

# Téchne vs. Technik

---

## Ein Modus des Fragens oder des Antwortens? Oder: Über téchne zu Geist und Werk

„Damit ein Mensch blind sein kann, muss er seinem Wesen nach ein Sehender bleiben. [...] Wenn aber ein Mensch blind wird, dann ist immer noch die Frage, ob die Blindheit aus einem Mangel oder Verlust kommt, oder ob sie in einem Überfluss oder Übermaß beruht.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Heidegger 1954 [1951]: 197.

Martin Heidegger

Was ist Technik für uns Architekten heute? Und was macht sie mit uns? Macht sie uns sehend – oder macht sie uns blind? Zunächst stellt sich die Frage, was wir in unserer Disziplin der Architektur und des Städtebaus überhaupt von einer Technik erwarten. Öffnen wir uns also dem Diskurs, indem wir fragen, was Technik heute ist und was sie ursprünglich war.

In seiner Schrift *Die Frage nach der Technik* skizziert Martin Heidegger (1889–1976) das Wesen der Technik, das er schon den Buchstaben nach in einem ursprünglichen Zusammenhang sieht mit dem antiken Begriff der *téchne*. Dieser umschreibt den Handlungsraum des Hervorbringens (*poiesis*) dessen, was sich nicht selbst hervorbringt (das vermag allein die *phýsis*, die Natur). *Téchne* ist somit ein Denkraum im Hervorbringen des Nicht-Natürlichen, des im Hervorbringen Veränderlichen. Doch birgt dieser Begriff in seiner heutigen Fixierung als „Technik“ die Gefahr, zu einer alleinigen Konstitutionsinstanz zu werden und unsere Auffassung zu dem, was wir herstellen, maßgeblich zu bestimmen. Denn während *téchne* in ihrem Ursprung eben zunächst einen Modus des Denkens bezeichnet, im Sinne einer Befragung dessen, was ein Objekt an sich ist und welche immanenten Gesetzmäßigkeiten dieses in sich birgt, so scheint der heutige Begriff der Technik umgekehrt vorzugehen: nicht die Frage zählt, sondern die Antwort; nicht die Problemstellung zählt, sondern die Lösung. Technik soll liefern – und dabei möglichst unsichtbar sein. Sie bestimmt somit sichtbar oder scheinbar unsichtbar mehr und mehr auch das Bauwesen.

## Technik und Zeug

Bezogen auf die Architektur steht der Begriff der Technik heute für die objektivierbaren Inhalte des Bauens – für die subjektiven Inhalte kann Technik weder einen Weg des Herstellens (also des antizipierenden Entwerfens) noch des Verstehens (also des nachträglichen Begreifens) darstellen. „Die gängige Vorstellung von der Technik, wonach sie ein Mittel ist und ein menschliches Tun, kann deshalb die instrumentelle und anthropologische Bestimmung der Technik heißen“<sup>2</sup>, so leitet Heidegger seine *Frage nach der Technik* ein. In ihrem objektivierten Blick schließt Technik eine Gleichartigkeit für ihr Tun und für ihr Ergebnis ein: technische Gegenstände sollen schlicht funktionieren, jedes Gleiche auf die gleiche Art und Weise. Auf dieser gedanklichen Basis sowohl des Funktionierens wie auch der gestalterischen Gleichheit hat Ernst Neufert (1900–1986) seine so genannte *Bauentwurfslehre* veröffentlicht. Aus dem hier gefassten Diskurs betrachtet ist diese aber nun keine eigentliche Entwurfs-*Lehre*, wie sie sich selbst nennt, sondern eine Handhabungs-*Technik* für Größen und Funktionsweisen in einer vom Menschen gebauten Umwelt. Sie wäre demnach ein Beispiel für eine technische Auffassung des Entwerfens, auch als Abbild der Zeit, der sie entstammt – und man mag sich wundern, dass diese aktuell immer noch anhält, wenn man die Verkaufszahlen dieses Buches betrachtet. Was macht sie so erfolgreich? – Sie gibt erwartbare Antworten auf Fragestellungen, die aus der jeweiligen architektonischen Bauaufgabe entstehen; sie stellt die Aufgabe nicht in Frage, sie dient, sie leistet Dienst, sie dienstleistet. Ihre Antworten auf Raumgrößen und -zuordnungen werden dabei aber nicht als eine *mögliche* Antwort dargestellt, sondern als die *richtige* Antwort. Sie glaubt an ihre eigene Wahrheit, dabei ist sie nicht mehr als durchschnittsorientiertes, DIN-gerechtes Mittelmaß – in ihr wird Maß zu Gestalt, sie ist der Treibstoff eines instrumentellen Handelns, darin liegt die Technik dieser *Bauentwurfslehre*.

