

Wenn im folgenden Text Schreibweisen verwendet werden, die entweder die männliche oder die weibliche Form bilden, so ist damit automatisch immer auch die jeweils andere Geschlechtsform gemeint. Auf eine durchgehend geschlechtsneutrale Schreibweise wurde zu Gunsten der besseren Lesbarkeit des Textes verzichtet.

Deutsche Fassung:
Beschluss der Curricula-Kommission für Bachelor-, Master- und Diplomstudien vom 10.11.2008
Genehmigung des Senates am 1.12.2008

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen/Hilfsmittel nicht benutzt, und die den benutzten Quellen wörtlich und inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Graz, am
(Unterschrift)

Englische Fassung:

STATUTORY DECLARATION

I declare that I have authored this thesis independently, that I have not used other than the declared sources / resources, and that I have explicitly marked all material which has been quoted either literally or by content from the used sources.

.....
date (signature)

Ästhetik und ästhetische Kritik
am Beispiel Architekt Ferdinand Schusters Seelsorgezentrum St. Paul in Graz

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades eines Diplom-Ingenieurs
Studienrichtung : Architektur

Heinz Tiefenbacher

Technische Universität Graz
Erzherzog-Johann-Universität
Fakultät für Architektur

Betreuer: Ass.Prof. Mag.art. Dr.phil. Daniel Gethmann
Institut für Architekturtheorie, Kunst- und Kulturwissenschaften

Mai 2014

Inhaltsverzeichnis

Einführung	5
Zu „Ästhetik“	6
Informationsästhetik	10
Semiotik – Peirce und Morris	11
Semiotik – Bense und Schuster	13
Der Sinn der Sinne	14
Der Sinn der Sinneswahrnehmungen und die Wichtigkeit der Sinnlichkeit	16
Die ästhetische Wahrnehmung	17
Das ästhetische Urteil	19
Zum Phänomen der Angst	19
Zum Phänomen der Tendenzierung	22
Zum Phänomen der Vorstellung	23
Zum Phänomen des verschränkten Denkens	24
Ästhetik und Anästhetik	25
Ästhetik als persönlich – subjektives Erlebnis	27
Die Sonderstellung von Ästhetik in der Architektur	29
Zu „Ferdinand Schuster“	31
Ferdinand Schuster – kurze Biographie	32
Ferdinand Schuster – Projektliste	33
Zum „Seelsorgezentrum St. Paul, Graz – Eisteichsiedlung“	34
Die baulichen Veränderungen am „Original“	35
Die ästhetische Kritik	36
Die ästhetische Kritik des Seelsorgezentrum St. Paul	39
Die Entsemantisierung eines Kirchenbaus?	39
Das Zeichen „Gesamtform“	42
Das Zeichen „Fassade“	45
Das Zeichen „Material“	50
Das Zeichen „Farbe“	54
Das Zeichen „Grundriss“	55
Das Zeichen „der fehlenden Symbole“	61
Die Spannung als Resultat oder das spannende Ergebnis	63
Bibliographie	66
Anhang	67

Einführung

Was ist es, was uns Bauwerke in so unterschiedlicher Art und Weise formen und gestalten heißt? Wäre es nicht sinnvoll (im Sinne von »logisch«), typisierte Bauten, die für die jeweiligen Bauaufgaben sich als die zweckvollsten und am besten funktionierenden erwiesen haben, immer wieder in gleicher Gestalt zu errichten?

Wir sagen, dass wir gebaute Umwelt »wahrnehmen« und meinen damit, wir nehmen das für »wahr«, was uns unsere Sinne vermitteln, - und das jeweils Wahrgenommene »ver-arbeiten« wir mit unserem Nervengeflecht. Arbeiten heißt, aktiv sein. Wahrnehmung ist deshalb immer ein aktiver Akt. Diese Aktivität hat immer zwei gemeinsam arbeitende Komponenten: eine rationale und eine emotionale. Wenn Wahrnehmung also immer aktiv er- und verarbeitet wird, folgt, dass Wahrnehmung uns beeinflusst. Wir sagen, diese Form, diese Gestalt, dieses Bauwerk usw. beeinflusst uns im Denken *und* Fühlen, meinen aber damit, die *Wahrnehmung* dieser Form, dieser Gestalt, dieses Bauwerks usw. beeinflusst uns, das heißt, wir beeinflussen

uns über die Wahrnehmung dieser Form, ...usw. Wenn nun Architekten formen und gestalten, wollen und sollen sie damit Einfluss ausüben, womit sich ergibt, dass ein Verstehen des Prozesses der Wahrnehmung für den Architekten notwendig erscheint, besonders deshalb, weil kein Mensch sich dieser Wahrnehmung des Gebauten und damit dieser Beeinflussung entziehen kann.

Für den emotionellen Bereich der Wahrnehmungsverarbeitung verwenden wir den Begriff »Ästhetik«, und wir sprechen von ästhetischer Wahrnehmung, die, weil sie eben gefühlsmäßig geschieht, auch immer »wertend« passiert. Jede ästhetische Wahrnehmung ist folglich auch ästhetische Kritik und kann zum ästhetischen Urteil werden.

Der Inhalt dieser Arbeit will den Begriff Ästhetik präzisieren und die Verschiebung des Begriff-Inhalts, die seit seiner »Installation« stattgefunden hat, erläutern und versuchen zu ergründen, was die Ursache des menschlichen schöpferischen »Gestalten-Wollens« ist.

Anschließend soll an einem gebauten Beispiel, dem Seelsorgezentrum St. Paul in der Grazer Eisteichsiedlung, die Versprachlichung der ästhetischen Wahrnehmung, also eine ästhetische Kritik, dargestellt werden. Dieses Seelsorgezentrum wurde vom Architekt Ferdinand Schuster geplant, einem Architekten, der oft voreilig (und ich glaube zu Unrecht), als Funktionalist bezeichnet wurde. Ferdinand Schuster war Architekt *und* Lehrer. Der Lehrer Schuster hat sich intensiv mit einem theoretischen Überbau von Architektur (u.a. auch mit ästhetischen Theorien), Gesellschaft und Bauaufgabe beschäftigt, dessen Kongruenz mit den von ihm geplanten Bauten bemerkenswert, und deren Auffinden spannend ist.

AESTHETICA

SCRIPSIT

ALEXAND. GOTTLIEB
BAUMGARTEN

PROF. PHILOSOPHIAE.



TRAIECTI CIS VIADRYM.

IMPENS. IOANNIS CHRISTIANI KLEYB

CIDCICCL.

Umschlag der Originalausgabe von 1750, Frankfurt an der Oder. Bildquelle:
http://de.wikipedia.org/wiki/Alexander_Gottlieb_Baumgarten

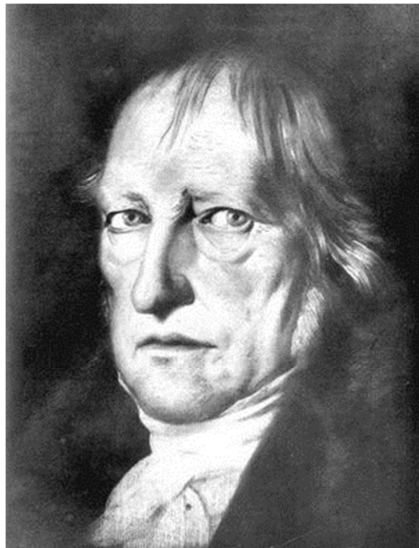
Zu „Ästhetik“

Der Name „Ästhetik“ leitet sich vom altgriechischen Wort „αἴσθησις“ (*aísthēsis*) ab und bedeutet dort: a) *Sinneswahrnehmung, Empfindung, Anschauung* bzw. b) *Sinneswerkzeug, Sinn*.¹

Ästhetik als philosophische Disziplin wurde vom deutschen Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten² um 1735 erstmals in die Wissenschaftstheorie eingeführt, wobei Baumgarten die Ästhetik nicht „erfunden hat“, sondern ihr erstmals einen Namen zugewiesen hat. Baumgarten vertrat die Auffassung, dass sich die Philosophie nicht nur mit dem „höheren“ Erkenntnisvermögen (dem logischen Denken, - der Logik), sondern auch mit dem „niedrigen“ Erkenntnisvermögen (das Erkennen auf Grund sinnlicher Erfahrung) zu befassen hat, da *beide* menschliche Fähigkeiten des „Erkennens“ sind. Die Disziplin, die sich mit dem „niedrigen“ Erkenntnisvermögen befasst, nannte er Ästhetik und war anfangs allgemein „die Wissenschaft von der sinnlichen Erfahrung“ und nicht auf Kunst bzw. Schönheit beschränkt.

¹ Wilhelm Gemoll, Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch, Seite 20. Neunte Auflage, G. Freytag, Verlag / Hölder – Pichler – Tempsky, München / Wien 1965.

² Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762), ein Philosoph der Aufklärungsphilosophie, begründete in seiner Dissertation: „*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*“ die philosophische Disziplin >Ästhetik< und vervollständigte 1750 seine Theorien im Buch „*Aesthetica*“.



Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831) war der wahrscheinlich wichtigste Vertreter des „Deutschen Idealismus“. Auszüge aus seinem überaus umfangreichen Werk „Vorlesungen über die Ästhetik“ werden seither von allen sich mit diesem Thema befassenden Philosophen zitiert.

Bildquelle:

<http://www.zeno.org/>

Philosophie/M/Hegel,+Georg+Wilhelm+Friedrich

Diese, durch Baumgarten vorgenommene Begriffsbestimmung wurde jedoch noch im selben Jahrhundert mehr und mehr verworfen, und durch eine auf Kunst und Schönheit eingeeengte Auffassung ersetzt.

G. W. F. Hegel beschreibt gleich am Anfang seiner »Vorlesungen über die Ästhetik« diese Verschiebung der Auffassung des Begriffes Ästhetik folgendermaßen:

„Für diesen Gegenstand freilich ist der Name Ästhetik eigentlich nicht ganz passend, denn ‚Ästhetik‘ bezeichnet genauer die Wissenschaft des Sinnes, des Empfindens, und hat in dieser Bedeutung als eine neue Wissenschaft oder vielmehr als etwas, das erst eine philosophische Disziplin werden sollte, in der Wolffischen Schule zu der Zeit ihren Ursprung erhalten, als man in Deutschland die Kunstwerke mit Rücksicht auf die Empfindungen betrachtete, welche sie hervorbringen sollten, wie z. B. die Empfindungen des Angenehmen, der Bewunderung, der Furcht, des Mitleidens usf. Um des Unpassenden oder eigentlicher um des Oberflächlichen dieses Namens willen hat man denn auch andere, z. B. den Namen Kallistik, zu bilden versucht. Doch auch dieser zeigt sich als ungenügend, denn die Wissenschaft, die gemeint ist, betrachtet nicht das Schöne überhaupt, sondern rein das Schöne der Kunst. Wir wollen es deshalb bei dem Namen Ästhetik bewenden lassen, weil er als bloßer Name für uns gleichgültig und außerdem einstweilen so in die gemeine Sprache übergegangen ist, dass er als Name kann beibehalten werden. Der eigentliche Ausdruck jedoch für unsere Wissenschaft ist ‚Philosophie der Kunst‘ und bestimmter ‚Philosophie der schönen Kunst‘“³

³ G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Band I, Seite 13. surkamp taschenbuch wissenschaft 613, auf der Grundlage der Werke von 1832 – 1845 neu editierte Ausgabe.

Diese Textpassage zitieren sowohl Max Bense in seinem erstmals 1954 erschienenen Buch »Aestetica«, als auch Ferdinand Schuster in seinem Vortragsskriptum „Kommunikation und Ästhetik“ (Schuster zitiert Bense) um damit Ihre Begriffsbestimmung bzw. Auffassung von Ästhetik kundzutun.

Obwohl sich, wie im nachfolgenden Text beschrieben wird, die Vorstellungen über ästhetische Theorien und Funktionsweisen seit G.W.F. Hegel laufend verändert haben, werden Ausschnitte und auch Konklusionen aus seinem Werk „Vorlesungen über die Ästhetik“ von beinahe allen Philosophen und auch Psychologen, die sich eingehender mit der Thematik beschäftigt haben, in ihren jeweiligen Schriften zitiert, ist doch Hegel jener Philosoph, dessen Schriften sich am ausführlichsten und umfangreichsten mit „Ästhetik“ beschäftigen. Dass es eben *Hegel* war, der den Begriff »Ästhetik« auf die „Schönen Künste“ eingeeengt hat, scheint der Hauptgrund dafür zu sein, dass erst wieder im 20.Jh. eine »Rückführung« des Begriffes auf seine Bedeutung für allgemeine sinnliche Erkenntnis im ursprünglichen Sinne Baumgartens erfolgte.

Alle ästhetischen Theorien sind im weitgespannten Feld zwischen zwei extremen Auffassungen des Begriffsverstehens angesiedelt. Auf der einen Seite die Vorstellung einer reinen »objektiven Ästhetik«, - die davon ausgeht, dass die Ästhetik am seienden Objekt »haftet«, mit diesem untrennbar verbunden ist, und dem Subjekt, - dem Betrachter, als ästhetisches Erlebnis erscheint, unabhängig ob, oder wie dieser Betrachter dieses »Erscheinen« wahrnimmt. Sehr vehement vertrat in der griechischen Antike der Philosoph und Sokrates-Schüler Platon (427 – 347 v.Chr.) diese Auffassung. So hatten die Griechen, was die Baukunst betrifft, schon vor Platon einen „Kanon“ (altgriechisch: κανων)⁴ für Architektur, in welchem Regeln für »schönes Bauen« festgesetzt waren. Abweichungen von diesen Regeln hat nun Platon scharf verurteilt, und auch für die Musik und deren Verwendung hat Platon genaue Richtlinien festgelegt.

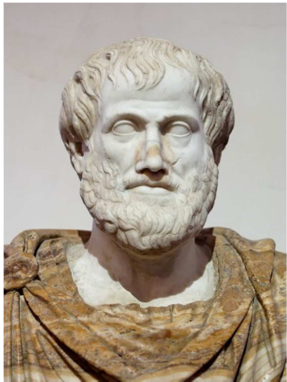
⁴ „κανων“ bedeutet: 1. Rohrstab, 2. Garnspule, 3. Lineal, 4. Richtscheit, Richtschnur, Regel, Norm, Vorbild. –Aus: Wilhelm Gemoll, Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch, Seite 407. Neunte Auflage, G. Freytag Verlag / Hölder Pichler Tempsky, München / Wien 1965;



Max Bense (1910 – 1990), deutscher Philosoph, Physiker, Mathematiker, Schriftsteller und Publizist, der sich intensiv mit Informationstheorie, Ästhetik und Semiotik beschäftigte.

Bildquelle:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Max_bense.jpg



Aristoteles-Büste, römische Kopie, nach einer Skulptur des Bildhauers Lysippos, Rom, Palazzo Altemps 8575

Bildquelle:
<http://de.wikipedia.org/wiki/Aristoteles>



David Hume (1711 – 1776), schottischer Philosoph, Ökonom und Historiker, auch als Kopernikus der Ästhetik bezeichnet; lebte hauptsächlich in Edingurgh.

Porträt von Allan Ramsay, 1766.

Bildquelle: http://de.wikipedia.org/wiki/David_Hume

Die Überlegungen eines weiteren, zur selben Zeit lebenden Philosophen des alten Griechenlands und Schüler Platons, nämlich Aristoteles (384 – 322 v.Chr.), gingen in die andere Richtung. Er war eher der Auffassung, dass „Schönheit“ erst durch die »Wahrnehmung« – dank unserer Sinne, »entstehe«, eine Auffassung, die sich in der Neuzeit erst im 18.Jh. mehr und mehr durchsetzte und der zu Beginn des 19.Jh., durch die Installation der Psychologie als eigenständige empirische Wissenschaftsdisziplin zum Durchbruch verholfen wurde. Als Avantgarde dieser Denkweise werden die britischen Naturphilosophen erachtet. Von diesen wird der Schotte David Hume als der »Kopernikus der Ästhetik« und die Vorstellung, dass Ästhetik »subjektives Empfinden« ist, als die »kopernikanische Wende in der Ästhetik« bezeichnet.

„Die Schönheit ist keine Eigenschaft der Dinge selbst: Sie existiert nur im Bewusstsein des Betrachters; und jedes Bewusstsein nimmt eine unterschiedliche Schönheit wahr.“⁵

⁵ David Hume, Of the Standard of Taste, aus dem Essay-Band Four Dissertations, Seite 268; 1757.

Dieses Zitat stammt aus dem Essay »Of the Standard of Taste« von David Hume, und ist insofern bemerkenswert, als Hume im übrigen Text versucht darzulegen, dass »Geschmack« objektivierbar ist, dass Standards für das Empfinden der Menschen festlegbar sind.

Beinahe 200 Jahre später formuliert Max Bense im ersten seiner insgesamt 4 Aesthetica – Bänden⁶:

„Es ist ein geläufiger Irrtum anzunehmen, die Theorie müsse im Kunstwerk fruchtbar werden. Nicht das Kunstwerk ist angewandte Ästhetik, sondern die Kritik des Kunstwerks. Nicht für die erste Phase des Kunstwerks, seine Entstehung, ist die Ästhetik unerlässlich, sondern für die zweite Phase, das Sein des Kunstwerks im Geiste, sein Verständnis, seine Bedeutung. Die Kritik ist das Medium der Theorie, insofern es keine berechtigte Kunstkritik gibt, ohne eine Ästhetik, die vorauszusetzen ist. Andererseits ist jede Theorie bereits implizite Kritik.“⁷

⁶ Vgl. Max Bense, Aesthetica (I). Metaphysische Beobachtungen am Schönen. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1954

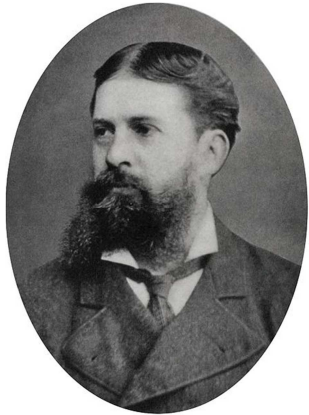
⁷ Max Bense, Aesthetica - Einführung in die neue Aesthetik, Seite 17. 1965 Agis-Verlag GmbH Baden-Baden, zusammengefasste ergänzte Auflage aller „Aesthetica“-Bände. Zweite, erweiterte Ausgabe 1982.

Diese Textpassage, und noch viele andere, hat auch Ferdinand Schuster Max Benses »Aesthetica« entnommen und in seine zwei Vortrags-Skripten »*Kommunikation und Ästhetik*« eingebaut. Aus diesen beiden Vorträgen kann man recht deutlich erkennen, dass die Vorstellung über Ästhetik von Max Bense, auch die Vorstellung, zumindest in der Theorie, von Ferdinand Schuster war, er also in der »Theorie«, als Lehrender, ein Anhänger der »Informationsästhetik« war. Warum der »kraftvolle Formulierer« Ferdinand Schuster ganze Textpassagen völlig identisch von Max Bense übernimmt und in seinen Vortrag bzw. seine Skripten einbaut (er wurde dafür von Studenten kritisiert), ist unklar. Die Annahme, dass er von der ausdrucksstarken Sprache Benses einfach fasziniert war, ist naheliegend, da man bei der Lektüre von Schusters sonstiger verschrifteten Hinterlassenschaft (Vorträgen und Skripten), eine ähnliche Freude am sprachlichen Formulieren erkennen kann.

Informationsästhetik

Diese Theorie, als deren Hauptvertreter Max Bense angesehen wird, besagt, stark gekürzt, dass jedes Objekt der Kunst ein Mittel zur Kommunikation ist und als solches Objekt der Wirklichkeit aus einer Fülle von »Zeichen« besteht, die als Träger von ästhetischer Information fungieren, wobei nicht nur die Zeichen selbst, die der Künstler aus einem vorhandenem Repertoire auswählt, Informationen übermitteln, sondern auch ihre Anordnung, ihre Häufigkeit, ihre Größe, ihre Lage usw. Diese Kategorien der Zeichen nennt Bense »ihre Komplexität«. Beim Herstellungsprozess eines Kunstwerks wird einem »Sein«, das die Modalität der Wirklichkeit hat und aus »Realien« besteht, eine »Mitrealität, nämlich die Ästhetik, deren Modus die Schönheit ist, »angeheftet«.

Letztendlich, so die Vorstellung, wird damit Kunst »messbar« und Ästhetik wird mit naturwissenschaftlichen Methoden objektivierbar, eine Vorstellung, die wieder die »objektive Ästhetik« hervorhebt, denn wenn vorhandene Ästhetik objektiv messbar wird, tritt das wahrnehmende Subjekt, das dann zum Messenden degradiert wird, in den Hintergrund.



Charles Sanders Peirce (1839 -1914)

Bildquelle:

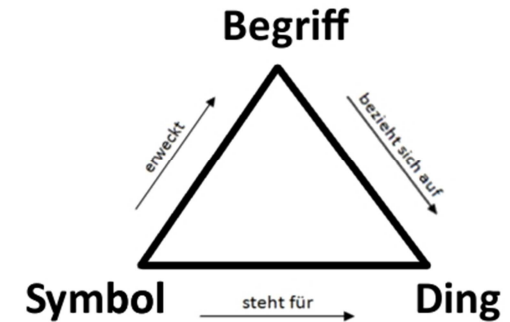
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Sanders_Peirce_theb3558.jpg

Semiotik – Peirce und Morris

Schon Aristoteles war die »Dreiecksbeziehung« zwischen:

- den Zeichen selbst,
- der Vorstellung des Bezeichneten
- dem mit dem Zeichen Bezeichnetem

bekannt, aber als Begründer der wissenschaftlichen Disziplin »Semiotik« wird der Amerikaner Charles Sanders Peirce (1839 -1914) bezeichnet, der, wie Max Bense, Mathematiker und Philosoph war. Von C. S. Peirce stammt auch der Begriff »Semiose«, der für den Prozess steht, der stattfindet, wenn »Etwas« die Funktion eines Zeichens erhält, hat, bzw. ausführt.



Das semiotische Dreieck, allgemeine Darstellung. Alle Darstellungen dieser Art drücken die Beziehung zwischen dem Zeichen (hier: Symbol), der Vorstellung (hier: Begriff) und dem Bezeichnetem (hier: Ding) aus.

Quelle: SteinundBaum,2011;

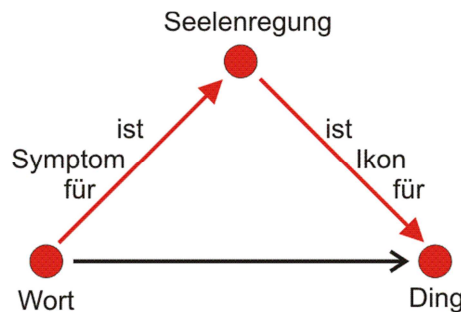
<http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Semiotischesdreieck.jpg>



Charles William Morris (1901 – 1979)

Bildquelle:

http://liberalarts.iupui.edu/iat/index.php/centers/charles_morris_collection



Das semiotische Dreieck bei Aristoteles; *Wort* steht hier für „Zeichen“, *Seelenregung* für „Vorstellung“ und *Ding* für das „Bezeichnete“.

