

DAS DENKEN DES LEIBES

UND DER ARCHITEKTONISCHE RAUM

WOLFGANG MEISENHEIMER

DAS DENKEN DES LEIBES

UND DER ARCHITEKTONISCHE RAUM

DAS DENKEN DES LEIBES
UND DER ARCHITEKTONISCHE RAUM
WOLFGANG MEISENHEIMER

INHALT

DIE GESTISCHEN WIRKUNGEN DER ARCHITEKTUR 7

VORLÄUFIGE DEFINITIONEN ZU EINER AUSDRUCKSTHEORIE. 14

Gebaute Dinge. Architektonischer Raum. 14

Körper. Leib. Körperschema. 15

Wahrnehmung. Gefühl. Erkenntnis. 18

Ausdruck. Geste. Gebärde. 20

Architektonische Orte. Gebaute Atmosphären. 21

DIE KORRESPONDENZEN VON LEIB UND ARCHITEKTUR:

URPHÄNOMENE. 24

Die Geste der Aufrichtung. Die Errichtung der Vertikalen. 27

Die Geste hier! und dort! Das Setzen der Orte. 33

Das Trennen von innen und außen. Grenzen ziehen. 40

Die Gesten für Enge und Weite. Spannung erzeugen. 44

PHÄNOMENOLOGISCHE SKIZZEN:

LEIB UND ARCHITEKTUR 51

Die Konstruktion von Atmosphären. 52 / Körpertechniken. 56
Staunen und Stutzen. 60 / Angemessene Abstände. 64
Schwellen. 68 / Pulsation. Schwingung. Rhythmus. 72
Die pathetische Aufrichtung. 76 / Ausblicke. Durchblicke. 80
Die suggestive Mitte. 84 / Die Schräge. 88
Landschaften im Innenraum. 92
Bilder der menschlichen Gestalt. 96 / Organische Architektur. 100
Der kontrollierte Leib. Arbeitsräume. 104 / Mein Zimmer. 108
Idyll. 112 / Technische Adapter. Cyberspace. 116
Neue Empfindlichkeit. Experimentelle Plastik. 120
Sinnestäuschungen. 124 / Das Fremde. 128
Das Verdorbene. Der Ekel. 132 / Zapping-Landschaften. 136
Rausch. Ekstase. 140 / Phobien. 144
Die wechselnde Disposition des Leibes. 148

DER WEG ZUR AKTUELLEN ARCHITEKTURTHEORIE UNTER DEN ASPEKTEN EINER NEUEN PHILOSOPHIE DES LEIBES: HISTORISCHE DATEN 155

**DIE GESTISCHEN WIRKUNGEN
DER ARCHITEKTUR**

Der elementare Ausdruck architektonischer Formen ist ein gestischer. Er beruht einerseits auf Zeigequalitäten der gebauten Dinge, andererseits auf Empfindungen des fühlenden, sich bewegendes Leibes. Wenn Architektur hergestellt wird, sind es zwar materiale Objekte, die Gestalt annehmen, aber ihre Ausdrucksqualität bezieht sich immer auf den wahrnehmenden und vorstellenden Menschen. Weil die Analyse von Ausdruck und Bedeutung diese Zwischenwelt zwischen Mensch und Ding betrifft, kann das Denken hier nicht an materiellen Eigenschaften von Bauwerken festmachen, es muss vielmehr die Frage einbeziehen, wie das Selbst als wahrnehmendes, empfindendes und denkendes Leibes-Ich mit diesen gebauten Objekten verbunden ist. Eine aktuelle Architekturtheorie wird also eine auf Wahrnehmung von Dingen und Raum gerichtete, phänomenologische und zugleich eine auf das Spüren des eigenen Leibes gerichtete, psychologische sein.

Seit Kant ist die Verknüpfung von Dingwelt und Subjektwelt der Ausgangspunkt aller Fragen zu Wahrnehmung und Erkenntnis-von-etwas. Die Dinge und ihre Eigenschaften sind nicht unabhängig vom betrachtenden, erinnernden und handelnden Ich. Kurz: Dingwelt-an-sich gibt es nicht, auch nicht Architektur-an-sich.

Der junge Wölfflin fragte sich bei seinen Untersuchungen zur Architektur: „Wie ist es möglich, dass architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können? ... Wir bezeichnen die Wirkung, die wir empfangen, als Eindruck. Und diesen Eindruck fassen wir als Ausdruck des Objekts. Also dürfen wir das Problem auch so formulieren: Wie können architektonische Formen Ausdruck sein?“ (Heinrich Wölfflin, Prolegomena).

Zwei Aspekte des architektonischen Ausdrucks werden hier voneinander geschieden und sogleich miteinander verknüpft: ein subjektiver, der Eindruck, der an die Empfindungen unseres Selbst gebunden ist, und ein objektiver, der Ausdruck, der das Gebaute als Ding charakterisiert. Der Akt des Erlebens identifiziert beide: „Diesen Eindruck fassen wir als Ausdruck...“. Indem er – Wölfflin – die Ausdrucksqualitäten spezifiziert, lenkt er die Aufmerksamkeit auf den Körper: „Körperliche Formen können charakterisiert sein nur dadurch, dass wir selbst einen Körper besitzen. Wären wir bloß optisch auffassende Wesen, so müsste uns eine ästhetische Beurteilung der Körperwelt stets versagt bleiben. Als Menschen aber mit einem Leibe, der uns kennen lehrt, was Schwere, Kontraktion, Kraft usw. ist, sammeln wir an uns die Erfahrungen, die uns erst die Zustände fremder Gestalten mitzuempfinden befähigen... in unserer Selbsterfahrung liegt allein die Erklärung.“ Es ist Zeit, diesen Anlauf des 22-jährigen Wölfflin, in seiner Dissertation 1886 bei der Universität München formuliert, fortzuführen,

da durch die Weiterführung der philosophischen Phänomenologie, insbesondere als „Philosophie des Leibes“ (durch Max Scheler, Helmut Plessner, Hermann Schmitz, Gernot Böhme) besonders solche Veränderungen der Architekturtheorie zu erwarten sind, die die „Erkenntnis des Leibes“ betreffen.

In der Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts sind die Fragen nach Ausdruck und Wirkung gebauter Formen vorwiegend durch Symboltheorien dominiert worden, die nach dem Zeichencharakter der gebauten Objekte gefragt haben, seien es Einzelbauten, städtebauliche Ensembles oder ganze Gebäudetypologien. Das Aufsuchen von Bedeutung in den Merkmalen der Dinge ist ja auch – wie in der Technik und den elementaristischen Naturwissenschaften – hilfreich, wenn die Analyse auf Quantifizierung, Ordnung und Vergleich zielt. Wenn aber nach Architektur als Lebensraum und Entfaltung des Selbst gefragt wird, kann sie der subjektiven Parameter nicht entbehren, der Frage nach dem affizierten Selbst, das „beeindruckt“ wird, wie Wölfflin es formuliert.

Unter den vielen Aspekten architektonischer Bedeutung gibt es einen, der allen anderen zugrunde liegt oder vorausgeht: die Wirkung architektonischer Gesten auf den Leib des Betrachters und Benutzers und umgekehrt die Prägung architektonischer Gesten durch Gefühle des Leibes. Dieser Zusammenhang soll das Thema dieses Buches sein. Er ist die Grundlage des architektonischen Ausdrucks. Alle anderen Bedeutungsqualitäten, soziale, psychologische, kulturelle und politische, sind ihm nachgeordnet, denn sie können im konkreten Fall in Architekturphänomene einbezogen sein oder auch nicht. Architekturraum-Leibraum-Zusammenhänge aber sind unausweichlich, sie sind bei jeder Begegnung mit gebauten Dingen gegeben.

Zwischen den Empfindungen des Leibes und den Daten des Bauwerks gibt es ursprüngliche Übereinstimmungen in dem Sinne, dass bei jeder Begegnung erwartet wird – und zwar unabhängig von Herkunft, Bildung und Informiertheit des Betrachters – das Gebaute sei „lesbar“ durch den Leib und umgekehrt, die Architekturform nehme Rücksicht auf die Eindrucksfähigkeit des Leibes. Eher noch als das Verständnis der Brauchbarkeit oder der Schönheit ist es der Eindruck bestimmter Gesten, die der Leib bei seinen Raumerlebnissen erfährt. Es sind die Ausdrucksgesten, die er an der gebauten Form abliest und zugleich als seine eigene Empfindung identifiziert. Es ist der spontane Kontakt von Architekturgeste und Leibgefühl, der uns berührt. Die gestalteten Objekte dort

und das erlebende Ich hier haben – vor jedem begrifflichen Verstehen – einen gemeinsamen Ausdrucksraum. Sie sind durch eine gestische Korrespondenz, d. h. Zeigehandlungen miteinander verbunden. Nach der Logik dieser Relation ist genauer zu fragen. Ich behaupte, nicht nur die Analysen einer neuen Architekturtheorie, sondern auch einige sinnvolle Regeln des architektonischen Entwerfens sind gerade daraus zu entwickeln.

Was in diese Relationierung allerdings wider Erwarten kaum eingeht – oder doch nur in einem untergeordneten Sinne – ist die Gestalt des menschlichen Körpers. Die bildliche Anthropometrie, etwa die Ähnlichkeit einer Fassade mit dem menschlichen Gesicht, Körperähnlichkeit usw., hat zwar in der Baugeschichte immer wieder hier und da eine Rolle gespielt, – wichtig im Hinblick auf die Entwicklung der Architektur ist sie nicht. Im Gegenteil, Anähnelung wirkt eher als Kuriosum, wenn sie allzu aufdringlich vorgetragen wird. Es ist nicht so sehr das Abbild des Körpers, das den Leib im Architekturraum erregt, sondern die spontane Sympathie für bestimmte Gesten als eine Form des Tuns, die dem Leib vertraut ist. Vielleicht hat die aufdringliche, theatralische Biomorphik in der Psychopathologie ihren eigentlichen Platz, wirkt doch ein Bauwerk als Körperzitat wie eine Art Todesbeschwörung.

Bevor diese Thesen einer gestischen Theorie des Ausdrucks hier dargestellt werden – insbesondere die Unterscheidung der Grund- oder Urphänomene – muss zunächst der Gebrauch zwittriger und verfänglicher Begriffe geklärt werden.

VORLÄUFIGE DEFINITIONEN ZU EINER AUSDRUCKS-THEORIE

GEBAUTE DINGE. ARCHITEKTONISCHER RAUM.

Es ist nicht das gleiche, wenn wir von gebauten Dingen und vom architektonischen Raum sprechen. Die Baukörper oder gebauten Dinge sind die in Materialien hergestellten Objekte auf der Baustelle. Sie sind physikalisch beschreibbar wie alle körperlichen Dinge – auch die menschlichen Körper –, nämlich durch Maße, Formen und Gewichte. Man betrachtet sie von außen, sie nehmen geometrisch fixierbare Stellen im Raum ein. Man kann sie teilen, so dass sich zwischen den Teilen Zwischenräume ergeben. Werden sie plastisch gestaltet, die Baukörper und ihre Zwischenräume, so können sie zu künstlerischen Ganzheiten werden. Ihre Gestalt-Eigenschaften, ihre ästhetische Qualität ist aber nicht im cartesianischen System messbar wie die physikalisch-technische. Architektonische Innenräume sind künstlich hergestellt und gestaltet wie die Baukörper, aber von innen erlebbar. Sie sind nicht objektiv und physikalisch zu bestimmen, als Erlebnisräume umgeben sie vielmehr ihre Benutzer

und werden zum Teil ihrer Vorstellung, insbesondere beim Wohnen. Wenn wir von architektonischem Raum sprechen, so ist der Erlebnisraum gemeint, der objektive und subjektive Strukturen gleichermaßen enthält.