Ein solches instrumentelles Handeln aber bringt nur Objekte hervor, die in ihrem Wesen der Frage entsprechen, aus der sie selbst hervorgehen. Sie sind die schlichte Antwort „ja“ auf eine gestellte Frage – kein Wenn und kein Aber, keine weiterführende Begründung, kein darüber hinausgehender Gedanke. Bart Verschaffel (geb. 1956) sieht für ein solches instrumentelles Handeln den Aspekt der Austauschbarkeit als charakteristisch an:

„Jede Handlung, für die nur das Ergebnis zählt, ist austauschbar. Wenn ein gut definiertes Ziel erreicht werden soll, dann gibt es mehrere Alternativen. Wenn ein Bild an die Wand gehängt werden soll, kann man einen Hammer benützen, um den Nagel in die Wand zu klopfen. Man kann zu diesem Zweck aber auch einen Stein benutzen oder einen Haken in die Wand schrauben – was zählt, ist das Ergebnis. Die Handlung selbst hat keinen Wert an sich.“<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Heidegger 1962 [1950]: 6.

<sup>3</sup> Verschaffel 2001: 21.

Und auch der Autor spielt keine Rolle. Bedenken wir zudem noch, dass das Herstellen von Architektur nur allzu selten so vonstatten geht, wie es sich der Entwerfer gedacht hat: hier ist etwas zu ändern aufgrund der Orte, dort aufgrund der Materialien und ihrer Fügung oder aufgrund eines Bauherrenwunsches. Das endgültige architektonische Werk, das diesen Namen verdient, ist nicht das „technisch“ hochprojizierte Modell, dem es entstammt; es ist ein Weiterdenken am ursprünglichen Gedankenkonstrukt des Entwurfes, es ist ein Reagieren an der Stimmung einer Partitur – eher vergleichbar der Arbeit des Komponisten als der des Technikers. In diesem Sinne können wir diejenigen Objekte, die aus diesem Modus des technisch-instrumentellen Denkens hervorgehen, als „Zeug“ charakterisieren. Sie sind schlicht ein „Um-zu“ – in ihrer technisch-wirtschaftlichen, technisch-konstruktiven, technisch-bauphysikalischen Betrachtung, der sie je entstammen. Ihr Ursprung liegt im instrumentellen Denken, in ihnen wohnt das Wesen der Dienlichkeit. Technik in diesem heutigen Verständnis des dienstfertigen Antwortens zeigt sich in der Architektur somit in dem Modus des Hervorbringens von „Zeug“ – und dieses Denken zeichnet das aktuelle Bauwesen zum überwältigenden Teil aus.

Doch Heidegger zeigt in seiner Befragung der Technik auch auf, was Technik ihrem Wesen nach sein kann: „Die Technik ist also nicht bloß ein Mittel. Die Technik ist eine Weise des Entbergens. Achten wir darauf, dann öffnet sich uns ein ganz anderer Bereich für das Wesen der Technik. Es ist der Bereich der Entbergung, d. h. der Wahrheit.“<sup>4</sup> Diese Weise des Entbergens erkennt Heidegger in den „vier Weisen der Veranlassung“ nach Aristoteles: diese sind die *causa materialis*, die *causa formalis*, die *causa finalis* (welche Ziel und Zweck bestimmt) und die *causa efficiens* (welche den Effekt „erwirkt“, also die Person des Herstellens mit einbezieht). In ihrer gemeinsamen Bestimmung und wechselseitigen Berücksichtigung entsteht das, was Heidegger das Her-vor-bringen (sic!) nennt und worin er das Entbergen von Wahrheit erahnt.

