

## Über nichts

VON CHRISTIAN KÜHN

Architektur, das ist in der westlichen Vorstellung die Anordnung von Masse mit dem Effekt, Raum zu erzeugen. Skulptur und Architektur sind so betrachtet zwar nicht identische, aber eng miteinander verwandte Disziplinen: Sie bringen beide Objekte hervor, die im einen Fall mehr und im anderen Fall weniger Luft enthalten. Im antiken griechischen Tempel waren die beiden Disziplinen praktisch verschmolzen, nicht zuletzt, weil der Tempel zwar einen Innenraum enthielt, dieser aber im Alltagsgebrauch praktisch unzugänglich war. Nutzbar am Tempel waren für die Besucher nur die umlaufenden Säulenkränze, die einen geschützten Umgang in einer Zwischenzone zwischen Innen und Außen boten. Der freistehende, allseitig umschreitbare Baukörper ist das Ideal dieser Architektur. Es ist bezeichnend, dass sein Gegenteil, das Labyrinth, also ein reiner Innenraum ohne Körper, für die Griechen der Angstraum schlechthin war. Das minoische Labyrinth ist nicht zufällig das einzige Bauwerk, das Einzug in die griechische Mythologie gefunden hat: Die reine Innenwelt war für die Griechen nur als Gefängnis und als Behausung für Ungeheuer vorstellbar, von wo es so schnell wie möglich zu flüchten galt.

Für eine Architektur, die ihr Ideal im massiven, voluminösen Objekt sieht, kann eine Leerstelle nichts anderes sein als eine Fehlstelle. Wo nichts ist, ist eigentlich nicht nichts: Es fehlt nur etwas im Gefüge. Entsprechend gering ist das Interesse an diesem Thema in den abendländischen Architekturtraktaten, die sich zwar dutzendfach mit Säulenordnungen, Maß, Zahl und Proportion befassen, aber so gut wie nie mit den Leerstellen, ohne die ein Gebäude nicht zu gebrauchen wäre. Um einen Text zu finden, der hier Sensibilität beweist, muss man sich zeitlich und geografisch weit weg bewegen: „Man macht Fenster und Türen für das Haus, doch erst durch ihr Nichts in den Öffnungen erhält das Haus einen Sinn“, lautet eine bekannte Stelle in Laotsees *Tao te king* aus dem 6. vorchristlichen Jahrhundert. „Somit entsteht Gewinn durch das, was da ist, erst durch das, was nicht da ist.“ Für die letzte Zeile dieses Zitats gibt es eine Reihe alternativer Übersetzungen: „Was ist, dient zum Besitz. Was nicht ist, dient zum Werk.“ Oder: „So dient also das Stoffliche dazu, etwas Nutzbares zu schaffen, das Unstoffliche, den (wirklichen) Gebrauch zu ermöglichen.“

Klarerweise handelt es sich bei *Tao te king* – trotz der verwendeten Beispiele – um keinen Architekturtraktat, sondern um einen philosophischen Text. Es lohnt sich dennoch, das verschränkte Begriffspaar des „nutzbaren Stofflichen“ und des „Unstofflichen, das erst den (wirklichen) Gebrauch“ ermöglicht, auf seine Bedeutung für die Architektur hin zu untersuchen. Denn in der zitierten Stelle des *Tao te king* geht es keineswegs um einen Gegensatz zwischen Materie und unstofflichem Geist (wie er für die abendländische Philosophie charakteristisch wäre), sondern um das „Nichts“ als „noch Nichts“ mit Potential. Man könnte dafür auch das Begriffspaar „Objekt“ und „Prozess“ verwenden: Erst dort, wo Architektur nicht Objekt ist, kann in ihr etwas passieren.