Die materiellen Baukörper, Zwischenräume und gestalteten Innenräume sind ebenso gemeint wie ihre Wirkungen im Betrachter, in die Retention wie Protention einbezogen sind, d. h. Erinnerungsbezüge wie Aufforderungscharaktere. Der architektonische Raum ist nicht – wie ein Ding – objektiv von uns gelöst, sondern handlungsbezogen. Er ist dazu gemacht, Menschen psychisch, sozial und kulturell aufeinander und auf die Welt ihrer Dinge zu beziehen, insofern ist er szenisch.

KÖRPER. LEIB. KÖRPERSHEMA.

Der menschliche Körper ist wie auch der Baukörper ein Ding, man kann ihn betrachten, messen und sezieren, als Ganzes oder in Teilen darstellen. Er gehört zu dieser Objektwelt wie andere teilbare Dinge auch. Was meinen eigenen Körper betrifft, so kann ich ihn nicht ganz, sondern nur in Teilen vor mir sehen. Ich versuche ihn zwar technisch zu beherrschen, die Haut zu reinigen, die Zähne zu putzen usw. und versuche, seine Verwendung wie die eines Gerätes zu trainieren. Aber viele seiner Eigenschaften und Möglichkeiten kenne ich nur in meiner Vorstellung. Ich sehe mich zum Beispiel nicht von hinten und höre mich nicht von außen, dennoch trage ich eine bestimmte Vorstellung von der Anordnung und Fähigkeit meiner

Glieder mit mir herum. Beim Handeln weiß ich spontan, wo welche Glieder sind und was ich damit tun kann, ohne darüber besonders nachzudenken. Den Zusammenhang dieser Positionen und Bewegungsmöglichkeiten nenne ich „Körperschema“. In allen Handlungszusammenhängen hat dieses Vorstellungsschema Orientierungsfunktion. Es enthält nicht nur figurative Strukturen, die die Vorstellung vom Nebeneinander, vom Ort der Hände, der Füße usw., sondern auch zeitliche Strukturen, die das Nacheinander möglicher Bewegungen betreffen. Man könnte sagen, es sorgt für die Realisierung von Vergangenheit (Erfahrung) und Zukunft (Erwartung) in der Gegenwart meines Selbst.

Der Ort dieses Selbst, das Handlungsinitiativen ergreift, sich erinnert, sich für Situationen interessiert, erfinderisch und neugierig ist, das ist mein Leib. Der Leib ist also keineswegs objekthaft wie der Körper, er ist vielmehr der Inbegriff meines handelnden Ich. An ihn sind alle konkreten Szenen des Lebens gebunden, in ihm entstehen die Gefühle, mit denen sowohl mein Selbstbewusstsein als auch mein Weltbewusstsein gegeben ist, beides zugleich. „Der Leib ist unser Mittel überhaupt, eine Welt zu haben. Bald beschränkt er sich auf die zur Erhaltung des Lebens erforderlichen Gesten und setzt korrelativ um uns herum eine biologische Welt; bald spielt er auf diesen ersten Gesten und geht von ihrem unmittelbaren zu deren übertragenem Sinne über,

durch sie hindurch einen neuen Bedeutungskern bekundend; so im Falle eines motorischen Habitus wie etwa des Tanzes. Bald endlich ist die vermeinte Bedeutung solcher Art, dass die natürlichen Mittel des Leibes sie nicht zu erreichen vermögen; er muß alsdann sich ein Werkzeug schaffen und entwirft um sich herum eine Kulturwelt.”
(Maurice Merleau-Ponty, Ph. d. W., S. 176)

Die Analyse der Wirkungen gebauter Dinge, d. h. des Ausdrucks im architektonischen Raum wird einer Architekturtheorie nur gelingen, wenn bestimmte Eigenschaften dieser Dinge und bestimmte Haltungen bzw. Fähigkeiten des Leibes in Korrespondenz gesehen werden. In Fortführung der Wölfflinschen Prolegomena heißt also unsere Frage: Wie kommt es, dass unser Leib architektonische Formen als ausdrucksvoll wahrnimmt und daraus Erkenntnisse über das Wesen dieser Dinge entstehen?

WAHRNEHMUNG. GEFÜHL. ERKENNTNIS.

Was die Motorik der Wahrnehmung betrifft: die Architektur wird vom Leib in einer Folge von Suchbewegungen durch Gehen, Kopf- und Körperdrehungen, Hören, Augenbewegungen, Tasten der Füße, Fühlen der Haut usw. erobert. Die Eigenschaften der gebauten Dinge werden dabei simultan erlebt, wobei synästhetische Erfahrungen gemacht werden. Indem wir sehen, spüren wir Kühle und Wärme, indem wir hören, machen wir Gleichgewichtserfahrungen, indem wir gehen, schätzen wir die Entfernung der Dinge ab usw. Außerdem finden wir das Wahrgenommene nicht nur sinnlich vor, es ist vielmehr in Gefühlssituationen eingebettet, die Erinnerungen und Wünschen entsprechen, von denen es sich abhebt. Ein Bauwerk betreten und betrachten ohne Wohl- und Wehegefühl, affektive Disposition, Befreiung und Beklemmung, das gibt es nicht. Vor dem Beginn von ausdrücklichem, begrifflichem Denken hat der Leib sich schon auf räumliche Empfindungen eingestellt, und erste Bewertungen prägen schon diese Gefühle. Jeder kennt die Neugier und Empfindlichkeit seines Leibes beim ersten Betreten und beim Wiedererkennen eines Raumes, beim Einreisen in eine Stadt usw. „Unser Leib, ein System von Bewegungs- und Wahrnehmungsvermögen, ist kein Gegenstand für ein ‚Ich denke‘: er ist ein sein Gleichgewicht suchendes Ganzes erlebt-gelebter Bedeutungen.“ (Maurice Merleau-Ponty, a. a. O., S. 184)

Die Formulierung von Bedeutungen wird vom sinnlich-wahrnehmenden zum symbolisch-erkennenden Verhalten gesteigert, aber bei allen Stufen der fühlenden und denkenden Arbeit ist der Leib der aktive, konstruierende Part. Keine der Stufen des Erkennens, nicht einmal die Formulierung der sprachlichen Begriffe ist vom Leib gelöst. So sind die Definitionen des architektonischen Ausdrucks auch von der Disposition des Leibes her zu formulieren, vom spontanen Spüren der Atmosphäre architektonischer Orte bis zur Formulierung von Architektur als gestische Sprache und zur begrifflichen Beschreibung von Stilen. Der vorliegende Versuch einer Theorie architektonischer Gesten zielt auf den typologischen Zusammenhang von architektonischem Ausdruck und Gefühlen des Leibes.

AUSDRUCK. GESTE. GEBÄRDE.

In der Körpergestalt und der Bewegung der Organismen liegt das Sich-Zeigen als eine bedeutungsvolle vitale Geste. Menschen können über ihre natürlichen, ererbten Ausdrucksformen hinaus neue erzeugen und verbreiten. Die Gesten und Gebärden sind Mittel der Selbstdarstellung wie auch die Sprache und die Werke der Kunst. Sie funktionieren als Zeichensysteme, die Auskunft geben über unser Selbst, sie können aber zweitens auch Aufforderungen richten an andere Wesen und drittens Mitteilungen machen über Sachverhalte, die möglicherweise in ihren Zeigehaltungen mitgemeint sind. Die Funktion dieser Zeige-Sprachen ist also eine dreifache: expressiv, appellativ und symbolisch. Einige dieser Bedeutungen der Gestensprache sind – wie Irenäus Eibl-Eibesfeldt aufgezeigt hat – allen Menschen verständlich, andere sind auf bestimmte Kulturlandschaften begrenzt, wieder andere müssen ausdrücklich vereinbart und gelernt werden und wirken nur auf bestimmte Partner.

Auch in den Formen der Architektur sind Gesten ablesbar, die Auskünfte über expressive, appellative oder symbolische Inhalte geben können. Von elementarer Wirkung sind dabei offenbar diejenigen architektonischen Gesten, die ich „Urphänomene“ nennen möchte. Sie korrespondieren unmittelbar mit Gefühlen des Leibes. Deshalb ist ihre Wirkung vor allen anderen „architektonischen Inhalten“ verständlich. Sie liegen dem Ausdruck der Architektur zugrunde.

ARCHITEKTONISCHE ORTE. GEBAUTE ATMOSPHERÄN.

Im architektonischen Raum werden sinnliche Empfindungen wie kalt / warm, hell / dunkel, hart / weich etc. nicht als isolierte Reize wahrgenommen, sondern eingebunden in einen Erlebnis-Zusammenhang von Dingwelt und Selbst.

Es ist der Stein, der mir kalt vorkommt, der Teppich, der warm und weich auf mich wirkt, das Licht im Fenster, das mich blendet usw. Der Raum umgibt mich wie eine gestaltete Szene, in der die gebauten Dinge mit ihren ausgewählten Eigenschaften nebeneinander erscheinen.

Die Bewegungen meines Leibes haben Einfluss auf das Nacheinander ihres Erscheinens, auf das „patch-work“ der sinnlichen Phänomene, das in mir entsteht.

Die Regie der Wahrnehmungsverläufe führt mein Leibes-Ich, das Erinnerungen und Wünsche einbringt, so dass schon die Wahrnehmungserlebnisse deutlich „die meinen“ sind.

Nicht zwei Menschen erfahren einen architektonischen Ort auf die gleiche Weise. Indem ich mein Körperschema beim Betrachten, Gehen, Wenden usw. als Instrument einsetze, das mich den Raum verstehen lässt, werden die Gesten der Architektur für mich lesbar. Mein Leib hat gelernt, ihre Nutzungsmöglichkeiten zu ermessen. Der architektonische Raum ist ein Möglichkeitsraum meines Lebens, er ist auf die Dispositionen meines Leibes eingerichtet.

Da in die sinnlichen Reize nicht nur Eigenschaften der gebauten Dinge, sondern auch die Charakteristika meiner eigenen Befindlichkeit eingehen, muss die Erlebnis-Szene atmosphärisch genannt werden. Ein architektonischer Ort wird atmosphärisch erlebt. Seine Charakteristik erscheint uns, indem unser Leib von den gebauten Dingen betroffen ist, und das heißt auch, dass unsere Betroffenheit in diesen Dingen erscheint. Gleichzeitig erscheinen das Selbst und die Dinge. Bei der Charakteristik der architektonischen Atmosphären ist es allerdings notwendig zu unterscheiden zwischen Atmosphäre als subjektivem Erlebnis und Atmosphäre als künstlerischem Produkt.