4 Heidegger 1962 [1950]: 12.

„Wer ein Haus oder ein Schiff baut oder eine Opferschale schmiedet, entbirgt das Her-vor-zu-bringende nach den Hinsichten der vier Weisen der Veranlassung. Dieses Entbergen versammelt im voraus das Aussehen und den Stoff von Schiff und Haus auf das vollendet erschaute fertige Ding und bestimmt von daher die Art der Verfertigung. Das Entscheidende der *τέχνη* [*téchne*] liegt somit keineswegs im Machen und Hantieren, nicht im Verwenden von Mitteln, sondern in dem genannten Entbergen.“<sup>5</sup>

5 A. a. O.: S. 13.

Das jeweilige Aussehen und der jeweilige Stoff, also spezifische Gestalt und spezifisches Material, werden im Sinne der *téchne* von vornherein als ein Aspekt des Entwurfes für das Objekt mitbedacht – sie sind wesentlicher Teil der Fragestellung. Eine mögliche Differenz im Material zieht eine Differenz in der Gestalt nach sich. Derjenige, der zu entbergen sucht (der Entwerfer), sieht sich selbst als *causa efficiens*, und nicht als den alleinbe-

stimmenden Demiurgen oder willkürlichen Schöpfer – er sucht vielmehr nach dem aufeinander abgestimmten Resultat im Modus der *vier Weisen der Veranlassung*. Das ist nun etwas ganz anderes als die Kraftmaschinentheorie eines in Styropor eingepackten Passiv-Hauses oder die Grundriss-Pragmatik eines Ernst Neufert, die je aus einem völlig anderen Geist geboren wurden und somit auch gänzlich andere Ziele verfolgen – Ziele, die *von außen* in die Architektur hereingetragen werden und die ihre Lösung gerade nicht in der Architektur suchen: so untersuchte Neufert die von einem Sozialstandpunkt aus nachvollziehbaren Rationalisierungsmöglichkeiten im Bauwesen auf der Basis normierter Produktionsprozesse; so verfolgt das Passiv-Haus das von einem ökologischen Standpunkt aus instrumentalisierte Denken einer grundsätzlich nachvollziehbaren Energieeinsparung, welches in seinen angewandten Mitteln aber die Stadt, ihren Raum und die Architektur in ihrer Ausformulierung hintergeht und zuvorderst die Bauindustrie befriedigt. Der französische Philosoph Jean-François Lyotard (1924–1998) hat deren Macht bereits in einem Gespräch aus den später 80er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts ausgemacht:

„Dieses [modernistische] Projekt bestand immer darin, ein Heim (habitat) für einen Menschen zu konstruieren, der dabei ist, sich in jeder Hinsicht zu emanzipieren. [...] Die Architekten, mit denen ich gesprochen habe, waren sich mindestens in einem Punkt einig: dass ihnen diese Frage in gewisser Weise enteignet worden ist, weil es eine Bauindustrie gibt. So einfach ist das. Es werden für die Konstruktion von Häusern keine Architekten mehr benötigt, mit anderen Worten: die Durchsetzung des industriellen Modells hat eine Krise des Modernismus in der Architektur ausgelöst. Das ist sehr schwerwiegend, und wenn die Architekten keine einfachen Ingenieure – als kleine Angestellte eines Bauunternehmens – werden wollten, müssen sie sich die Frage stellen, was sie angesichts dieser Tatsache tun können. Schon der Begriff des ‚Wohnens‘ oder des ‚Bauens‘ im Sinne von ‚ein Heim bauen‘ ist problematisch. Trotzdem versucht der Modernismus im Grunde, das Problem der Bestimmung der Behausung (demeure) unter den Bedingungen der Emanzipation, deutlicher gesagt der Aufklärung, wiederaufzunehmen. [...] Die Form, die dem so seltsamen Verhältnis von Innen und Außen gegeben wird und die das ganze Problem des Heims in der Architektur ausmacht [...], bleibt magisch – wenn ich so sagen darf – von einer allgemeinen Idee angezogen.“<sup>6</sup>

Um das Wahrnehmen dieser ‚Idee-von-Haus‘ muss es uns also gehen, die je unterschiedlich geartet sein mag. Um das Aufnehmen dieser Idee muss es gehen und darum, sie umzuformulieren in eine Form. Das hat zunächst nichts mit Technik zu tun – es beschreibt vielmehr den Denkraum des Entwurfsprozesses, den wir möglicherweise in der *téchne* und in dem ihr eingeschriebenen Prozess des Entbergens wiedererkennen. Was die Technik demgegenüber statt einer Entbergung im Hervorbringen verfolgt und

<sup>6</sup> Lyotard 2001 [1989]: 325.

auch erreicht hat, ist Entfremdung. Entfremdung vom Ursprung, vom Eigentlichen, von dem, gegen das sie sich als notwendige Konstruktion stellt (die Natur und ihre Bedrohung), aber auch von dem, was die Entwicklung des Bauens in den vergangenen Jahrtausenden erreicht hat (das Haus als Unikat, auch als anonymes Artefakt, nicht aber als Industrieprodukt). Entfremdung wird weder zu Entbergung noch zu Wahrheit führen.

