Originalveröffentlichung in: Bürger, Stefan ; Kallweit, Ludwig (Hrsgg.): Capriccio & Architektur : das Spiel mit der Baukunst ; Festschrift für Bruno Klein, Berlin 2017, S. 15-22



# EINLEITUNG UND ANLEITUNG

Wer inhaltlich in angemessener Breite und Tiefe an die Arbeiten von Bruno Klein anschließen möchte, der muss vielseitig sein. Es ist nicht leicht, die unterschiedlichen exemplarischen Studien und methodischen Ebenen unter einem Dach zu vereinen. Versiertheit und Vielschichtigkeit kennzeichnen seine Arbeiten. Dies liegt insbesondere daran, dass Bruno Klein sich nicht zwingend in der Rolle sieht, bestimmte inhaltliche und arbeitstechnische Vorgehensweisen, die unsere Disziplin normalerweise bestimmen, unhinterfragt zu bedienen: Bei Objektbesichtigungen ist er nicht selten derjenige, der im Gespräch aus gegebenem Anlass aus der Gruppe heraustritt, um das zu Betrachtende auch von einer anderen Seite in Augenschein zu nehmen. Er tritt hinter die Kulissen, hinterfragt das Gehörte und Gesagte und liefert Ideenansätze, um die Sachlage von einer gänzlich neuen Seite zu beleuchten. Aus Quellentexten sammelt er Sachinformationen, liest auch zwischen den Zeilen und versucht auf unterschiedliche Weise, Bezüge und Verhältnisse zu erkennen. Vorbestimmte Normen nimmt er dabei ernst, ohne sich jedoch daran hindern zu lassen, Grenzen ggf. aufzuweichen und neue Horizonte zu eröffnen. Worum es ihm am Ende geht, ist nicht Kunst und Architektur so zu erschließen, dass sich schubladengerechte Ergebnisse zum Selbstzweck vorgefassten Kriterien und Kategorien zuordnen lassen. Vielmehr geht er den Dingen soweit als möglich auf den Grund, um zu verstehen, aus welchen Gründen und mit welchen Mitteln sie einst gefertigt wurden, um darin die Menschen und ihr individuelles Handeln zu erkennen.

Das Zusammenwirken von Kunstwerken und Menschen steht somit auch hier im Mittelpunkt, ergänzt um Fragen nach Vermittlungsabsichten, nach Medialität, der Bedeutung von Kommunikation und vielem mehr. Am Ende sollen sich die besprochenen Objekte nicht nur besser verstehen lassen. Und oft lässt sich auch etwas Sinnvolles lernen, um die eigene Umwelt neu schätzen- und kennenzulernen, sich womöglich gar Perspektiven eröffnen, um sich in der Gegenwart mit ihren Normativen und Regelverstößen auf leichtere Weise zurechtzufinden. Wenn dieses Wechselspiel am Ende sogar geistreich ist, sich die Arbeit nach Normen und mit Normüberschreitungen wie beim Capriccio mit Kunstfertigkeit und Lustbarkeit verbündet, umso besser ...

Das Buch widmet sich verschiedenen Themenkreisen in vier Kapiteln, deren Beiträge in chronologischer Folge erscheinen:

1. Ein Themenbereich beschäftigt sich mit jenen Aspekten der Baukunst, die (z.B. spielerisch) aus einer Gruppe ausscheren können. Capriccios als Regelabweichungen werden dabei als zentrales Phänomen herausgestellt.

2. Architektur bzw. die Baukunst als Prozess bildet den zweiten Themenbereich, begleitet von der Frage, inwiefern Prozesshaftes in Gestaltungen hineinwirken kann.

3. Im dritten Teil sind Beiträge zusammengefasst, die an herausragende Forschungen und Themengebiete, die Bruno Klein in besonderem Maße am Herzen liegen, unmittelbar anknüpfen. Häufig geht es dabei um kunstspezifische Objekt-Subjekt-Korrelationen, die unter dem Begriff des Kommunikativen zusammengefasst wurden.

4. Ein vierter Buchabschnitt bietet eine Zusammenstellung von Text- und Bildbeiträgen, die aus dem wissenschaftlichen Regelbetrieb ausscheren. Es ist gewissermaßen eine andere Seite der Beschäftigung mit Kunst, die in den üblichen Formaten unserer Forschung wenig Raum findet. Um den Blick hinter die Kulissen zu wagen, müssen Sie als Leser allerdings das Buch herumdrehen und es von der anderen Seite lesen.

## Zu I. Capriccio und architektonischer Raum / Capriccio und sozialer Raum

### Capriccio & Architektur

Als *capriccio* werden eigentümliche und geistreiche Kunstformen innerhalb der Bau- und Bildkünste verstanden. Ihre besonderen Inhalte und Erscheinungsformen beruhen darauf, dass sie bestimmte gültige Regeln der (Bild-) Konvention durchbrechen (vgl. die Beiträge von Hans

W. Hubert und Dany Sandron).[1] Wenn ein Künstler eine kapriziöse Wirkung erzielen wollte, musste es zuvor in der Bildkunst normative Vorstellungen geben, von denen er gezielt abweichen konnte.[2] Ein Capriccio war keinesfalls eine wahllose und damit sinnlose Normabweichung, sondern ein gezielter Bruch, ein beabsichtigtes Spiel mit dem Gewohnten, um auf diese Weise einen neuen Sinnzusammenhang und Gedanken im Bild anzulegen bzw. im Betrachter hervorzurufen.