Zunächst zum Atmosphärischen der subjektiven Erlebnisse. Alle Raumerlebnisse sind atmosphärisch, d. h. sie sind eingebettet in komplexe äußere und innere Umstände der Wahrnehmung. „Wahrnehmen ist im Grunde die Weise, in der man leiblich bei etwas ist, bei jemandem ist oder in Umgebungen sich befindet. Der primäre Gegenstand der Wahrnehmung sind die Atmosphären.“

(Gernot Böhme, Atmosphären, S. 47)

Selbst wenn wir unsere Wahrnehmungsmöglichkeiten einschränken, wenn wir eine Straßenflucht zum Beispiel ausdrücklich perspektivisch betrachten wollen, so ist das primäre Erlebnis ein atmosphärisches, das vielerlei Reize, Empfindungen und Ideen enthält. Erst mit einer besonderen Anstrengung ideirender Art wird die projektive Raumstruktur von anderen getrennt. Am Anfang des Erlebnisvorganges stand ein atmosphärischer Eindruck, d. h. ein Komplex von Empfindungen.

Ein architektonischer Ort ist andererseits auch ein atmosphärisches Artefakt. Seine besondere Charakteristik ist – anders als mein subjektiver Eindruck – festgelegt, sie ist eine an diesem Ort gestaltete, einmalige Atmosphäre. Sie wurde durch bestimmte Kunstgriffe, mit bestimmten Formen, Materialien, Licht-, Farb-Kompositionen usw. von jemandem hergestellt. Sie ist an diesem Ort verankert, man kann sie wiederfinden und sich später möglicherweise an sie erinnern. Das schließt allerdings nicht die Tatsache aus, dass die objektiv gegebene atmosphärische Struktur eines architektonischen Ortes subjektiv eingefärbt wird. Der besondere Tag, die Stunde, das Wetter, meine Stimmung, Erinnerungen usw., also sowohl klimatisch-objektive als auch Parameter meiner persönlichen Verfassung sind mit dem Besuch dieses Ortes verbunden. Dem persönlichen Erlebnis war aber der gestaltete Ort mit seiner eigentümlichen Atmosphäre vorgegeben. Sein Charakter ist vom individuellen Eindruck isolierbar, man kann ihn als ein eigenes, kulturelles Phänomen vermitteln, zwei Menschen können sein Wesentliches identisch beschreiben, auch wenn ihre individuelle Stimmung bei der Begegnung verschieden war.

DIE KORRESPONDENZEN VON LEIB UND ARCHITEKTUR: URPHÄNOMENE.

Nicht jede architektonische Ausdrucksqualität gründet in der gestischen Korrespondenz von Leib und Architektur. Manchmal sind es Anspielungen auf die Geschichte der Architektur oder Stilverwandtschaften, die uns auffallen, manchmal symbolische Züge, die an bestimmte kulturelle Landschaften erinnern, mögen die Architekturformen reich oder arm sein an Bedeutung. Immer aber, bei jedem Bauwerk gibt es eine Korrespondenz von Leib und Architektur, die spontan beeindruckt. Es hängt nicht vom Wissen des Betrachters ab, von ästhetischer Bildung oder pragmatischem Interesse, ob die Urphänomene des Ausdrucks abgerufen oder von einer Gesellschaft „verstanden“ werden. Immer liegt im Raum der Architektur eine unmittelbare Aussage, die das Gefühl des Leibes betrifft. Diese Aussage verbindet die Sprache des Leibes mit der Sprache der Architektur. Sie ist vor jeder anderen Erkenntnis spürbar. Ohne Erklärung und Begriff setzt sie sich beim Erlebnis durch.

Es gibt ein Ausdruckspotential, das dem Leibraum und dem Raum der Architektur gemeinsam ist und das bei jeder Begegnung mit gebauten Dingen aktiviert wird. Kein Architekturerebnis bleibt unberührt von diesem Ausdrucksarchiv. Mir scheint, es ist sinnvoll, von gestischen Urphänomenen zu sprechen, und es ist möglich, ihre Typologie auf vier zu beschränken.

Es sind dies

- die Geste der Aufrichtung (die Vertikale errichten)
- die Geste hier! und dort! (Orte setzen)
- das Trennen von innen und außen (Grenzen ziehen)
- sowie die Gesten für Enge und Weite (Spannung erzeugen).

Ich werde zeigen, dass dieses gestische Repertoire sich in allen Situationen des architektonischen Ausdrucks wiederfindet. Es bildet die Grundlage der Wirkungen, die Leib und Architektur miteinander verbinden.

Mit der Benennung von „Urphänomenen“ soll übrigens keinesfalls eine genetische Aussage gemacht werden, etwa eine Anspielung auf Ursprünge der Architektur in gedachten vorgeschichtlichen Phasen, sondern lediglich meine Erfahrung, dass die meisten Beobachtungen an Architekturphänomenen sich auf immer wieder gleiche Korrelationen von Leibgefühl und Architekturform zurückführen lassen.

Es ist kein Widerspruch, wenn wir einerseits versuchen, das vielfältige Spiel der Gesten im architektonischen Raum zu beobachten, dabei aber von der Annahme ausgehen, dass in der Architektur gestische Urphänomene eine Rolle spielen, d. h. ein begrenztes Repertoire von Ausdrucksmitteln zur Verfügung steht. Die Erfahrung zeigt, dass bevorzugte symbolische Gesten die Grundformen des architektonischen Ausdrucks und die elementaren Empfindungen des Leibes miteinander verbinden.

Die Grundform der Untersuchung mag also eine phänomenologische sein, sie ist aber interessiert an einer besonderen Typologie, die einerseits gebaute Formen und andererseits Gefühle des Leibes betrifft.

DIE GESTE DER AUFRICHTUNG.

DIE ERRICHTUNG DER VERTIKALEN.

Das Aufrichten des Leibes und das Aufrichten der Architektur ist eine der elementaren Gesten, die Leib und Architektur miteinander verbinden. Keine andere Ausdrucksqualität im architektonischen Raum hat die Eindringlichkeit dieser Gebärde. Es ist nicht primär eine ästhetische oder physikalische Eigenschaft gebauter Dinge, die dieser Suggestion zugrunde liegt, vielmehr ein „Verstehen“ des Leibes, das die Aufrichtung der Architektur spontan als seiner eigenen Geste analog empfindet. Im Wahrnehmen zeigt sich die ausdrucksstarke Übereinstimmung, nicht erst bei den Interpretationen begrifflicher Art.

Jede Ecke, jede stehende Kante eines Gebäudes – das sind in der Tat Tausende in jeder Stunde unseres wachen Lebens – demonstriert diese Urgeste des Leibes, der sich phylogenetisch und ontogenetisch in die vertikale Haltung erhoben hat, um die er pendelt, die er bei jedem Schritt infrage stellt und wieder erobert. Sie bleibt bei allen Körperbewegungen eine elementare Gestaltidee, die geometrisch nie exakt dargestellt, die in Annäherungen aber immer umspielt wird und auch bei grotesken Abweichungen niemals verloren geht. Vielerlei Körperspiele, Gehen, Springen, Tanzen usw. haben für die Irritation und Wiederherstellung der vertikalen Erhebung rituelle Bilder und Bewegungsfolgen gefunden. Gerade die Störung des aufrechten Stehens scheint es zu sein, die die Leistungsfähigkeit des Körpers zu prüfen hilft und die zur Aufgabe kultureller Arbeiten wird, zum Beispiel zu einem der beliebtesten Motive der Skulptur.

Senkrechte Gebäudekanten sind normal, wir erzeugen unzählige Wiederholungen davon – nicht nur aus konstruktiven Gründen, sondern um im Sehraum den ständig schwankenden Körper zu korrigieren. In der Architekturgeschichte finden sich zwar schräge und kurvige Abwandlungen der Vertikale, – der Mensch kann auch in Kurven leben und die Baulasten schräg abtragen –, aber in den Kulturen des städtischen Lebens, zum mindesten in allen Hochkulturen der Erde, wurde die Senkrechte als unbestrittene Elementargeste verwandt. Im Repertoire bestimmter Hochformen – in der Gotik, beim modernen Hochhausbau usw. – wird die elementare Gestik des Leibes selbstverständlich durch andere ideenhafte Kriterien überhöht. Der christliche Himmel zum Beispiel, dem man sich im mittelalterlichen Bauen annähern und öffnen wollte, wurde oben vorgestellt. Hochhaustürme stellen Beispiele vertikaler Multiplikation von Nutzflächen und auch Demonstrationen von politischer Macht dar usw.

Die vertikale Aufrichtung, das Bauen von Türmen, ist seit Babylon eine Demonstration von kulturellem Willen und von weitreichender Macht. Das deutliche Zeigemoment, die Selbstdarstellung darin wird tiefenpsychologisch seit Sigmund Freud auch als Darstellung männlicher Potenz gedeutet. Diese Geste, wenn man sie einmal sucht, findet sich auch in den Bauklötzchenspielen der Kinder. Nicht nur die Erwachsenen bauen Türme.

Das Wachsen als Abheben von der Erde, das Überwinden der Schwere aus eigener Kraft bei Pflanzen und Tieren, ihre steigende, stehende, hebende Gestik ist sicher ein starkes Ausdrucksmoment des Organischen.

Im menschlichen Körper wird die natürliche Ausrichtung an der Vertikalen physisch gestützt. Das Instrument dazu, das Gleichesichtsorgan mit regulierender Flüssigkeit in drei Bogengängen, die senkrecht aufeinander stehen, ist bekanntlich in unserem Innenohr angeordnet. Es sorgt für das Bewusstsein der vertikalen Ausrichtung auch beim Liegen, Gehen, Fallen usw.

Natürliche Anlagen zur Vertikalität reichen allerdings nicht zur Begründung einer kulturellen Idee und eines Werkes.

Die vertikale Gebärde der Architektur aber ist von solcher Art, sie bezieht sich zwar auf Vorgaben der Natur, aber sie ist als Artefakt in der Lage, sich davon abzuheben. Das wird besonders in der „Kunst der feinen Abweichungen“ deutlich.

Es ist bekannt, dass die Ecken historischer Steinbauten häufig leichte Abweichungen von der geometrisch-physikalischen Vertikalen haben, ägyptische, arabische, griechische und römische Gebäudeecken und auch solche bei modernen Massivbauten (zum Beispiel bei der Annakirche von Rudolf Schwarz in Düren). Mag sein, dass eine bessere Lastabtragung bei einer unteren Verbreiterung des Mauerwerks und folglich einer schrägstehenden Ecke erwartet wurde. Sicher haben auch Sehraumerfahrungen eine Rolle gespielt: Türme mit exakt vertikalen Ecken

scheinen oben bedrohlich überzuhängen, dagegen zurückweichende Ecken stellen das Gefühl für die ideale Euklidizität wieder her. Die leichte Schräge der Ecke ist also auch eine Korrektur im Augenraum im Hinblick auf das Ideal der Vertikale – ganz analog der Korrektur der durchhängenden Basis durch eine Überhöhung der Horizontale beim griechischen Tempel. Es handelt sich also um künstlerische Arbeit im Wahrnehmungsraum im Hinblick auf ein Ideal.