Auch die Ingenieur-Techniken sind in den Denkraum des Entwerfens einzubinden. Doch Technik ist nur ein Teil des Bauens, nämlich der objektivierbare Teil. Indem Technik rational bestimmbar ist, indem sie verständlich und berechenbar ist, erscheint sie uns als differenzierbar in ‚richtig‘ und ‚falsch‘. Sie zeigt sich uns damit als ein fassbares Verstandesurteil, als das ‚Richtige‘, für das wir uns rational entscheiden können und nicht als ein freies, subjektives und damit per se vages ‚Geschmacksurteil‘, das individuell je unterschiedlich gewertet werden kann. Doch machen wir uns mit Heidegger auch hier bewusst, dass „das bloß Richtige noch nicht das Wahre [ist]. Erst dieses [Wahre] bringt uns in ein freies Verhältnis zu dem, was uns aus seinem Wesen her angeht.“<sup>7</sup>

7 Heidegger 1962 [1950]: 7.

## Téchne vs. Veritas

Was also ist mit unserem Bewusstsein gegenüber der Technik geschehen? Beschreibt der antike Begriff der *téchne* einen (bewusst offenen) Denkraum, in dem wir durch Fragen und Hinterfragen zum Herstellen (*poiesis*) eines Objektes finden, so erscheint uns der heutige Technik-Begriff eher als ein Modus des vorgefassten Antwortens, und somit als ein Ausdruck antizipierenden Denkens. Eine Technik ist heute so gut wie ihre Anwendung – je allgemeingültiger sie formuliert werden kann, umso besser. In der Antike scheint demgegenüber ein umgekehrtes Verhältnis zum Wissen und zum Hervorbringen vorgeherrscht zu haben: Wahrheit ist hier nicht zu verstehen als eine positivistisch gesetzte „veritas“ (woraus unser Begriff der Wahrheit als Übersetzung stammt), Wahrheit war wörtlich *ἀλήθεια* [a-letheia], eine Un-Verborgenheit, eine nicht mehr existierende Verborgenheit, eine aus dem verborgenen Dunkel [„lethe“] herausgestellte Eröffnung. Wahrheit ist damit nicht ein Absolutes, sondern ein Phänomen, das entsteht oder uns vor Augen kommt auf seinem Weg der Findung aus Verborgenheit zu Unverborgenheit.

Die Entgegensetzung der Begriffe von ‚Unverborgenheit‘ und ‚Wahrheit‘ steht meines Erachtens stellvertretend für das Verhältnis von *téchne* und Technik im Herstellen damals und heute. Herstellen im Denkraum der *téchne* bedeutet ein Aufdecken dessen, was zuvor verdeckt ist; das heißt derjenige, der herstellt, weiß vorher noch nicht genau oder vorauseilend, welches Ergebnis ihn und uns im Objekt erwarten wird. Er will dieses im Anwenden seiner *téchne* herausfinden. Herstellen im Modus der Technik dagegen bedeutet (allzu oft) das schlichte Anwenden einer bereits gefun-

denen, allgemeingültigen Regel – sei dies eine Regel des Städtebaus, der Konstruktion, der Materialität, der Bauphysik oder auch der Ästhetik. Entwerfen im Sinne der Technik bedeutet das Nachvollziehen einer bereits gefundenen Antwort und die erneute Wiederanwendung. Im Modus der Technik steht die Antwort über der Frage, im Denkraum der *téchne* steht die Frage über dem Ergebnis. Herstellen oder Entwerfen im Sinne der *téchne* bedeutet, über das Fragen zum Ergebnis zu finden.