Die Suche nach einer Architektur jenseits des Objekts ist in den letzten Jahren zu einem Thema geworden, in dem die fernöstliche Architektur, allen voran jene Japans, die treibende Kraft darstellt. Bei der von der japanischen Architektin Kazuyo Sejima geleiteten Architekturbiennale in Venedig im Jahr 2010 ging der Preis für das beste ausgestellte Werk an Junya Ishigami, der in einer Halle des Arsenalen aus Kunststoffstäben mit Stärken zwischen 0,9 und 0,02 Millimetern ein fast unsichtbares Gebilde errichtete, die Nachbildung eines Hauses von 14 Metern Länge und einem Querschnitt von 4 mal 4 Metern im Maßstab 1:1. Der Titel der Arbeit lautete „Architektur als Luft“.

Indem er die massiven Komponenten des Hauses in kaum wahrnehmbare Dimensionen führte, wollte Ishigami den Besucher darauf aufmerksam machen, dass auch die Luft zwischen diesen Stäben nicht Leere, sondern Substanz war, wenn auch eine für das Auge noch weniger wahrnehmbare als die hauchdünnen Stäbe der Konstruktion. Dass die Konstruktion unmittelbar nach dem Aufbau ihren Dienst versagte, hinderte die Jury nicht daran, sie mit dem ersten Preis auszuzeichnen, da sie „als einzigartige und kompromisslose Vision die Grenzen von Materialität, Sichtbarkeit, Tektonik und damit der Architektur an sich verrückt“ hätte.

Nicht alle Arbeiten Ishigamis bewegen sich in diesem experimentellen Bereich. Sein bekanntestes realisiertes Architekturprojekt ist eine Halle mit Arbeitsplätzen für das Kanagawa Institute of Technology, eine leicht verzogene, verglaste Schachtel mit Außenmaßen von 45 mal 45 Metern. Ihre Besonderheit besteht darin, dass ihr Dach von über 300 scheinbar zufällig über die Fläche verteilten, rechteckigen Stützen aus Vollstahl getragen wird, die mit ihren zarten Querschnitten eher wie Holzlatten erscheinen. Erst in einem möblierten Grundriss wird erkennbar, dass diesem Stützenwald funktionelle Zonen eingeschrieben sind, die sich primär durch die Dichte der Säulenstellungen definieren.

Für 2014 ist die Fertigstellung eines weiteren Projekts von Ishigami auf dem Campus angekündigt, eine langgestreckte Cafeteria mit vorgelagerter überdachter Grasfläche. Das Dach, eine Stahlplatte mit 9 Millimetern Dicke und zahlreichen, unregelmäßig verteilten quadratischen Öffnungen wird eine Fläche von 6000 Quadratmetern stützenfrei überdecken. Es spannt sich dabei wie ein allseitig festgehaltenes Tuch wenige Meter über dem leicht ins Zentrum der Anlage abfallenden Terrain und wird sich je nach Temperatur in der Mitte um einen Meter heben oder senken. Eine dünne Humusschicht auf dem Dach soll eine extensive Begrünung ermöglichen.

Noch vor fünfzehn Jahren hätte man diese Arbeiten ohne weiteres mit dem Etikett „Minimalismus“ bezeichnet und sie klar als Gegenpol zu jener aufgeregten und aufregenden Architektur positioniert, mit der Architekten wie Coop Himmelb(l)au, Zaha Hadid, und Rem Koolhaas Furore machten. Im Schema von progressiv und reaktionär galten Minimalisten wie Peter Zumthor und David Chipperfield als Reaktionäre, die sich in der Lücke breitgemacht hätten, die von jenen im formalen Sinn „postmodernen“ Architekten wie Rob und Leon Krier oder Mario Botta zurückgelassen wurde, nachdem ihr Anspruch, eine in der Moderne abgerissene klassische Tradition erneuern zu können, sich als hoffnungslos herausgestellt hatte.