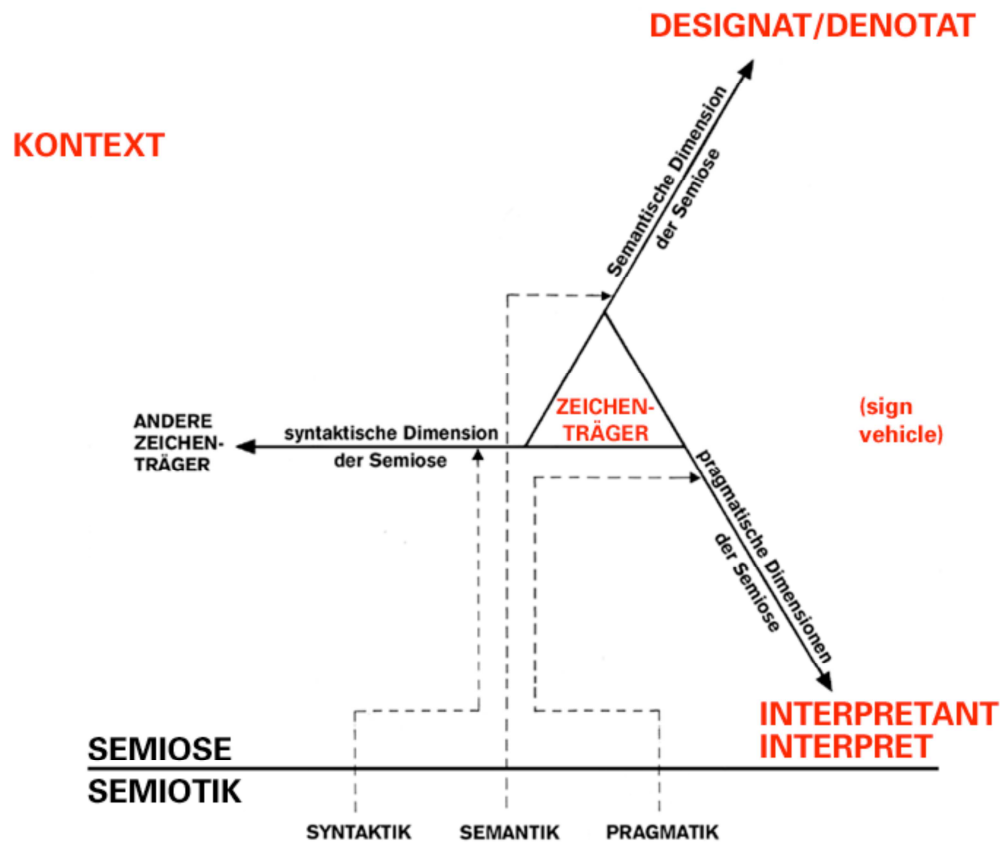
Quelle: RobbyBer, das semiotische Dreieck bei Aristoteles, 2007,

<http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:DasSemiotischeDreieckBeiAristoteles.png>

Für alle semiotischen Beziehungen gilt, dass diese eben nur in dieser „Dreiecksbeziehung“ möglich sind, dass z.B. ein direkter Schluss, vom *Symbol* auf ein *Ding* nicht möglich, sondern nur über den *Begriff* (die Vorstellung) sinnvoll ist. Wir können z.B. das *Wort* »Tisch« nur deshalb mit dem *Ding* »Tisch« in richtige Beziehung bringen, weil wir das *Wort* »Tisch« verstehen, d. h., in uns beim Lesen oder Hören des *Wortes* »Tisch« die Vorstellung des *Dinges* »Tisch« erscheint, was z.B. bei einem *Wort* für »Tisch« in einer Sprache, derer wir nicht mächtig sind, nicht möglich wäre.

Ein weiterer amerikanischer Philosoph und »Semiotiker«, Charles William Morris (1901 – 1979), »verknüpft« Semiotik mit Ästhetik, definiert Kunstwerke als Zeichen, ihre Entstehung als „Zeichenprozess“ und differenziert und bezeichnet innerhalb der ästhetischen Semiotik die Beziehungen:

- Zeichen zu Zeichen – als ästhetische Syntaktik,
- Zeichen zu Bezeichnetem (Objekt) – als ästhetische Semantik, wobei Morris beim Objekt zwischen dem Denotat (einem realen, durch ein Zeichen bezeichnetes Objekt) und dem Designat (einer Gegenstandsart oder einer Klasse von Objekten, das aber nie das „Ding“ selbst meint), unterscheidet.
- Zeichen zu Zeichenbenutzer (Interpretant bzw. Interpret) – als ästhetische Pragmatik.



Die Semiose nach Charles W. Morris, der die Semiotik in:
 Syntaktik,
 Semantik und
 Pragmatik gliederte.

Bildquelle: Gloria Withalm, 2007;
http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/semiotics/SEMIOintro/03-Morris_ppt.pdf
 [Copyright © Gloria Withalm 2007/2008]

Semiotik – Bense und Schuster

Max Bense (1910 – 1990), gehörte der »Stuttgarter Schule« des »existentiellen Rationalismus« an, war Natur- und Geisteswissenschaftler und versuchte in seinem Denken eine Verbindung dieser beiden Wissenschaftssparten zu ermöglichen. Die Integration von Mathematik und Semiotik (vom altgriechischen Wort „σημείον“, in der Bedeutung von: Zeichen, Spur, Signal.⁸) in die Philosophie, sowie die gerade qualitativ und quantitativ expansive Entwicklung in der Computer-Technik führten beinahe zwingend zur Informationstheorie (Informationsästhetik). Die Lehre von den Zeichen (Semiotik) spielt darin eine wichtige, basierende Rolle und auch Ferdinand Schuster räumt ihr in seinem Skriptum „*Kommunikation und Ästhetik*“ umfangreichen und ausführlichen Raum ein.

⁸ Wilhelm Gemoll, Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch, Seite 672. Neunte Auflage, G. Freytag, Verlag / Hölder – Pichler – Tempisky, München / Wien 1965..

Warum Ferdinand Schuster sich in seinen „*Vorträgen über Ästhetik*“ ausschließlich an Max Bense und Charles W. Morris orientiert, ist ungeklärt; nachvollziehbar ist es insofern, da die Theorien von Bense und Morris zu jener Zeit als »neu und modern« galten, die Computer-Technik damals beinahe metaphysische Vorstellungen erregte (kostenmäßig erschwingliche PCs kamen erst nach 1975 auf den Markt), und beide, Schuster und Bense sich politisch im sozialistischem Lager engagierten, - Schuster war Gemeinderat in Kapfenberg und kurzzeitig als Ministerkandidat für das Bauten-Ministerium im Gespräch, Bense war Bürgermeister in Georgenthal⁹. Es kann aber auch als sein ganz persönlicher Versuch interpretiert werden, sich, durch Integration neuer (aktueller) Theorien, der damals aufkeimenden Postmoderne, vor allem der lokalen Strömung, die später als sogenannte

⁹ Vergl.: <http://www.max-bense.de/>

»Grazer Schule« bekannt wurde, entgegenzustellen.

Viel engagierter und vor allem viel persönlicher als in den genannten Vorträgen äußert sich Ferdinand Schuster über Ästhetik im „*Brief an (den Architekten) Ottokar Uhl*¹⁰“, betitelt mit: „*Eine Lanze für Ästhetik*“. Da dieser Brief – er ist leider nicht datiert, muss aber im Zeitraum 1969 – 1972 geschrieben worden sein, - viel mehr zum Verstehen Schusters beiträgt, als sein Entstehen für Benses Informationsästhetik, möchte ich hier einige Ausschnitte zitieren:

¹⁰ Der Österreicher Ottokar Uhl (1931 – 2011) war Architekt und ab 1973 Hochschullehrer in Karlsruhe. Er wurde vor allem durch die Planung von demontierbaren Sakralbauten (Montagekirchen) und sein Engagement für die Partizipation im Wohnbau bekannt. Ottokar Uhl war auch Jury-Mitglied beim Wettbewerb „Neubau des Seelsorgezentrums Graz-Waltendorf“, wo Ferdinand Schuster als Sieger hervorging und mit der Planung für das später als „Seelsorgezentrum St. Paul“ bezeichnete Projekt beauftragt wurde.

„Wenn man unter Ästhetik die denkende Beschäftigung mit der sinnlichen Wahrnehmung und einer durch diese bewirkten, besonderen psychischen Betroffenheit versteht, dann wird man nichts Besonderes daran finden, dass jemand, der die Umwelt bauend verändert, und das heißt: im öffentlichen Raum sinnlich wahrnehmbare Gebilde errichtet, bei der Formung dieser Gebilde Gesetzmäßigkeiten beachtet, die sich in den (prozesshaften !) Vorgängen zwischen Formen und deren freiwilligen oder unfreiwilligen Benützern entdecken lassen. Man kann die Gültigkeit dieser Gesetze anzweifeln und wird das besonders dann tun, wenn sie als Gebote formuliert werden. Aber dass bauliche Gebilde, seien sie nun für die Ewigkeit bestimmt oder nicht, den Menschen nicht nur als Akteur interessieren, der Werkzeuge braucht, sondern auch durch ihre Formeigenschaften auf weniger leicht durchschaubare Weise geistig bewegen, kann doch nicht bestritten werden.“

„Wenn heute so oft von Kommunikationsprozessen die Rede ist, dann darf man doch nicht übersehen, wie Architektur als Bedeutungsträger funktioniert. [.....] Trotzdem hat sie meiner Ansicht auch als Architektur, die nichts „bedeutet“, noch immer ihr Aktionsfeld von allgemeiner Bedeutung, einfach deshalb, weil sie als geformter Raum in

Erscheinung tritt, der mit den Sinnen wahrgenommen wird und dadurch eine Veränderung in Schichten der Person bewirkt, die das Denken nicht berührt – also Stimmungen erzeugt und Gefühle auslöst, Psychisches, von dem ich behaupten möchte, dass es 90% unseres Lebensvollzuges bestimmt.“

„[...], weil ich überzeugt bin, dass Architektur etwas mit Sinnlichkeit zu tun hat, daher ganz und gar nicht einsehen kann, warum Bauendes [Anm. d. Verf. gemeint ist wahrscheinlich »Gebaut« das sich doch jedenfalls an die Sinne wendet, nicht auf die Sinnlichkeit des ‚Benützers‘ hin bedacht werden soll (was ja immer geschehen ist), [...]] Diese Sinnlichkeit ist aber – solange man für sinnliche Wesen baut – ein Bestandteil der Bauaufgabe.“

Hier nimmt Ferdinand Schuster ganz konkret und kämpferisch Stellung zur erkenntnistheoretischen Wichtigkeit unserer Sinne, unserer Sinnlichkeit - und damit von Ästhetik.

Der Sinn der Sinne

Die Sinne dienen der Wahrnehmung, mit den Sinnen nehmen wir die Welt wahr. Die »Welt«, das sind sowohl die uns umgebende Umwelt, als auch wir selbst. Dank unserer Sinne zeigt sich uns die Welt, »erscheint« uns die Welt. Wir Menschen verwenden unsere Sinne zielgerichtet, das heißt: das Resultat (Ziel) unserer Wahrnehmungen ist das Erkennen, das durch unsere Sinne, verknüpft mit einem komplexen Nervengeflecht ermöglicht wird. Das Erkennen wiederum ermöglicht uns das »Zurechtfinden« in der Welt und in der Folge das »Uns-Einrichten« in der Welt.

Erkennen heißt: „Was“ erscheint mir »Wie«!

Das Erkennen des »Was« ist ein eher rational-betonter, das Erkennen des »Wie« ein eher emotional-betonter Prozess, wobei beide Erkenntnis-Vorgänge immer untrennbar miteinander verknüpft sind. Wenn ich z.B. eine Straße überquere, auf der gerade ein Auto mit hoher Geschwindigkeit auf mich zukommt, erkenne ich sowohl das »Was« – die Auto-Type, die Farbe, die kinetische Energie des Autos, als auch das »Wie« – die Bedrohung, die



Martin Heidegger (1889 – 1976).

Bildquelle:

<http://www.heidegger.org/default.htm>

Gefahr, das nahende Unheil. Eine rein rationale Erkenntnis dieser Situation würde im besten Fall zum Prozess der Berechnung von Masse und Geschwindigkeit zweier Körper (des Autos und meiner Person) führen, - eines Vorgangs, den wir wohl sicherlich nicht bis zum Ende ausführen könnten.

Die Gültigkeit des darwinistischen Evolutionsmodells voraussetzend, können wir behaupten, dass sich unsere Sinne dahin bestmöglich entwickelt haben, um es uns zu ermöglichen, unsere Umwelt und damit Reales zu erkennen, um als Folge rationell-emotionell agieren bzw. reagieren zu können.

„Als der Sinn des Seins desjenigen Seienden, das wir Dasein nennen, wird die ‚Zeitlichkeit‘ ausgewiesen. [...] Aber mit dieser Auslegung des Daseins als Zeitlichkeit ist nicht auch schon die Antwort auf die leitende Frage gegeben, die nach dem Sinn von Sein überhaupt steht. Wohl aber ist der Boden für die Gewinnung dieser Antwort bereitgestellt.“¹¹ – Dies schreibt der

deutsche Philosoph Martin Heidegger (1889 – 1976) in seinem Hauptwerk „*Sein und Zeit*“ im Jahre 1926. Es sind die Kategorien der Zeit (die Zeitlichkeit), die unserem Dasein Sinn verleihen. Es ist aber nicht nur das »Prozesshafte«, das kategorial die Zeitlichkeit determiniert, sondern vor allem das »Tendenzielle« der Zeit, das uns sinngebend begleitet.

»Sein« ist nur in der Zeit möglich, das heißt: »Sein« ist immer »Werden«. »Sein« (und damit natürlich auch Dasein) »tendenziiert«, das heißt: »Sein« tendiert nicht nur nach Veränderung, sondern im »Sein« ist der Zwang nach Veränderung (ich meine zum »Höheren«) manifestiert. Veränderung (zum »Höheren«) ist aber nur als Reaktion auf Erkenntnis möglich, für das Erlangen von Erkenntnis wiederum bilden unsere Sinne die Voraussetzung, das bedeutet, ohne Sinne, und damit ohne Sinneswahrnehmung, ist Erkenntnis nicht möglich.

¹¹ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Seite 17. Max Niemeyer Verlag Tübingen 2006, neunzehnte Auflage.

Der Sinn der Sinneswahrnehmungen und Wichtigkeit der Sinnlichkeit

Wahrnehmung ist nur über unsere Sinne möglich, das Wort »Sinneswahrnehmung« ist also eigentlich ein Pleonasmus. Mit Hilfe der Sinne können wir das als »wahr« nehmen, was uns erscheint; - welchen Nutzen ziehen wir daraus? Wenn wir uns den ontogenetischen Evolutionsprozess des Menschen vor Augen führen, hatte die physiologische Entwicklung unserer Sinne, um Wahrnehmung zu ermöglichen, ursprünglich sicherlich nicht »den« Sinn, z.B. mit schmerzdem Nacken im Petersdom zu stehen und nicht ablassen zu können, freudig erregt die Kuppel zu bestaunen, sondern der Wahrnehmungsprozess war Voraussetzung für die »Eroberung des Nicht-Ich« mit dem Ziel, das bestmögliche »Sich-Einrichten« in der Welt zu erreichen.

„Sinne sind nicht nur Instrumente einer passiven Reizverarbeitung, sondern aktive Systeme zur Suche nach bedeutsamen und lebensdienlichen Wahrnehmungsinhalten.“¹²

¹² Christian G. Allesch, Einführung in die psychologische Ästhetik, Seite 93. 2006 Facultas Verlags- und Buchhandels Ag, Berggasse 5, 1090 Wien.

Es war sicher Verdienst der katholischen Kirche (neben anderen), den Menschen, zumindest bis zum Zeitalter der Aufklärung, Sinnlichkeit, da damit zwingend Sündigkeit verknüpft ist, zu vergällen. Der deutsche Philosoph (und „Aufklärer“) Immanuel Kant (1724 – 1804) versuchte eine Rechtfertigung der Sinnlichkeit, schrieb eine „Apologie der Sinnlichkeit“, und betont die Notwendigkeit der Sinnlichkeit, weil *„[...] es ohne Sinnlichkeit keinen Stoff geben würde, der zum Gebrauch des gesetzgebenden Verstandes verarbeitet werden könnte.“¹³* Nach Kant *„sollen die Sinne also – ganz metaphysisch – allenfalls Stofflieferanten sein; zu bestimmen haben sie nichts.“¹⁴* Kant trennt kategorisch die Sinnlichkeit vom Verstand und meint, dass erst durch das vereinte Wirken dieser beider Apparate, Wahrnehmung im Sinne von Erkenntnis, möglich wird.

Weiterführend können wir nun festhalten, dass jegliches Erkennen und damit auch alle Urteile (auch sogenannte „rein logische“ Urteile), die ja immer aus dem Erkennen resultieren, bzw. den

¹³ Aus: Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht; 1798.

¹⁴ Aus: Wolfgang Welsch, Ästhetisches Denken; 7. Auflage 2010, Seite 27. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8681, © 1990, 2003 Philipp Reclam jun. GmbH & Co.KG, Stuttgart.

Erkenntnisprozess abschließen können (aber nicht müssen!), ausschließlich auf dem Zusammenwirken von Affekt (als emotionale Erkenntnis) und Geist (als rationale Erkenntnis), basieren und dass wir diesen Modus (Seinsart) des Erkennens als grundlegendes Phänomen unserer Seinsart (des Menschen) bezeichnen können.



Christian Daniel Rauch, 1945,. Denkmal Immanuel Kants (1724 – 1804) in seiner Heimatstadt Königsberg, dem heutigen Kaliningrad
Bildquelle: AndreasToerl
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kant_Kaliningrad.jpg

Die ästhetische Wahrnehmung

Voraussetzung für ästhetische Wahrnehmung sind »Realien«, - vorhandene (Natur) oder geschaffene (menschliche Werke). Solange »Etwas« nur in meinem Kopf, - in meiner Vorstellung existiert, ist ästhetische Wahrnehmung nicht möglich. Ästhetische Wahrnehmung beginnt z.B. in der Architektur mit den ersten Strichen einer Skizze, analog oder digital. Wenn Max Bense schreibt: *„Nicht für die erste Phase des Kunstwerks, seine Entstehung, ist die Ästhetik unerlässlich, sondern für die zweite Phase, das Sein des Kunstwerks im Geiste...“*¹⁵, bzw. an anderer Stelle: *„Die Herstellung des Kunstwerks wird durch eine ästhetische Wahrnehmung abgeschlossen“*¹⁶, die ihrerseits das ästhetische Urteil ermöglicht“, ist das insofern nicht richtig, denn ohne die ständig das Schaffen eines Werkes begleitende ästhetische Wahrnehmung des Schaffenden wäre ein ästhetisches Urteil, das dem Schaffenden das Ende seines Schaffensprozesses anzeigt, nicht möglich.

¹⁵ Max Bense, *Aesthetica* Einführung in die neue Aesthetik, Seite 17. 1965 Agis-Verlag GmbH Baden-Baden, zusammengefasste ergänzte Auflage aller „Aesthetica“-Bände. Zweite, erweiterte Ausgabe 1982.

¹⁶ Max Bense, ebda., Seite 39.

Bei der entscheidenden Frage nach dem »Was«, das wir in der ästhetischen Wahrnehmung wahrnehmen, scheinen die Meinungen weniger beim »Was«, sondern beim »Wie bezeichnen wir das Was« zu differieren, denn dass uns in der ästhetischen Wahrnehmung niemals die endgültige *„Wirklichkeit an sich“* erscheint, wird seit Kant allgemein vorausgesetzt. Als Allgemeingültig können wir auch festsetzen, dass wir in der Wahrnehmung nicht nur Realien wahrnehmen, sondern etwas Zusätzliches, das den Realien anhaftet, was »mehr« ist als ein bloßes Attribut, und das wir der Einfachheit halber einmal mit dem Wort »Schönheit« bezeichnen und mit diesem Begriff »Schönheit« auch alle Abstufungen bis zur »Nicht-Schönheit« integriert meinen, da die deutsche Sprache keinen brauchbaren Überbegriff für Schönheit und Hässlichkeit bietet.

Max Bense bezeichnet dieses »Schöne« als *„Modus der Mitrealität“*, da wir ja mit den bekannten drei Modi des Seins, nämlich Wirklichkeit, Möglichkeit und Notwendigkeit bei der Bezeichnung dieser den Realien anhaftenden Schönheit nicht das Auslangen finden. Er schreibt weiter: *„Wie man nun in der klassischen Theorie – [...] - zwischen ontologischen und logischen Modalitäten*

*unterscheidet, kann man in der Ästhetik den Modus der Schönheit – in der ersten Phase des Kunstwerks, in der Genesis – auf das ästhetische Sein und – in der zweiten Phase, im Urteil – auf den ästhetischen Ausdruck beziehen. Unsere Modalität hat also ebenfalls einen ontologischen und einen semantischen Sinn. Wir können vom Übergang des Kunstwerks aus der ontologischen in die semantische Phase sprechen. Die ästhetische Wahrnehmung bildet das Gelenk. [...]. Was in der ästhetischen Wahrnehmung am Kunstwerk wahrgenommen wird, da sind Zeichen des Seins; denn alle Zeichen sind Zeichen des Seins. In der Wahrnehmung der Zeichen stoßen wir am Kunstwerk auf das mitreale Sein.“*¹⁷

Den in diesem Text angeführten *„ontologischen und semantischen Sinn“* der Modalität eines Kunstwerks halte ich insofern für nicht richtig, da ästhetische Wahrnehmung nie allgemeingültig sein kann, - die Modalität also keinen *„ontologischen“*, sondern einen *„ontischen“* Sinn hat, und einen *„semantischen Sinn“* können alle Realien (auch nicht-künstlerische) annehmen, es sei denn, man erachte z.B. Verkehrsschilder bzw. *alles* Menschenwerk als Kunstwerk.

¹⁷ Max Bense, ebda., Seite 39.

Sehr viel schöner und zutreffender, wenn auch noch (oder vielleicht gerade deshalb) mit einem »metaphysischem Hauch« versehen, erscheinen mir die Überlegungen von G.W.F. Hegel zu diesem Thema, wenn er schreibt:

„Ihr Zweck [Anm. d. Verf.: der Zweck der Kunst] wird daher darin gesetzt: die schlummernden Gefühle, Neigungen und Leidenschaften aller Art zu wecken und zu beleben, das Herz zu erfüllen und den Menschen, entwickelt oder noch unentwickelt, alles durchfühlen zu lassen, was das menschliche Gemüt in seinem Innersten und Geheimsten tragen, erfahren und hervorbringen kann, was die Menschenbrust in ihrer Tiefe und ihren mannigfaltigen Möglichkeiten und Seiten zu bewegen und aufzuregen vermag und was sonst der Geist in seinem Denken und in der Idee Wesentliches und Hohes habe, die Herrlichkeit des Edlen, Ewigen und Wahren dem Gefühle und der Anschauung zum Genusse darzureichen; ebenso das Unglück und Elend, dann das Böse und Verbrecherische begreiflich zu machen, alles Grässliche und Schauerhafte wie alle Lust und Seligkeit im Innersten kennen zu lehren und die Phantasie endlich in müßigen

Spiele der Einbildungskraft sich dahingehen [!] wie im verführerischen Zauber sinnlich reizender Anschauungen und Empfindungen schwelgen zu lassen. Diesen allseitigen Reichtum des Inhalts soll die Kunst einerseits ergreifen, um die natürliche Erfahrung unseres äußerlichen Daseins zu ergänzen, und andererseits jene Leidenschaften überhaupt erregen, damit die Erfahrungen des Lebens uns nicht ungerührt lassen und wir nun für alle Erscheinungen die Empfänglichkeit erlangen möchten. Solch eine Erregung geschieht nun aber in diesem Gebiete nicht durch die wirkliche Erfahrung selbst, sondern nur durch den Schein derselben, indem die Kunst ihre Produktionen täuschend an die Stelle der Wirklichkeit setzt. Die Möglichkeit dieser Täuschung durch den Schein der Kunst beruht darauf, dass alle Wirklichkeit beim Menschen [durch] das Medium der Anschauung und Vorstellung hindurch gehen muss und durch dies Medium erst in Gemüt und Willen eindringt. Hierbei nun ist es gleichgültig, ob die unmittelbare äußere Wirklichkeit ihn in Anspruch nimmt oder ob dies durch einen anderen Weg geschieht, nämlich durch Bilder, Zeichen und Vorstellungen, welche den Inhalt der Wirklichkeit in sich haben und darstellen. Der Mensch kann sich Dinge,

welche nicht wirklich sind, vorstellen, als ob sie wirklich wären. Ob es daher die äußere Wirklichkeit oder nur der Schein derselben ist, durch welche eine Lage, ein Verhältnis, irgendein Lebensinhalt überhaupt an uns gebracht wird: es bleibt für unser Gemüt dasselbe, um uns dem Wesen eines solchen Gehaltes gemäß zu betrüben und zu erfreuen, zu rühren und zu erschüttern.“¹⁸

G.W.F. Hegel bezeichnet also das, was uns in der ästhetische Wahrnehmung erscheint, als Schein und die ästhetische Wahrnehmung als Täuschung, wobei aber beides positiv verstanden werden muss. Da nun aber Schein und Täuschung die Grundlagen aller Wahrnehmungen sind, ist der Inhalt der künstlerischen Darstellung, die nicht die Wirklichkeit, sondern den Inhalt dieser zum Inhalt hat, maßgeblich.