Entwerfer wie Zaha Hadid und Coop Himmelblau erzeugen die Spannung einer stehenden Mauer oder einer liegenden Platte durch Einführung von Schrägen, die ausdrücklich das Leibgefühl in Verlegenheit bringen. Diese Herausforderungen sind genauso legitim wie die beim Tanz. Gerade in der Bedrohung liegt doch das Zeug zu Angst und Lust. Es bleibt aber eine Frage an die entwerferische Delikatesse, ob in einer solchen Abweichung nur Bedrohung zum Ausdruck kommt, oder ob das Ganze der gebauten Figur die Abweichung auffangen und harmonisieren kann. Dann erst wird die Kippung der Senkrechten nämlich als legitimer Kunstgriff empfunden. Fehlen die Senkrechten ganz – wie bei Trümmern und Ruinen – so ist das Vertrauen in das Gebaute allein durch diesen Umstand erschüttert. Werden die Vertikalen durch Schräge oder durch Kurven überspielt – wie bei Faltenwerken und im Schalenbau –, so sind sie als Bezugslinien und -flächen sogar stärker wirksam. Das Leibgefühl

ist beunruhigt, solange das Auge zum Beispiel unter einem Gewölbe nicht den Verlauf der Gegenkräfte und damit den Ausgleich in der Vertikalen entdeckt hat, auch wenn diese Vertikale nur gespürt und von keinem Bauteil physisch dargestellt wird. Es gibt also die unsichtbare Vertikale, die dennoch wahrgenommen wird als eine Eigenschaft des architektonischen Raumes.

In dem Sinne hängt die „Kunst der Schräge“ ganz und gar von der vertikalen Urgeste ab. Der Zusammenhang wird erst deutlich, wenn wir klarmachen, dass die Korrespondenz von Leib und Architektur durch elementare Gesten nicht nur dann gegeben ist, wenn die Baukörper diese Gesten im Verlauf ihrer Kanten und Silhouetten zeigen, sondern auch dann, wenn die Achsen der architektonischen Räume und Volumen auf sie antworten.

Wir spüren die Senkrechtorientierung eines Gewölbes, auch wenn keine Senkrechte zu sehen ist.

Auf dieser Erfahrung beruht auch die mächtige Wirkung der schrägen Ebenen. Das Rasen und Stürzen der Rampen, die bedrohliche Kraft schräger Figuren hat die Architektur des russischen Konstruktivismus (Melnikov, Wesnin usw.) begeistert genutzt. Die Schräge aber käme nicht zu ihrer atemberaubenden Wirkung, wenn der betrachtende Leib nicht die ideale Vertikale in die Komposition hinein ergänzen könnte. Er liefert selbst den Vorstellungsraum, d. h. die Elemente einer idealen Szene, auf den sich die dramatische Abweichung beruft.

Das Leben in Autos und Flugzeugen, der ständige Wechsel von Sitzen, Gehen und Liegen, der Wirbel des Körpers im Stadtverkehr, alle diese Bewegungsabenteuer wären unerträglich, wäre der Bezug unseres Leibes zur Vertikale nicht so zuverlässig. So können wir uns nicht nur im Architekturraum, sondern auch in den Fahrzeugen auf dieses elementare Fühlen beziehen.

DIE GESTEN HIER! UND DORT! DAS SETZEN DER ORTE.

Mein Zimmer, das ist ein architektonischer, nicht ein geometrischer Ort. Ich hänge an diesem Raum, mein Selbst ist mit seiner Form und seinen Anordnungen verknüpft. Wenn ich ihn wahrnehme, ist eine Überlagerung von allerfeinsten Reizen im Spiel, die ich mit ebenso subtilen Erinnerungen und Projektionen verbinden kann. Der Ablauf der Wahrnehmung architektonischer Orte ganz allgemein ist mit Vorstellungen von Vergangenem und Zukünftigem aufgeladen, er führt uns nicht nur gebaute Dinge, sondern theaterhafte Szenerien vor Augen, Phänomene mit Raum-Zeit-Struktur.

Der geometrische Ort wird dagegen nicht erlebt, sondern gedacht. Er ist ohne Inhalte im Sinne von Wahrnehmung, Erinnerung und Einfärbung des Gefühls. Er bezeichnet nichts als eine Position in einem gedachten Raum, dessen Struktur auf wenige räumliche Merkmale beschränkt ist. Der cartesische Raum zum Beispiel ist bestimmt durch parallele Geraden, rechte Winkel und einen gedachten O-Punkt mit drei Koordinaten. Mit einem solchen Denkwerkzeug können Flächen und Körper von Dingen in ihrer Lage zueinander präzise festgelegt werden. Bei der technischen Arbeit, auch beim Bauen, ist er als Denkinstrument unentbehrlich. Übrigens ist dieser Sachverhalt der gleiche, wenn das Ding, das räumlich fixiert und vermessen wird, der menschliche Körper ist.

Seine Maße und die Anordnung seiner Mitten, Achsen, Glieder und Extrempunkte können beschrieben und wiedergefunden werden wie die beliebiger Dinge, was besonders die Künstler der Renaissance fasziniert hat. Selbstverständlich kann das zu beschreibende / zu vermessende Ding auch ein Bauwerk sein.

Die geometrischen Orte zur Bestimmung seiner Maße und seiner Anordnung sind die technisch markanten Stellen seiner Glieder, vor allem die Mitten und die Endpunkte der gedachten Maßketten. Seit Jahrhunderten sind die Regeln bekannt, nach denen man die wichtigen unter allen möglichen geometrischen Orten an einem Baukörper festlegt. Ein sehr wichtiger Umstand ist der, dass bei der Ortebestimmung im Raum der Geometrie problemlos auch unsichtbare Orte festgelegt werden können, wenn sie als hilfreich erachtet werden bei der Analyse der körperlichen Gestalt, zum Beispiel Kreismittelpunkte, Fluchtpunkte und Schnittpunkte von Achsen.

In der technischen Praxis werden ganz konkrete Fakten, zum Beispiel das Ende eines Holzes, die Außenmaße eines Steins usw. sowie gedachte, nicht wahrnehmbare, – zum Beispiel die Achse des Holzes, die rechten Winkel dieses Steins, – gleichzeitig und wie selbstverständlich verarbeitet. Gerade die Klarheit und Einfachheit der idealen Ordner, zum Beispiel die Reduktion auf rechte Winkel zwischen den Koordinaten des cartesischen Systems, machen ihre Brauchbarkeit bei den komplizierten Situationen ihrer Verwendung aus.

Im Erlebnis ist der architektonische Raum von ganz anderer Art. Die Akropolis von Athen, das Pantheon in Rom, die Alhambra in Granada, aber auch mein Haus, der Esstisch und die Straße vor der Tür sind als architektonische Orte keineswegs mathematische Punkte in gedachten Positionen, sondern – im Gegenteil – atmosphärische Inseln, Zonen der Erlebniswelt, die auf besondere Weise materiell gestaltet wurden und mir zur Verfügung stehen. Das heißt, sie sind leibbezogen, sie sind räumliche Schauplätze vergangener und zukünftiger Handlungen. Architektonische Orte sind grundsätzlich Szenen, nicht gedachte Punkte, sondern Felder mit Spuren der möglichen Ereignisse. Und sie sind hergestellt zu diesem Zweck. Jeder architektonische Ort wird als Angebot an den Leib konzipiert. Seine Reize korrespondieren mit den Möglichkeiten des Leibes.

Schon die elementare Anordnung architektonischer Gestalten, das Auf-dem-Boden-Stehen, die Rechts-links-Verteilung, die Suggestion der Durchgänge und Körpermitten, ist für die Begegnung mit dem Körper angelegt.

Bei der Bewegung im Raum verhilft das motorische Körperschema unserer Vorstellung von den eigenen Bewegungsmöglichkeiten, zu einer ersten Orientierung. Das Gegenüberstehen, Drinsein, Draufstehen, Hinübergehen, Eintreten usw., eben die eigene Bewegung als Orientierungshandlung, bringt uns in die Lage des ersten „Verstehens“. Das wird durch besondere Interessen vertieft, die das Angebot der Architektur bewerten.

Wir ziehen einen besonderen Sitzplatz vor, wir scheuen einen Tür-Durchgang, werden von einem Garten verzaubert usw., die angebotene Szene erweist sich als brauchbar, willkommen oder bedrohlich. Aktionen des Leibes lösen Affekte und Bewegungen aus. Die gestaltete Atmosphäre – also die Eigenart des Ortes ist immer de facto durch vielschichtige Angebote von Reizen, Echos, Gerüchen, Tiefenwirkungen, praktischen Angeboten usw. bestimmt. Die Reaktion unseres Leibes stellt sich traumwandlerisch von einem Augenblick zum anderen neu ein. Dieses „intelligente“ Verhalten des Leibes beim Gehen, Laufen, Sich-Wenden usw. ist umso erstaunlicher, als es nicht nur in vertrauten Räumen funktioniert, sondern auch in neuen, unbekanntem. Offenbar ist uns dabei ein trainiertes sinnliches System behilflich, das die Fülle der Reize synästhetisch aufnimmt und sogleich eine Ordnung konstruiert, die dem Leib sympathisch ist. Die Augen können Auskunft geben über Schwere und Gleichgewicht, die Ohren über die Entfernung von Wänden, die Füße über die horizontale Erstreckung des Bodens, die Haut über Erschütterungen usw.. Erfahrungen verschiedener Sinne werden miteinander verknüpft und stehen zur Verfügung, während das Raumerlebnis entsteht. Beim Hin- und Hergehen, Abdrehen und Kopfwenden werden spielerisch Testsituationen eingerichtet, die unsere Aufmerksamkeit ablenken oder festhalten.

Die Ausdrucksqualität architektonischer Orte zeigt sich in der suggestiven Wirkung ihrer Atmosphären. Diese Wirkung hängt stark von der Disposition unseres Leibes ab, vom Training und von der augenblicklichen Stimmungslage, aber sie muss vorbereitet sein im gestischen Potential der Architektur selbst. Der gebaute Raum muss sich mitteilen wollen, er muss gestalterisch angelegt sein auf Zeigevorgänge, die das Feld der bedeutenden Orte spürbar verknüpfen.

Im Raum der Stadt wie beim Wohnen sind die Orte unseres Interesses nebeneinander angeordnet, sie sind atmosphärische Felder, zwischen denen unser Aufenthalt wechselt. Es gibt keine scharfen Grenzen und keine geometrischen Mittelpunkte. Sie sind nicht eigentlich messbar und nicht eindeutig beschreibbar. Dennoch bilden sie das System der „Erlebnisinseln“, die voneinander getrennt, miteinander verbunden oder auch überlappend empfunden werden. Solche Erlebnisfelder kennen wir aus der Gefühlswelt unseres Leibes sehr gut. Wir spüren den Rücken, der uns schmerzt, den Hinterkopf, den rechten Arm, der juckt usw. als einen Teil unseres Selbst und unserer Gegenwart, wir können sie räumlich identifizieren, auch wenn wir diesen Körperteil nicht ansehen, messen oder in seiner Größe beschreiben können. Sie haben „absolute Orte“, wie Hermann Schmitz das nennt.