Sollen Capriccios betrachtet und mit kunstwissenschaftlichen Methoden untersucht werden, wirft dies einige Probleme auf. Auf den Ebenen der Sujets, des Stils, der Kompositionen oder anderer formaler Kriterien werden sich keine Muster finden lassen, um dieses Phänomen angemessen zu charakterisieren, denn mit ihm werden ja gerade gängige Muster unterwandert.[3] Und wenn sich ein Capriccio über formale Kriterien nicht erfassen lässt, ›Capriccio‹ somit keinen Formbegriff darstellt, der sich zur Klassifizierung und mustergültigen Charakterisierung von Kunstwerken eignet, wie lässt er sich dann überhaupt erklären und sinnvoll nutzen?

Ein Capriccio kann kein immanenter, autarker Wert eines Kunstwerks sein. Der Effekt und Sinn eines Capriccios speist sich daraus, dass er Bezug auf etwas Außenstehendes nimmt. Dieses Außenstehende ist eine gültige Norm, eine Konvention, eine gemeinschaftliche Wertvorstellung von Außenstehenden, die als Bezugspunkt genommen wird, um bewusst mit bestimmten künstlerischen Mitteln davon abzuweichen, auch um sich abzugrenzen. Ein Capriccio ist somit nicht von seiner eigenen Form her bestimmbar, sondern von einer äußeren Norm. Die Erkennbarkeit und der Sinn eines Capriccios stehen in einem spezifischen Verhältnis zu einer normativ aufgefassten Kunst bzw. zu einem normativen Aspekt von Kunst oder normativen Umgang mit Kunst. Da diese Korrelation keine passive, formale Eigenschaft ist, sondern vielmehr ein bewusster künstlerischer bzw. interpretatorischer Akt, der sich an entsprechend mit den Konventionen vertraute Betrachter wendet, ist ein Capriccio weniger ein artifizielles Verhältnis der Form, sondern eher ein künstlerisches Verhalten bzw. ein Verhalten gegenüber der Kunst und Kunstauffassung. Insofern nimmt der Begriff ›Capriccio‹ von vornherein die Kunstwerke nicht als abgeschlossene Objekte in den Blick, sondern erfasst besondere Formen von ihren Objekt-Subjekt-Bezügen her: das absichtsvolle (Fehl-) Verhalten von Künstlern bei der Erschaffung von Bildwerken oder das von Normen abweichende (Rezeptions-)Verhalten bestimmter Betrachter.

Bisher ist es nicht gelungen, das Phänomen adäquat zu klassifizieren, und es wird wohl auch in Zukunft schwierig werden, wenn man davon ausgeht, dass ein Capriccio eher als ›Verhaltensmuster‹ gelten muss. Wer verhält sich wie und warum? Damit wäre der gesamte Komplex aller kunsttechnischen, kommunikativen und medialen Bezüge zwischen Bildwerken und Betrachtern aufgerufen: Stilmerkmale, ikonographische Bildformulare, Bildkultisches und entsprechendes Nutzungs- und Rezeptionsverhalten, Standards der Kunst als Mittel beispielsweise für Memoria, Repräsentation oder Politik usw. Für jeden medialen Sachverhalt und für jede Zeit wäre das Normative neu zu bestimmen, um dann erst die Möglichkeiten der Normabweichungen analysieren und systematisieren zu können: die formalen Abweichungen, die der Künstler im Bildaufbau schuf, oder die Abweichungen, die der Künstler vor dem Hintergrund gültiger Sehgewohnheiten und geistesgeschichtlicher Erwartungen im allgemeinen Leseverhalten anlegte. Zudem wäre zu berücksichtigen, dass mit einem Capriccio nicht zwingend die Allgemeinheit – also alle – erreicht werden sollte, sondern ein spezieller Adressatenkreis mit spezifischem, vielleicht elitärem Hintergrundwissen, welches notwendig war, um die besondere Form und den exklusiven und zugleich exkludierenden Sinn überhaupt erkennen zu können.

## Capriccio & Handlung

Für die Architektur und Baukunst und das Handeln in sozial geformten und gestalteten Räumen wird das Problem keinesfalls geringer, eher noch komplizierter. Denn wenn davon ausgegangen wird, dass sich ein Capriccio durch das Verhältnis von Form und Sinn in einem Bild zu erkennen gibt, d.h. durch das Verhalten des Künstlers bei der Ausgestaltung von Normen bzw. der Anfertigung des Bildes und/oder durch das Verhältnis der Normen bzw. das Verhalten des Bildes im Gegenüber zum Betrachter seinen Sinn entfaltet, dann muss dies auch für die Werke der Bau- und Raumkunst zutreffen und kann dies auch gleichermaßen für soziale Gruppen gelten, die Normen ausgestalten bzw. durch das Verhältnis der Normen zu Außenstehenden bestimmte Wirkungen erzeugen oder gar provozieren.[4]

Für die Architektur setzt dies voraus, dass sich in der Architektur beispielsweise Bildhaftes mitteilt. Dabei ist nicht zwingend von einer architekturikonologischen oder metaphorischen Ebene eines Bauwerkes auszugehen. Das normativ Bildhafte kann auch die geregelten Abläufe beim Gestalten von Formen betreffen. Ebenso können künstlerische und handwerkliche Gewohnheiten in den Formbildungsprozessen, die vornehmlich auf

1 Vgl. Halm 1952, Sp. 329–335; Definition zuletzt in: Steil 2014, S. 1–4.

2 Kat.Ausst. Firenze 2013. Ausgewählte Beiträge zu Capriccios in der Baukunst: Garms 2011; Frommel 2009; Manzo 2007.

3 Zur historischen Begriffsgeschichte, den Bedeutungsdimensionen und methodischen Problemen des ›Capriccio‹-Begriffs (für die Malerei): Kanz 2002.