¹⁸ G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Band I, Seiten 70- 71. surkamp taschenbuch wissenschaft 613. Auf der Grundlage der Werke von 1832 – 1845 neu editierte Ausgabe.

Das ästhetische Urteil

Das ästhetische Urteil folgt einer ästhetischen Wahrnehmung, kann diese temporär abschließen, muss es aber nicht. Ästhetische Beurteilungen können ästhetische Wahrnehmung begleiten, und auch kann *das* ästhetische Urteil infolge der Intensivierung der ästhetischen Wahrnehmung wieder revidiert werden. Da ästhetische Urteile immer interaktiv zwischen Subjekt und Objekt passieren, beide aber, der Beurteiler und das Beurteilte, dem Raum-Zeit-Kontinuum unterliegen, können ästhetische Urteile nie *endgültig* sein, und obwohl der Begriff „Ästhetisches Urteil“ überall (auch in Fachpublikationen) Verwendung findet, ist er eigentlich deshalb nicht ganz richtig und sollte durch den Begriff „Ästhetische Beurteilung“ ersetzt werden. Ästhetische Beurteilungen haben keinen Wahrheitsgehalt im Sinne von *richtig* oder *nicht richtig*. Warum aber fällen wir ästhetische Urteile? – Warum müssen wir Seiendes ästhetisch beurteilen?

Diese Frage endgültig und allumfassend zu beantworten ist wahrscheinlich ebenso unmöglich wie die Frage, was Kunst von Nicht-Kunst trennt, bzw. was Kunst auszeichnet, dass es Kunst und nicht Nicht-Kunst ist.

Evolutionstheoretiker können hier zumindest aufklärende Anhaltspunkte liefern, wenn sie behaupten, dass ästhetische Beurteilungen ihren Anfang und ursprünglichen Sinn in der geschlechtlichen Selektion bzw. Partnerwahl haben. Von dieser Motivation bis zum bereits zitierten ‚staunendem Entzücken‘ im Petersdom beim Bewundern der Kuppel klafft jedoch ein unbeantwortbares »Loch«. Für mich ist daher der Versuch, diese Frage phänomenologisch zu behandeln, aussichtsreicher und verständlicher. Das Zusammenwirken von vier grundlegenden und grundgelegten Phänomenen erachte ich für den Impetus für Kunst im Allgemeinen, Baukunst (bzw. eigentlich »Architektur« im Sinne von gewollter und bewusster Formgebung) im Besonderen und letztlich die ästhetische Beurteilung von Gebautem für verantwortlich, wobei alle vier Phänomene sowohl für den Schaffenden (den Architekt) als auch für die, das Geschaffene Beurteilende, von Bedeutung sind.

- Das Phänomen der „Angst“,
- das Phänomen der „Tendenzierung“,
- das Phänomen der „Vorstellung“ und
- das Phänomen des „verschränkten Denkens“.

Zum Phänomen der Angst

Das Phänomen Furcht hat Martin Heidegger als einen Modus der Befindlichkeit erklärt¹⁹. Furcht hat natürlich eine wichtige lebenserhaltende Bedeutung, indem sie uns davor warnt, allzu große, nicht einschätzbare Risiken einzugehen. *Angst ist* und *greift tiefer*, sie ist so etwas, wie die »böse Stiefmutter« der Furcht. Angst ist nicht teleologisch, wir haben nicht *vor* etwas Angst, sondern Furcht *vor* etwas; Angst ist einfach *da*. Je größer die Kluft zwischen »Ich« und »Nicht-Ich«, also der lebensbedrohenden fremden Außenwelt, desto größer die Angst, deren Ursprung wahrscheinlich in dieser »Trennung« liegt und deren Sinn wir z.B. in der Erkenntnishilfe für das Verstehen unseres Daseins als „*Geworfenheit*“, wie es Martin Heidegger bezeichnet, in eine uns fremde Welt, finden können. Angst kann lähmen, aber auch Aggressionen schaffen, die förderlich sein können, wie z.B. der österreichische Schriftsteller Heinrich Steinfest (geboren 1961) ironisch formuliert:

¹⁹ Vergl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Seite 140 ff. Max Niemeyer Verlag Tübingen 2006, neunzehnte Auflage.

„Das Mann sein war nicht zu übersehen: diese Sicherheit, diese Vollkommenheit, zu der nur Testosteroniker in der Lage sind, allerdings allein dann, wenn sie sich in Gefahr befinden. Ohne Gefahr sind sie ungelenk, verwirrt, überfordert. In einer Welt ohne Gefahr bewegen sie sich weniger wie mit einer Krücke, sondern so, als fehlte ihnen die Krücke. Ja, die Gefahr >ist< die Krücke. Beim Autofahren wird das ganz deutlich: Männer müssen schnell und riskant fahren, um auch gut zu fahren, fahren sie langsam, fahren sie schlechter als ein Schimpanse im Intelligenztest, ja schlechter als jede halbblinde Pensionistin.“²⁰

Da Angst jedoch grundsätzlich dem Organismus schadet (Angst wirkt auch medizinisch *negativ* und hat schädigende physiologische Auswirkungen) impliziert Angst „*Angst-Vermeidung*“, wozu wir Strategien entwickelt haben, diese Kluft zwischen Ich und Außenwelt durch »Ent-Fremdung« zu verkleinern. Dieses »Ent-Fremden« aber bedeutet, eine Annäherung des Nicht-Ich an das Ich, und Ausdrücke wie: „ich will mich in meiner Behausung, Wohnung erkennen, spiegeln, wiederfinden“, „ich will meiner Behausung,

²⁰ Heinrich Steinfest, *Wo die Löwen weinen*, Seite 260. Piper Verlag München, 2012, Taschenbuch 7406.

Wohnung meinen Stempel aufdrücken“, geben Zeugnis dieses Phänomens. Diese Annäherung impliziert insofern eine gewisse »Aneignung«, da durch dieses Annähern meine Umgebung ein »Teil von mir« wird. Eine Erfüllung dieser Annäherung kann nur passieren, wenn ich diese Annäherung auch erfahren und mit meinen Sinnen wahrnehmen kann, und damit ist es naheliegend, dass dies hauptsächlich durch Formgebung, (Sehsinn) und Wahl der Materialien (Tastsinn), neben Klang-Gebung (Wahl der Berieselungsmusik) und Geruchs-Gebung (Räucherstäbchen, Duftkerzen, Kochgewürze) geschieht. Naheliegend ist aber auch, dass uns Formen, Materialien und Gerüche, die uns (vor allem in unserer Kindheit) positiv geprägt haben, nicht nur »nicht-fremd«, sondern als »Teil von uns« - und damit angenehm – erscheinen. Daraus folgt: Ein Erhalten des schon Bekannten, das Festhalten am »guten Alten«, alles soll so bleiben wie es schon immer war und alles »Neue« wird abgelehnt, weil es ängstigt.

Der englische Verhaltensforscher und Zoologe Desmond Morris (geboren 1928) erkennt eine weitere Wurzel der Angst in den Städten und meint:

„Im Superstamm der Stadt kannte er (Anm. d. Verf.: der Mensch) nicht mehr jedes Mitglied seines Gemeinwesens persönlich. Dieser Wandel, dieses Überwechseln von der persönlichen zur unpersönlichen Gesellschaft ist die Ursache dafür geworden, dass das Lebewesen Mensch in den nun kommenden Jahrtausenden so viel Angst und Pein hat durchmachen müssen. Als Art sind wir biologisch (und das heißt angeborenermaßen) nicht dazu gerüstet, mit einer Vielzahl von Fremden, die maskiert sind als Angehörige unseres Stammes, fertig zu werden.“²¹

Mit dieser, von Desmond Morris zitierten Angst, ist jedoch nicht diese »Urangst« gemeint, die den Menschen begleitet, seit er reflektierendes Bewusstsein erlangt hat, sie verstärkt diese Angst nur, die den Menschen veranlasst hat, die ihm fremde und unheimliche Welt so zu gestalten und zu verändern, dass sie ihm weniger fremd und unheimlich erscheint. Sich und den Göttern eine Behausung nur zum Schutz gegen die Witterung zu errichten, stand vielleicht ganz am Anfang; als Schutz gegen die Angst der Fremdheit genügt dies jedoch nicht, das »Ich« musste von der Behausung Besitz

²¹ Desmond Morris, *Der Menschenzoo*, Seite 26., Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur Nachf., München/Zürich 1969.

ergreifen, sich in der Behausung manifestieren. Die Behausung wurde geformt, damit das »Ich« sich in ihr wiederfinden konnte, - durch Formen und Zeichen, die dem »Ich« entsprangen. Das verschränkte Denken des Menschen determiniert, dass sich emotionale Beziehungen zwischen den Formen und Zeichen auf der einen Seite, und dem »Ich« auf der anderen, entwickelten, und dass sich ästhetische Wahrnehmungen ausbilden konnten.

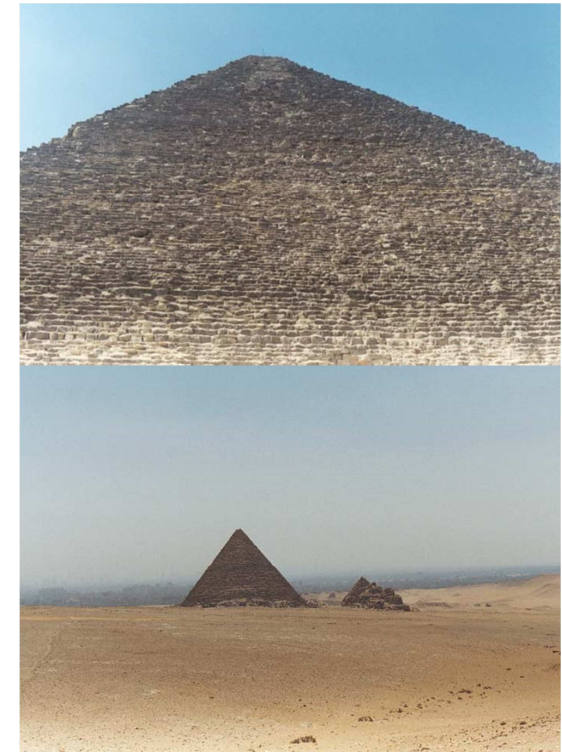
Im Laufe der Jahrtausende hat sich aus genannten Gründen in uns ein „Schatz“ aus Formen, Zeichen und Symbolen, „*ein ästhetischer Erfahrungshorizont als „Symbolspeicher“*“²² eingestrichelt, aus dem wir heute bei unseren ästhetischen Urteilen schöpfen können, aber nicht müssen.



Zwei Beispiele für die extreme Ausführung der schützenden Dreieck-Form; dabei wird jeweils das gesamte Gebäude zum Satteldach. Oben: Appartementhäuser im steirischen Bad Mitterndorf, durch die Dimensionen ins Grotoske gesteigert²³, unten: Haus auf der Insel Madeira²⁴

²³ Bildquelle: <http://www.tourist-online.de/Oesterreich/Steiermark/Bad-Mitterndorf.html?>

²⁴ Foto: H. Tiefenbacher, 2012



Die Form der links dargestellten „Dachhäuser“ erinnert natürlich an die Form der Pyramiden; - eine Form, bei der man nicht nur Schutz empfindet, sondern der auch eine konservierende Wirkung angedichtet wird.²⁵

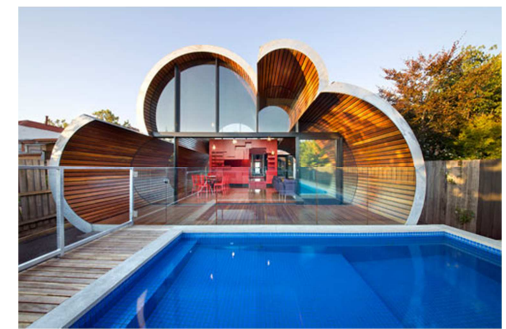
²⁵ Fotos: H. Tiefenbacher, 2004

²² Christian G. Allesch, Einführung in die psychologische Ästhetik, Seite 129. 2006 Facultas Verlags- und Buchhandels Ag, Berggasse 5, 1090 Wien.

Zum Phänomen der Tendenzierung

Dieses Phänomen, das ich schon im Kapitel »Sinn der Sinne« angeführt habe, wirkt gegenteilig zum Phänomen Angst. Auch wenn skeptische Pessimisten behaupten, die Menschen wären der Erde Totengräber, bin ich der festen Überzeugung, dass die evolutionäre Entwicklung von der Gaswolke über den Einzeller zum Menschen eine klare zwingend grundlegende, im Wesen der Zeit manifestierte, ständige Veränderung zum Höheren bedeutet. Tendenzierung bedeutet, dass eine »unbedingte Tendenz« (und kein »Tendieren«) zur Suche nach Neuem, Besserem etc. vorhanden ist. Ob diese Tendenzierung teleologisch ist, kann nicht (höchstens von Theologen) beantwortet werden.

Zu den Kategorien dieses Phänomens gehören Neugierde, der Wille zu forschen und auch fremde Pfade zu begehen, der Wunsch Fremdes, Neues zu erobern bis zum Streben nach Revolution. Zum Wesen der Tendenzierung gehört natürlich auch das zwingende Streben, den vorhandenen Formenreichtum durch neue Formen zu vergrößern. Diese jetzt so genannten »neuen Formen« sind natürlich zwingend nie vollkommen neu; - sie rekonstruieren sich aus vorhandenen Zeichen und sind oft Transformationen aus der Natur, - erscheinen uns aber in neuen Zusammenhängen als »neu«.



Einige Beispiele für neue (im Sinne von neuartig hinsichtlich ihrer Manifestierung in Gebautem) Formen: Oben das Guggenheim Museum in Bilbao vom amerikanischen Architekten kanadischer Abstammung Frank O. Gehry (geboren 1928), gebaut in den Jahren 1991 – 1997.²⁶

Unten, links: das Zentrum für Mode und Design in Paris, eine 2008 eröffnete renovierte Industrieanlage (ehemalige Docks) an der Seine; das Design stammt vom Engländer Tome Price (geboren 1973).²⁷, rechts: „the cloud-house“ vom australischen Büro McBride Charles Ryan (Robert McBride und Debbie Ryan) – die Renovierung und Erweiterung eines Gebäudes in Australien, errichtet 2012.²⁸

²⁶ Bildquelle: <http://www.guggenheim.org/bilbao>

²⁷ Bildquelle: <http://paris-blog.frankreich-trip.com/2012/04/14/les-docks-zentrum-mode-und-design-seine-ufer/>

²⁸ Bildquelle: <http://www.mcbridecharlesryan.com.au/#/projects/cloud-house/>

Zum Phänomen der Vorstellung

Vorstellen heißt, etwas Ideelles einem Realen voran stellen zu können, sich etwas erdenken zu können, was real werden soll, einen Plan von etwas machen zu können, was gebaut werden soll. Kunst kann ohne Vorstellung nicht geschehen; wobei der Begriff »Vorstellung« weiträumig verstanden werden muss. Die Vorsilbe im Begriff »Vor-Stellung« ist sowohl zeitlich als auch räumlich zu verstehen. Wir stellen etwas zukünftig Reales im Jetzt voran und stellen gleichzeitig in unserer Phantasie²⁹ (ideell – örtlich) etwas vor das real werden sollende, und in wechselwirkender schrittweiser Projektion werden sich – z.B. im architektonischem Entwurf, im Malen eines Bildes usw. – das »Vorstehende, Scheinende« und das »Eigentliche, Reale« immer ähnlicher und verschmelzen letztendlich zum realen Plan. Diese »Vorstellung« unterliegt jedoch einem mehr oder minder starkem Lenkmechanismus. Sie wird gespeist von den beiden vor genannten Phänomenen, schöpft aus dem evolutionsgeschichtlichen und persönlichen Formen- und Erfahrungsschatz und wird beschränkt von der Realitätsbezogenheit, - in der Architektur z.B. von den »technischen Möglichkeiten«.

Diese Lenkmechanismen spielen eine unverhältnismäßig große Rolle in den Theorien des österreichischen Begründers der Psychoanalyse Sigmund Freud (1856 – 1936), nach denen wir uns in einem ständigen Spannungsfeld zwischen zwei vorherrschenden Prinzipien, dem Lustprinzip, das von uns ständig die Triebabfertigung (Freud erachtet den Sexualtrieb als dominant) einmahnt, und dem Realitätsprinzip, das durch die Faktizität

²⁹ Abgeleitet vom altgriechischem Wort φαντασία mit der Bedeutung: 1. Vorstellung, Bild. 2. Glanz, Gepränge. Das Verb φαντασσομαι bedeutet aber auch: erscheinen, sichtbar werden, ähnlich sein. - Wilhelm Gemoll, Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch, Seite 778. Neunte Auflage, G. Freytag Verlag / Hölder – Pichler – Tempsky, München / Wien 1965.

der realen Gegebenheiten uns an der uneingeschränkten Triebabfertigung stark behindert.

„In seiner zusammenfassenden Studie ‚Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens‘ (1911) hat Freud dargelegt, dass die durch das Realitätsprinzip unterdrückten oder eingeschränkten Triebabfertigungen, besonders des Sexualtriebs, nach Kompensation drängen. Dieses Vakuum wird von der Phantasie ausgefüllt, von der Freud eine Fülle von Varianten benennt. [...] Aber Freud zeigt auch, dass dieser Vorgang der Kollision von Lust- und Realitätsprinzip Auswirkungen auf kollektive Bewusstseinsprozesse und –formen hat, insofern also auch auf die Kultur.“³⁰

„Die Kunst bringt auf eigentümlichen Weg eine Versöhnung der beiden Prinzipien zustande. Der Künstler ist ursprünglich ein Mensch, welcher sich von der Realität abwendet, weil er sich mit dem von ihr zunächst geforderten Verzicht auf Triebabfertigung nicht befreunden kann und seine erotischen und ehrgeizigen Wünsche im Phantasieleben gewähren lässt. Er findet aber den Rückweg aus dieser Phantasiewelt zur Realität, indem er dank besonderer Begabungen seine Phantasien zu einer neuen Art von Wirklichkeiten gestaltet, die von den Menschen als wertvolle Abbilder der Realität zur Geltung zugelassen werden. Er wird so auf eine gewisse Weise wirklich der Held, König, Schöpfer, Liebling, der er werden wollte, ohne den gewaltigen Umweg über die wirkliche Veränderung der Außenwelt einzuschlagen. Er kann dies aber nur darum erreichen, weil die anderen Menschen die nämliche Unzufriedenheit mit dem real erforderlichen Verzicht verspüren wie er selbst, weil diese bei der Ersetzung des Lustprinzips durch das Realitätsprinzip resultierende Unzufriedenheit selbst ein Stück der Realität ist.“³¹

³⁰ Norbert Schneider, Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, Seite 204. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 9457, 5., bibliographisch ergänzte Auflage, 1996 Philipp Reclam jun. GmbH & Co.KG, Stuttgart.

³¹ Sigmund Freud, Werkausgabe in zwei Bänden“, Band 1, Lustprinzip und Realitätsprinzip, Seite 427. Herausgeber: A. Freud und I. Grubich-Simitis, Frankfurt a.M. 1978.



Theodor W. Adorno (1903 – 1969)

Bildquelle:

<https://www.google.at/search?q=Theodor+W.+Adorno&hl=de&tbn=isch&tbo=u&source=univ&a=X&ei=ltxzU-jVKqWDyAOB34GoCQ&ved=0CJ8BEIke&biw=1366&bih=589>

Zum Phänomen des verschränkten Denkens

Damit ist, wie bereits erwähnt, gemeint, dass menschliches Denken nie „rein rational“ und auch nicht „rein emotionell, sondern immer in Verknüpfung dieser beiden Denkkategorien geschieht. Ich meine, dass dies immer „parallel“ mit konstanter Rückkoppelung passiert, andere meinen, dass sich diese Vorgänge eher in kleinen Prozesseinheiten „nacheinander“ ablaufend darstellen.

Für den deutschen Philosophen und Komponisten Theodor W. Adorno (1903 – 1969) ist ein ästhetisches Urteil (er nennt es „*das Erkennen des Wahrheitsgehalts eines Kunstwerks*“) nur durch die dem sinnlichen Erleben folgende rationale Interpretation (er nennt es „*philosophische Reflexion*“) des Kunstwerks, das in seiner Seinsweise immer rätselhaft ist, möglich.

„Indem es (Anm.: das Kunstwerk) die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik. Während kein Kunstwerk in rationalistischen Bestimmungen wie dem von ihm Geurteilten aufgeht, wendet gleichwohl ein jegliches durch die Bedürftigkeit seines Rätselcharakters sich an deutende Vernunft. [...] Die Werke, vollends die oberster Dignität, warten auf ihre Interpretation.“³²

³² Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*; Band 7. *Ästhetische Theorie*, Seite 193. Herausgeber: Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1707, Erste Auflage 2003, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1970.

Ästhetik und Anästhetik

Anästhetik – sicherlich keine neue Erscheinung, höchstens ein neues Wort. Es leitet sich ab vom altgriechischen Wort *αναίσθησια*, wo es „Mangel an Empfindung, Stumpfsinn, Dummheit“³³ bedeutet. Bekannt ist ein ähnliches Wort aus dem medizinischen Bereich, die „Anästhesie“, bei der durch Narkose ein Anästhesist nicht nur einen Mangel an Empfindung, sondern deren zeitweiligen völligen Verlust erzeugt.