So können wir aktuell einen Betrachtungsengpass im Entwerfen und Herstellen für die Architektur konstatieren: in einem zunehmend von technisierendem Denken in Beschlag genommenen Bauwesen kommt wahre Architektur im Sinne eines Bauwerkes nur dort noch zustande, wo sie die klassische Erwartungshaltung durch Nichterfüllung bewusst unterläuft – sei es im Hinblick auf die Freiheit von der vorgeschriebenen Funktion, auf das Infragestellen einer scheinbar gesellschaftlich institutionalisierten Bedeutung, oder auf den Verzicht auf einen „Trost der guten Form“<sup>8</sup>; mit anderen Worten: als nichterwartete Antwort. In der reinen Erfüllung einer Erwartung nämlich steht die Erfahrung still. Technik müsste sich demnach so zeigen, dass sie nicht im Dienen verschwindet. Das wiederum widerspricht aber der Art, wie wir heute Technik verstehen und mit ihr umgehen. Das offene Kaminfeuer ist nicht Technik – es ist die domestizierte Form eines Ur-Elementes.

8 Lyotard 1987 [1982]: 29.

Ein offenes Feuer aber erzeugt nicht nur Wärme, es erzeugt zudem Rauch, Qualm, Geruch, nicht zuletzt auch Asche. Es ist ursprünglich und direkt. Es gibt einen Nutzen und ein Soll. Gehen wir dem Phänomen des Feuers ausschließlich ‚technisch‘ nach, so unterwerfen wir es einer radikalen Abstraktion, in der von seinem ursprünglichen Wesen, aber auch von seinem ursprünglichen Reiz nicht mehr viel übrigbleibt. Denn was ist aus der Feuerstelle im Haus geworden, die als Herdfeuer sowohl Kochstelle wie auch Wärmequelle war? Auf der einen Seite eine unsichtbare Fußbodenheizung, auf der anderen Seite ein wenn nicht unsichtbares, so doch hochabstrahiertes Cerankochfeld mit Touchpad.

## Zeug vs. Werk

Ein Bauen, das auf Technik basiert, das wie beschrieben auch den Modus des Entwerfens als eine Technik begreift und anwendet, kann nur Dienstleistung sein. Sie wird nur „Zeug“ im Sinne eines stummen Dienens hervorbringen, niemals ein „Werk“. Zeug ist nicht nur von seinem Wesen her dazu gemacht, schlicht zu dienen. In seiner Dienlichkeit geht das Zeug soweit auf, dass es in seinem Wahrgenommenwerden geradezu verschwindet, Zeug verflüchtigt sich so in einem schlicht quantifizierbaren Bestand. Auch hierin begegnet uns wiederum das scheinbar Tröstende des rationalen Objektivierens. Wenn die Zahlen stimmen, können sich die Politiker, Immobilienanleger oder Bauunternehmer ihre Argumente darum

zurechtschnitzen. Dass dies nur eine Scheinbefriedigung ist angesichts der stummen Dienerschaft des Zeuges, liegt auf der Hand. Denn, so Heidegger, „das Wesende der Technik bedroht das Entbergen, droht mit der Möglichkeit, dass alles Entbergen im Bestellen aufgeht und alles sich nur in der Unverborgenheit des Bestandes darstellt.“<sup>9</sup>

9 Heidegger 1962 [1950]: 34.

So kommt es, wie der amerikanische Künstler Donald Judd (1928–1994) formuliert, dass „nahezu alle Bauten der letzten 50 Jahre schlicht *Bauten* [sind], bestenfalls entsprechen sie der jeweiligen lokalen Bautradition, aber man nennt sie Architektur, ein Anspruch, der so anmaßend ist wie die Bauten selbst.“<sup>10</sup>

10 Judd 1989 [1984]: 156.

Im Rahmen unseres hier geführten Diskurses interessiert uns selbstredend diejenige Architektur, die diesen Namen auch verdient, also dasjenige Bauen, das eine Absicht verfolgt, das eine Aussage treffen will, das über das reine Dienen hinausgeht. Die Erfahrung des Menschen an der Architektur, der er mit seinen Sinnen und mit seinem reflektierenden Geist immer wieder neu ausgesetzt ist, wird dabei von den basalen Elementen der Architektur affiziert – und das ist zunächst der Raum, nicht die Technik. Im Raum, in seinem Material, in seiner spezifischen Beschaffenheit, in seiner Wirkung im Licht und in seinen Oberflächen vermögen wir das zu erkennen, was wir das Werksein von Architektur nennen können. Denn, wie Judd ausführt, „grundsätzlich wissen wir, wie man Dinge gut macht. Das primäre Problem ist, dass die Öffentlichkeit uns das, was wir wissen, nicht nutzen lässt. [...] Die größte Gefahr für Kunst und Architektur liegt darin, benutzt und angepasst zu werden“<sup>11</sup> – eben als Zeug. In ihrer technisch-instrumentellen Bezogenheit auf das Zeug liegt die große Gefahr für Kunst und Architektur. Das betrifft nun gerade die objektivierbaren und damit auch gegenüber der Gesellschaft begründbaren Kodexe zur Energieeinsparung oder zur DIN-gerechten Einrichtung – denn diese berühren die Autorität der Architektur als eigene und eigenständige Disziplin. In der Architektur aber ist bereits im Wort selbst die *téchne* im wahrsten Sinne zu Hause, hier ist sie beheimatet – es ist daher weder nötig oder angemessen, diesen disziplinimmanenten Charakter allein herauszustellen noch ihn zu verdammen.