4 Exemplarisch zu architektonischen Anomalien bzw. zum bildkünstlerischen Umgang mit Architektur: Hubertus 2010; Bürger 2012a; Bürger 2012b.

bestimmten Standards im Zuge ihrer technisch-formalen Ausführung beruhen, normative Vorstellungen prägen. Diesbezüglich wären die Verhaltensmuster der gängigen architektonischen Konzeptionen, der üblichen Entwurfspraktiken, der gebräuchlichen Bautechniken und -technologien u.v.m. in den Blick zu nehmen. Und es wären auch die Muster in den Verhältnissen zwischen den Formen und physikalischen Grundvoraussetzungen und statisch-konstruktiven Notwendigkeiten zu berücksichtigen. Da gebaute Architekturen in sozial verfügbare Räume gepflanzt werden und aufgrund der hohen Arbeitsteiligkeit als Produkte kollektiver Prozesse gelten müssen, gab und gibt es zumeist mehrere Akteure, auch mehrere Phasen und vielfältige Möglichkeiten, in irgendeiner Weise in diese Prozesse einzugreifen, um ggf. kapriziöse Normabweichungen zu erzeugen (vgl. den Beitrag von Ludwig Kallweit).

Zu berücksichtigen ist auch, dass Architekturen regelmäßig nicht in idealer Weise neu gestaltet wurden. Das Umbauen und Weiterbauen im Bestand, auch in kulturtopographischen und städtebaulichen Kontexten, bestimmte oftmals den Handlungsrahmen für den baukünstlerischen Umgang. Normabweichungen und gewisse Regelverletzungen wurden durch gegebene Umstände mitunter ausgelöst, ohne dass unmittelbar ersichtlich würde, ob die Gegebenheiten etwaige Normabweichungen erzwangen, ob sie Verlegenheitslösungen generierten oder die baukünstlerischen Resultate einem kreativen, ggf. kapriziösen Umgang mit der vorhandenen Substanz entsprangen.

Bei einer systematischen Zusammenstellung kapriziöser Gestaltungen wäre auch zu fragen, ob eine bestimmte Normabweichung vor dem Hintergrund einer formgestalterischen Konvention oder sozialen Kodierung nur eigentümlich ist oder auch geist- und sinnreich. Bezüglich der Eigentümlichkeit von Gestaltungen müsste zunächst konstatiert werden, dass eine Form anders ist, als dies zu erwarten gewesen wäre. Doch zielte diese Form von vornherein auf eine kapriziöse Normabweichung und auf ein Spiel mit der Betrachtererwartung? Bei der steten Suche nach neuen architektonischen Lösungen, um mit baukünstlerischen Mitteln neuen Ansprüchen und Bedürfnissen gerecht zu werden, ist davon auszugehen, dass Neuartiges zuallererst innovativ sein sollte. Dabei konnte und musste in einem bestimmten Rahmen durchaus der Kanon gebrochen wurden. Dieses Brechen und Umbrechen von Normen konnte am Anfang im Einzelfall vielleicht einer kapriziösen Idee entsprungen sein, am Ende gar zu Stilwechseln oder Manierismen führen und damit neuen normativen Auffassungen den Weg bereiten.

Die Sinnhaftigkeit eigentümlicher Formgebungen zu untersuchen wird zusätzlich erschwert, da nicht nur gesehen werden muss, wie eine Form beschaffen ist, sondern auch, wie eine andersartige Form ursprünglich gemeint war. Dafür sollten nicht nur die baukünstlerischen

**1** Bruno Klein ist dem Rätsel auf der Spur

Regeln bekannt sein, um etwaige Normabweichungen zu erkennen, sondern auch das jeweils zeitbedingte Hintergrundwissen, auch die Zeit als Teil des Bewegens und Betrachtens und insgesamt das jeweilige Leseverhalten der Betrachter, um zu verstehen, welche Sinnebenen sich ggf. durch die Formen erschließen lassen (vgl. den Beitrag von Nicolas Reveyron).

Hinzu kommt das Problem der Quellen: Denn selbst singuläre Schriftquellen und deren inhaltliche Überlieferungen werden ja regelmäßig dazu benutzt, bestimmte normative Auffassungen innerhalb eines wissenschaftlichen Diskurses zu begründen. Wie müssten also Quellentexte beschaffen sein, um sie im Abgleich mit einer Architektur als Nachweise für kapriziöse (Verhaltens-) Muster gelten zu lassen? Es ist zu erwarten, dass – wie bei Witzen – eine Erklärung nicht mitgeliefert wird. In irgendeiner Weise muss aber ein Capriccio in der Architektur augenscheinlich selbsterklärend sein, um adäquat zu wirken und um verstanden zu werden (vgl. den Beitrag von Hans W. Hubert). Doch wie ist das möglich? Und ist daher nicht mit dem schlimmsten Fall zu rechnen, nämlich dass sich viele Capriccios in der Architektur nicht adäquat mit kunst- und architekturhistorischen Methoden nachweisen lassen?