Anästhetik beschäftigt sich nicht nur, aber hauptsächlich mit den optisch wahrnehmbaren Realien, mit der uns umgebenden, vom Menschen erzeugten Umwelt. Wir schauen – und sehen doch so wenig oder - „wir sehen nicht, weil wir nicht blind sind, sondern wir sehen, weil wir für das meiste blind sind“³⁴ Wenn wir alles „Geschaute“, alles was je in unserem Blick sich befindet und befunden hat, gleichsam fotografisch, alles mit der gleichen Wichtigkeit darstellend, auch empfinden und bewusst machen würden, wäre unser Nervengeflecht völlig überfordert. Wir sagen, wir fokussieren unseren Blick, erkennen das für uns jeweils persönlich Wichtige und „übersehen“ dabei, uns schützend, alles nicht Wesentliche.

„Jede Ästhetisierung, Sensibilisierung stellt eine Selektion, eine Steuerung der Wahrnehmung dar und beinhaltet damit zugleich eine Desensibilisierung

gegenüber anderen Wahrnehmungen. Ist etwas ästhetisch, so ist etwas anderes dadurch gleichzeitig anästhetisch.“³⁵

Wenn nun eine Flut von starken Reizen, die alle einzeln signalisieren, wichtig und wesentlich zu sein, auf Sinne und Nervengeflecht, womöglich sogar über einen längeren Zeitraum, einwirkt, wir uns also nicht mehr auf Wichtiges konzentrieren können, bewirkt unser Selbstschutzmechanismus, dass wir den Wahrheit suchenden Erkenntnisprozess „abschalten“, dass wir uns desensibilisieren und keine ästhetischen Wahrnehmungen mehr zulassen, dass aus Ästhetik – Anästhetik wird. Ein Vorgang, von dem der deutsche Philosoph Wolfgang Iser (geboren 1926) meint, dass er bewusst z.B. von den Erbauern der Einkaufszentren eingesetzt wird, wenn er schreibt:

„Im postmodern-konsumatorischen Ambiente hingegen haben die Anregungen einen anderen Sinn. Sie erzeugen leerlaufende Euphorie und einen Zustand trancehafter Unbetreffbarkeit. Coolness – diese neue Tugend der achtziger Jahre – ist ein Signum der neuen Anästhetik: Es geht um Unbetreffbarkeit, um Empfindungslosigkeit auf drogenhaft hohem Anregungsniveau. Ästhetische Animation geschieht als Narkose – im doppelten Sinn von Berausung wie Betäubung. Ästhetisierung ... erfolgt als Anästhetisierung.“³⁶

³³ Wilhelm Gemoll, Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch, Seite 53. Neunte Auflage, G. Freytag Verlag / Hölde – Pichler – Tempsky, München / Wien 1965.

³⁴ Wolfgang Iser, Ästhetisches Denken, Seite 31. 7. Auflage 2010. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8681, © 1990, 2003 Philipp Reclam jun. GmbH & Co.KG, Stuttgart.

³⁵ Martin Poltrum, Ästhetik und Anästhetik – Das Schöne als Therapeutikum der Sucht, in: Wiener Zeitschrift für Suchtforschung, Jg. 29, 2006, Nr. 1/2. Martin Poltrum ist Philosoph und Psychotherapeut in Wien, Fachredakteur der Wiener Zeitschrift für Suchtforschung.

³⁶ Wolfgang Iser, Ästhetisches Denken, Seite 14. 7. Auflage 2010. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8681, © 1990, 2003 Philipp Reclam jun. GmbH & Co.KG, Stuttgart.



Anästhetik ist keine Erscheinung des 20. Oder 21. Jahrhunderts. Die Fülle von Eindrücken, die z.B. in Kirchen der Barockzeit (im Bild die Kuppel des Petersdom in Rom) die Sinneswahrnehmung überfordert, führt zu Emotionen, die bei einer einzeln aneinander gereihten Darstellung nicht möglich wären, wie z.B. euphorisches Staunen, religiöse Entzückung und Ähnliches.

Bildquelle: Frank Kleibold, 2010, <http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/21505860>



Die Kuppel der Kirche Santa Marija Assunta in Mosta auf der Insel Malta (Rotunde von Mosta), erbaut 1833-1860 nach dem Vorbild des Pantheon in Rom. Die beeindruckende Rücknahme der Ornamentik führt zu klarer ästhetischer Wahrnehmung der Kuppeldimension (drittgrößter Kuppelbau Europas), und die Empfindung des Staunens erfolgt ob der Wahrnehmung derselben.

Bildquelle: Jana, 2011, <http://sonne-wolken.de/2011/10/die-kuppelkirche-mosta/>



Die „Deckenüberhöhung“ im zentralen Bereich des Mehrzweckraumes im Seelsorgezentrum St. Paul. Das Thema „Kuppel“ ist angedeutet aber vollkommen reduziert auf die Funktionen; - die Materialien sind in diesem Zusammenhang neu. Nicht Staunen, sondern Spannung ist das Resultat.

Foto: H. Tiefenbacher, 2014

Im weiteren Text versucht Wolfgang Welsch Positives dieser Anästhetisierung aufzuzeigen, diese sogar als Rettung der Ästhetik darzustellen, ausgehend von der These, dass wir in unserer „gegenwärtigen, mikroelektronischen Metastase namens technologisches Zeitalter“ uns auf unsere Sinne nicht mehr verlassen können, diese uns sogar in die Irre führen können.

„Die Technologisierung hat die Wirklichkeit (die ‚Natur‘ von ehemals) so sehr verändert, dass unsere vergleichsweise trägen, naturkonservativen (und das heißt auf eine immer weniger noch bestehende Wirklichkeit geeicht) Sinne nicht bloß unzuverlässig, sondern kontraproduktiv – Agenten des Falschen – geworden sind.

Angesichts dieser Situation könnte einem, anästhetisch zu sein, gar zum Vorteil gereichen – man würde nicht mehr zum Schädlichen verführt und glaubte sich nicht irrigerweise dort, wo die Sinne Sicherheit vermelden, auch tatsächlich sicher. ‚Anästhetik als Lebensvorteil‘ - das bringt das Peinigende und Paradoxe unserer Situation auf eine Formel.“³⁷

³⁷ Wolfgang Welsch, Ästhetisches Denken, Seiten 19-20. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8681, 1990, 2003 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart.

Ästhetik als persönlich-subjektives Erlebnis

Der Begriff »Ästhetik« erzeugt bei vielen Menschen ein »Naserümpfen«. Rationelles Denken wird sinnlichem „Denken“ vorgezogen; - im »Rationellen« sind Gesetzmäßigkeiten darstellbar, - nicht so im »Sinnlichen«; ohne Regeln und Gesetze fühlen wir uns aber unsicher und verloren. Wir versuchen ständig, alles rationell zu erklären, zu fassen, einen Sinn zu finden - auch in Bereichen wie Ästhetik, die eigentlich von unseren Sinnen dominiert sein sollten; so folgt der Aussage: "Das ist aber schön" meist die Frage: "Warum".

Kurioserweise sind wir bezüglich »Essen und Trinken« nicht so Verstandes - bzw. Verstehens - bezogen und fragen, wenn z.B. Gulasch und Bier »gut« waren, nicht nach dem "Warum". Darum wurde die Bezeichnung »Geschmack« immer mehr, teilweise auch in wissenschaftlichen Texten, für ästhetische Empfindungen verwendet und die Aussage: "N.N. hat einen guten Geschmack" wird als ausreichend rationelle Begründung dafür akzeptiert, wenn N.N. behauptet hat: "Das ist aber schön".

Ästhetik ist kein Regelwerk, keine Anleitung oder Vorschriftensammlung, sondern ein Prozess des »formalen Erkennens« – ein Zwiegespräch zwischen Objekt (Werk) und Subjekt, wobei das Subjekt insofern aktiv integriert ist, da das Erkennen (der Wirklichkeit) auch immer durch im jeweiligen Subjekt festgelegte Strukturen gelenkt wird. – Ästhetik ist also immer integrativer Zustand von „Jemeinigkeit“³⁸.

³⁸ „Jemeinigkeit“ ist einer von vielen, von Martin Heidegger kreierter Begriff. Martin Heidegger bezeichnet damit das Phänomen, dass jeder Mensch immer nur seine eigenen Gefühle fühlen, seine eigenen Vorstellungen sich vorstellen, seine eigenen Gedanken denken usw., kann. Der Begriff meint aber auch, dass es in jedes Menschen Dasein letztlich immer nur um ihn selbst geht.

So wie Ontogenese die Rekapitulation der Phylogenese ist, so ist Ästhetik im besten Fall die Rekapitulation des Kurationsprozesses, das heißt: ein emotional-rationales Erkennen des Schaffensvorganges eines (Kunst)-Objekts im »Schnellauf«, - der Impetus des Kreators (Künstlers, - bzw. Baukünstlers, eingeschränkt auf Architektur) wird dem »Schauenden« in der Ästhetik erkennbar. Dieses Erkennen ist jedoch immer das jeweilig »eigene Erkennen« des Erkennenden, - nie die (fremde) Erkenntnis des Künstlers bzw. Baukünstlers. Wenn ich mich z.B. in ein Bauwerk erkennend einfühle, erlebe ich nicht die Gefühle (die Ästhetik) des Architekten des Bauwerks, sondern immer die eigenen Gefühle, - meine eigene Ästhetik. Das meint auch Max Bense mit der bereits zitierten Textpassage aus seinem Buch „Aesthetica“:

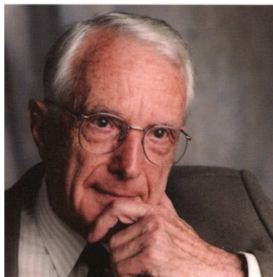
„Nicht das Kunstwerk ist angewandte Ästhetik, sondern die Kritik des Kunstwerks. Nicht für die erste Phase des Kunstwerks, seine Entstehung, ist die Ästhetik unerlässlich, sondern für die zweite Phase, das Sein des Kunstwerks im Geiste, sein Verständnis, seine Bedeutung.“³⁹

³⁹ Max Bense, Aesthetica Einführung in die neue Aesthetik, Seite 17. 1965 Agis-Verlag GmbH Baden-Baden, zusammengefasste ergänzte Auflage aller „Aesthetica“- Bände. Zweite, erweiterte Ausgabe 1982.



Jean Piaget (1896 – 1980)

Bildquelle: <http://www.nndb.com/people/359/000094077/>



Ernst Eduard Boesch (geboren 1916)

Bildquelle: <http://www.agem-ethnomedizin.de/index.php/ehrenmitglieder-honorary-members/87.html?task=view>

Bei ausführlicher ästhetischer Wahrnehmung passiert jedoch ein Weiteres. – Je intensiver die sinnliche Beschäftigung mit z.B. einer Form geschieht, desto mehr wird diese Form zum »Eigenen«, - die »äußere« Form nimmt im »Inneren« des Betrachters (Kritikers) Platz, sie wird subjektiviert, somit wird ihr Modus des »Objekt-sein« reduziert. Die Form verliert einen Teil ihrer Eigenständigkeit, das heißt, durch die intensive ästhetische Wahrnehmung mit den Sinnen, hat sich die vermeintlich für »wahr« genommene Form im Sinne des Betrachters, verändert.

Der Schweizer Psychologe und Epistemologe Jean Piaget (1896 – 1980) meint dazu:

„Die Wahrnehmung stellt nicht einen passiven Abbildungsvorgang dar, wie er von einer Kamera vollzogen wird, sondern eine Angleichung des Wahrnehmungsinhalts an die Struktur des Wahrnehmungsapparats, einen Vorgang der ‚Assimilation‘. Diese Struktur ist aber selbst in Entwicklung; sie wird durch den Prozess der Wahrnehmung geformt und an das Erfahrene und Erfahrbare durch Akkommodation angepasst.“⁴⁰

Ähnlicher Ansicht ist der 1916 in der Schweiz geborene, später in Deutschland lehrende Kulturpsychologe Ernst Eduard Boesch, wenn er ästhetisches Handeln *„als eine bestimmte Art von ‚Subjektivierung der Wirklichkeit‘* bezeichnet *„Das ästhetische Objekt fungiert als ‚Brückenobjekt‘ zwischen Ich und Nicht-Ich, es reduziert die Fremdheit der äußeren Wirklichkeit.“⁴¹*

⁴⁰ Christian G. Allesch, Einführung in die psychologische Ästhetik, Seite 112. Erschienen 2006, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Berggasse 5, 1090 Wien.

⁴¹ Christian G. Allesch, Ebda, Seite 113.

Die Sonderstellung von Ästhetik in der Architektur

Georg Wilhelm Friedrich Hegel gliedert in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ sowohl die Kunst an sich, als auch alle „einzelnen Künste“ – die bildnerische Kunst (Baukunst, Skulptur und Malerei), die Musik und die Poesie – jeweils in drei Kunstformen: der „symbolischen“, der „klassischen“ und der „romantischen“ Kunstform.

„Die erste der besonderen Künste [...], ist die schöne Architektur. Ihre Aufgabe besteht darin, die äußere unorganische Natur so zurechtzuarbeiten, dass dieselbe als kunstgemäße Außenwelt dem Geiste verwandt wird. Ihr Material ist selbst das Materielle in seiner unmittelbaren Äußerlichkeit als mechanische schwere Masse, und ihre Formen bleiben die Formen der unorganischen Natur, nach den abstrakten Verstandesverhältnissen des Symmetrischen geordnet. Da in diesem Material und Formen das Ideal als konkrete Geistigkeit sich nicht realisieren lässt, und die dargestellte Realität somit der Idee als Äußeres undurchdrungen oder nur zu abstrakter Beziehung gegenüberbleibt, so ist der Grundtypus der Baukunst die ‚symbolische‘ Kunstform.“⁴²

„Nach diesem Einteilungsgrunde [Anm. d. Verf.: in die symbolische, klassische und romantische Kunstform] nun gliedert sich das System der einzelnen Künste folgendermaßen: Erstens steht als der durch die Sache selbst begründete Anfang die ‚Architektur‘ vor uns da. Sie ist der Anfang der Kunst, weil die Kunst in ihrem Beginn überhaupt für die Darstellung ihres geistigen Gehaltes weder das gemäße Material noch die entsprechenden Formen gefunden hat und sich deshalb in dem bloßen Suchen der wahren Angemessenheit und in der Äußerlichkeit von Inhalt und Darstellungsweise genügen muss. Das Material dieser ersten Kunst ist das an sich selbst

⁴² G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Band I, Seiten 116-117. surkamp taschenbuch wissenschaft 613. Auf der Grundlage der Werke von 1832 – 1845 neu editierte Ausgabe.

Ungeistige, die schwere und nur nach den Gesetzen der Schwere gestaltbare Materie; ihre Form sind die Gebilde der äußeren Natur, regelmäßig und symmetrisch zu einem bloß äußeren Reflex des Geistes und zur Totalität eines Kunstwerks verbunden.“⁴³

Für Hegel ist Baukunst also der Beginn aller Künste, die Architektur steht am »Anfang«. Dieses »am Anfang stehen«, heißt (für Hegel) jedoch nicht, die Erste zu sein. Er schreibt es zwar nie deutlich nieder, aber Hegel lässt es in den Texten immer wieder durchklingen, dass die Baukunst (die Architektur) für Ihn in der Rangordnung der Künste »unten« steht.

Das Wort »Architektur« lässt sich von den beiden altgriechischen Begriffen: η αρχη, (Nomen) in der Bedeutung „Anfang, Beginn, Ursprung“ bzw. αρχω (Verb) in der Bedeutung: „der Erste sein, sich erheben, anfangen, Ursache sein“⁴⁴ und dem Verb τεκταίνομαι in seiner Bedeutung: „verfertigen, zimmern, bauen, ersinnen, schmieden, ins Werk setzen“⁴⁵, ableiten.

Ich möchte an die Frage der Bedeutung bzw. Sonderstellung von Architektur unter den Künsten pragmatischer herangehen, wenn ich behauptete, dass die Sonderstellung der Architektur innerhalb der ästhetischen Theorie darin liegt, dass diese jeden wahrnehmenden Menschen betrifft und sich nicht auf mögliche Konzert-, Museums oder Ausstellungsbesucher beschränkt, und

⁴³ G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Band II, Seiten 258 – 259. surkamp taschenbuch wissenschaft 614,. Auf der Grundlage der Werke von 1832 – 1845 neu editierte Ausgabe.

⁴⁴ Wilhelm Gemoll , Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch, Seite 128. Neunte Auflage, G. Freytag Verlag / Hölder – Pichler – Tempsky, München / Wien 1965.

⁴⁵ Wilhelm Gemoll , Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch, Seite 733. . Neunte Auflage, G. Freytag Verlag / Hölder – Pichler – Tempsky, München / Wien 1965.

was Rangordnungen betrifft, erachte ich die Architektur als die vordringlichste und wichtigste der Künste, die imstande sein kann (und soll), uns Menschen jenes beschriebene Phänomen der Angst, das aus der Fremdheit des Nicht-Ich resultiert, lindern zu helfen. Diese heilende und schutzbietende Funktion der Architektur hat der Künstler Friedensreich Hundertwasser (1928 – 2000) angesprochen, als er meinte „*dass die Architektur die dritte Haut* (neben der eigentlichen Haut und der Kleidung) *des Menschen bilde*“.⁴⁶

Die Erforschung der Wirkung unserer Umgebung, des Raumes, der Stadt, des „privaten“ und des sogenannten „öffentlichen“ Raumes, auf unsere Wahrnehmung und damit auf unsere „Verfassung ganz allgemein“ wurde allzulange vernachlässigt und einem eher philosophisch geführtem Ästhetik-Diskurs hintangestellt, und Kritiker dieser Situation, wie z.B. der Philosoph Wolfgang Welsch mahnen die Notwendigkeit einer neuen Begriffsbestimmung, einer neuen „transdisziplinären Ästhetik“ ein.

„Welsch kennzeichnet diese neue Ästhetik als ein Forschungsfeld, das sich mit allem zu beschäftigen habe, was mit ‚aisthesis‘ zu tun hat, und damit zwangsläufig Beiträge aus der Philosophie, der Soziologie, der Kunstgeschichte, der Psychologie, der Anthropologie, der Neurowissenschaften und anderer Disziplinen einschließt, wobei das Konzept der ‚aisthesis‘ den Rahmen der Disziplin forme, die Kunst dagegen, so bedeutsam sie sein möge, eben nur einen möglichen Gegenstand dieses Forschungsfelds bilden könne.“⁴⁷

⁴⁶ <http://www.gs-ostenfelde.de/hundertwasser.htm>

⁴⁷ Christian G. Allesch, Einführung in die psychologische Ästhetik, Seite 142. Erschienen 2006, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Berggasse 5, 1090 Wien.



Wolfgang Welsch (geboren 1946)

Bildquelle: <http://www2.uni-jena.de/welsch/>

Der Beginn dieser neuen Disziplinen-übergreifenden Forschungen ist am Entstehen neuer Disziplinen, wie z.B. Raumästhetik, Umweltästhetik, Architekturästhetik, Polyästhetik usw. erkennbar.

„Bezieht sich der Ausdruck ‚Raumästhetik‘ zunächst auf ästhetische Raumerfahrungen im weitesten Sinn, so spielt dabei doch der gebaute Raum, also die Architektur, eine besondere Rolle. Hierzu hat sich ein eigener psychologisch-ästhetischer Forschungszweig entwickelt: die Architekturpsychologie. [...] ist das Feld der Architekturpsychologie eher schwach fundiert. Es ist daher Detlev Schöttker (2002) Recht zu geben, der in einem Plädoyer für eine neue Ästhetik der Architektur eine Neubelebung der Architekturpsychologie gefordert hat.“⁴⁸

Ferdinand Schuster hat schon in den 60er-Jahren des vorigen Jahrhunderts die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung – und damit der ästhetischen Wahrnehmung (im heutigen Sinne) – erkannt, wie der bereits angeführte und auszugsweise zitierte »Brief an Ottokar Uhl« zeigt.

⁴⁸ Christian G. Allesch, Einführung in die psychologische Ästhetik, Seite 155. Erschienen 2006, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Berggasse 5, 1090 Wien.

Zu "Ferdinand Schuster"



Ferdinand Schuster - kurze Biographie

Da Ordnung (Zu-Ordnung, Ein-Ordnung) nicht nur eine Kategorie der Ästhetik, sondern überhaupt ein Modus des Daseins ist, sind hier markante Eckdaten im Leben von Ferdinand Schuster angeführt. Es soll zum besseren Verstehen dienen, wenn hier auszugsweise aus der Diplomarbeit von Marion Kapellner zitiert wird:

„Ferdinand Schuster wurde am 21. September 1920 in Schönbach bei Eger in Böhmen geboren. 1926 übersiedelte die Familie Schuster nach Graz.

Sein Vater stammt aus einer nordböhmischen Ortschaft, deren Bewohner sich hauptsächlich mit dem Bau von Streichinstrumenten befassten. Da der Vater selbst Geigenbauer war, bestimmte er seinen Sohn Ferdinand zum Nachfolger von Handwerk und Betrieb.

Schuster besuchte das Realgymnasium und lernte gleichzeitig im väterlichen Betrieb das Handwerk des Geigenbaus. Trotz eigener Musikalität und Begabung für das Handwerk entschied sich Ferdinand Schuster, den Familienbetrieb nicht zu übernehmen.

1938 maturierte Schuster und begann das Architekturstudium an der Technischen Hochschule Graz. Gegen den Willen des Vaters, Architektur zu studieren, bedeutete den Verlust materieller Unterstützung. Im Jahr 1939 studierte Ferdinand Schuster in Prag, im Jänner 1940 musste er seinen Kriegsdienst in Frankreich und Russland antreten.

Drei Jahre später wurde Schuster in Stalingrad verwundet und setzte in der Zeit seines Genesungsurlaubes sein Studium fort. Zurück im Kriegsdienst, geriet er, als Offizier an der Westfront in englische Gefangenschaft, bis ihm im Sommer 1945 die Flucht gelang.

Im selben Jahr heiratete Ferdinand Schuster, aus seiner Ehe mit Olga gingen drei Kinder hervor. 1947 absolvierte er die Meisterprüfung im Geigenbau und beendete zwei Jahre darauf das Architekturstudium mit der 2. Staatsprüfung.

Ab 1950 war er Mietglied im Kulturausschuss von Kapfenberg. Schuster und sein Freund Alfred Mikesch, Kulturreferent, initiierten die ‚Kapfenberger Kulturtage‘.

Mikesch und Schuster bauten ein kulturelles Leben in Kapfenberg auf, und Schuster brachte sich wesentlich in die Gestaltung der gebauten Struktur in Kapfenberg ein. Bereits von 1950 bis 1953 leitete Ferdinand Schuster die Planungsabteilung der Böhlerwerke in Kapfenberg. Im Jahre 1952 promovierte er bei Friedrich Zotter und Karl Hoffmann mit seiner Dissertation ‚Die Arbeiterstadt – Grundlagen für die Ortsplanung von Kapfenberg‘. Im darauf folgenden Jahr eröffnete er sein eigenes Büro, ebenfalls in Kapfenberg.

In den Jahren 1960 bis 1963 arbeitete er zusätzlich als Gemeinderat in Kapfenberg und wurde 1961 Vorstandsmitglied der Ingenieurkammer für die Steiermark und Kärnten.

Im Jahre 1964 erfolgte die Berufung an die Technische Hochschule Graz, als Vorstand der Lehrkanzel für ‚Baukunst und Entwerfen‘.

Schuster wohnte vier bis fünf Tage in der Woche in der Harrachgasse in Graz, wo er auch sein Büro einrichtete. Schuster brachte neue Ideen in die Lehre ein, so entwickelte er an der TH Graz ein neues Fach, - Architekturtheorie – und unterrichtete fächerübergreifend.