11 Judd 1989 [1985]: 164.

## Geist vs. Geheimnis

Wichtig erscheint es, die Frage zu stellen nach dem, was Architektur gegenüber dem schlichten Bauen ausmacht – und in welcher Beziehung zur *téchne* dies stehen könnte. Denn was bestimmt das eigentliche ‚Werksein‘ eines Objektes? Theodor W. Adorno (1903–1969) notiert dazu in seiner *Ästhetischen Theorie*: „Wodurch die Kunstwerke, indem sie Erscheinung werden, mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist.“<sup>12</sup> Auch wenn wir vorausschicken, dass Kunstwerke und Bauwerke in ihrem Wesen je verschieden sind voneinander, so dass ein unmittelbarer Vergleich zwischen

12 Adorno 1970: 134.

den Werken der Disziplinen kaum schlüssig zu vollziehen ist, so können wir uns hier vielleicht doch die Freiheit nehmen und Adornos Zitat auf die Architektur anzuwenden versuchen: *Wodurch die Bauwerke mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist*. Wer wollte dem widersprechen? Und ihr Geist ist eben in der ursprünglichen Weise der *téchne* als dem Denkraum des Herstellens und Hervorbringens zu Hause. Denn es ist weder die gute Form, noch das gute Material, noch das gute Handwerk, was ein architektonisches Artefakt zum Werk macht. Wenn wir von einem Werk sprechen, dann meinen wir ein Objekt, das Geist in sich trägt über sein Sichtbares hinaus. Damit sprechen wir vom Paradox des Nichtgegenständlichen an ihm – damit ist weder Farbe noch Komposition noch Material noch Art der Herstellung gemeint, denn dieses ist mehr ästhetische Technik als Geist, mehr Modus der Umsetzung als Urgrund eines Werkes. Geist ist das, was als ein Ursprung in den Werken durchscheint, ohne jedoch konkret zur Erscheinung zu kommen.

Wie also finden wir zum Werk durch die *téchne*? Ein Blick auf das Feld der Bildenden Kunst mag hier hilfreich sein. Der Maler Gerhard Richter (\*1932) kann als ein Werkschöpfer gelten auf der Suche nach dem Geist des Werkes. Sein Werkkomplex zeichnet sich durch seinen vorab konzeptionell bestimmten Inhalt aus, je auf der Suche nach einer dahinterliegenden Wahrheit im Schaffen. Stets forscht Richter nach neuen Inhalten im Wesen der Malerei, nicht festgelegt im Sinne eines Genres, nicht festgelegt in der für die Bildende Kunst wesentlichen Frage nach Gegenständlichkeit seiner Werke oder Abstraktion. Mit einem spezifischen Blick auf die Technik des Hervorbringens, befragt Richter die Möglichkeiten, die in der jeweiligen Technik stecken, aber nicht als ihr Sklave, nicht als Sprachrohr eben dieser Technik, sondern als ein Forschender an diesem Modus. So nutzt Richter jeweils unterschiedliche Techniken im ursprünglichen Sinne der *téchne*, das heißt er geht dem Denkraum des (möglichen) Werkes in einer diesem Objekt entsprechenden Technik nach – auch in der Möglichkeit des Scheiterns: sei es die spezifische Wischtechnik in seiner ersten Phase der photographisch-gegenständlichen Malerei, sei es das Verziehen der Farbe mittels Rakel über die großformatigen Leinwände in seinen abstrakten Gemälden, oder sei es der Gebrauch von Computerprogrammen in der Herstellung seiner jüngsten *stripes*. Nicht die Festschreibung auf eine der beschriebenen Techniken gibt vor, ob wir ein Werk vor uns haben oder nicht. Es ist die aus dem Werk aufscheinende Suche nach seinem spezifischen, eigenen Inhalt, die dem Objekt seinen Werkcharakter gibt – also das, was man das Nachverfolgen des Geistes nennen könnte. Die Frage der Autorschaft bei Richter ist somit nicht an die Wiederholung einer Technik im Sinne einer wieder erkennbaren Handschrift gebunden, sie manifestiert sich stattdessen als stetig wiederholter Eintritt in den Denkraum der Fragestellung, *was ein Werk je sein kann*. Und kaum hat sich der Betrachter auf die bereits vertrauten Bildentwürfe Gerhard Richters eingelassen, da hinterfragt dieser bereits aufs Neue das Wesen der Malerei. So zeugt die ewig suchende Haltung Gerhard Richters davon, dass es einem wahrhaft