Insofern ist verständlich, dass kapriziöse Stellen zunächst im Bestand gesucht, gefunden und gelesen werden

(müssen). Dies ist nicht immer so einfach, weil architektonische Gestaltungen oft höchst individuelle Lösungen sind, mit eigenwilligen Gründungs- und Entwurfsumständen, mit einzigartigen baulichen Vorbedingungen und Verläufen, mit individuellen Motivationen und Möglichkeiten der beteiligten Akteure, die jeweils in die Gestaltungen hineinwirken. Die Vielfältigkeit der Architektur, Individuelles, Subjektives und Einzigartiges in sich zu tragen, erschwert es, aus der Artifizialität des Gesamten jene Eigentümlichkeiten herauszulesen, die als Capriccio eine gezielte und sinntragende Normabweichung darstellen. Insofern ist es nicht per se das Andersartige und Eigentümliche, das ein Capriccio ausmacht. Vielmehr bedarf es eben jener Norm oder Konvention o.ä., um eine kapriziöse Wirkung erzeugen zu können. Folgende Spielarten wären denkbar:

a) Das Spiel mit der Norm: Das Normative wird nicht völlig außer Kraft gesetzt, sondern relevante, erkennbare Grundmuster übernommen, um zunächst klar herauszustellen, dass die Norm unverändert gültig ist. In diese normativ gestalteten Umgebungen, in bau- und bildkünstlerische aber auch soziale Räume, werden dann bestimmte Regelverstöße eingebaut, mehr oder weniger offensichtlich, für jedermann oder nur für Eingeweihte sichtbar (vgl. den Beitrag von Bruno Boerner / Maria-Christina Boerner). Form und Sinn des jeweiligen Capriccios bleiben, wenn es keine Kontextualisierung erfährt, zunächst unbestimmt.

b) Das Spiel mit der Form: Der spielerische Umgang mit der Form, der als Witz in der Baukunst gemeint ist, ist wohl jene Art von Capriccio, welches – zumindest von Eingeweihten – vergleichsweise leicht erkannt wird (vgl. den Beitrag von Hans W. Hubert). Zumeist in einem Rapport oder einer ansonsten geregelten Formgebung treten Störungen auf, bestenfalls lustige lokale Lösungen, die den Betrachter aufmerken oder gar schmunzeln lassen. Dabei kann der Impuls für eine solche Lösung von einer baulichen Situation ausgehen, die ungewollt den Rapport stört. Das Capriccio stellt dann eine Möglichkeit dar, spielerisch mit dem Problem umzugehen, die gestörte Stelle ansehnlich, interessant oder zu einem gewissen Grad auch verstörend zu gestalten. Hauptaufgabe ist es, ungelenke Stellen in der Architektur zu vermeiden, die nur schlechtes Licht auf den Baukünstler werfen würden. Der Baukünstler nutzt diese Situationen bestenfalls als Angebot, sein Vermögen zu zeigen, versiert und kunstreich auch über den Rahmen der normativen Baukunst hinaus mit architektonischen Formgebungen umzugehen, um Problemzonen schöpferisch zu bewältigen.

c) Das Spiel mit dem Typus (z.B. Typus/Antitypus): Hierbei fallen das Normative und das Kapriziöse lokal nicht ineinander, sondern bestehen eher nebeneinander. So wie das Teuflische bisweilen als Widerpart benutzt wird, um das Göttliche sichtbar zu machen oder das Wilde als Komplementär zum Höfischen, kann die Eigentümlichkeit eines Capriccios beispielsweise dazu dienen, eine gültige und geschätzte Normvorstellung zu untermauern. Der Sinn ist dann zumeist weniger spaßiger Natur, bedient sich allenfalls eines ironischen Mittels, um das Regelgerechte herauszuarbeiten und zu betonen (vgl. den Beitrag von Bruno Boerner / Maria-Christina Boerner).

d) Die Negierung und Subversion: Anders ist es, wenn Konventionen derart fest stehen und unumstößlich sind, dass es nicht zwingend nötig ist, die unveränderte Gültigkeit der Normen in der Gestaltung mit anzulegen und nachzuweisen. Diesbezüglich ist ein Künstler sehr schnell in der Lage, es einfach nur anders zu machen als bisher. Ob sich seine Gestaltung dann als revoltierender Gegenentwurf oder als satirisch-ironisches Capriccio zu erkennen gibt, hängt dann wohl weniger von der Form ab, sondern eher von der Position des Betrachters im Bezug zum normativen Kontext (vgl. den Beitrag von Jürgen Müller). Wichtig ist, dass erkennbar wird, dass der Künstler nicht bloß aus Unwissenheit alles verkehrt gemacht hat. Das Kunstwerk bzw. die Architektur muss ihrer Gestaltung nach von der Norm ausgehend ins Gegenteil verkehrt sein oder das Verkehrte meinen oder das Richtige meiden oder gar zerstören und dies mittels von bewussten Gestaltungen des Anderen oder des Gegenteiligen zum Ausdruck bringen (vgl. den Beitrag von Bettina Marten). Solche Gestaltungen sind hochgradig sinntragend, da sie zumeist bedeutungsschwere Positionen bewusst torpedieren, da sie neue, möglichst neuen Sinn tragende Formgebungen zu erzeugen suchen.