In den Jahren 1969 bis 1971 war Ferdinand Schuster Dekan der Fakultät Architektur an der TH Graz. In diesen zwei Jahren erweiterte er seinen Reformkurs im Studienplan.

Am 11. Juli 1972 verunglückte Ferdinand Schuster beim Wandern im steirischen Hochschwab-Gebiet tödlich.^{49 50}

⁴⁹ Marion Kapellner, Ferdinand Schuster–Bauen für Morgen, Seiten 3-5. Diplomarbeit, Mai 2011, TU Graz, Institut für Architekturtheorie, Kunst- und Kulturwissenschaften, Betreuer: Univ.-Ass.Mag.art.Dr.phil. Daniel Gethmann,

⁵⁰ Bildquelle vorige Seite: Ferdinand Schuster 1920-1972, Seite 124. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti. Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer. Bildbearbeitung: Heinz Tiefenbacher.

Ferdinand Schuster - Projektliste

1950	<i>Doppelhäuser in Kapfenberg-Redfeld. Bebauungsplan Kapfenberg-Redfeld. Bebauungsplan Kapfenberg- Schirmitzbühel Süd-Ost.</i>					
1951	<i>Wohnhaus und Tischlerei Hiebler, Allerheiligen im Mürztal. Volksschule Kapfenberg, Hochschwab- Siedlung.</i>	1959	<i>BG Carnerigasse, Graz (Wettbewerbsprojekt). Einfamilienhäuser Veitsch (Projekt). Reihenhaussiedlung Kapfenberg-Redfeld Martha Tankstelle u. Garage, Kapfenberg Pfarrhof zur Heiligen Familie, Kapfenberg Stadion Bärnbach. Evangelisches Pfarrhaus, Kindberg. Wochenendhaus Kratky, Graz. Umbau Volksbank Kapfenberg. Freibad Güssing (Wettbewerbsprojekt). Wochenendhaus Siedler, Seckau (Proj.). Engelskapelle Kapfenberg-Hafendorf. Wohnhaus Reicher, Kapfenberg-Diemplach. Mietshaus Neutorgasse, Graz. Wohnsiedlung Krieglach-West. Erweiterung Verwaltungsgebäude STEWEG, Bruck an der Mur Berghütte Stuhleckhaus (Projekt). Erweiterbare Tankstelleneinheit, Stmk/Bgld. Gasthof u. Pension Pözl, Seewiesen. Vierfamilienhaus Krieglach. Mietshausvarianten (Projekt).</i>		1965	<i>Volksschule Kapfenberg-Redfeld. Reihenhäuser Krieglach.</i>
1952	<i>Stadionbad Kapfenberg.</i>				1966	<i>Totenhalle Veitsch. Erweiterung Sportstätten Kapfenberg. Volksschule Walfersam (Projekt).</i>
1953	<i>Volksschule und Kindergarten in Kapfenberg- Diemplach. Frei- und Hallenbad Eisenerz (Projekt).</i>				1967	<i>Kindergarten Leoben Waasen. Kindergarten Kapfenberg- Schirmitzbühel. Kirche Leoben Hinterberg. Einkaufszentrum Schirmitzbühel. Umbau u. Erweiterung Schule Wartberg. Wohn- u. Geschäftshaus Veitsch. Bebauungsplan Kapfenberg Neues Zentrum Bebauungsplan Schirmitzbühel-Ost.</i>
1954	<i>Volks- und Hauptschule Kapfenberg- Schirmitzbühel. Reihenhäuser Krieglach Stadion Eisenerz. Vorfabrizierte Arbeiterwohnungen (Proj.)</i>	1960	<i>Wohnhaus Schuster, Kapfenberg. Bürobau Schuster, Kapfenberg. Bürohaus Sattler, Graz (Projekt). Kirche zur Heiligen Familie, Kapfenberg. Pfarrhof Kapfenberg-Schirmitzbühel. Evangel. Gemeindezentrum, Graz-Liebenau Inneneinrichtung STEWEG, Hauptverwaltung, Sitzungssaal, Direktion. Fernheizkraftwerk Graz-Süd. Hauptschule Veitsch. Lehrerwohnhaus Veitsch. Freibad Bruck/Mur (Wettbewerbsprojekt). Wohnhaus Unger, Mariazell (Projekt).</i>		1968	<i>Zubau Wohnhaus Schuster, Kapfenberg.</i>
1955	<i>Zubau Volksschule Krieglach. Mahnmal Friedhof St. Martin. Schlossrestaurant Kapfenberg (Projekt).</i>				1969	<i>Dampfkraftwerk Neudorf-Werndorf(STEWEG) Umspannwerk Leibnitz (STEWEG). Umbau Pfarrhof Veitsch.</i>
1956	<i>Kinoubau Kapfenberg- Schirmitzbühel. Volksschule Eisenerz/Mönichtal (Proj.). Geschäftshaus Buchas in Krieglach. Freibad Leoben (Wettbewerbsprojekt).</i>	1961	<i>Evangel. Gemeindezentrum, Kapfenberg</i>		1970	<i>Seelsorgezentrum St. Paul, Graz- Eisteichsiedlung.</i>
1957	<i>Kirche Maria Königin, Kapfenberg- Schirmitzbühel. Wohnhaus Andrieu, Allerheiligen/Mürztal. Wohnung Prof. Kratky. Vierfamilienhäuser (Zweispänner), Krieglach. Innenausbau Sparkasse Kapfenberg. Geschäftsambau Schuster, Graz. Werksbad Frantschach (Projekt).</i>	1962	<i>Kinderkategorie, Kapfenberg- Hochschwabsiedlung. Bebauungsplan Kapfenberg-Walfersam. Turnsaal und Musikschule Krieglach. Wohnhaus Täubl, Krieglach. Innenausbau Sparkasse Schirmitzbühel. Bebauungsplan Kapfenberg- Hochschwabsiedlung.</i>		1971	<i>Kolpinghaus Kapfenberg. Pfarrhaus Leoben Hinterberg.</i>
1958	<i>Werksbad für die Papierfabrik Schweizer, Frohneiten. Kapelle Turnau. Wohnhaus Haidler, Allerheiligen/Mürztal. Wohnhaus Rippel, Graz. Wohnhaus Schoiswohl, Graz. Kino mit Gaststätte, Kapfenberg- Schirmitzbühel. Pfarrheim mit Festsaal, Krieglach. Bebauungsplan Schirmitzbühel Nord. Bebauungsplan Schirmitzbühel Zentrum.</i>	1963			1972	<i>Ledigenheim Kapfenberg Sagacker. Ortsplanung Gleisdorf. Vorarbeiten für die Ortsplanungen von Ramsau/Dachstein, Ligist und Weiz. Bestattungsanlage St. Martin. Wohnanlage Kapfenberg-Walfersam. Wasserkraftwerk Gabersdorf (STEWEG). Dampfkraftwerk Neudorf-Werndorf , 2. Ausbaustufe (STEWEG).⁵¹</i>

⁵¹ Marion Kapellner, Ferdinand Schuster–Bauen für Morgen, Seiten 147-149. Diplomarbeit, Mai 2011, TU Graz, Institut für Architekturtheorie, Kunst- und Kulturwissenschaften, Betreuer: Univ.-Ass.Mag.art.Dr.phil. Daniel Gethmann,

Zum „Seelsorgezentrum St. Paul, Graz-Eisteichsiedlung“

Eine Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte

Der Wettbewerb um den Planungsauftrag ist sehr ausführlich in der Diplomarbeit aus dem Jahr 2009 von Sabine Weigl beschrieben; hier ein kurzer Auszug, der sich auf die wichtigsten Fakten beschränkt:

„Mit dem Beschluss zur Errichtung einer Ferialkirche am 22. Dezember 1967, ging gleichzeitig die Absicht einher, den dafür notwendigen Baugrund in der Robert-Graf Straße zu erwerben. Fünf Tage später, am 27. Dezember 1967, wurde der Kaufvertrag zwischen der Diözese Graz-Seckau und der Österreichischen Realitäten-Aktien-Gesellschaft geschlossen. Die dabei erworbene Grundstücksfläche liegt zentral im neuen Siedlungsgebiet und umfasst 5000 m². Für die Errichtung des Seelsorgezentrums wurde vom Bauamt des Bischöflichen Ordinariat Graz-Seckau am 13. August 1968 ein beschränkter Ideenwettbewerb ausgeschrieben. Hierzu eingeladen wurden die Steirischen Architekten Ferdinand Schuster, Wolfgang Kapfhammer und Friedrich Moser. Der Wettbewerb war der erste dieser Größenordnung, der in seiner Ausschreibung einen Mehrzweckraum vorsah. [...]

Aus dieser Konkurrenz um den Neubau des Seelsorgezentrums St. Paul ging, nach der entscheidenden Jurysitzung am 18. Dezember 1968, Ferdinand Schuster als Sieger hervor. Bereits vor Beginn der Arbeiten wurde das Pfarrgebiet am 1. Jänner 1969 zur Expositur erhoben. Nach knapp eineinhalb-jähriger Bautätigkeit wurde das Pfarrzentrum am 19. Dezember 1970 eröffnet und geweiht.⁵²

Eine Kurzbeschreibung des Bauwerks

Auch diese ist auszugsweise der Diplomarbeit von Sabine Weigl entnommen.

„Der Baugrund nimmt gegen Osten und Süden an Höhe ab. Ferdinand Schuster plant die Niveauunterschiede in die Konzeption des Gesamtkomplexes ein. Zufahrtsstraße und Parkplatz liegen an der Südostecke des Seelsorgezentrums um etwa eineinhalb Meter tiefer als der betonierte Vorplatz mit dem Haupteingang zum Gebäude Zwei

⁵² Sabine Weigl, Zweck und Raum – Die Sakralbauten Ferdinand Schusters mit Fokus auf das Seelsorgezentrum St. Paul in Graz, Seiten 11-12. Diplomarbeit an der Universität Wien, Studienrichtung Kunstgeschichte, Betreuer: a.o.Univ.-Prof.Dr. Hans Aurenhammer, Wien Dezember 2009.

Treppenanlagen mit sechs beziehungsweise sieben Stufen, sowie ein barrierefreier Weg, der vom Siedlungsgebiet ausgeht, ermöglichen den Zugang.

Entgegen dem vertikalen Höhenzug der umliegenden Wohnhäuser errichtete Ferdinand Schuster einen horizontal geschichteten Baukörper als Stahlkonstruktion. In flachen Kuben reihen sich der multifunktionale Kirchenraum, die Werktagkapelle und die pastoralen Räumlichkeiten L-förmig aneinander. Der quadratische Baukörper des Mehrzwecksaals liegt dabei im Zentrum. An dessen Nordseite ist die längsrechteckige Werktagkapelle angefügt, im Osten liegt der Trakt des Pfarrheims. Die einzelnen Gebäudeteile weisen unterschiedliche Höhen auf. Der Mehrzweckbau misst bis zu seiner oberen Dachkante 5,55 Meter und mit dem nochmals um fast eineinhalb Meter höheren zentralen Aufsatz 6,95 Meter. Um etwa zwei Meter niedriger sind Foyer und Werktagkapelle mit je 3,50 Metern. Das Pfarrheim erhebt sich 4,90 Meter über dem Bodenniveau der höher gelegenen Nordseite.⁵³

⁵³ Sabine Weigl, ebda, Seiten 25-26.

Die baulichen Veränderungen am „Original“

Wie schon erwähnt, geschieht ästhetische Wahrnehmung über die Sinne am realen Sein, - hier und jetzt. - Die Vorstellung von einem realen Sein ist ein von den Sinnen unabhängiger kognitiver Akt. Die ästhetische Kritik eines nicht realen Seins, wobei aber auch z.B. eine digitale Skizze schon reales Sein darstellt, ist nicht möglich, eine ästhetische Kritik eines sich vorgestellten Objekts kann keine ästhetische Kritik eines Objekts sein, sondern ist eben *nur* die Kritik Objekts, das man sich vorstellt. Das Objekt »Seelsorgezentrum St. Paul« hat den Seinsmodus des Realen, wurde aber seit seiner feierlichen Einweihung 1970, der ich teilnehmen konnte, teilweise verändert.

Sabine Weigl hat diese Veränderungen in ihrer Diplomarbeit aufgelistet:

„Ende der 1970er begann der Grazer Bildhauer Erwin Huber die von Ferdinand Schuster entworfenen liturgischen Geräte umzugestalten. Der originale Altar wurde als Tisch mit einer quadratischen Holzplatte und vier Stahlrohren, aus einer Chrom-Nickel-Verbindung, sowie diagonalen Kreuzverstärkungen, gefertigt. Ursprünglich befand er sich im Zentrum des

Mehrzweckraumes. Während des Gottesdienstes wurde die Schiebetür zur Werktagskapelle geöffnet, um das Tabernakel für die Gemeinde sichtbar zu machen. Der Priester stand somit in der Querachse zwischen Volksaltar und Tabernakel. Erwin Huber ummantelte den Altar von Ferdinand Schuster zu allen vier Seiten mit Bronzeplatten. [...] Auf Grund der Leichtkonstruktion des originalen Altars, konnte jener entfernt oder verschoben werden. Durch das Anbringen von schweren Kupfertafeln verlor der Altar seine Mobilität und damit auch der Mehrzweckraum einen Teil seiner Funktion. Erwin Huber war in Folge für die Änderungen und Neugestaltungen von Ambo, Stele, Osterkerze und Volksaltar in der Werktagskapelle verantwortlich. Von Ferdinand Schusters übrigen Geräten aus der Bauzeit, sind nur mehr das Taufbecken und der Kapellenaltar, der als Beistelltisch fungiert, erhalten. Seine vier originalen Leuchter wurden, um eine bessere Beleuchtung zu erzielen, in dem heute an vier Stahlseilen hängenden kreisrunden Luster verarbeitet.

Die aktuelle Positionierung des Altars geht ebenfalls nicht auf Ferdinand Schusters Planung zurück. Ursprünglich war er im vertieften Gemeinderaum in der Mittelachse des Zentrums aufgestellt, etwas westlicher als die mathematische Mitte. Die Ausrichtung der mobilen Stühle, seitlich und frontal dazu, entsprach den Richtlinien der Messfeier nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil. Unter Pfarrer Wilhelm Pannold blieb der neu

gestaltete Altar an dieser Stelle. Erst der derzeitige Pfarrer Paul Scheichenberger ließ Ende Juli 2008 die Neupositionierung in Auftrag geben. Aus dem zentralen Kirchenraum wurde er auf das westliche Podest versetzt, welches Schuster in seinen Plänen nicht nur dezidiert als Bühne bezeichnete, sondern als solche auch für Laientheater-Aufführungen oder BürgerInnenversammlungen verwendet wurde. Mitte der 1990er Jahre begannen die Planungen für die Neugestaltung eines eigenen Veranstaltungsraumes. Friedrich Bouvier, damaliger steirischer Landeskonservator am Bundesdenkmalamt, schlug vor, statt eines Zu- oder Neubaus, die vorhandenen Pfarrräumlichkeiten umzubauen. 2002 waren die Bauarbeiten, unter Leitung des Architekten Dieter Angerbauer, vollendet. Im Originalzustand befanden sich im Pfarrtrakt, von einem schmalen Gang abgehend, Besprechungszimmer, Pfarrkanzlei, Klubräume und eine Bibliothek. Während des Umbaus wurden alle Wände und Stützen des Obergeschoßes entfernt und in Folge eine durchgehende Glaswand zwischen Foyer und Obergeschoß eingezogen. Dahinter befindet sich gegenwärtig der große Pfarrsaal. Die administrativen Räumlichkeiten fanden im Untergeschoß Platz. Ergänzend zum Treppenhaus wurde der Lift für einen barrierefreien Zugang zum Pfarrzentrum eingerichtet.“⁵⁴

⁵⁴ Sabine Weigl, ebda, Seiten 45-46.

Die ästhetische Kritik

Der Versuch einer allgemeingültigen ästhetischen Kritik eines Bauwerks ist „möglich“, - die „Möglichkeit“ ist ja, neben der Wirklichkeit und der Notwendigkeit, ein Seinsmodus der Realität. Die Richtigkeit bzw. Allgemeingültigkeit dieser ästhetischen Kritik ist jedoch niemals verifizierbar. Eingedenk dieses Umstandes ist mein Versuch einer ästhetischen Kritik eines Bauwerks von Ferdinand Schuster ein ganz persönlich – subjektiver. Wenn ich, in eher rationalen Bereichen dieser ästhetischen Kritik, trotzdem versuchen werde, generalisierend zu denken, dann im Wissen, dass diese Generalisierungen immer den Realitätsmodus des Möglichen haben.

Kritik ist Theorie, ihr Mittel ist das Wort. Ästhetische Kritik ist das (mehr oder minder) vernunftmäßige „in-die-Rede-setzen“ der empfundenen wahr-genommenen Erscheinung. Der Begriff »Kritik« hat natürlich auch altgriechische Wurzeln und wird abgeleitet von „κρινω“, - 1. scheiden, sondern, sichten, unterscheiden; 2. absondern, aussondern, auswählen; 3. entscheiden, beschließen, richten, (ver)urteilen; bzw. „κριτης“ – Beurteiler, Richter, Schiedsrichter, Kampfrichter, Ausleger, Deuter.⁵⁵

⁵⁵ Wilhelm Gemoll, Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch, Seite 453. Neunte Auflage, G. Freytag Verlag / Hölzner – Pichler – Tempelky, München / Wien 1965.

Kritik impliziert Urteil; im Gegensatz zum richterlichen Urteil bleibt ästhetische Kritik – und damit ein ästhetisches Urteil, das eigentlich immer ein »Vorurteil« ist – folgenlos, solange nicht »professionelle« Kritiker am Werk und / oder Streben nach Ansehen und ökonomischen Vorteilen im Spiel sind, - ein Umstand, den die Autoren Gerd de Bruyn (geboren 1954, Professor für Architekturtheorie an der Universität Stuttgart) und Wolf Reuter (geboren 1943, Architekt und emeritierter Professor für Theorien und Methoden des Planens an der Universität Stuttgart) für unsere jetzige Zeitperiode für symptomatisch halten, wenn sie schreiben:

„Kunstsektor und Kunstmarkt beweisen, dass sich ästhetische Urteile zunehmend an den kapital- und aufmerksamkeitsökonomischen Erfolg von Kunstwerken knüpfen. Ihren Wert bestimmt ein dichtes Geflecht von Akteuren, deren Aussagen Gewicht haben, da sie aufgrund ihres eigenen Erfolgs und wegen ihrer Prominenz als kompetent gelten.[...] Heutzutage geht die meinungsbildende Kraft eines Kunsturteils selten von Theorien aus, sondern von der suggestiven Überzeugungskraft, die ein auf öffentliche Wirkung geeichter Handlungsraum von seinen Mitspielern erwartet. Wenn Versatzstücke von Theorien für Kunstwerke benutzt werden, dann häufig instrumentalisiert wie eine Marketing-Maßnahme, die einem Produkt zu geldwertem Erfolg verhelfen soll.“⁵⁶

⁵⁶ Gerd de Bruyn und Wolf Reuter, Das Wissen der Architektur, Seiten 174 – 175. Architektur Denken 5, Herausgeber: Jörg H. Gleiter, Berlin/Bozen, ©2011 transcript Verlag, Bielefeld.



Gerd de Bruyn (geboren 1954)

Bildquelle:
<http://www.uni-stuttgart.de/igma/gerd.html>



Wolf Reuter (geboren 1943)

Bildquelle:
http://www.iusd.uni-stuttgart.de/index.php?page_id=42

Ein weiterer, gravierender Unterschied zwischen einem richterlichen Urteil und einem ästhetischen Urteil besteht im Vorhandensein bzw. Fehlen des theoriestützenden Argumentationshintergrundes. Ein Richterspruch basiert immer auf geltenden Gesetzen. Dem Ästhetischen Urteil fehlt diese Basis, vor allem heute, wo wir das »Alles-ist-möglich« als alleingültiges Formengesetz leben. Normen, Regeln und Formengesetze fehlen heute, und Manche bedauern dies, doch dieser Mangel der Normen und Regeln hat erst heute, in der sogenannten »Postmoderne«, die Ästhetik individualisiert, und die ästhetische Kritik ist damit endlich auch im Zeitalter der Aufklärung angekommen, - was die sogenannte »Moderne«, durch ihre restriktive formale Grundhaltung und normativen Theorien verhindert hat. Das Autorenduett de Bruyn – Reuter unterstellen der Moderne diesbezüglich sogar eine Absicht:

„Auch die sogenannte moderne Architektur war darin gerade nicht modern, dass sie zwar mit dem kulturkritischen Geist der Zeit, jedoch gegen die Zeitläufe auf eine universelle Wahrheit und objektive Qualitätsbestimmung des Bauens drang, die sich durch präzise Funktionalität, konstruktive Intelligenz, durch den Einsatz ‚ehrlicher‘ Materialien und dergleichen mehr ausweisen sollte. Die ‚modernen Architekten‘ wollten der subjektiven Willkür sowohl beim Entwerfen (der Produktion von Architektur), als auch bei der Beurteilung und Begutachtung eines Bauwerks (der

Rezeption von Architektur) einen Riegel verschieben. Das war die unmodernste und zugleich zeittypischste ihrer Absichten.“⁵⁷

Wenn ich im Text davor behauptet habe, dass jedes ästhetische Urteil ein »Vorurteil« ist, erklärt sich dies nun durch die Tatsache des Fehlens jeglicher Formen, Regeln und Normen. - Es gibt jedoch auch einen evolutionstheoretischen Hintergrund dieser Aussage. Die sinnliche Einschätzung des Umfeldes war hunderttausende von Jahren für unsere Vorfahren von großer Bedeutung für ihr Überleben, und die Art und Weise, wie diese sinnlichen Urteile passierten, wurde manifestiert. Für die Jäger und Sammler der Vorzeit war die *möglichst schnelle Beurteilung* einer Situation von großer Wichtigkeit und diese konnte damit weder analytisch noch rational geschehen, sondern zusammenschauend und aussondernd, Wichtiges von nicht oder weniger Wichtigem trennend, was die altgriechische Wurzel des Wortes Kritik – „κρινω“ -, wie bereits erläutert, ausdrückt. Die Art und Weise, *wie* wir ästhetischen Urteile bilden, was uns angenehm/unangenehm, gefährlich/nicht gefährlich, schön/nicht schön usw. erscheint, ist evolutionsbiologisch in uns universal manifestiert; - wie wir diesen manifestierten Hintergrund jeweils in ästhetischer Kritik handhaben ist immer individuell.

⁵⁷ Gerd de Bruyn und Wolf Reuter, Das Wissen der Architektur, Seite 166. Architektur Denken 5, Herausgeber: Jörg H. Gleiter, Berlin/Bozen, ©2011 transcript Verlag, Bielefeld. Bielefeld.



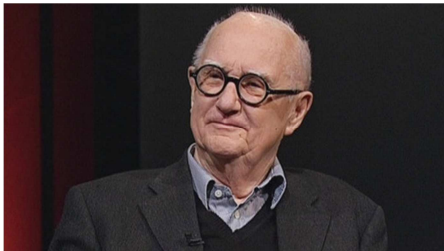
Der heute als Sakralraum inszenierte einstige Mehrzweckraum. Man kann zwar nicht von einer völligen Zerstörung bzw. einem Abriss des Bauwerks reden, die schon beschriebenen und im weiteren Text noch dargestellten Veränderungen haben die grundsätzlichen Intensionen Ferdinand Schusters jedoch völlig zerstört. Die ästhetische Kritik ist somit in vielen Belangen nur mehr am vorgestellten Objekt möglich.
Foto: H. Tiefenbacher, 2014.