Die gestalteten Wege und Straßen, Autobahnen, Gassen, Brücken usw. sind architektonische Orte eigener Art, sie haben nicht nur Form und Ausdehnung, sondern auch eigene Atmosphären. Sie können wie andere Räume bewohnt, geliebt, gemieden und gefürchtet sein. Orte der Architektur müssen nicht unbedingt durch Wege verbunden sein, zur Orte-Charakteristik gehören nicht unbedingt auch Wege. Das Modell „hodologischer Räume“, die wie geschlossene Systeme aus Orten und Wegen zusammengesetzt sind, scheint mir weniger geeignet, architektonische Szenen angemessen abzubilden. Dagegen trifft das Modell atmosphärischer Inseln das Phänomen gebauter Räume recht gut, es hebt die Architektur angemessen vom System der Geometrie ab und nähert sie den Gefühlen des Leibraumes an.

Der Leib spürt sich nicht nur im architektonischen Raum, sondern immer an einem „absoluten Ort“ (Hermann Schmitz), im sicheren Bewusstsein des Selbst, um das die Welt der Dinge geordnet erscheint. Der Leibraum ist nicht ein Dingeraum, sondern ein Vorstellungsraum, er wird gespürt, nicht objektiv wahrgenommen, er ist nicht gegenüber angeordnet, sondern eher ein Zustand, in dem sich mein Ich befindet.

Auf diese Intimität der Empfindung hin ist Architektur angelegt. Sie spiegelt die Erwartungen des Leibes. Sie nimmt nicht nur den Körper auf wie ein Möbelstück, wie ein Ding unter anderen festen und beweglichen Dingen, vielmehr enthält ihre Gestensprache eine Fülle von verschiedenen Aufforderungen, die die Leiber affektieren. Mit diesem Angebot breitet sich Lust und Unlust aus, Zauber und Grusel; in den Netzen der herausfordernden Orte möge der Leib sich bewegen und sich entscheiden. Gerade der Reflex auf die atmosphärischen Orte macht die Architektur zum Lebensraum. Jedes architektonische Bühnenbild enthält das Zeug zur dramatischen Entwicklung.

DAS TRENNE VON INNEN UND AUSSEN. GRENZEN ZIEHEN.

Das Innere des Leibes ist eigentlich nicht erlebbar, jedenfalls nicht so wie die Dinge der Welt, die außerhalb unserer Haut, eben draußen gefunden werden. Mein Ich ist von vorn herein innen. Da das Ich innen und die Dinge außen vorgestellt werden, handelt es sich bei innen und außen um Raumstrukturen des Leibes, die völlig anderer Art sind als mathematische oder physikalische. Zum Beispiel sind sie nicht kontinuierlich und nicht messbar.

Diese geheimnisvolle Raumstruktur des Leibes, die Innen-außen-Entfaltung der Welt, ist eines der wichtigsten Motive der Architektur. Im architektonischen Raum wird das Innen-außen-Erlebnis des Leibes dargestellt. Die Gestaltung von Innenraum ist ein architektonischer Urakt, der nicht etwa aus einem vorgegebenen Raum ein Stück ausgrenzt, sondern eine Erlebnisqualität ganz neu schafft, die – anders als alle objektiven Dinge – mein Ich einschließen, einhüllen und schützen kann. Diese Raumwelt hat einen subjektiven Pol. Während die Baukörper von außen wahrgenommen und zahlreich nebeneinander vorgestellt werden, ist der Innenraum im Erlebnis anders: Er umgibt meinen Leib, der in seinem Innern agiert, selbst wenn ich ihn mir von fern vorstelle.

Der Innenraum als Hülle ist also keinesfalls eine physikalische Hülle, ein Sack, der Dinge zusammenhält und mit Kubikmetern gemessen werden könnte. Er ist vielmehr die potentielle Sphäre um mein Ich, die Bühne, die die Architektur dem Leib bereitet, nicht ein materielles, sondern ein szenisches Angebot, das begrenzt ist. Es gibt ein vitales Interesse des Leibes an der Hülle, an der Haut, am Schutz seiner Sphäre. Es gibt aber auch das ebenso starke Interesse des Leibes, sich auszuweiten: sich in das Fremde hinein zu dehnen, die Hülle zu durchstoßen. Er versucht, die Orte seines Interesses um das Ich herum zu verteilen und zu verknüpfen. Der Leib ist der Bewohner und Beherrscher seines Innenraumes, aber er verlässt seinen Standort und projiziert seine Wünsche in ein Nebeneinander, er bricht aus seiner Hülle und seinen Grenzen aus, nimmt listig allerlei Chancen wahr, die Sphäre seiner Organe zu öffnen. Wie etwa der erotisierte Leib mit Abwendung und Hinwendung, mit Sich-Öffnen und Sich-Schließen spielt, so geht auch die Architektur mit ihren Möglichkeiten um, Häute um ein Innen herum zu bilden und wieder zu öffnen. Keine der gebauten Hüllen ist ohne Aufbrüche und Öffnungen, Fenster und Türen, Anlässe und Durchblicke in die Weite. Das Repertoire der Übergänge und der Öffnungen ist ebenso alt wie das der zuverlässigen Grenzen. Es ist sogar differenzierter im Detail. Das Sphärische, der Innenraum als Kapsel, wird zunächst durch Boden, Außenwand und Decke gesetzt. Dabei wird Enge und

Begrenzung betont, sei es als sympathischer Schutz, sei es als bedrohlicher Kerker. Zugleich aber beginnt das Spiel der Ausweitungen, der Durchbrüche und der Tiefenillusion. Jedes Fenster, jede Tür hat die Aufgabe der potentiellen Dehnung, auch aber die Farbe weiß (vor allem für die Decke) und die Anordnung von Spiegeln und Bildern. Was für ein Feuerwerk von Einfällen hat die Architektur der Araber, der Römer, des Barock und der Moderne entwickelt, um der ausgrenzenden Sprache der Architektur Momente des Durchscheinens, Durchblickens und der Flucht zuzufügen! Zur Begrenzung kommt sofort die Ahnung der Ferne, zur Einengung des Raumes die Ausweitung des Gefühls. Der architektonische Raum mit seiner Enge und Weite ist eine Darstellung der elementaren Spannung, die die Gefühle unseres Leibes bestimmt.

„Jedes leibliche Befinden ist eingebettet in eine Dimension, die zwischen Enge und Weite ausgebreitet ist.“

(Hermann Schmitz, a. a. O., S. 20)

Deutlicher als alle anderen Künste antwortet die Architektur auf dieses elementare Fühlen des Leibes. Aber obgleich die Enge-Weite-Suggestion des gebauten Raumes unmittelbar wirksam und unvermeidlich ist: man kann sie weder entwerferisch noch dokumentierend eigentlich darstellen. Bei Zeichnungen und Fotos, Filmen und Modellen geht diese Raumqualität verloren, sogar durch raffinierte Computer-Simulationen ist sie nicht übertragbar. Der Innenraum, die architektonische Urqualität, umgibt der Idee nach mein Selbst. Seine Hülle ist wie die durchlöchernte Sphäre des Leibes, die ich brauche und die sich ständig verändert. Einhüllen und durchbrechen, das sind die Gesten, ohne die weder mein Leben noch der Raum der Architektur gestaltet werden kann.

DIE GESTEN FÜR ENGE UND WEITE. SPANNUNG ERZEUGEN.

Primäre Phänomene im architektonischen Raum – spürbar besonders beim Betreten und Verlassen von Innenräumen – sind die Einengung und Ausweitung, die entsprechende Leibgefühle auslösen, nämlich die Empfindung von Pressung bzw. Dehnung. Das geschieht ununterbrochen beim Gehen durch Räume, Flure und Straßen, beim Verlassen des Hauses, beim Platznehmen in einer Ecke, Heraustreten aus einer Tür etc. Unwillkürlich werden die Spannungen der Architektur als Enge-Weite-Empfindung erlebt. Besonders die Übergänge vom einen zum anderen sind es, die Ausweitung einer Engstelle oder die Einengung einer räumlichen Weite, die solche Gefühle und damit zugleich architektonische Wirkungen auslösen. Beides gehört zu diesem Phänomen, die Gestik der Architektur als Weite und Enge sowie das Leibgefühl Dehnung / Pressung, das sind objektive Raumstrukturen und subjektive Affekte, die miteinander korrespondieren.

Die erlebte Enge und Weite der Architektur ist weder ein geometrisches noch ein physikalisches Faktum, vielmehr eine Empfindung, die durch räumlich ausgebreitete Dinge ausgelöst wird. Sie ist weder meßbar, noch in ihrem Vollzug identisch wiederholbar, also kein wissenschaftlich darstellbares Objekt. Die Gestik der gebauten Formen erscheint dem Betrachter als bedeutend, indem sie bestimmte

Wahrnehmungshaltungen und Körpervorgänge auslöst. Der Raumeindruck reagiert auf das vitale Körperschema und das Körperschema auf den Raumeindruck.

Gewiss, Enge und Weite gebauter Räume gehen auf verschiedenartige Entwurfsinteressen zurück, pragmatische und funktionale, ideenhafte, ästhetische und viele mehr, immer ist der Raumeindruck aber auch von Prägungen und Erfahrungen des Leibes abhängig.

Die japanische Sprache enthält, wie Shutaro-Mukai berichtet, einen wertvollen Hinweis in ihrem Ausdruck für Geste, der „mifuri“ heißt, das aus den Wortelementen „mi“ (Körper) und „furi“ (Schwingen, Schwenken, Schütteln) zusammengesetzt ist. Körpergesten, das sagt diese sprachliche Form, sind im Grunde Schaukelbewegungen, sie tragen den Ausgleich der Gefühle von Pressung und Dehnung in sich. Besonders sind es natürlich die Rhythmusbewegungen, die zum Beispiel bei den Kinderspielen den Wechsel von Binden und Lösen, Anspannung und Befreiung zeigen. Alle Organfunktionen sind bekanntlich an Handlungsschübe gebunden, die rhythmisch aufeinander folgen; das Atmen, der Bluttransport, Schlafen und Wachen usw. Peristaltische Engungen und Dehnungen scheinen das motorische Strukturprinzip des Organismus zu sein. Besonders bei den Körperöffnungen After, Scheide, Penis, Mund, Nase, Ohren und Augen wird die Anstrengung der Organe als eine Folge von Pressung und Weitung erlebt. Beim Anblick der Dehnungen und

Einschnürungen architektonischer Räume kündigt sich die Empfindung von Enge / Weite bereits an, noch bevor angemessene Körperbewegungen ausgelöst werden. Eine Tür wirkt eng, auch wenn wir sie nicht benutzen. Fensteranordnungen und Raumfolgen werden als rhythmische Reihen empfunden, auch wenn wir ihnen körperlich nicht nachgehen. Der Wechsel und die gestaltete Folge von Eng-weit-Phänomenen löst Gefühle aus, die dem Körper vertraut sind.