e) Der Subtext oder Metadaten: Diese Art Capriccio ist wohl am schwersten zu erkennen. Die Gestaltungen folgen im Wesentlichen einer Norm, so dass nur durch zusätzliche Markierungen Hinweise gegeben werden, dass der normativen Hauptordnung eine zumeist für den gewöhnlichen Betrachter verborgene Informationsebene beigegeben wurde. Oft ist Spezial- oder Geheimwissen notwendig, um die Anomalien, die Inhalte der Subtexte und Zusatzinformationen, überhaupt lesen zu können. Die Verschlüsselungstechniken des Künstlers sind ein Teil des Spiels; die formale Verarbeitung der Informationen der andere Teil (vgl. den Beitrag von Stefan Bürger zu den Görlitzer Portalen). Ob dieses doppelte Spiel spaßig ist, hängt natürlich von der Ernsthaftigkeit und Funktion des künstlerischen Mediums und seiner Instrumentalisierung im Verhältnis zum Betrachter ab. Die Formen können so vielfältig sein, wie die Absichten und die Adressaten. Zu fragen wäre in jedem Fall, was jeweils bekannt sein musste, um diese subtilen Informationen lesen zu können, an wen sich die Abweichung bzw. Anreicherung richtete: an Architekten und Bauverständige, an Betrachter als rätselfreudige Leser, an Verbündete oder Eingeweihte.

### ›Capriccio & Architektur‹ als Methodenproblem und Festschriftthema

Die Hürden für eine wissenschaftliche Bearbeitung stehen deutlich vor Augen. Die Wissenschaft, die sich um Klassifizierung, um Vereinfachung und um die Entwicklung normativer Denkmuster bemüht, damit sich diverse Phänomene besser erfassen und kommunizieren lassen, wird es schwer haben mit einem Bestand, der sich ja gerade einer solchen Musterbildung zu entziehen sucht. Es handelt sich um einen Bestand, der quantitativ wenig ins Gewicht fällt, denn würden Capricci reichlich zu finden sein, wären ja wiederum regelmäßige und damit nach Regeln und Normen verlaufende Formen und Funktionen zu unterstellen.

Und bei jedem einzelnen Capriccio beeinflussten zahlreiche Aspekte die Ausgestaltung: die lokale Situation, der normative Kontext, die Absichten und das Gestaltungsvermögen des oder der Kunstschaffenden, die Ansichten und das Wahrnehmungsvermögen der Betrachter. In dem zahlenmäßig eingeschränkten Bestand ist mit hoher Diversität zu rechnen, was von vornherein eine systematische Durchdringung erschwert – aber auch den jeweiligen Überraschungseffekt erhöht. Unmöglich wird sie nicht sein, nur ist dafür eine gewisse statistische Menge die Grundvoraussetzung. Da wir aber in der Wissenschaft zur (oft schnellen) Vereinfachung und Musterbildung aufgefordert sind, sind wir dahingehend konditioniert, zuallererst Ähnlichkeiten und Vergleichbares zu filtern. Kapriziöse Gestaltungen nehmen wir dabei am Rande allenfalls als Sonderbares wahr, entweder als ungeliebte Störungen im System, in unseren Argumentations- und Denkprozessen oder bestenfalls als mehr oder weniger willkommene Ausnahmen, um am Ende Regeln und Normen, die wir plausibel machen wollen, zu bestätigen. Manchmal greifen wir sie spielerisch auf, bspw. um ein an Kuriositäten interessiertes Publikum zu unterhalten.

Der Bestand als solcher ist somit nicht nur als heterogen zu bezeichnen, sondern auch unser oft individueller Umgang mit ihm. Ein Capriccio stört gewissermaßen den wissenschaftlichen Regelbetrieb. Wissenschaft liefert sich nicht dem überraschend Unerwartenden aus, sondern soll sich in geregelter Weise mit Gesetzmäßigkeiten befassen und ordnende und regulierende Denkmuster zum Ziel haben.

Diese Hürden zu überwinden, nimmt sich diese Publikation nicht vor. Sie ist eher eine Initiative, einige Capriccios mit ihren Sonderleistungen und Einzelschicksalen zusammenzuführen und zu würdigen. Hier verbinden wir das Praktische mit dem Nützlichen. Da wir darauf angewiesen sind, individuelle Beiträge für diese Schrift einzusammeln, gingen wir davon aus, dass vielen Forschenden solche Sonderfälle aufgefallen sind. Da diese Einzelbefunde oft nur marginal in wissenschaftlichen Themenkreisen und Forschungsformaten Berücksichtigung finden, verstehen wir dieses Buchprojekt als

**2** Bruno Klein erörtert das Problem

gute Gelegenheit, mit gleichem Ziel aber aus unterschiedlichen Perspektiven diese Einzelbefunde und -aspekte darzustellen.

Ob wir nun vorsätzlich oder fahrlässig auf eine inhaltliche Fokussierung oder ein methodisches Vorgehen verzichten, ist insofern zunächst unerheblich, da wir aus dem oben erläuterten schlussfolgern, dass jeder normative Zuschnitt unweigerlich zu einer Beschränkung der phänomenologischen Bandbreite als auch wissenschaftlichen Perspektive führen würde.

