

Sandra Schramke, Umwege der Ästhetik. Die Architektur von Wang Shu und Lu Wenyu ¹ / Siehe dazu Kai Strittmatter: „Der

Weltveränderer“, in: *Süddeutsche Zeitung* 293 vom 19.12.2013, S.11.

Die chinesischen Architekten, der Pritzker-Preisträger von 2012, Wang Shu, und seine Frau und Studiopartnerin Lu Wenyu haben beim Bau des Historischen Museums in Ningbo von 2003 bis 2008 große Mengen Bauschutt recycelt. Die Architekten brechen so mit aktuellen Tendenzen und Moden im Baugewerbe, um ihre Kultur unter besonderen Schutz zu stellen. Dazu beteiligen Wang Shu und Lu Wenyu alle am Bau Mitwirkenden am ästhetischen Prozess. Auf diese Weise interpretieren sie die traditionelle chinesische Baukultur neu. Der Büroname des Amateur Architecture Studio ist also Programm: In ihrem Verständnis von Architektur wenden sie sich gegen Formen der Repräsentation. Stattdessen setzen sie auf eine Ästhetik, die sich einerseits als integrativer Prozess von Handlungen und Wahrnehmungen in einem konstruktiven und formalen Verständnis von Architektur, andererseits als Analyse des Ästhetischen in Alltag und Gesellschaft, von Wissen und Erinnerung versteht. Dazu bedienen sie sich der Methode des Fügens alter und neuer Materialien. Nach tradierten Handwerksregeln, die auch den besonderen Umgang mit Zufallsprinzipien einschließen, führt das Architektenpaar alte Materialien in neue Kontexte ein. So verwenden sie beispielsweise gebrauchte Ziegelsteine aus einem zum Abriss freigegebenen Gebäude in einem Neubau als Dachziegel oder in Mauerverbänden. Für die Dächer auf dem Xiangshan-Campus (2002–2007) der Kunstakademie von Hangzhou verbauten die Architekten mehr als zwei Millionen solcher recycelter Steine aus abgerissenen traditionellen Häusern der Provinz. Auch das Historische Museum in Ningbo¹ wurde von ihnen nahezu vollständig aus dem Bauschutt der Häuser aus dreißig abgerissenen Dörfern errichtet.¹

I *Andere Zeiterfahrungen*

Das Fügen alter und neuer Materialien wird in der Architektur Wang Shus und Lu Wenys also nicht vordergründig aus ökonomischen Gründen vorgenommen. Es ist vielmehr in einer Tradition zu sehen, die sich über den Umweg einer Ästhetik der visuellen

184-185
2-3 / 8

ilinx 4, 2017
Schramke, Umwege der Ästhetik

1 Ansicht Museum Ningbo
(Photographic: Iwan Baan).



Brüche für den praktischen Umgang mit einer Erinnerung auch in der Alltagskultur interessiert. Diese Brüche sind einer Nachhaltigkeit verpflichtet, die zeitliche Entwicklungen mit bestimmten Erfahrungsräumen in Zusammenhang bringt. Wang Shu kann sich dabei auf seine eigenen Erfahrungen stützen: Von seinem Vater inspiriert, entwickelte er

2 Fugenbild Museum Ningbo
(Photographie: Iwan Baan).



2 / „Der Vater [...] lehrte seinen Sohn, den Geruch von Spänen, die Arbeit mit den Händen zu lieben.“ Ebd.

früh ein sinnliches Interesse für das Handwerk.² 1997 gründete er zusammen mit seiner Frau das gemeinsame Büro. Ihr Interesse an lokalen Handwerkstätigkeiten wurde auf diese Weise zum Ausgangspunkt ihrer architektonischen Praxis, die die Bedingungen ihrer Erzeugung, das heißt den Produktionsprozess, in die Ästhetik integriert.