poietischen Hervorbringer von Werken nicht darum gehen kann, zu gefallen oder Erwartungen zu befriedigen, sondern dass ihm die Befragung der Malerei in ihrem Wesen selbst eine wahre Herzensangelegenheit ist, verbunden mit der alles entscheidenden Grundfrage: *Wie weit reicht das Wesen eines Bildes?* Und dieses ist eine Fragestellung im ursprünglichen Sinne der *téchne*. Richter zeigt durch sein Schaffen, dass diese Frage nie an ihren Endpunkt gelangen kann, weil er sie stetig um weitere Optionen zu erweitern vermag. Die Frage bleibt je als Frage bestehen. Lyotard beschreibt diesen Wirkungskreis eines Werkes – egal ob aus Kunst, Literatur oder Architektur – wie folgt:

„Das Werk ‚will nichts sagen‘, es ist ein einzigartiges, unerwartetes Gefüge der Elemente, aus denen es besteht: die Wörter in der Literatur, die Farben und Formen in der Malerei. [...] Keine Repräsentation, kein Ausdruck. Und auch keine Symbolik: es bezeichnet keine präexistierenden ‚Ideen‘. Keine Bedeutung und keine Lobpreisung.“<sup>13</sup>

13 Lyotard 1989: 45.

So geht es in unserer heutigen Suche nach Wahrheit im Werk nicht mehr wie in der Antike um das Aufdecken der *einen* göttlichen Idee, die sich in der Ansicht des Werkes als *eidos* (= *idea*) widerspiegelt; uns geht es heute um eine Erkenntnis aus Vielheiten, um eine Ganzheit, die sich aus mehreren möglichen Antworten speist.

## Téchne vs. Ästhetik

Geist im Werk ist damit das, was wir als das Geheimnis eines Werkes umschreiben können. Der Begriff des „Geheimnisses“ (Lyotard spricht in dem zuvor genannten Zitat im weiteren von der „magischen Form“) in einem Werk ist hier insofern wichtig, weil dieser sicherstellt, dass das Ergebnis nicht nur erfüllte Erwartung oder erwartbare Erfüllung darstellt. Das Denken und das Hinterfragen des konzeptionellen Inhalts und der daraus resultierenden Gestalt bilden das Hauptgewicht dessen, was wir aus dem Begriff der *téchne* ableiten können. Werke der Architektur finden wir dort, wo dieses Geheimnis eines Werkes zwischen Identifizieren und Verstehen offen gehalten ist, ohne vordergründig einer wie auch immer gearteten Technik nachzugehen. Diese Kritik schließt auch die (scheinbar paradoxe) „Technik der Ästhetik“ ein, derzufolge gebräuchliche oder gerade in Mode befindliche Muster oder auch zufällig gefundene Pattern zur vordergründigen Gestaltung in der Architektur herangezogen werden, die mit dem eigentlichen Wesen des zu Entwerfenden nichts zu tun haben. In diesem Sinne sieht Jacques Rancière (\*1940) die Disziplin der Ästhetik in einem kritischen Licht, ähnlich instrumentell in ihrer Ausrichtung wie es die Technik selbst ist: „Die Ästhetik ist der perverse Diskurs geworden, der dieses Dem-Werk-von-Angesicht-zu-Angesicht-Gegenüberstehen verhindert, indem er die Werke einer Denkmaschine unterwirft, die für andere Zwecke

entworfen wurde [...].“<sup>14</sup> So ist für Rancière die Ästhetik „nicht der Name einer Disziplin. Es ist der Name eines spezifischen Regimes der Identifizierung von Kunst“<sup>15</sup> – also einer Technik, die vorgibt, sich mit Werken auseinanderzusetzen, die aber allzu oft nur oberflächlich vergleicht (was das Werk repräsentiert, wer sein Erschaffer ist, welchen Wert dieses hat) und das eigentliche Wesen dessen, was ein Werk *an sich* ist, außer Acht lässt.