Der Minimalismus der Jahre um 2000 war intellektuell schussfester und formal weit eleganter als die Baukastenarchitektur der Postmoderne. Als reaktionär an diesem Minimalismus galt vor allem seine bewusste Abkehr von der sozialen Dimension der Architektur. Während die Progressiven von sich behaupteten, entweder – wie bei Coop Himmelb(l)au und Zaha Hadid – durch ein neues formales Repertoire den Weg zu einer neuen Gesellschaft zu eröffnen oder – wie bei Rem Koolhaas – durch kritisches Reagieren auf gesellschaftliche Ansprüche zu einer neuen funktionellen Programmatik der Architektur zu gelangen und damit indirekt auch zu neuen Formen, betonten die Minimalisten die Autonomie der architektonischen Disziplin. Statt wechselnden gesellschaftlichen Ansprüchen nachzulaufen, sollte sich die Architektur auf ihre Fundamente besinnen, auf die gute Tektonik und die Atmosphäre des Raums. Was die Gesellschaft dann aus diesem Angebot mache, sei keine Frage der Architektur, sondern der sozialen Praxis und der Politik.

Kunsthistorisch genaugenommen, hätte der Vorwurf der „Progressiven“ an die „Reaktionäre“ nicht „Minimalismus“, sondern „Ästhetizismus“ lauten müssen. Diese Präzisierung hätte geholfen, zwischen einem dummen Minimalismus, der sich wie der Ästhetizismus in einer Schönheitsideologie erschöpft und aus der Architektur ein Museum sauber gelöster Details machen möchte, und einem echten Minimalismus zu unterscheiden, der – wie die „Minimal

Art“ – auf die Aktivierung des Betrachters oder Benutzers abzielt, also nicht Gegenstand, sondern Zustand sein möchte.

Diese Unterscheidung hätte den „Progressiven“ auch eine Überraschung erspart, mit der sie Anfang der 2000er-Jahre konfrontiert wurden. Die Technische Hochschule von Lausanne schrieb 2004 einen Wettbewerb für ein „Learning Center“ aus, an dem sich zahlreiche international renommierte Architekten beteiligten. Die prominente Lage des Grundstücks am Genfer See veranlasste viele der Teilnehmer, ein monumentales Gebäude vorzuschlagen, weithin sichtbar und mit grandiosem Blick in die Landschaft. Neben den in diese Richtung sichtbar bemühten Projekten von unter anderen Rem Koolhaas, Zaha Hadid und Herzog & De Meuron wirkte das Siegerprojekt von Kazuyo Sejima und ihrem Partner Ryue Nishizawa (die gemeinsam unter dem Büronamen SANAA firmieren) auf den ersten Blick geradezu unscheinbar: Eine eingeschossige, rechteckige Schachtel mit den Maßen von 160 mal 120 Metern, allseitig verglast und zusätzlich mit einigen ovalen Lichthöfen ausgestattet.

Das Atemberaubende an diesem Projekt ist die Geometrie der Schachtel: Sie ist sitzt nur an wenigen Stellen am Boden auf und schwingt sich wie ein fliegender Teppich über das Gelände, womit aus der potentiellen Barriere ein öffentlicher Durchgang wird, der die umliegenden Nutzungen über das Learning Center miteinander in eine fußläufige Verbindung bringt. Der Innenraum dieses Teppichs ist eine sanft geschwungene Landschaft, in der die einzelnen Funktionsbereiche für Bibliothek, Cafés und Vortragsaal nicht durch Wände getrennt, sondern durch die Modulation des Bodens auf Distanz gehalten werden.

Selten wurde ein Projekt in der Fachwelt so einhellig mit Begeisterung aufgenommen wie das Learning Center bei seiner Eröffnung im Jahr 2010. Das lag einerseits an der technischen Brillanz und Konsequenz der Umsetzung: Allein die Stahlbetontechnologie, mit der die Platte des fliegenden Teppichs zum Tragen gebracht wird, ist eine Meisterleistung, und die zahlreichen Herausforderungen vom Brandschutz bis zur Akustik sind ohne Kompromisse gelöst. Andererseits verband das Projekt einen minimalistischen Ansatz mit einer dezidiert sozialen Agenda und unterlief damit die Frontlinie zwischen angeblich Progressiven und Reaktionären.