Der dritte Unterschied zwischen einem richterlichen Urteil und einem ästhetischen besteht in der bereits erwähnten und im Kapitel »Das ästhetische Urteil« begründeten Tatsache, dass ästhetische Urteile eigentlich ästhetische Beurteilungen sind, und höchstens temporär und nie absolut abgeschlossen werden können, außer durch den Tod des Beurteilers oder der Zerstörung des zu Beurteilendem (dem Abriss des Bauwerks).

Ästhetische Kritik des Seelsorgezentrums St. Paul

Diese möge beginnen mit einem Text des österreichischen Architekten und Schriftsteller Friedrich Achleitner (geboren 1930):

„Die Seelsorgeanlage Eisteichsiedlung stellt in der Entwicklung des österreichischen Kirchenbaus einen ganz besonderen End- und Wendepunkt dar. Von den fünfziger Jahren an haben die Architekten der Arbeitsgruppe 4 (Holzbauer, Kurrent, Spalt), Johann Georg Gsteu, Ottokar Uhl und Ferdinand Schuster die Diskussion um das Selbstverständnis einer ‚offenen Kirche‘ baulich begleitet. Äußerlich signalisiert durch einen Prozess der formalen Entschlackung und ‚Entsemantisierung‘, innerlich getrieben von dem Wunsch nach einer essentiellen Aussage, nach einer Übereinstimmung von baulicher Form und neuen Inhalten.[...] Wenn ein Bau diesen Geist widerspiegelt, dann ist es diese ‚Mehrzweckhalle‘ aus der Eisteichsiedlung, zu der Ferdinand Schuster mit Nachdruck festgestellt hat, dass es sich ‚nicht um einen Raum für alle Zwecke, sondern um einen solchen, der mehr Zwecken dienen kann, als der konventionelle Kirchenraum‘, handelt.⁵⁸



Prof. Dr. Friedrich Achleitner (geboren 1930) ist Architekt, Schriftsteller und Vertreter des modernen Dialektgedichts. Bis 1998 war er Vorstand der Lehrkanzel für Geschichte und Theorie der Architektur an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Bekannt wurde er vor allem durch den "Führer zur Österreichischen Architektur im 20. Jahrhundert". Sein jüngster Gedichtband "iwahaubbd" erschien 2011.

Bildquelle: <http://www.br.de/fernsehen/br-alpha/sendungen/alpha-forum/friedrich-achleitner-sendung100.html>

⁵⁸ Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert Band II, Seiten 350-351. Herausgeber: Museum Moderner Kunst Wien, ©1983 Residenz Verlag, Salzburg und Wien.

Die Entsemantisierung eines Kirchenbaus?

Was meint nun Friedrich Achleitner mit »Entsemantisierung«, und wie ist es möglich, dies von Ferdinand Schuster, der als Hochschulprofessor vehement die semiotischen Theorien von Max Bense vertritt und publiziert? – Es wäre nun naheliegend zu behaupten, das basiert auf der zweigespaltenen Persönlichkeit von Ferdinand Schuster, - hier Architekt, - da Lehrer, und auf der Schwierigkeit, diese beiden Funktionen zu vereinen. Das ist aber nicht richtig. – Achleitner hat die semiotischen Zeichen auf »Symbole« reduziert, und er meint mit *Entsemantisierung*, das »Fehlen von Symbolen«. – Dieses Nichtvorhandensein christlicher Symbole ist aber das Zeichen, das semantische Indiz, und damit enttarnt sich der Architekt Schuster zugleich als »Lehrender«, der aktiv ins Kirchengeschehen eingreift.

Die Vehemenz, mit der Ferdinand Schuster in seinem Vortrag »Zweck und Raum«⁵⁹ diese erste als Mehrzweckraum konzipierte Kirche verteidigt, ist heute nicht mehr ganz verständlich, da das Bestreben, einen Mehrzweckraum zu errichten, Inhalt der Wettbewerbsausschreibung war und der Begriff Mehrweckraum ja schon definiert, dass es ein Raum für mehrere – und nicht für alle (es müsste dann Allzweckraum heißen) Zwecke ist.

⁵⁹ Vgl. „Zweck und Raum“, Vortrag von Ferdinand Schuster, 1969. Veröffentlicht in: Ferdinand Schuster 1920-1972, Seiten 54-57. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti. Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer.

1971 verursachte die Ausführung dieses Konzepts jedoch einen gewaltigen Aufruhr, und spaltete das kirchliche Lager in Pro – und Kontra – Parteien.⁶⁰ »Säkularisierung«, als Entmystifizierung und »Öffnung« waren, auch kirchenintern, oft gebrauchte Schlagwörter in den späten sechziger Jahren des 20.Jh. Beides hat Ferdinand Schuster im Seelsorgezentrum St. Paul mit einer Konsequenz umgesetzt, die sogar sogenannte »Kirchenträger«, die sich progressiv wähnten, Angst machte. Als Folge wurden schon Ende der siebziger Jahre Veränderungen vorgenommen, denen Umbauten der Architekten Klaus Schuster (Ferdinand Schusters Sohn) und Dieter Angerbauer folgten, die den Mehrzweckraum zum »Zweckraum« sakralisieren (mystifizieren) sollten.

⁶⁰ Ich war damals in Graz Schüler einer katholischen Privatschule und erlebte diesen Konflikt „hautnah“ mit.



Der Mehrzweckraum in der von Ferdinand Schuster geplanten Ausführung, Blick von Westen Richtung Foyer.⁶¹

⁶¹ Bild aus: „Ferdinand Schuster 1920-1972“. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti. Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer.



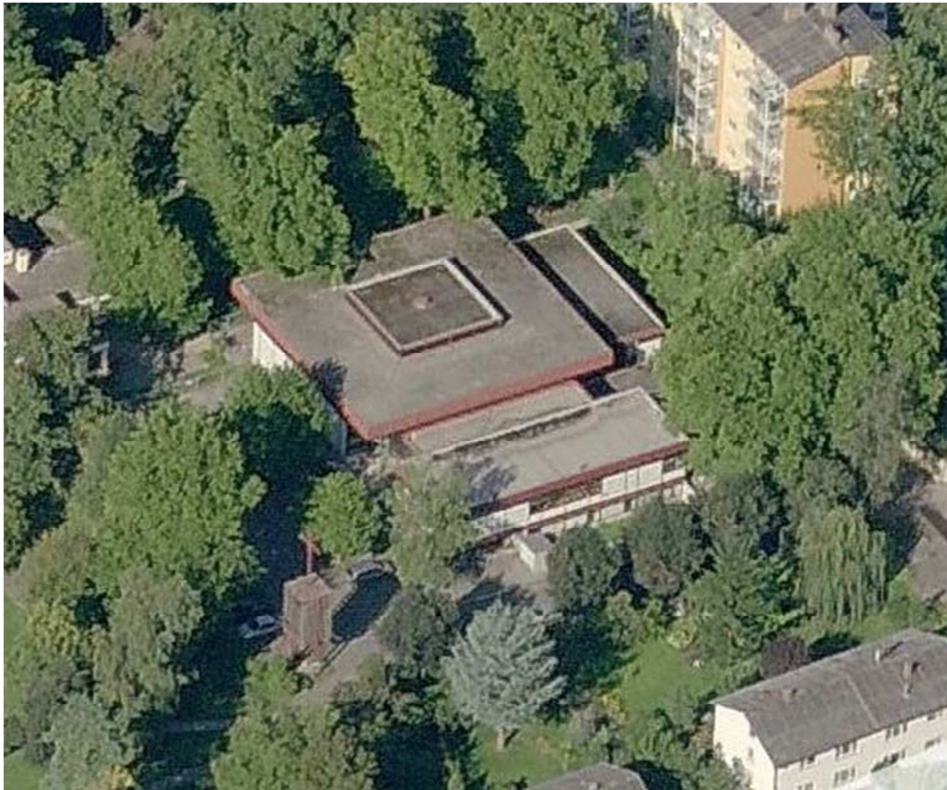
Der Kirchenraum heute. Durch Umbauten und Installationen (von Symbolen) wurde die Funktion als Mehrzweckraum unmöglich gemacht; Blick von Osten, durch die Glastürfront, die das Foyer vom Zelebrationsraum trennt. Diese Glastürfront war von Schuster als Faltschleier, die man bei Bedarf völlig zur Seite schieben hätte können, geplant

Foto: H. Tiefenbacher, 2014.

Auf der Basis der Erkenntnisse von Charles Sanders Peirce, Charles William Morris und Max Bense, auf die auch der Lehrer Ferdinand Schuster seine ästhetischen Theorien aufbaute, ist eine »Entsemantisierung« gar nicht möglich, da jede Mitteilungsform und damit jede Erkenntnis auf »Zeichen« basiert, ganz besonders in der Kunst, (auch in der Architektur, sei diese nun Kunst oder nicht), wo Unausprechliches zeichenhaft ausgesprochen (dargestellt) wird. Diese Zeichen fungieren jedoch nur als Inhaltsüberträger, und in der alltäglichen Wahrnehmung werden nicht die Zeichen selbst, sondern eben deren Inhalt wahrgenommen, da unsere Wahrnehmung in erster Linie *synthetisch* geschieht. Um die Zeichen zu finden und als »Zeichen für einen Inhalt« aufzuspüren, bedarf es aber einer *analytischen* Vorgehensweise der Wahrnehmung. Obwohl ich der Überzeugung bin, dass „das Ganze immer etwas anderes ist, als die Summe seiner Teile“⁶², möchte ich, das Ganze immer als Solches im Auge behaltend, diesen analytischen Weg versuchen, weil ich glaube, dass diese Vorgangsweise hilft, sowohl die Mittelung, als auch die Aufnahme und das Verstehen dieser Mitteilung zu erleichtern.

⁶² Dies ist eine Kernaussage der „Gestalttheorie“, eines zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen Zweigs der Psychologie, auch unter dem Begriff „Gestaltpsychologie“ bekannt.

Das Zeichen „Gesamtform“



Luftbildaufnahme des Seelsorgezentrums St. Paul, Ansicht von Süden.⁶³

⁶³ Bildquelle:

<http://www.bing.com/maps/?FORM=Z9LH4#Y3A9NDcuMDYzMjg0fjE1LjQ3MzcyNiZsdmw9MTYmc3R5PXI=>

Die bekannte, archetypische Gesamtform einer Kirche ist das, allein durch seine Höhe, die Umgebung, vor allem bei dorfähnlichen Strukturen, dominierende Bauwerk, und früher war es schon beinahe ein Gesetz, dass kein Gebäude höher sein durfte, als die Kirche. Hier ist das Gegenteil der Fall; - das Seelsorgezentrum ist umgeben von Wohngebäuden, die es alle überragen, und es will sichtlich nicht in Konkurrenz zu diesen stehen, bildet aber genau durch diese Schlichtheit die neue Mitte, - das Begegnungszentrum, - nicht als Wahrzeichen, sondern als Zeichen des menschlichen Maßstabs. Die Gesamtform des Seelsorgezentrums ist, wenn man weiß, dass der zentrale Begegnungsraum⁶⁴ 800 Personen Platz bieten kann, relativ klein und hat, im Verhältnis zur Gesamtkubatur, einen hohen Anteil an Außenflächen. Viel Außenfläche bedeutet viel Kontaktfläche mit der Umgebung; die relativ hohe Anzahl der Zugänge, die starke Betonung und die Situierung dieser Zugänge an markanten Stellen verstärken dies und lassen den Eindruck gewinnen, das Gebäude »sucht« den Kontakt zur Umwelt und damit zu den Menschen. Wir bezeichnen dies mit dem Attribut »einladend«. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich beispielhaft das »Grazer Kunsthaus« anführen, wo das Gegenteil der oben angeführten Eigenschaften sichtbar wird.

⁶⁴ Da dieser „Raum“, einst von Ferdinand Schuster *und* von der Diözese als Bauträger, als „Mehrzweckraum“ konzipiert, jetzt *nur* mehr als „Sakralraum“ verwendet wird, ich aber das „Einst“ und das „Jetzt“ betrachten möchte, werde ich diesen Raum in Zweifelsfällen, um Missverständnisse zu vermeiden, als Begegnungsraum bezeichnen.



Das Grazer Kunsthaus.

Bildquelle:

<https://www.google.at/search?q=kunsthhaus+graz&biw=1309&bih=635&tbn=isch&imgil=XDaEmQT0NK3p9M%253A%253Bhttps%253A%252F%252Fencrypted-tbn0.gstatic.com%252Fimages>

Die Zugänge kann man hier als »versteckt« bezeichnen, und die abgerundete Gesamtform (das heißt: möglichst wenig Außenfläche, und damit möglichst wenig Kontaktfläche zur Umwelt, bezogen auf das Volumen des Bauwerks) lässt uns die im Inneren befindliche »Kunst« als abgekapselt, gesichert und abgehoben erscheinen und als potentieller Besucher empfindet man eher ein »Ausgesperrt-Sein« als eine »Einladung«. Die schräg nach oben ausgestülpten Öffnungen, die eine Orientierung zum Himmel und nicht zu den Menschen symbolisieren, verstärken diesen Eindruck. Als Optimist würde man feststellen: das Thema (der Bauaufgabe) wurde vollkommen verfehlt; als Pessimist würde man erkennen müssen: die Bauaufgabe wurde geschickt gelöst; - es wurde mit kommunalen Mitteln ein Gebäude errichtet, aus dem die Kommune sich möglichst ausgesperrt fühlen soll, um die »Kunst« den Anlegern und Spekulanten zu überlassen.

Auf der Luftbildaufnahme des Seelsorgezentrums (Seite 42) ist links unten der »Turm«, gekennzeichnet durch das Symbol »Kreuz« auf seinem Dach, erkennbar. Geplant war die Errichtung dieses Turms an der Front des Hauptzugangs, sein Bau wurde jedoch aus Kostengründen aufgeschoben, nach Ferdinand Schusters Tod von seinem Sohn Klaus Schuster aber doch realisiert, aus technischen Gründen jedoch nicht an der von Ferdinand Schuster vorgesehenen Stelle. Am jetzigen Platz, dessen Bodenniveau fast 2 Meter tiefer liegt als der einst für den Turm vorgesehene Ort, und in keinem Bezug zum übrigen Bauwerk, inmitten des Parkplatz stehend, karikiert der Turm das ihm zugedachte Zeichen. Nur durch das aufgesetzte Symbol »Kreuz« erhält der Turm eine zaghaft angedeutete Überhöhung.

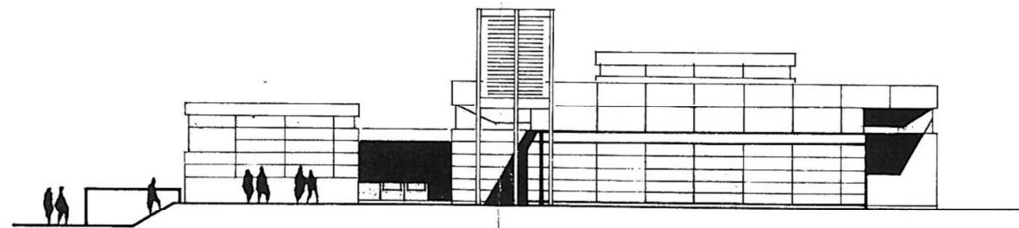


Der »Turm«.

Foto: H. Tiefenbacher, 2014.



Perspektive mit deutlicher Auszeichnung des geplanten Turms als »Zeichen«, - auch ohne dem Symbol »Kreuz« (Wettbewerbsplan 1968).



NORDANSICHT

Nordansicht mit der geplanten Positionierung des Turmes rechts vor dem Hauptzugang.

Bildquellen: Sabine Weig, Zweck und Raum – Die Sakralbauten Ferdinand Schusters mit Fokus auf das Seelsorgezentrum St. Paul in Graz, Seiten 106 bzw. 117. Diplomarbeit an der Universität Wien, Studienrichtung Kunstgeschichte, Betreuer: a.o.Univ.-Prof.Dr. Hans Aurenhammer, Wien Dezember 2009.

Das Zeichen „Fassade“

Die Gesamtform des Seelsorgezentrums ist verständlich, klar definiert, im menschlichen Maßstab geformt und - oberflächlich wahrgenommen - »funktionalistisch«, die Sprache der Fassadengestaltung ist die der traditionellen Moderne. Das Bauwerk wurde zu einem Zeitpunkt errichtet, wo schon intensiv, aber nicht vereint, an der Überwindung von Moderne und Funktionalismus gearbeitet wurde, es kann aber zeigen, dass »Stile« und »Ismen« unwichtig werden, wo Inhalte, in diesem Fall völlig neue Inhalte übermittelt werden, und wo im Sinne der formulierten Bauaufgabe, zum Nutzen der zukünftigen Nutzer »geformt« wird. Ferdinand Schusters Einstellung zur Bauaufgabe formuliert er selbst:

Der Architekt, vor eine Aufgabe gestellt, sollte immer zuerst versuchen, diese Aufgabe in einen größeren Zusammenhang einzuordnen, nicht nur um sich selbst eine vollständigere Vorstellung vom Wesen der Aufgabe zu verschaffen, die dann seine Arbeit tragen muss, sondern mindestens ebenso sehr deshalb, weil die Aufgabe vom Auftraggeber meistens nur ausschnitthaft eng und vage definiert werden kann. Das ist kein Vorwurf. Der Auftraggeber hat das Recht, vom Architekten zu erwarten, dass ihm dieser die Augen öffnet und die übergeordneten Bezüge sichtbar macht, die in eine umfassende Formulierung der Aufgabe eingehen müssen.⁶⁵

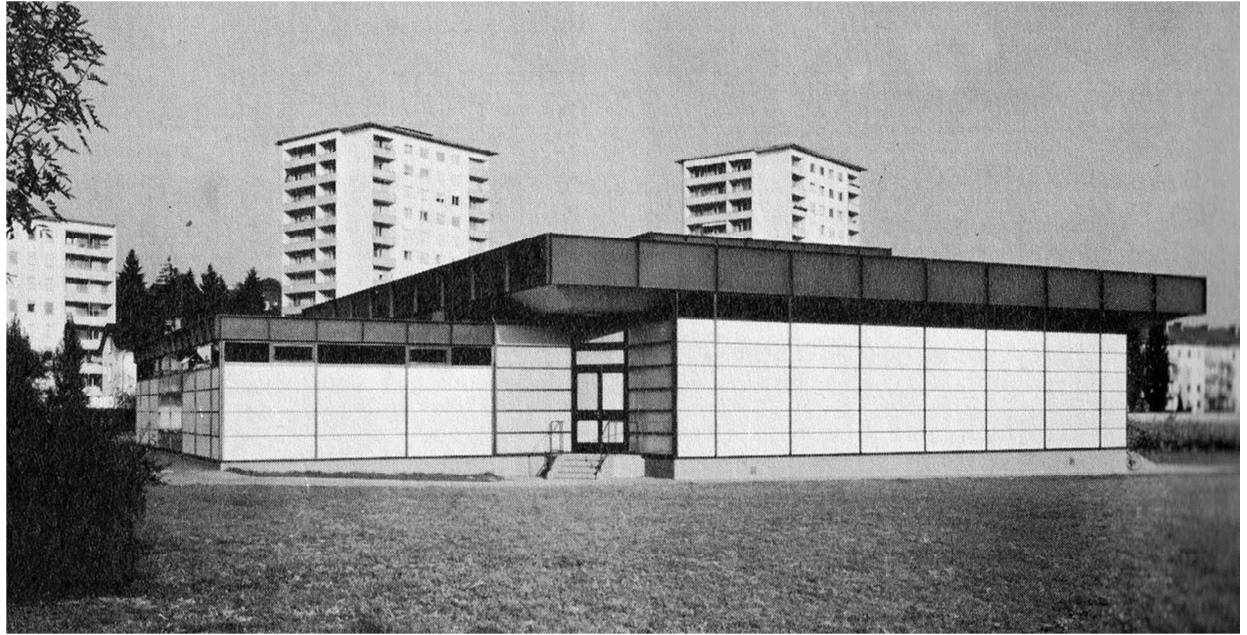
⁶⁵ Ferdinand Schuster, Versus Populorum, in der Zeitschrift „der Aufbau“, 1967. Hier entnommen aus: Ferdinand Schuster 1920-1972, Seite 29. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti. Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer.

Beim Lesen des Artikels »Versus Populorum«⁶⁶ kann man erahnen, wie intensiv sich Ferdinand Schuster sowohl mit der Formulierung der Bauaufgabe »Kirchenbau« als auch mit der Kirche (vor allem mit der Kirchenliturgie) beschäftigt hat, und er sich somit als »Fachmann« mit den Vertretern der Kirche nicht nur auf Augenhöhe treffen, sondern auf diese sogar »belehrend« einwirken konnte, wie eine weitere Textpassage zeigt:

„Dazu kommt aber noch die isolierende Auswirkung der in kirchlichen Kreisen auch heute noch fest verwurzelte Überzeugung, dass es eine spezifisch christliche Kunst gäbe. Christlich-kirchliche Bauwerke müssten sich daher deutlich von der weltlichen Architektur unterscheiden. Die diesbezüglichen Formulierungen der Liturgiekonstitution des zweiten vatikanischen Konzils sind leider enttäuschend. Es sollte doch endlich eingesehen werden, dass es im Bereich der Kunst keine Sonderabteilung für christliche Kunst gibt, sondern nur Kunst mit christlichen Inhalten.“⁶⁷

⁶⁶ Lateinisch, bedeutet etwa: den Völkern zugewandt. Mit „Versus populum (dem Volk zugewandt) wurde der nachkonziliare Volksaltar bezeichnet, der zwischen Volk und Priester aufgestellt, dem Priester ermöglicht, dem Volk in die Augen zu schauen – und umgekehrt, das Volk an der Zelebration teilhaben lässt.

⁶⁷ aus: „Versus Populorum“, wie Fußnote oben beschrieben.



Südfassade des Seelsorgezentrums St. Paul⁶⁸

Jetzt wird die Wahl der Fassadengestaltung nachvollziehbar. Es ist eine Fassade, die nur sich selbst trägt, aus Glasfeldern und Paneelen mit Oberflächen aus Faserzement, getragen von leichten Metallprofilen, besteht, insgesamt nur etwa 10cm dick ist und für vielerlei Skelettbauten der damaligen Zeit (Schulen, Industriebauten, Verwaltungsbauten etc.) verwendet wurde. Die Leichtigkeit der Fassade und die jederzeit mögliche Demontage für Umbaumaßnahmen (aber auch ihr heutiger Zustand), sind ein deutliches Zeichen für das Prozesshafte der Zeit und für Veränderungen, denen auch die Kirche sich stellen muss.

⁶⁸ Bildquelle: Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert Band II, Seite 350. Herausgeber: Museum Moderner Kunst Wien, ©1983 Residenz Verlag, Salzburg und Wien,



69

⁶⁹ Fotos: H. Tiefenbacher, 2014



⁷⁰ Fotos: H. Tiefenbacher, 2014

70



Foto: H. Tiefenbacher, 2014

Das »Zeigen« von Funktionalismus und Moderne, die Synonyme für »bekannt, nicht fremd, und vertraut« sind, an der Fassade, und das Verwenden von Materialien und Elementen, die von nichtsakralen Bautypen bekannt und vertraut sind, verknüpft F. Schuster mit der neuen, fremden und nicht vertrauten Kategorie, dass eben diese Materialien und Elemente, wie Leichtbaufassade, handelsübliche Fenster und Oberlichtbänder usw., die Fassade eines Sakralbaus (und auch als Mehrzweckraum wäre er ein solcher) bilden. Die daraus sich entwickelnde Spannung beginnt man wahrzunehmen, und die Wahrnehmung wird »spannend«, und revidiert die mögliche Erstwahrnehmung einer gewissen Monotonie, infolge der strengen Rasterung. Ein neuer Inhalt wird mit der bekannten und geläufigen Sprache (der Moderne) übermittelt, - vergleichbar mit einem Dichter. Das Einbeziehen der horizontal umlaufenden Stahlträger in diese Rasterung und vor allem das »Auflasten« des Dachträgers auf dem umlaufenden Oberlichtband bewirken eine zusätzliche Irritation – und damit ästhetische Spannung, da die notwendige Tragfunktion eben nicht wahrnehmbar ist.