Mögliche Pressungen und Dehnungen folgen aufeinander. Die Spannung kippt, wenn ich zum Beispiel eine Tür durchschreite, die Engstelle weitet sich augenblicklich. Aber auch wenn ich die Tür nicht durchschreite, sondern bloß aus der Entfernung sehe, wirkt die gebaute Form analog. In den räumlichen Gestalten sind Merkmale der Ankündigung und der Erinnerung, Vorwärts- und Rückwärtsbezüge im Hinblick auf mögliche Wege enthalten. Der Tastsinn scheint das entscheidende Erlebnis von Einschnürung und Ausweitung zu vermitteln, de facto sind aber Auge und Ohr stark an der Empfindung beteiligt, da sie gelernt haben, in die Ferne zu tasten. So wirkt die Dehnung eines Innenraumes spontan auf den Leib, auch wenn das Körpergefühl durch motorische Tests und Erlebnisse aller Sinne, Echos, Materialeffekte, illusionistische Verzerrungen usw. bestätigt und irritiert wird.

Für die Gefühlsqualitäten Enge und Weite gibt es allerdings nicht nur ein vitales, sondern auch ein kulturelles Interesse. Seit Jahrtausenden versuchen Entwerfer bedeutender Bauten, die Betrachter zu täuschen. Einmal geht das Interesse der architektonischen Komposition auf Weite und Höhe, ein andermal auf Enge und Nähe, einmal auf Befreiung, einmal auf Einschränkung, ob nun bedrohlich oder verzaubernd. Das Programm der möglichen Affekte ist breit gefächert, es wechselt mit dem kulturellen Interesse, dem Planungsauftrag, der Geschicklichkeit des Baumeisters und der Erwartung des Betrachters. Zur Erzeugung der Gefühle von dicht dabei, sehr weit weg, unerreichbar, bedrohlich nah usw. steht ein Arsenal von Erfahrungen zur Verfügung, die nicht nur bevorzugte Maße, sondern dazu passende Geräusche, d. h. Echos, Materialoberflächen, Lichteffekte, ja Temperaturen, Feuchte, Glanz und Farbstimmungen betreffen. Solche Inszenierungen von Atmosphären folgen in den verschiedenartigen Kulturlandschaften jeweils spezifischen Idealen. Gerade die Andersartigkeit der Korrespondenz von Leib und architektonischem Raum macht u. a. einen großen Teil unserer Reiseerlebnisse aus. Dabei ist oft das Enge-Weite-Kalkül ein in der Fremde überraschendes, wobei der Umgang mit dem Nahraum um den Körper auf der ganzen Erde auch einige Konstanz zeigt. Die Breite der Türen, die Höhe der Stühle und Tische, die Steigung der Treppen und dergleichen intime Maße schwanken nur gering, weil die entsprechenden Körpermaße, Fuß und Handspanne,

Schritt und ausgestreckter Arm doch ähnlich und der ganzen Menschheit bekannt sind.

Die Art der Abweichung bestimmt die Empfindung.

Die zu hohe Stufe wirkt herausfordernd, die zu niedrige Tür demütigend usw., wie es eben in die kulturelle Erwartung passt. Die Distanzforschung von E. T. Hall (Proxemics)

hat in den 50er Jahren versucht, zulässige Abstände, d. h. Enge- und Weitegefühle in architektonischen Räumen als Kriterien sozialer und kultureller Besonderheit

zu beschreiben. Gestalterische Fehler und Konsequenzen sind dabei deutlich geworden. Ein Designer muss

zum Beispiel darauf eingehen, wenn arabische Männer untereinander größere Körpernähe pflegen als Amerikaner, wenn Europäer geschlossene Arbeitsräume wünschen,

aber nicht offene, wenn Japaner sich gerne traditionell auf dem Boden im Raum niederlassen, Europäer sich

dagegen auf Stühlen vor Wänden wohlfühlen usw. usw. Verständige Architektur kann „richtige“ Dosierung

von Enge und Weite, Behaglichkeit, Intimität, aber auch Ehrfurcht und Schauer verbreiten. In extremen Fällen

gehört das Gefühl von unzumutbarer Pressung oder Weitung zu den Krankheitsursachen gestörter Menschen,

Phobien sind möglicherweise Architekturkrankheiten wie die Praxis der Psychopathologen zeigt, zum Beispiel

Klaustrophobie, die Angst vor der Enge, oder Agoraphobie, die Angst vor der Weite.

**PHÄNOMENOLOGISCHE SKIZZEN:
LEIB UND ARCHITEKTUR**

DIE KONSTRUKTION VON ATMOSPHÄREN.

Konstruieren? Atmosphären konstruieren?

Dabei geht es doch um Erlebnisphänomene, eher subjektive Formen von Welt, Eindrücke, in die Momente des Selbst eingegangen sind. Wie sollte man sie konstruieren können, d. h. doch wohl systematisch aufbauen aus einem Setzkasten von Elementen?

Zunächst klingt diese Aufgabenstellung absurd, ja unmöglich, und doch beschreibt sie die normale Arbeitssituation eines Planers, der ein Haus baut, aber auch die eines Designers, eines Werbemanagers, Theatermakers, vielleicht auch die eines Künstlers. Diese Leute trainieren die kontrollierte Herstellung irrationaler Wirkung von Gefühlen.

Ich werde versuchen, in phänomenologischen Skizzen – also ausgehend von konkreten Erfahrungen – Facetten des Atmosphärischen im Bereich der Architektur aufzuzeigen, um mehr und mehr Einblick zu gewinnen in die Bedingungen ihrer Erzeugung. Es ergibt sich dabei, dass der Fundus architektonischer Ausdrucksmittel nicht nur in der Eigenart

der gebauten Dinge, sondern auch im gestischen Repertoire, d. h. im Ausdrucksvermögen unseres Leibes verankert ist. Die Erfahrungen der Planer zeigen, dass die besondere Atmosphäre eines architektonischen Ortes mithilfe einer präzisen Strategie von Arbeitsschritten erzeugt werden kann, die allerdings mehrfach zwischen erfinderischen, intuitiv wahrnehmenden und ordnenden, begrifflich rationalen Phasen wechselt. Da das Verfahren einerseits typisch und wiederholbar ist, andererseits aber Gefühlslagen erzeugt, mag es „Konstruktion von Atmosphären“ genannt werden.

Zu Beginn soll ein Beispiel den Handlungsverlauf zeigen, bei dem Stadien von Empfindung und Begriff, Tun und Erkennen ineinandergefügt und schließlich in einen architektonischen Ort, also eine „Tatsache“ verwandelt werden. Das Beispiel führt die Erzeugung der Atmosphäre eines Hauses vor, das ich Schritt für Schritt um mich herum habe entstehen sehen. Der allererste Anfang dieser Produktion war selbstverständlich das zauberhafte Vorgefühl des Planers, etwas zu erzeugen, das es bisher nicht gibt. (Die Aufgabe ruft ein unglaubliches Gefühl von Lust und Freiheit hervor.) Die erste Arbeitsphase war die Notation von Naturphänomenen, etwa Felshang, Flussverlauf, Windrichtung, Tageslicht usw. Dabei haben sich Beobachtungen, Erinnerungen, Gelerntes und Gedachtes miteinander vermischt und in eine Denklandschaft eingefügt, die sogar Literarisches einbezieht, etwa Chinesisches, Italienisches, Paul Valéry, Le Corbusier etc. So hat sich ein sehr persönlich eingefärbter Unruhezustand entwickelt, fragmentarisch, subjektiv, ganz und gar nicht

dauerhaft. Dann folgten rationale Planungsphasen, insbesondere die systematische Sammlung, Überlagerung und Vergleichen von Fakten, Daten und Vorgängen. Der Sachverstand geht jetzt davon aus, Vorgefundenes wie zu Findendes sei objektiv aus Elementen und Schichten von Elementen zusammengesetzt und das notwendige Material sei restlos in Kategorien der Funktionalität, Ästhetik und Technik zu ordnen. Die Regiearbeit konzentriert sich auf das Zusammentragen und Bewerten dieser Fakten, die isolierbar und verfügbar sind, Gewichte, Maße, Herstellungsdauern etc. In dieser Phase ist die Planung nichts als ein Zettelkasten, die Baustelle ein Materiallager. Ganz anders die dritte, integrative Phase der Produktion. Allmählich zeigt sich das Werk als ein Ganzes, die Baustelle als ein Haus, das Grundstück als eine neue Landschaft. Ein architektonischer Ort mit eigener Atmosphäre ist entstanden, die nicht austauschbar, nicht individuell und nicht flüchtig ist. Anders als die frühen Stimmungen des Planers hängt sie an objektiven gebauten Formen, die auf bestimmte Weise wahrgenommen und benutzt werden wollen. Der architektonische Raum ist jetzt eine poetische Schrift, festgelegt auf konkretem Untergrund und in konkreter Nachbarschaft von Dingen. Allerdings ist die Bedeutung dieser Schrift nicht mehr eindeutig und begrifflich klar zu entziffern wie zur Zeit der Zettelkasten-Planung, sie ist vielmehr vielschichtig, mehrdeutig und stark abhängig von der Aufnahmefähigkeit ihrer Leser.

Das Augenblicksgefühl des Betrachters färbt die Atmosphäre eines architektonischen Ortes zwar ein, indem er müde, neugierig oder träumerisch ist, und auch Wetterlagen beeinflussen ja seine Stimmung. Der architektonische Ausdruck selbst tritt aber – unabhängig von den persönlichen Empfindungen der Besucher – als Geste aus den gebauten Formen hervor. Im Fundus dieser objektiven Gestik steckt ein Anteil, der mit den Bewegungserfahrungen des menschlichen Leibes korrespondiert. Dieser ist es, der spontan und unmittelbar als Grundlage aller Ausdrucksempfindungen wahrgenommen wird. Das Repertoire der Architekturgesten und das Repertoire der Raumerfahrungen des Leibes korrespondieren miteinander. Keine Begegnung mit Architektur geschieht ohne diesen Austausch. Hier liegt der Schlüssel zum Verstehen von Ausdruck. Die gezielte Konstruktion von Atmosphären hängt selbstverständlich von der intimen Kenntnis dieser Korrespondenzen ab.

Zu den Herstellungsbedingungen architektonischer Orte gehört eine Art szenisches Denken. Es sind die Muster möglicher Bewegungen, die den Raum zur Sprache bringen. Wir spüren, dass er in seinen Anordnungen und Formen potentiell Tun enthält. In dieser Aufforderung an den Betrachter – das ist faszinierend – liegt vom ersten Augenblick an ein Moment des Wiedererkennens: der Leib erinnert sich angesichts der Architektur an das Repertoire seiner eigenen Gesten.

KÖRPERTECHNIKEN.

Kopfhaltungen, Beinarbeit, Handzeichen, Sitz- und Liegegewohnheiten, alle unsere gestischen Bewegungen sind für einzelne Lebenssituationen idealtypisch strukturiert. Wir haben die in unserer Kultur gewünschten Abläufe schon als Kind gelernt, und wir haben gleichzeitig gelernt, mit ihren Abweichungen zu spielen, das prägt geradezu unsere Person. Ethnologie und Anthropologie haben Auskünfte gegeben über die gestische Sprache des Leibes, C. Lévy-Strauss, E. T. Hall, I. Eibl-Eibesfeldt, M. Mauss, H. Lévy-Bruhl und andere, aber die Korrespondenz mit dem architektonischen Raum – obgleich bei vielen Beobachtungen zweifellos mitgegeben – ist noch immer nicht systematisch erforscht. Die Erfahrung zeigt aber deutlich, dass das Gehabe des Leibes, d. h. das Repertoire seiner Ausdrucksbewegungen unter anderem auch von den gestalteten Räumen abhängig ist und umgekehrt die Gestalt dieser Räume von den Erwartungen des Leibes.