„People meet in architecture“ war nicht zufällig das Motto, das Kazuyo Sejima 2010 der Architekturbiennale in Venedig voranstellte. Dieser scheinbar harmlose Satz muss umgekehrt gelesen werden: Architektur ist dort, wo sich die Leute treffen. Architektonischer Raum entsteht, so Sejima, nicht primär durch die raumbildende Anordnung von Masse, sondern aus Beziehungen, die zwischen Akteuren aufgespannt werden. Alles andere – Wände, Decken, Treppen und so weiter – kommt danach, und je flexibler es den sich ändernden Beziehungen folgen kann, je weniger Wände und Gegenstände unnötig im Weg stehen, umso besser.

Dass diese Leistung einem japanischen Architektenteam gelang, ist kein Zufall. Die oben zitierte Stelle von Laotse ist nur ein Beispiel für eine Philosophie und Ästhetik, in der das Nichts – in Form des Fadens und Geschmacklosen – eine zentrale Rolle spielt. Aus westlicher Sicht wird das Verständnis dieser Ästhetik insofern beeinträchtigt, als sie uns als asiatisches Wellnessklischee für entspannte Stunden, gewissermaßen als Ayurveda fürs Auge vertraut geworden ist. François Jullien hat in seinem Buch *Über das Fade – eine Eloge* versucht, dem westlichen Leser einen tieferen Zugang zu dieser ästhetischen Tradition zu öffnen, die in der chinesischen Literatur, Musik und Malerei eine zentrale, wenn auch nicht ununterbrochene Rolle spielt.<sup>1</sup>

Das Nichts, das diese Ästhetik in ihr Zentrum stellt, ist keine buddhistische Abkehr von der Welt, sondern ein taoistischer Zustand der Balance, aus dem Bewegung in jede Richtung möglich ist. Dass die chinesische Kunst über viele Jahrhunderte nicht müde wurde, sich mit

---

<sup>1</sup> François Jullien, *Über das Fade – eine Eloge. Zu Denken und Ästhetik in China*. Berlin: Merve 2010.

diesem Thema zu befassen, und zwar umso intensiver, je unruhiger die Zeiten waren, ist ein Indiz dafür, dass dieser Zustand auch in China alles andere als eine Selbstverständlichkeit war.

Es liegt auf der Hand, dass Architektur als Medium dieser Idee grundsätzlich nicht besonders geeignet ist. Von Bauwerken wird Stabilität und Präsenz erwartet und dass sie einen Zweck erfüllen. In der „faden“ chinesischen Landschaftsmalerei kommen Häuser zwar vor, aber so gut wie immer in prekärem Zustand, oft verlassen und nur als Spur menschlichen Lebens. Das japanische Teehaus nach dem Vorbild der Einsiedlerhütte ist in der Architekturge-schichte das einzige Bauwerk, das in dieser Kultur des „Faden“ eine Rolle spielt.

Einen zentralen Platz in ihr nimmt dagegen die Gartenarchitektur ein, die vor allem in Japan zu einer aufs höchste verfeinerten Kunst gereift ist. Der japanische Garten sieht – ähnlich wie der romantische Landschaftsgarten in Europa – auf den ersten Blick wie unberührte Natur aus. Seiner scheinbar losen Anlage ist kein Prinzip, kein gestalterisches Ziel anzusehen. Der japanische Garten ist reine Kontingenz, alles könnte anders sein, und ist doch im Detail mit einer unglaublichen Akribie gestaltet, die weit über alles von unseren romantischen Gärten Gewohnte hinausgeht. Diese Intensivpflege wird keineswegs versteckt: Wenn japanische Gärtner die Äste von Bäumen mit Gewichten beschweren, um ihren Wuchs in eine bestimmte Richtung zu lenken, oder deutlich sichtbare Stützkonstruktionen aus Bambus anbringen, erlebt der Betrachter eine Gleichzeitigkeit von Natur und Kultur, die sich in vollkommener Balance zu befinden scheinen.