⁷¹

⁷¹ Foto: H. Tiefenbacher, 2014

Das Zeichen „Material“

Nicht nur an der Fassade, sondern für das gesamte Seelsorgezentrum wurden Materialien verwendet, die man, wenn nicht als billig, so doch zumindest als »nicht edel« bezeichnen kann. Ebenso, wie sich die Eigenschaften der verwendeten Materialien besser negativ ausdrücken lassen (als: *nicht* edel), lassen diese Eigenschaften zum Erscheinen bringen, was dieses Seelsorgezentrum *nicht* darstellen soll: es ist kein mit Stein (einschl. Beton – als künstlich verkittetes Trümmergestein) geformtes Monument, kein Ort, der seinen Adel durch das Edle des Materials erhält, kein Platz des ehrfürchtig erschauernden Staunens ob der »Macht und Herrlichkeit« und vor allem kein Bauwerk für die Ewigkeit, - sondern Werkzeug für die Gegenwart, denn: *„Ein Architekturwerk ist nicht nur Kunstwerk, sondern auch Werkzeug. Auch das kirchliche Bauwerk ist ein solches Werkzeug, und die Geschichte des Kirchenbaus lehrt, dass die Kirche bis zur Barockzeit imstande war, dieses Werkzeug so zu formen, dass es den von der Kirche gesetzten Zweck erfüllt hat.“*⁷²

⁷² Ferdinand Schuster, Versus Populorum, in der Zeitschrift „der Aufbau“, 1967. Hier entnommen aus: Ferdinand Schuster 1920-1972, Seite 29. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti. Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer.

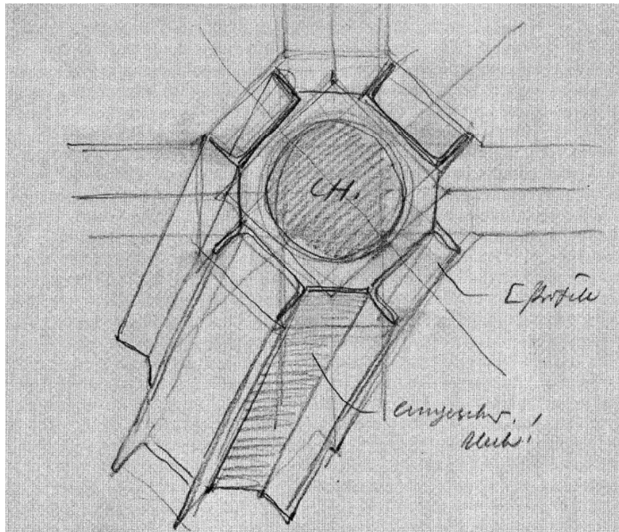
Das Material für die Tragkonstruktion ist Stahl, die Verbindungen sind geschweißt. Nur mit diesem Material ist – bei diesen Dimensionen – die Wahrnehmungserzeugung der »schwebenden Leichtigkeit« möglich, die hier erscheint. Die Innenlichte des Begegnungsraumes beträgt ca. 24 x 24m, und das gesamte Decken- bzw. Dachtragwerk wird ausschließlich von vier Stahlsäulen getragen, die, durch die einspringenden Außenecken geschickt positioniert (und damit in einem »toten Winkel« liegend), kaum in Erscheinung treten. Stahl ist (und war auch damals) sicherlich kein unbekannter Werkstoff, die Verwendung von Stahl als Tragskelett für einen Kirchenbau dieser Größe ist neu, dafür wurden bis zu diesem Zeitpunkt, auch von Ferdinand Schuster, Holz bzw. Holzwerkstoffe verwendet.

Die Decken und damit die »ungeschminkten« Unterseiten des Flachdaches bestehen im erhöhten Mittelteil des Begegnungsraumes aus Trapezblech, damals, in den sechziger Jahren als Baumaterial für »Wellblechhütten« der Slums bekannt. Stahlgitterträger und Trapezblech sind nun die Materialien, mit denen Schuster eine Lichtführung erzeugt, die an Kuppeln von Basiliken erinnern, in der Transformation, durch die Verwendung neuer Materialien jedoch diese »Leichtigkeit« erzeugt, die die beiden Dachebenen schwebend erscheinen lassen.

Diese Transformation bzw. die Verknüpfung von Bekanntem mit Neuem ist es nun wieder, die die, ästhetisch als angenehm und spannend (d.h. durch Spannung inszenierte) empfundene, Wahrnehmung erscheinen lässt.



Der zentral positionierte, die Mitte »besetzende«, aus einem zwölfseitigen Ring bestehende Kronleuchter, wurde nachträglich montiert. An den zwölf Ecken sind jeweils die von Ferdinand Schuster entworfenen Leuchtkörper angebracht. Dieser Leuchter wurde, da der Altar an den Rand, - auf die von Schuster als »Bühne« bezeichnete Fläche, verschoben wurde, so zum Zeichen ohne Inhalt, denn weder gibt es etwas in der Mitte, das betont werden müsste, noch hat der Begegnungsraum, klar und deutlich als »Zentralbau« baulich inszeniert, eine zusätzliche Akzentuierung der Mitte nötig.



Säulenskizze von Ferdinand Schuster. Hier herrscht kein Funktionalismus, denn trotz der einfachen Konstruktion (U-Profile mit eingeschweißten Verbindungsblechen) erhält die Stütze »ornamentalen« Charakter.⁷³ Auf dem Foto in der Mitte ist das ansatzlose herauswachsen der Säule aus dem Boden erkennbar, rechts der ‚obere‘ Knoten.⁷⁴

⁷³ Bildquelle: Ferdinand Schuster 1920-1972, Seite 29. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti. Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer.

⁷⁴ Fotos: Heinz Tiefenbacher, 2014.



Die Einweihung des Seelsorgezentrums im Dezember 1970 durch den damaligen Bischof Johann Weber, mit der von Ferdinand Schuster vorgesehenen Beleuchtung.⁷⁵

⁷⁵ Fotoquelle: Sabine Weigl, Zweck und Raum – Die Sakralbauten Ferdinand Schusters mit Fokus auf das Seelsorgezentrum St. Paul in Graz, Seite 112. Diplomarbeit an der Universität Wien, Studienrichtung Kunstgeschichte, Betreuer: a.o.Univ.-Prof.Dr. Hans Aurenhammer, Wien Dezember 2009.

Das Zeichen „Farbe“

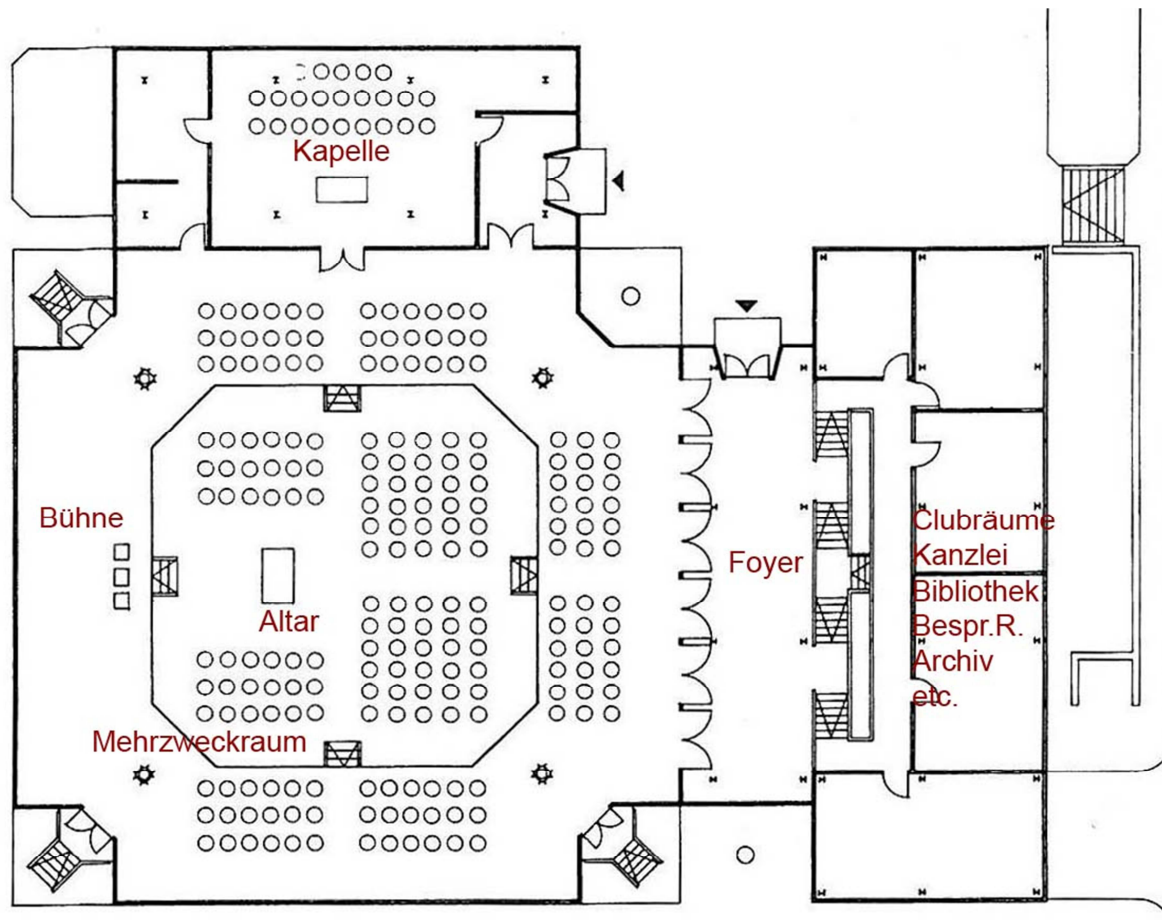
Farbe hat immer Symbolcharakter. Die dominierenden Farben am Seelsorgezentrum sind Weiß und Dunkelrot. Weiß und Rot sind auch sogenannte »Liturgiefarben«, die in beiden großen christlichen Religionen jeweils für hohe Festtage stehen; Weiß für Weihnacht und Ostern, Rot für Pfingsten. Die Verwendung dieser beiden Farben kann somit auch als Hinweis für die Zusammenarbeit der christlichen Konfessionen, der sogenannten »Ökumenischen Bewegung«, interpretiert werden, die auch ein Resultat des Zweiten Vatikanischen Konzils war. Das dunkle Rot ist ausschließlich den Stahlkonstruktionen vorbehalten, und lässt, als sogenannte »warme« Farbe, den als »kalt« bekannten Werkstoff Stahl *warm* erscheinen.

Ganz allgemein ist in unserem Kulturkreis Weiß die Farbe der Freude und des Feierns; - über mögliche politische Hintergründe für das Verwenden der Farbe Rot zu spekulieren ist wahrscheinlich unangebracht, der Hinweis, dass einst die rote Fahne zum Sinnbild für das »unterdrückte Volk« wurde, möge erlaubt sein.

Eine weitere wahrnehmbare Erscheinung ist die deutliche Akzentuierung der einzelnen Bauteile durch das dunkle Rot und das kontrastierende helle Weiß. Das betont im Gebäudeinnern die Begrenzungen des Raumes, wodurch vor allem der Begegnungsraum in seinen vollen Dimensionen als »Raum« sofort erkennbar wird. Dies ist deshalb bemerkenswert, da damals, Ende der sechziger Jahre, es üblich war, Innenräume (damit sind Wände und Decken gemeint), generell weiß zu beschichten, was sogar so weit ging, dass mehrere Barockkirchen im Inneren durch dieses Weiß »steril« gemacht wurden; - wobei nicht nur Wände und Decken, sondern alles, Statuen, Reliefs usw., wurde weiß übermalt. Es entstanden Räume, die Ferdinand Schuster als „*gestaltlose Zwischenräume*“⁷⁶ bezeichnete.

Rot ist auch *die* Signalfarbe, - und sicherlich ist wahrnehmbar, dass das Bauwerk, und damit auch der durch das Bauwerk transportierte Inhalt, auf sich aufmerksam macht.

⁷⁶ Vgl. Ferdinand Schuster, Zweck und Raum, in: Ferdinand Schuster 1920-1972, Seite 56. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti. Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer.



Grundriss des Seelsorgezentrums, der den Zustand zum Zeitpunkt der Eröffnung zeigt.⁷⁷

⁷⁷ Bildquelle: Ferdinand Schuster 1920-1972, Seite 53. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti. Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer.

Das Zeichen „Grundriss“

Jeder der bis jetzt in den Überschriften als »Zeichen« titulierter Teil des Bauwerks ist quasi ein »Hyperzeichen« (vom Altgriechischen ὑπέρ, in der Bedeutung „über, darüber“⁷⁸) des »Superzeichen« Seelsorgezentrum. Jedes Hyperzeichen enthält aber wieder viele Zeichen, wir könnten diese »Hypozeichen« (vom Altgriechischen ὑπό, in der Bedeutung „unter, darunter, unterhalb“⁷⁹) nennen. Besonders der Grundriss des Seelsorgezentrums, klar und denkbar »einfach«, enthält viele Hypozeichen, -bekannte und neue, deren Ambivalenz die angenehme Spannung erscheinen lässt, die fordert, aber nicht überfordert.

⁷⁸ Wilhelm Gemoll, Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch, Seite 760. Neunte Auflage, G. Freytag, Verlag / Hölder – Pichler – Tempsky, München / Wien 1965;

⁷⁹ Ebda., Seit 766.

Der Begegnungsraum, als Kern des Bauwerks, ein quadratischer Grundriss mit den vier nach innen geklappten Außenecken, ist der zwar seltene, aber bekannte Typus einer Zentralkirche. Der eigentliche Sakralraum, die Kapelle, schließt, ähnlich einer Apside, axial mit dem Begegnungsraum verbunden, im Norden an und ist, - jetzt neu und nicht mehr inhaltlich historisierend, - »gleichwertig« wie der Begegnungsraum, auch von außen zugänglich. Der Hauptzugang des Begegnungsraumes erfolgt über das Foyer, welches auch den östlich anschließenden zweigeschoßigen Verwaltungstrakt erschließt.

Die sofort ersichtliche klare Erschließung, verbunden mit bekannten Raumdefinitionen, »beruhigen« den Besucher, während, wenn er jetzt den Begegnungsraum betritt, das neuartig Fremde der zentralen Altarposition, ihn sofort in Spannung versetzt. 1968, knapp drei Jahre nach Beendigung des 2. Vatikanischen Konzils, exekutiert nun Ferdinand Schuster nicht nur dessen Aussagen, er erweitert diese und

definiert sie klarer und präziser, – im Sinn des Konzils. Der ideelle Besucher, den Begegnungsraum, mit der zentralen, 14 x 14m großen und 60cm tiefen Absenkung des Fußbodens, wahrgenommen habend, sucht nun den Altar und findet einen einfach gestalteten Tisch, nicht auf einem Podest, sondern im abgesenkten Zentrum des Raumes. Würde man sich eine, in den Begegnungsraum eingeschriebene Ellipse vorstellen, steht der Altar in einem der beiden Brennpunkte; - noch »zentraler« kann der Altar nicht aufgestellt werden, denn dann müsste der Priester doch wieder einigen Besuchern den Rücken zuwenden. Diese, zwar zentrale, aber abgesenkte Positionierung des Altars, und damit auch des Zelebranten, bedeutet aber eine gefühlte Erhöhung des Besuchers, der nun »oben« Platz nehmen kann, - und dieses »oben-sein«, diese Betonung des Besuchers, soll mit der Einladung des Mitgestaltens verbunden sein, - oder wie Ferdinand Schuster es formuliert:

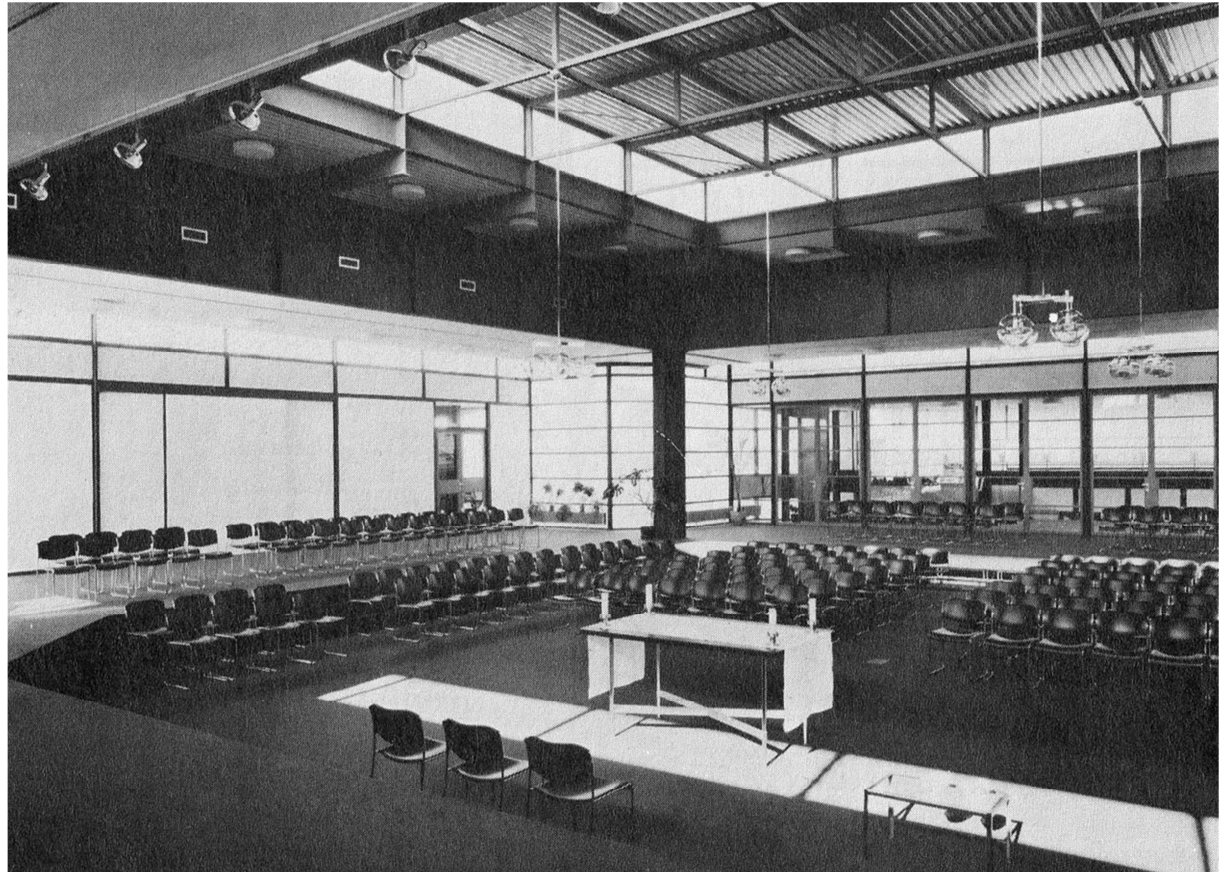
„Da eine wesentliche Eigenschaft der christlichen Liturgie die aktive Teilnahme des Volkes ist, muss die Kirche eine Opferstätte der christlichen Gemeinde sein. So werden wir also den liturgischen Kirchenraum vom Altar aus aufbauen müssen, der im geistigen und räumlichen Mittelpunkt steht.“⁸⁰

Der Begegnungsraum erscheint als »angenehmer« Raum, ohne schmückenden Zierrat. Diese »Entrümpelung« des Raumes der Versammlung erachtete Ferdinand Schuster als wichtig und man erfährt auch warum, wenn Ferdinand Schuster in „Versus Populorum“ den Mönch und Priester Pius Parsch (1884 – 1954) zitiert:

„Der Bau ist eben nur die Umhüllung. Was er einschließt, die Gemeinde, ist das Wesentliche. Die Kirche aber realisiert sich erst in der Gemeinde, die im Gotteshaus versammelt ist. [...] Alle Gegenstände der Privatandacht, Heiligenbilder und Statuen, Kreuzweg, Marienaltar, sollen in eigenen Kapellen ihren Platz finden, dass sie der großen Gemeinschaft, die durch die Liturgie bestimmt wird, nicht Eintrag tun.“⁸¹

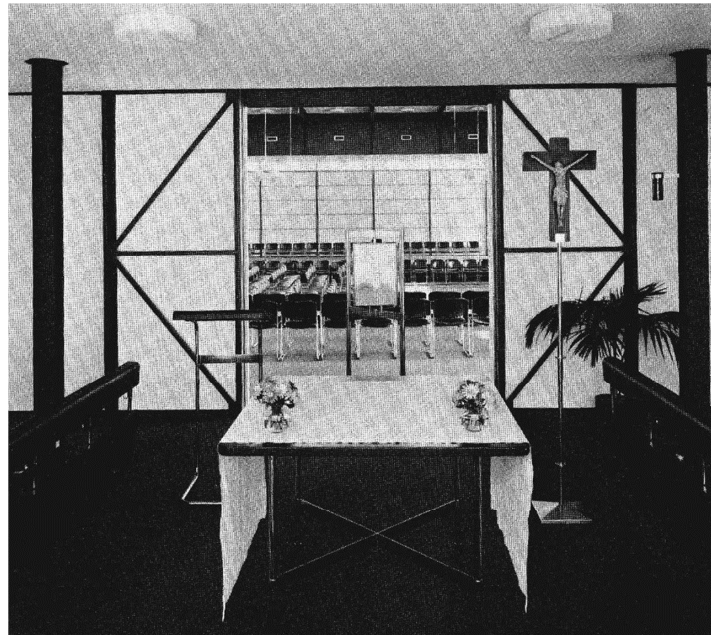
⁸⁰ Ferdinand Schuster, Versus Populorum, in der Zeitschrift „der Aufbau“, 1967. Hier entnommen aus: Ferdinand Schuster 1920-1972, Seite 31. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti. Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer.

⁸¹ Ebda., Seite 31.



