, da weder ihr Material noch ihre Werkzeuge an einen genauen und fest umrissenen Gebrauch gebunden sind. Sie bringen das Neue nicht unter Handlungsdruck und eigentlich auch nicht in Mussestunden in die Welt. Zufällig geraten ihnen während des Probierens vorher unverbundene Elemente zu einer neuen Bedeutung in ihren Händen. Ganz anders als das vom Profi hergestellte Produkt ist das neu entstandene Objekt aufgeladen mit der persönlichen Werkelei des Bastlers.

Im Zuge der Aufweitung des Kunstbegriffs mit Beuys, für den jeder ein Künstler war, und des erwachenden Interesses an alternativen Lebensstilen in den Siebziger- und den Achtzigerjahren des zwanzigsten Jahrhunderts begannen sich auch Architektinnen und Architekten für die Bricolage als Entwurfsstrategie zu interessieren, Colin Rowe etwa mit «Collage City» 1978. Zweifelsohne können wir bricolage-hafte Elemente, wie die Rekombination von heterogenem Material, auch in der Architektur dieser Zeit ausmachen. Dies führt zurück zur Einbettung der neuen Denkkultur in die Architekturausbildung.

Das Konzept der Bricolage in der eigenen Arbeitsweise erkennen zu lernen ist ein Schritt in Richtung Reflexivität. Bricolage als kreative Strategie von Laien ergänzt die Diskussion um die Standortbestimmung zwischen Kunst, Wissenschaft und Technik um die ebenso wichtige alltagskulturelle Dimension. Wer dies mit in den Blick nimmt, gewinnt nützliche Genauigkeit für das Verstehen eines so komplexen Konglomerats wie der Architektur.

Architektur als Modellfall

«Die Architektur, so scheint es, ist ein Wissen und ein Handwerk ohne einen zentralen Leitgedanken. Vieles wird von der Architektur organisiert (...), aber kein Grundgedanke organisiert die Architektur.» Der Soziologe Dirk Baecker formulierte zu Beginn der Neunzigerjahre ein Problem, das bis heute nicht an Aktualität eingebüsst hat. Aber: Ist der fehlende Grundgedanke der Architektur überhaupt ein Problem? Muss sich die Architektur festlegen zwischen den eigenen Methoden unterschiedlicher Herkunft? Die Untersuchung von Methoden des Kreativen, die in die Architektur einfließen, zeigt, dass in der Integration von Unterschiedlichem gerade eine besondere Leistung der Architektur liegt. Das Fehlen eines eigenen als Muster dienenden Kerns erlaubt es ihr, je nach Zeit- und Standpunkt unterschiedliche Schwerpunkte zu setzen. Ihr hybrider Charakter entpuppt sich damit nicht als Schwäche, sondern als Modellfall für zukünftige disziplinäre Entwicklungen. Um diese Stärke auszuspielen, muss das Nebeneinander jedoch innerhalb der Disziplin wie mit anderen kritisch verfolgt und reflektiert werden.

Eine Voraussetzung dafür ist der bereits während der Ausbildung geschulte und geschärfte Blick für die unterschiedlichen Wissens- und Praxisformen, die in die Arbeitsweisen der Architektur einfließen. Denn wann, wenn nicht im Studium, soll die für «Science City» propagierte Denkkultur beginnen? Die Voraussetzungen sind gut: Früh gelernte Kultur, die eigene Praxis zu reflektieren, fördert die Fähigkeit der zukünftigen Berufsleute zum professionellen Dialog mit Laien und einer zunehmenden Anzahl an Spezialistinnen aus anderen Feldern. •

Die Autorinnen sind an der Dozentur Soziologie und am Wohnforum / Centre for Cultural Studies in Architecture des Departements Architektur der ETH Zürich tätig.