### Zu II. Architektur im Prozess / Prozesse als Gestalter

Im zweiten Buchteil werden Beiträge zusammengeführt, die bestimmte Verhältnisse zwischen Objekten und Subjekten zum Gegenstand haben und dabei insbesondere die vermittelnde Rolle der Bauwerke und ihrer Formen beispielsweise in Spannungs- und Konfliktsituationen thematisieren (vgl. den Beitrag von Ute Engel). Eine lange, wichtige wissenschaftliche Beschäftigung galt den Bauwerken in ihren Entwurfs- und Formbildungsprozessen, vornehmlich im Rahmen des von Bruno Klein geleiteten Teilprojektes im SFB 804 ›Die Kirche als Baustelle‹. Untersucht wurden die Motivationen für Formgebungen, die Möglichkeiten und Methoden ihrer Formbildung, auch die Kommunikation zwischen Auftraggebern und Ausführenden und die Medien in den Entwurfs- und Fertigungsprozessen (vgl. die Beiträge von Sabine Frommel, Peter Kurmann, Katja Schröck, Paul Sigel und David Wendland), auch oder gerade wenn es Aspekte betrifft, die nicht materiell fassbarer, räumlich formbarer Natur sind. Dem Interesse, auch in solchen Prozessen Anomalien, Brüche und Störungen in

den Objekt-Subjekt-Beziehungen zu erkennen und zu thematisieren, schließen sich etliche Beiträge auf sehr unterschiedliche Weise an: Gezeigt wird, wie Bildautoren mit den dynamischen Eigenarten von Störungen und Zerstörungen umgehen und verstören können (vgl. auch den Beitrag von Bettina Marten), wie sie auf fest gefügte, gedankliche Denkmuster und Konventionen aufsatteln können, um absichtsvoll und subversiv die konditionierten Betrachtererwartungen ins Wanken zu bringen (vgl. den Beitrag von Jürgen Müller). Störungen von (Stadt-)Bildvorstellungen und die diesbezüglichen Irritationen von Identität sozialer Gruppen (vgl. die Beiträge von Günter Donath und Gilbert Lupfer) werden ebenso vorgestellt wie Verstörungen, wenn höchste Ansprüche an historische Wahrhaftigkeit – zu verstehen als Vollkommenheit eines wissenschaftlichen Gedankengebäudes – und das Streben nach historischer Vollkommenheit mittels möglichst exakter Methoden räumlich aufeinandertreffen und zu polarisierenden Standpunkten der Wahrnehmung und Gestaltungsabsichten führen (vgl. die Beiträge von Harald Wolter-von dem Knesebeck und Dominik Bartmann). Oder genau in umgekehrter Weise: Solche methodischen Verwirrungen mit identitätsrelevanten Folgen, die bisweilen durch den niemals erfüllbaren Objektivitätsanspruch hinsichtlich historischer Ganzheit und Wahrhaftigkeit ausgelöst werden, lassen sich thematisieren und auch vermeiden, indem Forminformationen und Deutungsangebote bewusst vorenthalten und verborgen werden (vgl. den Beitrag von Heinrich Magirius). Dass bei allem die Kunst- und Stilgeschichte und die Historizität der Wissenschaft in ihrer jeweiligen Zeit Probleme bereitet, und auch die Schwierigkeit, Historisches möglichst nicht nur linear in wissenschaftlichen Narrativen zu verarbeiten, sondern bestenfalls in ihrer räumlichen und zeitlichen Komplexität erfassen zu wollen, zu eigen(willig)en Sichtweisen führen kann und dabei ggf. Brüche und kapriziöse Denkfiguren gebiert, was wiederum neue Probleme hervorbringen kann, ist Gegenstand eines eigenen Diskurses (vgl. den Beitrag von Nicolas Reveyron).

### Zu III. Architekturen als Verhältnisse im Räumlichen / Architektur als Kommunikation im Zwischenraum

Ein sich daran anschließender Weg und dritter Themenkomplex ist mit der Frage verbunden, wie am Ende die Bauwerke wirkten oder wirken sollten, wie die Wirkungen der Gestaltungen in medialen und zwischenmenschlichen Zusammenhängen beschaffen waren, welche Rolle die materiellen und immateriellen Qualitäten und auch die Akteure in sozialen Konstellationen entfalten konnten. So wurden Formen als Träger von Sinn und insgesamt Gebautes in unserer Umwelt als sinn- und identitätsstiftende Faktoren in den Blick genommen, aber auch das flüchtig Prozesshafte, dass sich mit Bildvorstellungen imaginieren und in Bildwerken verstetigen ließ (vgl. den Beitrag von Ludwig Kallweit).

Interessant wird dies, wenn an einem Ort entweder ein Sinn bereits als Dreh- und Angelpunkt vorhanden ist und der Raum um diesen Sinn neu gestaltet wird (vgl. den Beitrag von Leonhard Helten). Oder wenn im Raum solche relationalen Werte wie Höhe oder Bewegung, die weniger metrisch, sondern eher mental zum Ausdruck gebracht werden sollen, in entsprechende formale Gestaltungen oder räumliche Strategien umgesetzt wurden, die auf kulturell-normativen bzw. anthropologisch konstanten Wahrnehmungsmustern beruhen (vgl. die Beiträge von Wolfgang Schenkluhn und von Stefan Bürger zu Bewegungsmustern). Erhebliche Irritationen und verstörende Lesarten können einerseits entstehen, wenn auf auratische Räume feststehender Form-Sinn-Konstruktionen plötzlich fremde Formen und Deutungsmuster übergreifen (vgl. den Beitrag von Julian Blunk). Andererseits können verstörend überwältigende und phantastische Wirkungen entstehen, wenn ohnehin schon historisch überhöhte Form-Sinn-Konstruktionen und deren auratische Wirkungen literarisch bzw. filmisch weiterverarbeitet und mit diversen visuellen und narrativen Effekten dramaturgisch aufgeladen und gesteigert werden (vgl. den Beitrag von Annegret Karge / Henrik Karge). Auch können konstant geglaubte Räume und deren Wahrnehmungsbedingungen dazu dienen, die Betrachter gezielt mit verstörenden Erfahrungen zu konfrontieren.