14 Rancière 2007: 12.

15 A. a. O.: 18.

Um den hier vorgebrachten Gedankengang mit der einleitenden Metapher vom Blindsein und Sehenkönnen abzuschließen, hier die Fortsetzung von Heideggers Zitat zu Beginn des Textes: „So könnte es sein, dass unser undichterisches Wohnen, sein Unvermögen, das Maß zu nehmen, aus einem seltsamen Übermaß eines rasenden Messens und Rechnens käme.“<sup>16</sup>

16 Heidegger 1954 [1951]: 197.

Das trifft es: Unsere Technikbezogenheit führt uns näher an die Blindheit gegenüber dem Werk als an das Sehenkönnen, weil wir allzu selten nach dem Wesen dessen fragen, was wir entwerfen oder bauen oder als Gebautes vor uns haben, und stattdessen allzu oft eine vorgefasste Erwartung zu erfüllen suchen – sei sie technischer oder vordergründig ästhetischer Natur. Nicht der Überfluss an Technik ist es, der uns dem Geheimnis eines Werkes gegenüber sehend macht – es ist das Öffnen des Denkens, das umgekehrt zunächst eines Konzeptes im Entwerfen bedarf. Das Konzept fragt nicht nach Einschränkung oder Übermaß. Es fragt nach dem Wesen seines Grundes. Es richtet sich am Gegebenen. Und es birgt ein Geheimnis, weil wir in diesem beständigen Fragen nie zu einem endgültigen Abschluss gelangen werden.

## Zur Person

Tom Schoper (Dr.-Ing.), Jahrgang 1967, ist Architekt und Architekturtheoretiker. Er führt gemeinsam mit seiner Frau Henrike Schoper das Architekturbüro *schoper.schoper* und lehrt an der Fakultät für Architektur der Technischen Universität Dresden. Hier untersucht er im Rahmen seiner Forschung die Wechselwirkung von Architektur, Bildender Kunst und Philosophie. 2010 erschien sein Buch *Zur Identität von Architektur. Vier zentrale Konzeptionen architektonischer Gestaltung* als Publikation seiner Dissertation. Zudem veröffentlicht er in der *Neuen Zürcher Zeitung* seine Gedanken zum aktuellen Baugeschehen und ist regelmäßig als Gastredner und Kritiker an Hochschulen im In- und Ausland eingeladen.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970):* Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main.
- Heidegger, Martin (1962):* Die Frage nach der Technik [1950].  
In: Ders. Die Technik und die Kehre. Stuttgart, S. 5–36.
- Heidegger, Martin (1954):* „...Dichterisch wohnet der Mensch...“ [1951].  
In: Ders. Vorträge und Aufsätze. Stuttgart 1954. S. 181–198.
- Judd, Donald (1989):* Kunst und Architektur, 1984 [1984].  
In: Ders.: Architektur. Münster, S. 156–160.
- Judd, Donald (1989):* Kunst und Architektur, 1985 [1985].  
In: Ders.: Architektur. Münster 1989, S. 164–166.
- Lyotard, Jean-François (1987):* Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? [1982] In: Ders. Postmoderne für Kinder. Wien, S. 11–31.
- Lyotard, Jean-François (1989):* Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries. In: Christine Pries (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim, S. 319–347.
- Lyotard, Jean-François (2001):* Ich, die Tatsache. In: Ders. Der schalltote Raum. Die Anti-Ästhetik von Malraux [1998]. Wien, S. 43–48.
- Rancière, Jacques (2007):* Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien.
- Verschaffel, Bart (2001):* Architektur als Geste. Luzern.

## Zitiervorschlag

Schoper, Tom: Techné vs. Technik. Ein Modus des Fragens oder des Antwortens? Oder: Über *téchne* zu Geist und Werk. In: Wolkenkuckucksheim, Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur. Vol. 19, Issue 33, 2014, [pages], [cloud-cuckoo.net/fileadmin/issues\\_en/issue\\_33/article\\_schoper.pdf](http://cloud-cuckoo.net/fileadmin/issues_en/issue_33/article_schoper.pdf) [inquiry date].