Mithilfe des Einsatzes von recyceltem Bauschutt geben sie eigene Antworten auf die in der aktuellen chinesischen Architektur und Stadtplanung vorherrschenden Überbietungsstrategien zum Zweck der Aufmerksamkeitslenkung. Das Zusammenbringen von bereits benutzten und von neuen Materialien folgt dabei nicht etwa einer Suche nach neuen Musterlösungen für Herstellungstechniken oder Erscheinungsbilder. Die Architekten setzen damit vielmehr auf die Faszination sogenannter loser Zufallsfügungen anstelle von fest vorgeschriebenen Musterbildungen.² Damit knüpfen sie an die Tradition des Spielerischen als höchste Kunstform des Schöpferischen beispielsweise nach Francis Bacon an.³ Ästhetik ist hier also nicht an intentional hervorgebrachte Zeichen gebunden; vielmehr heben die Architekten die Trennung zwischen Zeichenhaftem und Zeichenlosem auf. In ihrer Betonung der offenen Fuge, deren Kennzeichen gerade im weitgehenden Verzicht auf feste Verbindungen durch Fugenmaterial wie Mörtel liegt, überhöhen sie das ästhetische Prinzip auf symbolische Weise. Sie unterwerfen damit die Fuge den physikalischen Eigenschaften des Materials und dem Auswahlprozess des Arbeiters, während sie zugleich im Resultat die Architektur als Zeichenkunst in den Mittelpunkt stellen. Die offene Fuge unterstreicht dann den Reliefcharakter der Wand und bringt die Architektur an der Grenze zwischen Zeichen- und Raumkunst in besonderer Form zum Ausdruck. Dabei knüpft die handwerkliche Ausführung der Fuge an eine allgemeine chinesische Tradition der Eleganz an. Diese soll im folgenden mit Bezug auf Poesie, Malerei, Kalligraphie und Literatur näher betrachtet werden.⁴

II Die chinesischen Literati

Wang Shu und Lu Wenyu führen ihr Interesse am lokalen Handwerk unter anderem auf die Beschäftigung mit der Welt der traditionellen chinesischen Literati zurück, die im Kulturvergleich als Ausnahmefall ästhetischer Schöpfungskraft zu bezeichnen sind: Als gelehrte Beamte mit Regierungsaufgaben zeichneten sie für die große Kontinuität des chinesischen Verwaltungssystems verantwortlich.⁵ Ihr Kennzeichen war eine Eleganz, deren Ausstrahlungskraft die chinesische Kultur anders als im Westen über viele Jahr-

3 / Francis Bacon: „Novum Organum“, in: ders., *The Works of Francis Bacon*, Bd. 1, hg. von James Spedding / Robert Leslie Ellis / Douglas Denon Heath, London 1857, S. 284 ff.

4 / Es ist immer schwer, sich in eine andere Kultur einzudenken. Daher sind die folgenden Überlegungen unter dem Vorbehalt einer Sichtweise von außen entstanden. Sich ernsthaft auf eine chinesische Tradition berufen zu wollen, setzte einen ausführlichen Diskurs über den Vergleich mythischer Überlieferungen im Westen und in orientalischen Gesellschaften voraus, den ich hier nicht führen kann. Mir geht es vielmehr um den Aufweis einer unterschiedlichen Sichtweise, die es erlauben soll, sowohl gegenüber der westlichen Baukultur als auch den aktuellen Entwicklungen in China eine kritische Position einzunehmen. Zu diesem Zweck werden hier Positionen der Tradition eingeführt, die zunächst nur genannt werden. Vgl. auch Marcel Granet: „Right and Left in China“ in: Rodney Needham (Hg.), *Right and Left. Essays on Symbolic Classification*, Chicago 1973, S. 43–58.

5 / Vgl. Yang Lian: „Die Eleganz der Literati. Individualität und Ästhetik in der klassischen Kultur Chinas“, in: *Lettre Internationale* 105 (2014), S. 17–24.

hunderte bis zur Kulturrevolution im 20. Jahrhundert leiten sollte. Erst mit der Kulturrevolution der sogenannten Vierten-Mai-Bewegung von 1919 lösten Taoismus und Buddhismus – die in der chinesischen Kultur zuvor eine eher untergeordnete Position eingenommen hatten – die mit den Literati verbundene Ästhetik ab.⁶

Deren spezifische, individuelle Ausdrucksformen hatten sich in den verschiedenen Dynastien entwickelt: Sie gehen im Wesentlichen auf Konfuzius (551–479 v. Chr.) und seine Moralphilosophie zurück, einen Zeitgenossen des Thales von Milet im Westen.⁷ Seine Ideale suchte er weniger prospektiv in einem Fortschritt, als vielmehr in dem Versuch der Fortschreibung der Vergangenheit. In der Han-Dynastie (206 v. Chr.–220 n. Chr.), die sich an den Prinzipien des Tao orientierte – und damit an einer besonderen Idee der Repräsentanz der Gesellschaft im Universum und der Gesellschaft als Abbild desselben –, erreichte sein Modell einen Höhepunkt, indem es zur Staatsdoktrin erklärt wurde. Zur Sicherung der Staatsordnung gegen Korruption entschieden sich die Vertreter des Systems für die Einführung der Rolle eines Kritikers, der sich als Literat, das heißt als Gelehrter und Künstler mit Staatsaufgaben, auszeichnete.