Zunächst wäre nach den Grundhaltungen des Rumpfes zu fragen – Stehen, Sitzen, Liegen – und ihrer räumlichen Korrespondenz in der Architektur. Welche Räume wurden für Stehende und Gehende, welche für Sitzende und Liegende vorbereitet? Was heißt dabei Sitzen – auf dem Boden, auf Stühlen oder Bänken Sitzen? Was heißt Liegen und bei welchen Verrichtungen? Und welche Gesten des architektonischen Raumes deuten auf diese Haltungen und Körpertechniken? Sodann wären es die erlaubten und nicht erlaubten Bewegungen der Glieder, das Betreten, Anfassen, Umgehen, Besteigen, Eintauchen, Durchqueren, Anschauen aus der Distanz usw. sowie die architektonischen Vorrichtungen, Maße und Details, die die idealen und die verbotenen Haltungen mitbestimmen.

Schließlich ist nach dem Repertoire der Kopfhaltungen zu fragen mit Blick, Gehör und Sprechsprache sowie seinem Einfluss auf die Formen, Maße und Anordnungen der Räume.

Ohne Kenntnis der Körpertechniken, ihrer Geltungsbereiche und der Situationen ihrer sinnvollen Verwendung ist der Ausdruck architektonischer Formen kaum lesbar. Handelt es sich doch um Korrespondenzen verschiedener Zeichensysteme. Während aber bei linguistischen Sprachen die Zuordnung von Bedeutung und Sprachkörper willkürlich und innerhalb einer Kulturlandschaft frei vereinbart ist, wie Ferdinand de Saussure aufzeigt, gibt es zwischen den Gesten der Architektur und des Leibes sowohl kulturell vereinbarte als auch spontane, unmittelbar erfahrbare Zusammenhänge. In diesem Sinne handelt es sich nicht um Sprachen, sondern

um zwei Systeme von gestischen Ausdrucksformen, die sich aufeinander beziehen.

Die Fülle der Korrespondenzen ist unübersehbar. Zum Beispiel das Gehen von Raum zu Raum zu Raum über die Mittelachse wie in einer italienischen Villa oder seitlich, an der Fassade entlang wie in einem französischen Schloss: Was für ein Unterschied im Gehabe des Leibes! Einmal das Schreiten auf einer gedachten Mittellinie, den Raum rechts und links gleichermaßen beherrschend, ein andermal die seitliche Begleitung von geschlossenen Szenen, Folgen von Bildern. Oder das Brüstungen-Bauen für die Stehenden und Gehenden in Europa, das Schließen des Raumes bis auf Fensterlöcher sowie das Besetzen der Wände mit Möbeln. In Japan ist man dagegen das Öffnen des Raums durch bodentiefe Türen für die auf dem Boden Sitzenden gewohnt, das bedeutet auch den Verzicht auf Möbel an den Wänden...

Wie das Hocken auf der Erde als angemessene Haltung beim Disput der Männer durch Architektur erzwungen wird, das zeigt ein TO-GU-NA, ein Männerhaus der Dogon: sein monströses Dach wird bei 1,40 m überaus niedrig angesetzt und erlaubt das Stehen nicht. Wie das Im-Kreis-Sitzen demokratische Beschlüsse fördert, das hat Hans Schwippert beim ersten deutschen Bundeshaus in Bonn demonstriert, auch heute prägt diese Anordnung der Teilnehmer die Sitzungen im Berliner Reichstag. Wie das lineare Nebeneinander-Stehen in Reihen islamische Frömmigkeit demonstriert, das zeigt jede Moschee. Sie muss breit und rechteckig angeordnet sein,

denn sie bildet die Aufstellung der Krieger als Kolonne ab. Alle sind angetreten vor Gott, und alle schauen nach Mekka.

Gehen, Laufen, Marschieren, Wandeln, Schreiten, Kriechen – besonders die Vorführung der Leiber im Angesicht der Herrschenden oder der Götter, – wurde seit Beginn der frühen Hochkulturen in architektonischen Formen szenisch vorweggenommen. Auftreten und Verschwinden, in die Tiefe Stürzen und in der Nische Kauern, Mittig-auf-Podesten-Stehen und Aufsteigen zu den Punkten des größten Überblicks: gestische Akte des Leibes können direkte Antworten sein auf architektonische Formen. Aber sie können sich diesen Formen auch entziehen. Ich muss mich nicht unbedingt auf der Raumachse bewegen, muss nicht das Angebot der mittleren Treppe benutzen, setze mich nicht in die Nische, die auf mich wartet, sondern gehe schräg durch den Saal, trete seitlich ein und nütze die meisten Aufforderungen der architektonischen Sprache nicht. Die ideale Nutzung der Räume durch den Leib ist eine gedachte, so wie auch die ideale Nutzung der NO-Bühne durch ihre Schauspieler eine gedachte ist. Jedermann kennt sie – zumindest im Kreis der Eingeweihten, aber niemand realisiert diese Erwartung zu hundert Prozent. Gerade die Art der Erfüllung, die genaue Einstellung der Körpertechniken auf den Raum bringt die Atmosphäre der Aufführung. Sie wird sich durch alle kulturellen Phasen hindurch verändern und auch in einem bekannten Raum niemals identisch wiederholen.

STAUNEN UND STUTZEN.

Berühmt ist die kleine Abweichung vom Schönen. Wenn das Regelmäßige und Harmonische als schön gilt, wenn es unser Verlangen nach Schönheit befriedigt (beim Handwerk, im Dekor, bei der Architektur), so gibt es doch die berühmte "kleine Abweichung", die uns stutzig macht. Es kann gerade die Abweichung von der Regel sein, die beim Betrachter einen Affekt auslöst, der über die normale Empfindung des Schönen hinausgeht, eine Erfahrung, die gewiss jeder geschickte Handwerker macht und die jeder Künstler bis an ihre Grenzen ausnutzen möchte: eine Linie, die aus dem Muster herausfällt, ein Mauerstein, der im Verband ein wenig stört, eine Fuge, die breiter ist als alle anderen. Der erste, lapidare Anstoß zum Staunen liegt häufig in dieser Störung der Glätte, in diesem punktuellen Anderssein, anders als das regelmäßige Muster. Diese kleine Faszination gelingt dem Macher meist durch eine winzige kalkulierte Nachlässigkeit. Wer sie erzeugt spielt Zufall, das genügt, um ein Staunen zu erzeugen.

Von anderer Art ist die Erzeugung des Staunens durch die Vorrichtungen des Pathos, das sind zum Beispiel die Sockel und die Rahmen. Sockel heben das Objekt, eine Skulptur, ein Denkmal, ein Bauwerk konkret in eine höhere Lage, von der begehbaren Erde weg und oft über Augenhöhe, so dass ein Blick von unten erzwungen wird. Das Staunen über das Erhabene hat ebenso mit dieser Verschiebung der Blickrichtung zu tun wie mit dem besonderen Abstand. Eine ähnlich distanzierende Aufgabe hat der Vorhof, der dem Besucher zunächst das Schloss auf Distanz zeigt und den unmittelbaren Eintritt verhindert. Es gehört zu den Grundregeln der Komposition, Höhepunkte durch Gesten des Staunens vorzubereiten. Das Staunen wird erzwungen durch den Abstand. Im Wort Ehrfurcht ist außer der Ehre auch Furcht enthalten, beide können den distanzierten Ausdruck der Architektur spürbar machen, indem sie an bestimmte Haltungen des Leibes appellieren.

Ähnliche Funktion haben die Rahmen. Sie scheiden in der Malerei, auf dem Theater wie in der Architektur das eigentlich Gemeinte von seinem Umraum, die gestaltete Szene vom Alltag. Durch Rahmen hebt man das Faszinierende vom Gewöhnlichen, das Schöne vom Normalen ab; er ist die Grenze um das Feld des Staunens, trennt das Gestaltete vom Chaotischen und sammelt das Geregelte mit einer Geste der Ganzheit.

Staunen kann aber auch eine Vorankündigung der Gefahr sein, im Widerstand wird es dann zum Stutzen.

Vorsicht: Abgrund! Hier verlassen Sie den heimischen Sektor! Sperrgebiet! Mauern, Gräben, Zäune, Türme: die Architektur hat schon vor Jahrtausenden ein Instrumentarium der Abwehr und der Warnung entwickelt. Mit schweren Materialien, mit der Demonstration von Hindernissen wird eine Vorahnung von Unmöglichkeiten erzeugt. Bei Zuwiderhandeln sind körperliche Strafen zu erwarten. Die Zeichen sind mit Drohung und böser Ahnung verbunden, mit Angriffen auf den Leib. Während der öffentliche Raum heute bis zur Penetranz voller Einladungen und Bewerbungen steckt, kannten alte Städte durchaus auch die Gestik des Fürchtens und der Abwehr. Nicht nur die Stadtmauern und ihre Türme, sondern auch die meisten Türen und Tore sagten zunächst „nein!“ Vielleicht ist Verfremdung bis heute die vornehmste Wirkung der Architektur auf den Leib: Sie sorgt jeden Augenblick für seine neue Bereitschaft zu Staunen und zu Stutzen. Das Gebaute rückt ihn von der Natur ab, es fasziniert ihn als Gebrauchsgut und als Kunst. Beides aber versetzt ihn in eine Fremde.

Wir müssen zum Beispiel davon ausgehen, dass die frühen Städte Europas, Uruk, Babylon, Tyrins, Abwendungen von der magisch erlebten, schrecklichen Natur waren. Staunen und Furcht haben die Menschen vor dem Draußen zittern lassen. Das Drinnen von Stadt und Haus war der Ort des Sich-Findens, der Treffpunkt der Gesellschaft mit gleichem Schicksal und auch der Geburtsort der Kultur. Gegenüber

den Kräften und Mächten der Natur war das gebaute Haus also der Ort der Verfremdung, das eigene Andere. Die Errichtung der Grenze, die Ummantelung des Vertrauten war der architektonische Urakt, der mit der Geste der Verfremdung den Architekturraum vom Naturraum abgesondert hat. Kein gebauter Raum und kein Entwurf ist bis heute ohne diese Geste.

Allerdings ist jedes Kippen einer Wahrnehmungsgewohnheit mit einem Stutzen verbunden, sei es negativ eingefärbt – mit Furcht – oder positiv eingefärbt – mit Staunen. Seit eh und je waren gebaute Wege, besonders die durch öffentliche Räume und Monumentalarchitekturen, Folgen aus Staunen und Stutzen, oft sogar gesteigert zu Reihungen von Schocks. Wohl geplant, aber unerwartet senken sich Böden, heben sich Decken, Licht und Dunkel schlucken die Körper der Besucher, Raumtiefen und Körperdimensionen präsentieren sich durch deren Bewegung anders und neu. Es ist die Folge der kalkulierten Veränderungen, die die Stimmungen architektonischer Orte, intime wie pathetische, in uns erzeugt.

ANGEMESSENE ABSTÄNDE.