Der deutsche Architekt Bruno Taut, der Anfang der 1930er Jahre von Berlin aus auf Einladung einer Gruppe junger, dem Internationalen Stil verpflichteten Architekten nach Japan emigrierte, war von dieser Gartenarchitektur derart fasziniert, dass er sich in den drei Jahren seines Aufenthalts so gut wie ausschließlich mit ihr beschäftigte. Seine japanischen Kollegen hatten ihn gleich nach seiner Ankunft zum Katsura-Palast in Kyoto gebracht und sich von ihm die Bestätigung erwartet, dass dessen lineare, einfache Holzarchitektur als lokale Wurzel des Internationalen Stils zu werten sei. Mit seiner Begeisterung für den Garten des Palasts ent-täuschte Taut seine Kollegen, noch mehr, als er in seinem einzigen in Japan realisierten Pro-jekt für einen Zubau zu einer Villa den Internationalen Stil überhaupt zu vergessen schien und so entwarf, als hätte er einen japanischen Garten zu gestalten.

Der japanische Architekt Kengo Kuma hat diese Episode als Auftakt für einen Text benutzt, den er 2007 in seinem Buch *Anti-Object* veröffentlichte. *Making a Connection*, so der Titel die-ses Texts, versteht sich als Manifest für eine neue Architektur jenseits des Objekts.<sup>2</sup> Die er-folgreichen Zeitgenossen Bruno Tauts, also Architekten wie Ludwig Mies van der Rohe oder Le Corbusier, hätten eine „führende Position in der Architektur des 20. Jahrhunderts [erobert], indem sie Objekte entwarfen, die ideal an die zeitgenössische Art angepasst waren, subjektives Bewusstsein und die materielle Welt zu verbinden: Indem sie beide auf Objekte reduzier-ten. Die materielle Welt wurde dabei zum Produkt reduziert und Bewusstsein auf ‚Existenz‘. Aus größeren gesellschaftlichen Gruppen herausgelöst und isoliert, suchte das Individuum Trost in Produkten.“

Die dynamischen Gesten der modernen Architektur seien nichts anderes gewesen als der Versuch, die Dynamik der modernen Welt zu „objektivieren“ und damit ruhigzustellen. Im 21. Jahrhundert sei klargeworden, dass diese Art von Gebäudeobjekten keinen Beitrag mehr zur Schaffung einer gemeinsamen Welt leiste: „Heute sind alle Dinge miteinander verbunden. O-der genauer, alles war von Anfang an verbunden, aber in der Moderne förderten Begegnun-gen mit ungewohnten Welten die Illusion, dass diese Verbindungen sich aufgelöst hätten ...

---

<sup>2</sup> Kengo Kuma, *Anti-Object. The Dissolution and Disintegration of Architecture*. London: Architectural Association 2007.

Enorme Objekte in der Form von Gebäuden wurden geschaffen, um das Gemeinschaftsleben zu stärken und Raum und Zeit miteinander zu verbinden. Aber die Welt war bereits vor der Einführung von Gebäuden eng und vielfältig in sich verbunden. Gebäude-Objekte waren nur Hindernisse für solche Verbindungen. Als elektronische Technologien begannen, die Welt zu verbinden, erkannten die Menschen das Versagen der Architektur, das Versagen der Objekte.“

Das bedeutet für Kuma allerdings keineswegs den Rückzug in den virtuellen Raum. Denn wir bestehen selbst aus Materie und leben in Materie. „Unser Ziel sollte nicht sein, auf Materie zu verzichten, sondern nach einer anderen Form der Materie jenseits des Objekts zu suchen. Wie diese Form genannt wird – Architektur, Garten, Computertechnologie – ist nicht so wichtig. Bis sie einen neuen Namen gefunden hat, möchte ich ihr den Namen ‚Anti-Object‘ geben.“

In seinen eigenen Bauten bleibt Kuma auf dem Weg zu diesem „Anti-Object“ einem Ästhetizismus verhaftet, weil er die Überschreitung des Objekthaften am Ende doch über das Objekt darstellen möchte. Ergebnis ist eine leicht wirkende, in Gitter und Membranen aufgelöste Architektur, aber am Ende ist das doch nur ein gestalterischer Zaubertrick, der zu viel Absicht verrät, um an der Sache etwas ändern zu können. Den Schritt, von architektonischer Form überhaupt erst zu sprechen, wenn es Beobachter oder Nutzer gibt, geht diese Architektur nicht.