Im Gegensatz zum Literaten Konfuzius beispielsweise lehnte Laozi (6. Jh. v. Chr.) jede Art einer positiven und fixierbaren Handlung ab. Er vertrat das Modell einer performativen Präsenz, das heißt eines sich permanent mit der Welt wandelnden Ausdrucks der Person. Zur Niederschrift genötigt, entwickelte er – der Erzählung nach – die Form des Ideogramms.⁸ Aufgrund dieser und anderer besonderer Ausdrucksfähigkeiten konnten die Literati, trotz ihrer verbreiteten Armut, über viele Jahrhunderte zu anerkannten Vorbildern avancieren.

III *Unterschiedliche Kulturen*

Im Vergleich zwischen traditionellen europäischen und chinesischen Verwaltungssystemen lassen sich wichtige Unterschiede feststellen.⁹ Im Gegensatz zur Rollenzuschreibung von in Poesie, Malerei und Kalligraphie geschulten Kritikern mit spiritueller Ausdruckskraft in der chinesischen Kultur setzte das europäische System seit der Trennung

6 / „Die Vierte-Mai-Bewegung war das Ergebnis einer sich vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Ausland seit der gewaltsamen Öffnung Chinas. Im Gegensatz zu der Reformbewegung, aber auch im Unterschied zu den Zielen der Republikaner, die sich das Heil im wesentlichen von moderner Wissenschaft, Technik und von politisch-rechtlichen Institutionen des Westens versprachen, wurde in der Vierten-Mai-Bewegung das gesamte traditionelle Erbe in Frage gestellt.“ (Gudula Linck: *Frau und Familie in China*, München 1988, S. 103–104).

7 / Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: „Chinesische Philosophie“, in: ders., *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Leipzig 1982, Bd. 1, S. 115. Für Hegel bilden die Chinesen allerdings nur das Vorspiel für die Griechen, mit denen die Philosophie erst wirklich einsetzt.

8 / Bertolt Brecht nimmt dieses Motiv in seinem Gedicht „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“ auf; vgl. Bertolt Brecht: *Ausgewählte Werke in 6 Bänden*. Bd. 3, Frankfurt a. M. 1997, S. 474–475; und Walter Benjamin: „Kommentare zu Gedichten von Brecht“, in: ders., *Gesammelte Schriften*,

von Kunst und Technik im 17. Jahrhundert auf Formen der Anpassung. Michel Foucault hat für das 18. Jahrhundert und dessen Vorgeschichte gezeigt, dass sich das frühe europäische System zunächst durch eine äußere Kontrolle und Disziplinierung der Körper mit Bezügen zu Gericht und Krieg, später dann durch innere Territorialisierungen und psychologisierende Gewissensbildung entwickelte.¹⁰ Nicht Züchtigung, sondern Verantwortung zeichnete dagegen die Ausbildung der Literati aus; dass dieser Weg erfolgreich war, zeigt sich unter anderem auch darin, dass China das höchst entwickelte und konstanteste Staatswesen seiner Zeit war. In ihrer Aufgabe als Gelehrte sollten die Literati als tragende Beamte dieses Systems nun – anders als die entsprechenden Ratgeber in den europäischen Reichen – Entscheidungen nicht strategisch vorwegnehmen, sondern vielmehr den Prozess des Beratens selbst lenken. Sie entwickelten also, um wiederum mit Foucault zu sprechen, einen anderen Umgang mit der Macht.¹¹