Die Möglichkeiten sind vielfältig, in den Dimensionen des Räumlichen und des räumlich Gedachten, Irritationen auszulösen. Verwirrende Eingriffe in die Form sind oftmals eine naheliegende Möglichkeit. Irritierender sind die Raumwirkungen dann, wenn zeitlich und räumlich entfernte bzw. entzogene Dispositionen einbezogen werden, wenn z.B. Betrachter in rekonstruierten euklidischen Räumen erfahren müssen, dass sie sich in einer räumlichen Anordnung von Maloberflächen befinden, d.h. in einer nur bildhaften, irrationalen, jenseitigen, daher nicht (be-)greifbaren aber dennoch körperlich wahrnehmbaren Allusion, in einer ggf. nur historisch verbürgten Raumwirklichkeit (vgl. den Beitrag von Ralf Gottschlich).

Und das Verhältnis von Werken und Werten kann zu weiteren Spannungsmomenten führen, wenn nämlich nach Verhältnissen zwischen metaphysischen Vorstellungen und konkretem Bauverhalten gesucht wird und das Problem entsteht, dass sich offensichtlich Räumliches, aber dennoch metaphysisch-immateriell Gemeintes einer objektivierenden, topographisch exakten Wissenschaft entzieht, was dazu führen kann, dass die Forschung nicht einem Ziel näher kommt, sondern irrwitzig viele Deutungsmöglichkeiten kreiert (vgl. den Beitrag von Gerhard Lutz). Solche sonderbaren lokalen Anhäufungen von Meinungen und Deutungen ließen sich sicher übergreifend als wissenschaftshistorisches Phänomen untersuchen.

Das Interessante und Gemeinsame all dieser Forschungsansätze ist das Erlebnis, zu sehen, wie besondere, eben durch bestimmte Motivationen von Menschen gelenkte, höchst individuelle Aspekte auf normative Formen von Kunst bzw. auf normative Umgangsformen mit Kunst aufsatteln, um in gebauten und sozialen Räumen jeweils gesellschaftliche Relevanz zu entfalten. Dieses Gesellschaftsspiel wurde und wird exemplarisch dahingehend untersucht, inwiefern Akteure als Mitspieler in die Prozesse eingreifen können und Kunstwerke wie Ereigniskarten zu heftigen oder subtilen Veränderungen der Spielverläufe führen können (vgl. den Beitrag von Peter Lemburg).

### Zu IV. Capriccio und Wissenschaft – Der Spaß mit dem Ernst

Und so, wie bei einem guten Capriccio Norm und Abweichung, auch Spaß und Ernst, dicht beieinanderliegen, so soll dies auch für diese Publikation gelten. Auf den ersten Blick mag dieser vierte Buchabschnitt als Kuriositätenkabinett erscheinen, als Sammlung weniger künstlerischer als gekünstelter Anomalien (vgl. die Beiträge von Anne Hang und Gila H. Winkler). So bot diese Publikation eine gewisse Freiheit, unseren seriösen und nach festen Regeln verlaufenden Wissenschaftsbetrieb zu spiegeln. Insofern mögen vielleicht die Beiträge belustigend sein, doch sollen sie durchaus dazu anregen, über unseren Umgang mit Kunstwerken, unsere gültigen Normen der wissenschaftlichen Methoden und der gespurten Vermittlung von Wissen nachzudenken (vgl. den Beitrag von Michael Braune).

Diesbezüglich können selbst satirische Texte sehr wohl dazu beitragen, uns und unsere Beschäftigung mit Kunst und Architektur grundsätzlich zu hinterfragen. So entsprang der Beitrag zur Kirch-Baustelle (vgl. den gleichnamigen Beitrag von Stefan Bürger) der Sehnsucht, einmal etwas unwissenschaftlich zu verarbeiten. Zugleich erweist er sich aber auch als Abdruck und Verarbeitung normativer Vorstellungen, die wir regelmäßig zur Generierung von Baugeschichten nutzen und zur Bewertung von Bauwerksphasen einsetzen.[5] Denn solche Normen lösen auch Zwänge aus. Und Normen können ebenso bewirken, dass wir uns mit der Schere im Kopf von anderen Möglichkeiten – auch des Denkens – abschneiden. Wir nehmen Abweichungen nicht oder schwerer wahr, unterstellen, dass an allen Orten sich immer wieder Ähnliches abspielte, damit wir es leichter haben, die Artefakte und ihre Geschichte zu ordnen. Doch war dies so? Wir stehen immer wieder vor der Herausforderung, aus den überlieferten Baubefunden und Quellen, die uns sporadisch vorliegen, mit dem Muster im Kopf, die sporadischen Überlieferungen zusammenzuführen. Dass es auch möglich ist, abseits dieser wissenschaftlich erzeugten und ausgehandelten normativen Narrative das Überlieferte beispielsweise mit literarischen Mitteln vollkommen anders zusammenzuführen, ist nur eine Möglichkeit (vgl. die Beiträge von Christian Freigang, Marc Carel Schurr wie auch Annegret Karge / Henrik Karge). Wir sollten uns dieser Möglichkeiten nicht von vornherein verschließen, sondern sie durchaus warmhalten, um uns von Normen und diesbezüglichen Vorurteilen zu befreien: Vielleicht lassen sich doch mit solchen neuen Spieltaktiken auch die Gewinnchancen erhöhen, zu neuen Sichtweisen und Urteilen gelangen zu können, ohne sich sofort in den Augen der Mitspieler spekulierend und dadurch verdächtig regelwidrig zu verhalten. Wichtig wäre nur, dass wir die Regeln, d.h. unsere jeweiligen Methoden, entsprechend kommunizieren und die Art der wissenschaftlichen und verbalen Verarbeitung kennzeichnen, wenn aus dem Kontext nicht hervorgeht, ob etwas ernst oder witzig gemeint ist.