Genau das ist aber der Weg, den Kazuyo Sejima und die nächste Generation, zu der etwa Junya Ishigami gehört, eingeschlagen haben. Die materielle Form, also das Objekt, ist für sie ästhetisch nicht auf einen bestimmten, „immateriellen“ Ausdruck fixiert, also auf das, was aus westlicher Sicht als Wellness-ästhetik fernöstlicher Prägung erscheint. Das „Nichts“, um das es diesen Architekten geht, ist ein strategisches „Nichts“, das ähnlich wie in der japanischen Gartenarchitektur jede vorab festgelegte Absicht, jedes Ziel und Ideal verweigert. François Jullien hat in seinem Buch *Über die Wirksamkeit* in diesem Punkt den wesentlichen Unterschied zwischen westlichen und fernöstlichen Strategien verortet: „Die Augen auf das Modell gerichtet: Wie weit ist es uns jemals gelungen, diesem Schema zu entkommen? Es ist derart geläufig, dass wir es nicht mehr sehen, dass wir uns nicht mehr sehen: wir entwickeln eine Idealform (eidos), die wir als das Ziel (telos) setzen, und dann handeln wir, um sie in Realität umzusetzen.“<sup>3</sup>

Das chinesische Denken behandle dagegen das menschliche Verhalten wie jeden anderen Ablauf als geregelten und kontinuierlichen Prozess. Die Dichotomie zwischen *chronos* und *kairos* ist ihm unbekannt. „Nichts tun – und nichts wird nicht getan“, lautet die Empfehlung. Damit wird, wie Jullien betont, die Autokonsistenz des Subjekts, als deren Entfaltung sich die Geschichte des europäischen Denkens interpretieren lässt, auf der Ebene des Handelns in Frage gestellt: Was mit Absicht oder gegen seine Absicht geschieht, skizziert im Westen den Umfang menschlicher Autonomie. Die chinesischen Denker betonen dagegen die Fähigkeit, der Neigung zu folgen, so wie das Wasser, von jeder Disposition frei, von den geringsten Vertiefungen profitieren kann, um voranzukommen. „Auf chinesischer Seite“, so Jullien, „läuft alles auf ein Lob der ‚Leichtigkeit‘ hinaus, während man auf europäischer Seite eher das Schwierige hervorgehoben hat, wobei die erwartete Wirkung vom Maß der Schwierigkeiten abhängig ist.“

Nichts wollen: Das bedeutet, bereit zu sein, jede Gelegenheit zu ergreifen. Das Lob der Leichtigkeit birgt in sich die Gefahr des Opportunismus, wie auch Jullien eingesteht: Sich auf die Neigung zu stützen, ohne eine Konfrontation einzugehen, „kostet natürlich etwas. Und man muss leider feststellen, dass der chinesische Denker (gleich welcher Tendenz) von diesen Kosten nicht einmal etwas geahnt zu haben scheint. Denn indem man der Welt die Stirn

---

<sup>3</sup> François Jullien, *Über die Wirksamkeit*. Berlin: Merve 1999.

bietet, emanzipiert man sich von ihr und bahnt sich durch den Widerstand einen Zugang zur Freiheit.“

Diese Warnung sollte man ernst nehmen. Wer die aktuellen Tendenzen in der fernöstlichen Architektur als Aufforderung zum reinen Opportunismus versteht, könnte leicht jeden Boden unter den Füßen verlieren. Andererseits: Trägt nicht gerade ein neuer Begriff von architektonischer Form, der nicht aufs Objekt fixiert, sondern Objekt und Benutzer umfasst, zur Emanzipation von der Welt bei, indem er sie im Alltag gestaltbarer macht? Als „kritische Opportunisten“ könnten Architekten dazu ihren Teil beitragen.