Ein weiterer grundlegender Unterschied zwischen der europäischen und der chinesischen Kultur tritt hinzu. Im Zuge der Disziplinargesellschaft hat die westliche Welt auch auf der Grundlage eines bestimmten Umgangs mit der Technik ein Weltmodell entwickelt, das den Glauben an eine Wirklichkeit direkt an realitätstüchtige Handlungen knüpft. Anders als im Westen mit seinem tendenziell kausalistischen Denken wurde in der traditionellen chinesischen Philosophie die Wirklichkeit stärker als ein Möglichkeitsraum mit dem Fokus auf Zeiterfahrung und Interpretationsfreiheit aufgefasst. Heute übersetzen die Architekten Wang Shu und Lu Wenyu nun diese traditionelle chinesische Mentalität in einen Konstruktionsprozess zurück, aus dem sie einst auch entsprang. Sie verlangsamen beispielsweise den Baubetrieb, indem sie ihre Verantwortung weitgehend auch an die beteiligten Handwerker abgeben. Diese führen die Vorgaben nicht lediglich aus, sondern sind am Prozess der Gestaltung entscheidend mitbeteiligt. Auf diese Weise gestalten die Architekten zusammen mit anderen am Bau Beschäftigten die Erscheinung des Gebäudes während der Ausführung. Sie führen ebenso Bautechnik und Baukunst eng. Der Architekturprozess wird damit im besten Sinn des Wortes zu einem Möglichkeitsraum der Erfahrung wie auch der Gestaltung im Sinne einer gemeinschaftlichen Bautätigkeit.

Bd. 3, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1989, S. 568–572.

9 / Siehe dazu zum Beispiel Theodor Mommsen: *Römische Kaisergeschichte. Nach den Vorlesungsmitschriften von Sebastian und Paul Hensel*, hg. von Barbara und Alexander Demandt, München 1992.

10 / Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1994.

11 / Vgl. Bjung-Chul Han: „Semantik der Macht“, in: ders., *Was ist Macht?*, Stuttgart 2008, S. 37–63.

IV *Im eigenen Rhythmus*

Anstelle eines aktiven und der unmittelbaren Ausführung stets nahegerückten Strategiedenkens steht in diesem Kontext im alten China eine unauffällige Teilnahme im Sinne des Tao mit dem Ziel, die entstehenden Wirklichkeiten zu ermöglichen, um auf diese Weise die Potenziale von Situationen auszuschöpfen. Maßgebend für die chinesische Philosophie ist daher die Haltung eines aufmerksamen Abwartens mit der obersten Priorität, störende Eingriffe im Fluss des sich selbständig entwickelnden Tao zu vermeiden. Innerhalb dieses Spiels und seiner handelnden und reflektorischen Praxis stehen zurückhaltende Gesten im Dienst der Gemeinschaft an besonderer Stelle, die als Konsequenz auch eine Entschleunigung nach sich ziehen.¹² Wang Shu und Lu Wenyu folgen dieser alten Tradition, indem sie sich der Geschwindigkeit im heutigen chinesischen Baugewerbe widersetzen. Sie entscheiden sich auch aus diesem Grunde für das Einfügen recycelter Baumaterialien in neue Kontexte. In diesem Zuge geben sie ihren modernen Gebäuden einen Teil der Kontrolle an den Zufall der Fügungen durch die Bauarbeiter ab. Mittels Improvisationen und handwerklichen Fügungen lassen die beiden Architekten somit die alten kulturellen Traditionen in dem neuen Licht einer anderen gegenwärtigen Moderne wieder aufscheinen. Der Prozess des Bauens wird auf diese Weise in einen gemeinschaftlichen Prozess überführt, dessen ästhetisches Erscheinungsbild das Ergebnis aller Beteiligten darstellt. Damit tragen sie nicht nur zu einer symbolischen Rehabilitation und Anerkennung unbeachteter Praktiken bei, sondern auch zu einer praktischen Kultur der sinnlich gestützten Erfahrung, wie sie beispielsweise auch Claude Lévi-Strauss im *Mythischen Denken* ausführt.¹³

Zudem setzen Wang Shu und Lu Wenyu durch das Einfügen einzelner Versatzstücke auf ein Anregungsverhältnis dieser Erinnerung.¹⁴ Man könnte hier von einer ‚Aufhebung‘ im Hegel’schen Sinne sprechen: Etwas wird erhalten und auf eine neue Stufe gehoben. Mit einer solchen Anregung von Erinnerung setzen die Architekten Maßstäbe für eine neue humanere Baukultur, die den traditionellen Wohnungsbau und die Alltagspraxis ins öffentliche Bewusstsein rückt.¹⁵ Das scheinbar profane Einfügen von Bauschutt in einen