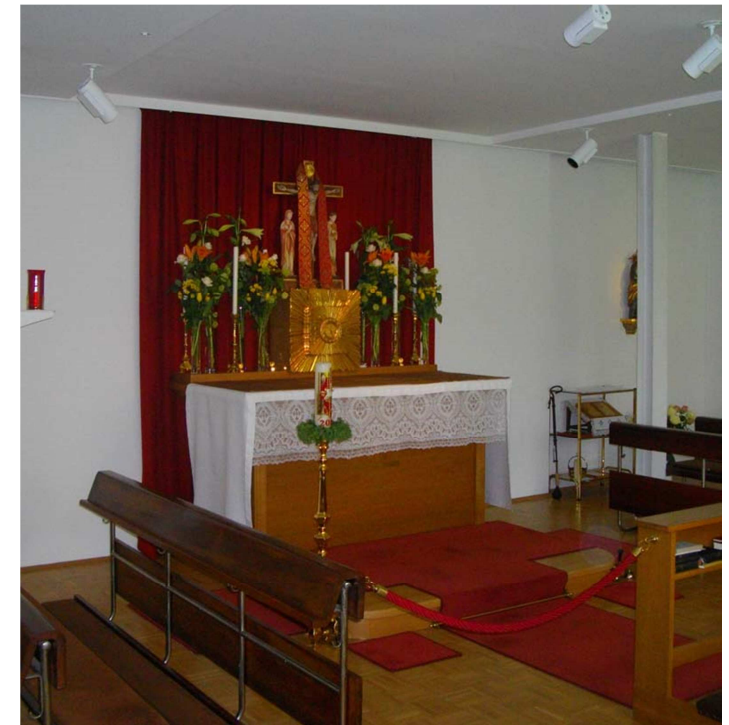
Alte Innenansicht mit Originalmöblierung. Die zentrale Altarstellung und die Gruppierung um den Altar verstärkt sicher eher das Empfinden der Gemeinschaft, als die jetzige, lineare Ausrichtung der Besucher zum Altar, der jetzt, erhöht, auf der Bühne im Bildvordergrund, steht. Im Bild links oben, in der weißen Wand, markiert mit einem dunklen Rahmen, befindet sich die, nun leider geschlossene zweiflügelige Tür, die zur dahinterliegenden Kapelle führt. Diese Türe sollte zu den Messfeiern geöffnet sein.⁸²

⁸²Bildquelle: Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert Band II, Seite 351. Herausgeber: Museum Moderner Kunst Wien, ©1983 Residenz Verlag, Salzburg und Wien.



Altes Foto, das den Originalzustand zeigt. Blick aus der Kapelle in Richtung des dahinterliegenden »Mehrzweckraums«. Hier begegnet uns zum ersten Mal das Zeichen »Kreuz«.⁸³

⁸³ Bildquelle: Ferdinand Schuster 1920-1972, Seite 53. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti. Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer.



Der heutige Zustand der Kapelle. Der von Schuster akzentuierte Raum wurde mit einheitlichem »Weiß« sterilisiert, die Raumbelichtung wurde von auf den Altar konzentrierte Spots ersetzt und ein neuer, massiver vor-konziliarer Altar (der Priester wendet dem Publikum den Rücken zu) wurde direkt vor die Verbindungstür zum »Mehrzweckraum« gestellt, - diese Verbindung wurde damit unmöglich gemacht. Zusätzlich wurde vor dem Altar ein Podest (mit rotem Teppich) errichtet, - ein demonstratives Zeichen dafür, dass der Zelebrant, und mag der Raum auch noch so klein sein, nicht auf gleicher Höhe mit dem »Volk« sein kann. Die Argumentation, dass der Priester so besser zu sehen ist (vor allem sein Rücken) kann hier nicht gelten.⁸⁴

⁸⁴ Foto: Heinz Tiefenbacher, 2014.



Der Grundriss der Gesamtanlage kann als Synonym für die vom Zweiten Vatikanischen Konzil geforderte und von Schuster gewünschte „Öffnung“ der Kirche angesehen werden. Die Erschließungsflächen sind transparent mit den angrenzenden Räumen verbunden.

Fotos: H. Tiefenbacher, 2014.

Das Zeichen „der fehlenden Symbole“

Es gibt verschiedenartige »Zeichen«. Der amerikanische Philosoph und Mathematiker Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), der als Mitbegründer der »Semiotik« angesehen wird, und einen richtigen »Zeichenkatalog« entworfen hat, nennt drei grundsätzliche Typen von Zeichen, die die Beziehung zu einem »bezeichnetem« Objekt herstellen:

Das Ikon, das deswegen zum Zeichen wird, weil es eine formale oder strukturelle Ähnlichkeit mit dem bezeichneten Objekt hat, z.B. ein Piktogramm.

Der Index, der zum Zeichen wird, weil er eine »hinweisende« Beziehung zu einem Objekt oder Sachverhalt hat, z.B. die Stellung des Altars im Seelsorgezentrum St. Paul, die, neben anderen Hinweisen, z.B. auf die veränderte Beziehung zwischen Klerus und Nicht-Klerus hinweist.

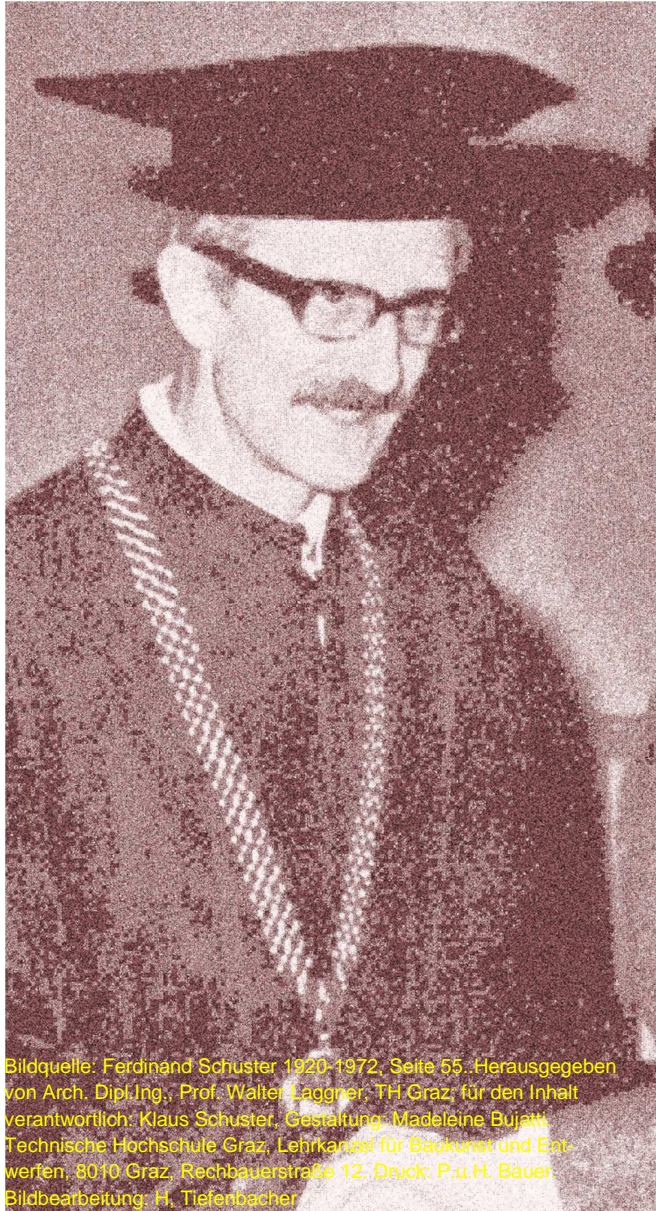
Das Symbol, es wird zum Zeichen, weil es eine »Bedeutungsbeziehung« zu einem Objekt hat, aber nur dann zum Zeichen werden kann, wenn der »Zeichenleser« diese Bedeutung zu deuten weiß, z.B. die Taube, die für Christen das Symbol für den »Heiligen Geist« darstellt, für viele anderen Menschen aber das Symbol für Verschmutzer und Krankheitsüberträger ist.

Das Seelsorgezentrum St. Paul ist also semantisch hauptsächlich voller Indizes, voller nonverbaler Hinweise, während Symbole, die in gewohnter Weise die Kirchen füllen, hier vollkommen – und bewusst – fehlen. Ferdinand Schuster erklärt auch, warum:

„Die Unsicherheit im Gestalterischen, die zu historisierenden Formen Zuflucht nimmt, ist nur ein genauer Ausdruck der Unfähigkeit der Kirche, die christliche Botschaft in einer nicht nur vom Christentum geprägten Welt unter immer schneller und tiefgreifender sich wandelnden Bedingungen zu verwirklichen. Diese Unsicherheit ist eine Folge der hemmenden und kompromittierenden Bindung an Besitz und weltliche Macht, des Zurückweichens vor den Ergebnissen des freien Denkens. Das führt zur Erstarrung. [...] Die Kunst hat diese Schwäche des Christentums unbarmherzig aufgezeigt. Die Zeichen wurden hohl, kraftlos und unverbindlich. Das kann heute nicht nur an den Kirchenbauten jener Zeit abgelesen werden, die immer mehr zu einer Art von religiösen Museen entarteten.“⁸⁵

⁸⁵ Ferdinand Schuster, Versus Populorum, in der Zeitschrift „der Aufbau“, 1967. Hier entnommen aus: Ferdinand Schuster 1920-1972, Seite 29. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti. Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer.

Wenn man den Altar, der ja als »mobiles Werkzeug« geplant war, ausklammert, sind keine Symbole im Begegnungsraum installiert und dass das nicht der Eigenschaft des Raumes, als Mehrzweckraum verwendet werden zu können zu verdanken ist, sondern andere, tiefere Gründe hat, und über den Funktionalismus weit hinausgeht, wird durch Ferdinand Schusters theoretischem Überbau verständlich. Er wollte durch dieses Seelsorgezentrum aktiv ein neues liturgisches Leben gestalten, indem er den zentralen Raum des Bauwerks Kirche nicht als Raum der persönliche Andacht, sondern als Versamlungs- und Begegnungsraum, der die Besucher zu aktiven Teilnahme animieren soll, formte. Die beiden, formal »kleinen« Veränderungen, nämlich die Ent-mobil-Machung des Altars im Begegnungsraum und die Aufstellung eines neuen Altars in der Kapelle, die die direkte Verbindung Begegnungsraum – Kapelle unmöglich machte, haben das ursprüngliche Konzept Ferdinand Schusters völlig zerstört, die ursprüngliche Einheit von Form und Inhalt wurde zerschlagen und das System Kirche, das sich dadurch selbst karikiert, ist um ein weiteres Sakralmuseum reicher.



Bildquelle: Ferdinand Schuster 1920-1972, Seite 55. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti, Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer. Bildbearbeitung: H. Tiefenbacher

Die Spannung als Resultat oder das spannende Ergebnis

Die Inszenierung von »Spannung« in Ferdinand Schusters Bauten, ganz besonders in diesem Seelsorgezentrum, wurde schon von mehreren Autoren aufgezeigt. Friedrich Achleitner schreibt zum Beispiel:

„Schusters Kirchenräume begleitet eine spannungsvolle Dialektik zwischen rationalen Entscheidungen und emotionalen Fragen, sie spiegeln eine Diskussion innerhalb der Kirche wider, die um 1970 ihren Kulminationspunkt erreichte.“⁸⁶

Ferdinand Schuster, der Praktiker *und* Theoretiker, Architekt *und* Lehrer, dem als solchem die Persönlichkeitsbildung, (die sich kaum durch eine möglichst schnell aneinandergereihte Zeugnissammlung erreichen lässt), der zukünftigen Architekten ein großes Anliegen war, da für ihn im Beruf der Architekten auch immer die Tätigkeit von Lehrenden inkludiert war, hat sich in seiner theoretischen Hinterlassenschaft intensiv mit dieser Spannung beschäftigt.

Am Beispiel »Musik« versucht er diese Inszenierung von Spannung, die durch Variation und Verbinden des Neuen mit dem Bekannten entsteht, zu vermitteln.

„Nur vor dem Hintergrund der im Großen aufrechterhaltenden Formencharakteristik erzeugt die Veränderung in den Formschichten ausdrucksvolle Spannung, auf eine Art und Weise, die vom Leben abgezogen (abstrahiert) ist, man könnte sagen: das Leben abbildet, sein ‚logischer Ausdruck‘ (S. Langer) ist.“⁸⁷

⁸⁶ Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert Band II, Seite 120. Herausgeber: Museum Moderner Kunst Wien, ©1983 Residenz Verlag, Salzburg und Wien.

⁸⁷ . Ferdinand Schuster, Zweck und Raum, in: Ferdinand Schuster 1920-1972, Seite 55. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti. Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer.

„Das Kunstwerk ist ein Komplex von Formen als Zeichen und lebt aus den Spannungsverhältnissen zwischen diesen Zeichen, wobei die Spannung zwischen bereits bekannten und neuen, noch unbekanntem Zeichen eine besondere Rolle spielt. Die Eigentümlichkeit des schöpferischen Werkes beruht darauf, dass es noch nicht bekannte, aber mögliche Kombinationen anbietet. Auf diese Weise provoziert es neue Arten der Wahrnehmung und löst damit neue Verhaltensweisen aus. Das Kunstwerk reißt mit. Es greift in unsere Existenz ein und erweitert unsere Wirklichkeit um die Dimension der Möglichkeit, das heißt, es erklärt die Welt nicht nur, es verändert sie auch. Aus dieser Fähigkeit resultiert die mitformende Kraft der Architektur, wenn sie, wie in unserem Falle, als künstlerisch gestaltete Realität ein Gehäuse bildet, das Handlungen umschließt.“⁸⁸

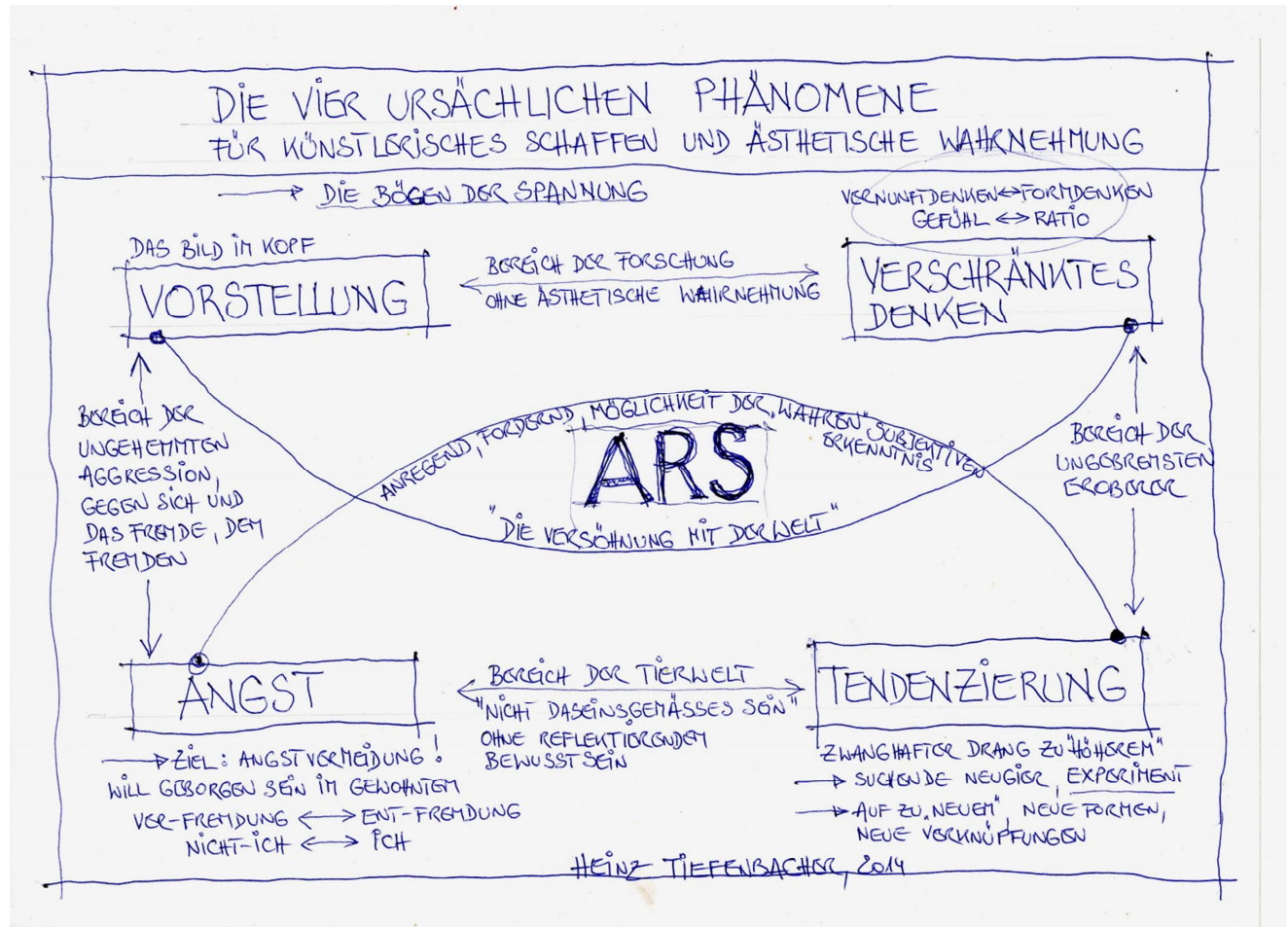
Beide, soeben zitierte Beiträge handeln von „Spannung“, wobei dem Ausschnitt aus »Versus Populorum« von Ferdinand Schuster kaum mehr etwas hinzuzufügen ist. Es ist Ferdinand Schuster gelungen, *diese Theorie* im Seelsorgezentrum St. Paul in vollkommener Weise zum *realen Objekt* werden zu lassen. Einem Objekt, das in allen seinen Teilen den

⁸⁸ Ferdinand Schuster, Versus Populorum, in der Zeitschrift „der Aufbau“, 1967. Hier entnommen aus: Ferdinand Schuster 1920-1972, Seite 34. Herausgegeben von Arch. Dipl.Ing., Prof. Walter Laggner, TH Graz; für den Inhalt verantwortlich: Klaus Schuster, Gestaltung: Madeleine Bujatti. Technische Hochschule Graz, Lehrkanzel für Baukunst und Entwerfen, 8010 Graz, Rechbauerstraße 12. Druck: P.u.H. Bauer.

»Spannungsbogen« zwischen den zitierten „bekannten“ und den „neuen, noch unbekanntem Zeichen“ aufrechterhalten kann. Dieser Spannungsbogen ist fordernd, aber nicht überfordernd und diese fordernde Spannung ist jene Mitrealität, die ästhetische Wahrnehmung als »angenehm« erscheinen lässt und als »schön« bezeichnet werden kann.

Dass »Forderung« notwendig ist und als angenehm empfunden werden kann, ist durch das ursächliche menschliche Phänomen der Tendenzierung, das im Kapitel »Das ästhetische Urteil« dargestellt wurde, begründet. Die Phänomene »Angst« (bzw. der daraus resultierende Versuch, diese Angst zu vermeiden) und »Tendenzierung«, verknüpft mit der »Vorstellung« und dem »verschränkten Denken«, ermöglichen dem schaffenden Künstler die Erzeugung dieser Spannung, *und* dem Betrachter das Erkennen dieser Spannungsbögen in der ästhetischen Wahrnehmung. »Angst« und »Tendenzierung« wirken dabei jeweils entgegengesetzt. Die bereits bekannten und vertrauten Zeichen sind das Synonym für »Angst«, neue, noch unbekanntem Zeichen stehen für die »Tendenzierung«.

Ein »Gelingen« ist jedoch nur bei entsprechender Auswahl und sorgfältiger Kombination dieser Zeichen möglich, denn, um beim Bild des Bogens zu bleiben, nur bei »richtiger« Bogenspannung ist es dem Schützen möglich, sein Ziel zu treffen, einen »überspannten« Bogen zu handhaben, ist nur ganz Wenigen möglich, und schlaffe oder gebrochene Bögen sind als ungeeignet zu erachten.



Grafische Darstellung der Wirkungsweise der vier ursächlichen Phänomene für künstlerisches Schaffen und ästhetische Wahrnehmung, die nur bei »richtiger« Balance der generierten Mitrealitäten, die aus diesen Phänomenen resultieren, zielführend wirksam werden können.

Bibliographie

- ACHLEITNER, FRIEDRICH: Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert – Ein Führer in drei Bänden, Band II, Kärnten Steiermark Burgenland. Hg. Museum Moderner Kunst Wien, 1983 Residenz Verlag, Salzburg - Wien.
- ADORNO, THEODOR W.: Gesammelte Schriften Band 7, Ästhetische Theorie. Hg. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main, 2003, surkamp taschenbuch wissenschaft 1707.
- ALLESCH, CHRISTIAN G.: Einführung in die psychologische Ästhetik. Wien, 2006. Facultas Verlags- und Buchhandels AG WUV.
- BENSE, MAX: Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik. Baden-Baden, 1965, zweite erweiterte Ausgabe 1982, Agis-Verlag GmbH.
- BENSE, MAX: Zeichen und Design. Semiotische Ästhetik. Baden-Baden, 1971, Agis-Verlag GmbH.
- CORBIN, ALAIN: Zur Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung, in: Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart, 1998, Reclams Universal Bibliothek Nr. 9638.
- DE BRYN, GERD / REUTER, WOLF: Das Wissen der Architektur. Vom geschlossenen Kreis zum offenen Netz. Bielefeld, 2011, transcript Verlag.
- FREUD, SIGMUND: Werkausgabe in zwei Bänden. Bd. 1. Elemente der Psychoanalyse. Hg. Anna Freud und Ilse Grubich-Simitis, Frankfurt am Main, 1978, S. Fischer Verlag.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main, 1986, surkamp taschenbuch wissenschaft 613.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main, 1986, surkamp taschenbuch wissenschaft 614.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt am Main, 1986, surkamp taschenbuch wissenschaft 615.
- HEIDEGGER, MARTIN: Sein und Zeit. Tübingen, 2006, Max Niemeyer Verlag.
- KAPELLNER, MARION: Ferdinand Schuster. Bauen für Morgen, eine Retrospektive seiner Bildungsbauten in Kapfenberg. Diplomarbeit, Graz, 2011.
- LAGGNER, WALTER (Hg.) / SCHUSTER, KLAUS / BUJATTI, MADELEINE: Ferdinand Schuster 1920 – 1972. Graz, o.J.
- POLTRUM, MARTIN: Ästhetik und Anästhetik – Das Schöne als Therapeutikum der Sucht, in: Wiener Zeitschrift für Suchtforschung, Jg. 29, 2006, Nr. 1/2.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN: Logik der Baukunst. Braunschweig, 1980, unveränderter Nachdruck der 2. Auflage 1970. Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft mbH.
- MORRIS, DESMOND: Der Menschen-Zoo, München – Zürich, 1969. Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knaur Nachf. Lizenzausgabe für die Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau, Wien.
- SCHNEIDER, NORBERT: Geschichte der Ästhetik. Von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Stuttgart, 1996, Reclams Universal Bibliothek Nr. 9457.
- STEINFEST, HEINRICH: Wo die Löwen weinen, München, 2012. Piper Verlag GmbH.
- WEIBEL, PETER (Hg.) / BURKARD, RAINER E. / MAASS, WOLFGANG: Zur Kunst des formalen Denkens. Wien, 2000, Passagen Verlag GmbH.
- WEIGL, SABINE: Zweck und Raum – Die Sakralbauten Ferdinand Schusters mit Fokus auf das Seelsorgezentrum St. Paul in Graz. Diplomarbeit, Wien, 2009.
- WELLMER, ALBRECHT: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt am Main, 1985, surkamp taschenbuch wissenschaft 532.
- WELSCH, WOLFGANG: Ästhetisches Denken. Stuttgart 2003, Reclams Universal Bibliothek Nr. 8681.

Eine große Freude bedeutet es nun für mich, meiner Familie hiermit Dank sagen zu können, dass sie mir *jetzt* das ermöglichte zu tun, was ich *einst* versäumte zu machen.
Meine Familie, - das sind vor allem meine Frau Beate und meine Kinder Fabian, Rosa und Leander.
Sehr herzlich möchte ich mich auch bei meinem Betreuer, Herrn Daniel Gethmann, für seine aufmunternde Begleitung bedanken.