**3** Bruno Klein verschafft sich auf einer mittelalterlichen Baustelle den Überblick

Dieser notwendige Perspektivwechsel, den Bruno Klein immer wieder einfordert, erweist sich nicht nur für konkrete Beschreibungs- und Bewertungsaufgaben als sinnvoll und produktiv. Er ist auch notwendig, um formale und funktionale Zusammenhänge zwischen Werken und Werten, zwischen Werken und Menschen, zu erkennen. Oft weigern wir uns, wenn die Objekte keinen adäquaten Kunstwert besitzen, denn die Aura des Gegenstandes soll bestmöglich auf den Autor ausstrahlen, um möglichst auch Autorität zu begründen.

Hinter die Kulissen zu schauen, auch die unbeachteten und bisweilen unaufgeräumten Ecken zu durchstö-

5 Wegweisend: Schütz 1985; dazu: Hipp 1986.

bern, auf der Suche nach Zusammenhängen, die uns oder andere in der jeweiligen Lebenswirklichkeit erkennbar machen lassen, wird durch das Interesse unseres Faches für kulturhistorische Facetten bereits gepflegt (vgl. den Beitrag von Anne Hang). Allerdings sollten wir stärker berücksichtigen, dass alles menschliche Gestalten nur zum Teil normativen Vorstellungen entspringt und ernsthafte Ziele verfolgt. Das Normative allein zu untersuchen führt zweifellos zu unnötigen Nivellierungen und zur Blindheit für Abweichendes, das mit all seinen Verwerfungen und Brüchen ganz eigene Sprachfähigkeiten und Vermittlungspotentiale aufweist. Vieles von dem, was wir sehen können, hatte oder hat auch mit Freude und Entzücken, mit Hingabe und Humor zu tun.

Insofern sahen und sehen wir dieses Buch als willkommene Gelegenheit, am Ende etwas unkonventionell – doch nicht ohne den nötigen Ernst – über manche Sonderleistungen der Baukunst und Sonderbehandlungen in der Wissenschaft nachzudenken.

Wir wünschen dem geneigten Leser viel Spaß bei der Lektüre!

Literatur:


Bürger 2012a: Stefan Bürger, Mariae Tempelgang – Das Zauberbild des G. B. Cima da Conegliano, in: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal (2012). urn:nbn:de:bvb:355-kuge-298-9 (27. September 2016).

Bürger 2012b: Stefan Bürger, Architektonische, perspektivische und kompositorische Dekonstruktionen in der italienischen Malerei um 1500, in: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal (2012). urn:nbn:de:bvb:355-kuge-299-9 (27. September 2016).

Frommel 2009: Sabine Frommel, Sebastiano Serlio au château de Fontainebleau. Du canon au »capriccio«, in: Tadeusz Bernatowicz (Hg.), Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu, Warszawa 2009, S. 365–381.

Garms 2011: Jörg Garms, Architekturcapriccio. Affirmatives und subversives Architekturstück in der frühen Neuzeit, in: Wolfgang Sonne (Hg.), Die Medien der Architektur, Berlin/München 2011, S. 33–62.

Günther 2010: Hubertus Günther, Phantasiearchitektur in Bild und Wort. Ein Vergleich am Beispiel der Vorstellungen von der römischen Antike, in: Lukas Madersbacher (Hg.), De re artificiosa. Festschrift für Paul von Naredi-Rainer, Regensburg 2010, S. 199–216. urn:nbn:de:bsz:16-artdok-18384 (27. September 2016).

Halm 1952: Peter Halm, Capriccio, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, beg. von Otto Schmitt, Bd. 3, 1952, Sp. 329–335. http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89091 (21. Februar 2016).

Hipp 1986: Hermann Hipp, Rezension zu: Bernhard Schütz, Der Kölner Dom. Trilogie der Türme oder die Macht der Architektur, Worms 1985, in: Kritische Berichte 14,1 (1986), S. 51. http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-kb-99708 (12. Dezember 2016).

Kanz 2002: Roland Kanz, Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, Habil.-Schr., München/Berlin 2002.

Kat.Ausst. Firenze 2013: Tommaso Mozzati/Antonio Natali (Hg.), Norma e capriccio. Spanioli in Italia agli esordi della »maniera moderna«, Firenze 2013.

Manzo 2007: Elena Manzo, »Capriccio« e »regola« nell'esperienza di Christof Marselis, in: Gaetana Cantone/Laura Marcucci/Elena Manzo (Hg.): Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella, Bd. 1, Milano 2007, S. 290–298.

Schütz 1985: Bernhard Schütz, Der Kölner Dom. Trilogie der Türme oder die Macht der Architektur, Worms 1985.

Steil 2014: Lucien Steil (Hg.), The Architectural Capriccio. Memory, Fantasy and Invention, Farnham u.a. 2014.