12 / „Der chinesische Gebildete verlangt nicht etwa (auf voluntaristische Weise) nach Sinn, er macht sich für ihn disponibel (die Sinnsuche, als Zweck an sich, dieses unser großes modernes Phantasma, war nie sein Problem): Zwar kümmert er sich – dem Ausdruck des Menzius gemäß – wartet aber gleichzeitig, daß in ihm der Sinn heranreife. Nicht drängen, nicht erzwingen: Wir stoßen hier erneut auf den in China (und für all seine Schulen) zentralen Wert dessen, was kommt oder geschieht, ohne daß es notwendig wäre, zu handeln oder vielmehr einzugreifen, das heißt ohne Aktivismus an den Tag zu legen.“ (François Jullien: *Umweg und Zugang. Strategien des Sinns in China und Griechenland*, Wien 2000, S. 351.)

13 / Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a. M. 1971, S. 6.

14 / Vgl. dazu Dieter Hassenpflug: *Der urbane Code Chinas*, Basel et al. 2009.

15 / Vgl. dazu Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2002, S. 180.

Neubau wie im Historischen Museum in Ningbo muss daher auch als Zeichen eines endogenen, aus der eigenen Kultur kommenden Widerstands gegen Fortschritt und Abriss und für Tradition und Erinnerung gedeutet werden.

Die Architekten schreiben die Moderne auf diese Weise mit neuen Mitteln fort und tragen zu einer Ästhetik bei, die sich direkt auf die Tradition der Literati zurückführen lässt. Sie stellen damit ihre Kritik an der Modernisierung Chinas nach westlichem Vorbild in den Vordergrund. Mittels Improvisationen und handwerklichen Fügungen knüpfen Wang Shu und Lu Wenyu an Alltagspraktiken des Baugewerbes an. Statt sich von strategischen Überlegungen oder aktuellen Machtsymboliken leiten zu lassen, gehen sie andere Wege. So greifen sie beispielsweise die Praktiken des Häuserbaus in Not geratener Chinesen auf, indem sie das dort übliche zufällige Fügen von Baumaterial aufnehmen und konzeptuell weiterführen. Der Prozess des Bauens wird auf diese Weise in einen gemeinschaftlichen Prozess überführt, dessen ästhetisches Erscheinungsbild das Ergebnis aller Beteiligten darstellt. Damit tragen sie nicht nur zu einer symbolischen Rehabilitation und Anerkennung unbeachteter Praktiken bei, sondern auch zu einer praktischen Kultur der sinnlich gestützten Erfahrung am Ziegel oder am Stein. Über diese erhalten sie eine Atmosphäre und gleichsam malerische Erinnerung des Ortes wach.¹⁶ Die Ortsbindung, die auch Martin Heidegger im Begriff des ‚Bleibens‘ fasst, wurde im Zuge der Moderne verkehrt, indem neue Techniken und Materialien auf eine Distanzierung vom Ort abzielten.¹⁷ Wang Shu und Lu Wenyu setzen auf eine andere Distanz und Anwesenheit zugleich, die wiederum von den Künsten der Literati abgeleitet werden kann. Diese verwendeten dafür drei Begriffe: *shenyuan* (tiefe Distanz), *pingyuan* (flache Distanz) und *gaoyuan* (hohe Distanz). Die Architekten ermöglichen diese Gebilde und ihre besondere Atmosphäre mittels konkreter sinnlicher Erfahrungen am Material und damit eine neue Identifizierung mit einem alten Ort.¹⁸ Die Architektur des Amateur Architecture Studio erscheint daher im Licht einer anderen Moderne, die auf Imagination durch anwesenden Abstand setzt.

16 / Der einzelne Stein gleicht damit dem Maler aus der alten chinesischen Legende. Dieser malt sich ein Bild, in das er, wenn er nachdem er seine Arbeit beendet hat, selbst hineintritt und damit in einen anderen Zustand übergeht. Bevor er aber ganz die Schwelle überschreitet, winkt er noch einmal zum Abschied aus dem Bild heraus. Genau so wirken die alten Ziegel und Ruinen in den neuen Fassaden.

17 / Vgl. dazu Martin Heidegger: „Das Ding“, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 163–181.

18 / Vgl. dazu Gernot Böhme: *Atmosphäre*, Frankfurt a. M. 1995, S. 51.