Die meisten Details im architektonischen Raum haben die Aufgabe, Abstände zu regulieren. Gemeint sind die gewünschten Abstände unseres Körpers zu den Dingen der Umgebung, den Dingen in der Ferne, den Körpern anderer Menschen, Pflanzen und Tieren sowie Abstände von Dingen zueinander. Sie sind Ergebnisse eines kulturellen Trainings und deshalb bei fremden Völkern und in anderen Erdteilen verschieden ausgeprägt. Bestimmte räumliche Abstände werden jeweils als angemessen, unbestimmt oder riskant empfunden, zum Beispiel die Abstände von Stühlen in einer Gesprächsgruppe oder bei Tisch, die Entfernung eines Arbeitsplatzes von einem unbeteiligten Passanten oder die eines Bettes von der Zimmertür. Selbstverständlich ist auch der Abstand eines Hauses von der Straße und einer Straße vom Stadtzentrum ein solcher kultureller Wert. Das einmal gewählte Maß bedeutet etwas für die Kenner, Besucher und Benutzer, es wird gedeutet und durch die Gestik und Bewegung des Körpers kommentiert.

Einmal werden als weit empfundene Abstände von Sitzplätzen, Arbeitsplätzen, Türen usw. als großzügig vornehm, ein andermal als spannungs- und charakterlos empfunden. Dichte Nachbarschaft von Möbeln gilt in Holland und Skandinavien als normal und erwünscht, in Japan aber als unkultiviert und vermeidbar. Nicht selten sind gesellschaftliche Strafen mit der Entdeckung von Abstandsfehlern verbunden, man sieht etwa auf einen Partner herab, weil er auf viel zu engem Raum wirtschaften muß. Einen anderen lernt man hochschätzen, weil sein Sinn für schöne Durchblicke und Hintergründe auffällt oder weil er sich räumliche Weite leisten kann. Die Festlegung angemessener Distanzen und Maße – besonders bei Möbeln, Türen und Durchgängen – gehört seit eh und je zu den Berufsgeheimnissen der Innenarchitekten. (Selbstverständlich ist jeder gute Architekt ein Innenarchitekt.)

Der Übergang vom Intimen zum Sozialerträglichen und Erwünschten kann durchaus an bestimmten Körpermaßen festgemacht werden, in Mitteleuropa zum Beispiel an der mittleren Schulterbreite (43 cm) und dem Maß des ausgestreckten Arms (70 cm). In allen normalen Nähe-Situationen, sitzend und stehend erlebt, spielt es eben eine entscheidende Rolle, bei welchem Abstand man eine benachbarte Person oder einen nahen Gegenstand gerade noch oder gerade nicht mehr berührt. Erst das Nicht-mehr-berühren-können befreit von einem latenten körperlichen Zwang.

Die Breite des Esstisches entscheidet über den Augenabstand der gegenüber Essenden, die Breite des Sessels über den minimalen Abstand zur Schulter des seitlichen Nachbarn. Eine Türbreite bestimmt, ob man zu zweien nebeneinander einen Raum betreten kann, oder ob einer dem anderen vorausgehen muss - und daran als der Vornehmere erkannt wird. Hitler, so berichtet man, saß hinter seinem überdimensionalen Schreibtisch auf einem hohen Sessel, während seine Besucher sich ihm über unangenehme Distanzen annähern mussten. Es ist bekannt, dass die Wohnräume der Unterschicht häufig zum Bersten mit Möbeln gefüllt sind, es ist, als sollte der Leib durch möglichst viele Dinge physisch gestützt werden. Dagegen sind die Empfangshallen der Reisenden in Hotels, Bahnhöfen und Flugplätzen über das Notwendige hinaus weiträumig und ihre Böden häufig sehr hell und glänzend, damit der Körper der ersehnten Ferne entgegenschwebt.

Vorrichtungen des Absonderns sind in der Architektur vor allem die Wände, die über eine Fülle von Gesten der Trennung, aber auch Gesten der sympathischen Nachbarschaft verfügen. Das Fernhalten des Wetters, der Nachbarn und der Tiere, das Abfangen der Geräusche und Gerüche wie überhaupt die Abkapselung von draußen und von nebenan ist ihre primäre Funktion. Der architektonische Raum gehört zum Instrumentarium des Leibes, das eingesetzt wird, um die konkrete Nähe zu den Dingen zu vermeiden. Zu den geschaffenen Hüllen um den Leib gehören Kleider und Schuhe.

Im Organe-Instrumentarium des Körpers sind es wohl wesentlich Augen und Ohren, die der Fernhaltung dienen, die das Ich auf Abstand zu den Dingen halten. So ist der kulturelle Raum, auch der der Architektur, wesentlich Augen- und Ohrenraum. Wir bewegen uns den bei weitem größten Teil unseres Lebens traumwandlerisch zwischen den Dingen hindurch, ohne sie zu berühren, wir sehen ihre Bilder in entfernten Positionen und reagieren unbewusst auf ihre Schallreflexe. Das Fernhalten wird durch die gebauten Dinge kunstvoll vorbereitet.

Eine provokative Verdichtung des sozialen Lebens durch Simulation ständig wechselnder Körperabstände stellt allerdings die Einführung des Fernsehens in die Wohnwelt dar. Einerseits kapseln die Programme ihre Zuschauer – nicht nur die Kinder – voneinander, von der Gesellschaft und vom öffentlichen Raume ab, andererseits bringen sie die entferntesten Ereignisse ins Haus, möglicherweise sogar simultan. Der architektonische Raum ist dabei nicht mehr in der Lage, den angemessenen Abstand zu Dingen und zu Menschen zu formulieren, wie er das Jahrtausende geleistet hat.

SCHWELLEN.

Schwellen gehören zu den Meisterdetails. Sollen sie doch nicht nur eine Frage nach Nutzen und Bedeutung, sondern gleich mehrere beantworten. Sie sind problematisch, indem sie gestaltet und indem sie erlebt werden.

Eine klassische Schwelle ist die Zone im Türdurchgang, der Übergang von außen nach innen und von innen nach außen, denn das ist nicht das gleiche. Man kann sie als Signal nicht hinreichend verstehen, wenn man lediglich ihre Form betrachtet, es ist wesentlich, dass sie einen Vorgang anzeigt. Insofern ist sie eine Zeigeform, die das Gehen als Handlung und den Bewegungsraum als Zeitform zu erkennen gibt. Der architektonische Raum zeigt sich an keiner anderen Stelle so sehr als ein „hodologischer“, als ein Wegeraum wie bei seinen Türschwellen, also in dem Augenblick, in dem man ihn betritt oder verlässt.

Die prägnanteste Schwelle ist die plastisch ausgeformte, die gemacht ist, zwei benachbarte Bodenfelder voneinander abzuriegeln, sie ist deutlich ein Teil der Wandscheibe, die die Türöffnung durchbricht. Schwächer ausgeprägte

Schwellen verzichten vielleicht auf die Überhöhung des Bodens, der Türdurchgang ist nur farbig oder auch gar nicht von den Böden abgesetzt, was praktische oder symbolische Gründe haben mag. Im Mittelalter zog man häufig kräftige Schwellen vor, weil sie dem Türblatt einen unteren Anschlag verschafften und damit die Türen dicht machten gegen Ungeziefer, Wasser und Wind. Die gleiche Schwelle wäre heute Rädern und Füßen hinderlich. Andererseits ist auch heute eine Schwelle als Aufforderung zum Langsamsein häufig willkommen, sie macht das Eintreten wie das Austreten bewusst und sorgt in diesem Augenblick für eine angemessene körperliche Geste.

Der Schritt über die Schwelle kann dem Eintretenden eine Gunst anzeigen, dem Austretenden aber auch den Verlust von Schutz, Geborgenheit, Sicherheit usw. An dieser Stelle, das spüren wir, indem wir den Fuß heben, geht etwas verloren, wird etwas gewonnen, jedenfalls kündigt sich die Veränderung des Schicksals an. Was die Körperhaltung beim Durchgang und über der Schwelle betrifft, so ist für einen Augenblick eine gewisse Enge als Bedrohung im Spiel. Da wird ja nicht nur der Fuß kontrolliert, mehr als sonstwo im Raum, auch das Herz zieht sich zusammen, man weiß, die räumliche Stimmung wird mit diesem Schritt umkippen. Von diesem Augenblick an – er ist ebenso eine Orts- wie eine Zeitbestimmung – ändern sich die Atemluft und die gefühlte Atmosphäre.

Das Heraustreten des Leibes aus sich selbst, das auf andere Menschen Zugehen wird täglich durch das Anlegen von Kleidung, Schminke und Schmuck inszeniert, viele der Körpergesten sind Vorführgesten, die ihre Orte

und ihre Höhepunkte haben. Die Architektur hat in allen Kulturlandschaften für solche Höhepunkte des Sichzeigens angemessenen Raum geschaffen. Die Zone der Türschwellen gehört traditionell dazu. Hier taucht das Hochzeitspaar zum ersten Mal öffentlich auf, hier zeigt sich der Herrscher, von hier wird jemand verstoßen. Deshalb gibt es unendlich viele Foto- und Filmszenen, die das Überschreiten einer Schwelle für die Erinnerung der Beteiligten festhalten.

Bei den Schwellen sind die Ereignisse dichter, hier ist man gewöhnt, Spuren zu lesen, das Alter, die Geschichte. Hölzerne Schwellen von Klöstern, steinerne Kirchen- und Palastschwellen sprechen deutlich ihre Sprache, sie erlauben einen Blick zurück in die Zeit, die mit einem Ort verbunden ist.

Mag sein, dass eine bestimmte Erfahrung des Leibes mit sich selbst dazu führt, den Schwellen hohe Aufmerksamkeit zuzuwenden. Mund, Ohren, Nase usw., alle aktiven Körperöffnungen sind Ausstülpungen und Einstülpungen der Haut jeweils da, wo die Haut des Körpers für kommunikative Kanäle durchstoßen wird. Hier zeigt der Leib seine ausdrucksvollsten Details, hier erzeugt er die wichtigsten Signale, hier vor allem liest er die Affekte ab. Es liegt nahe, die Empfindlichkeit für die Öffnungen des architektonischen Raumes in einem Gefühlszusammenhang mit den Organen des Leibes zu sehen. Aber auch hier gilt, dass es nicht eigentlich die äußeren Körperformen sind, die das gestische Instrumentarium der Architektur erklären helfen, sondern das Spüren des eigenen Leibes. Bei den Lippen entsteht der Ton der Stimme, in den Ohren sammeln sich die Geräusche der Umwelt, in den Augen

ihre Bilder. Es ist eine elementare Erfahrung, dass sich vor allem bei den Körperöffnungen Wahrnehmung artikuliert, dort entstehen die ersten Bewertungen der Außenwelt.

Durch die Anordnung der Türblätter ist das Schwellenerlebnis für den Eintretenden und für den Austretenden nicht gleich. Durch dieses Detail wird festgelegt, welchen der beteiligten Räume das Gefühl als innen, welchen es als außen empfindet, was also Eindringen und Austreten, Kommen und Flüchten heißt. Das Zunehmen und Abnehmen der Intimität, das Verstärken der Öffentlichkeit oder Privatheit, das Vorgefühl für Rückzug oder Angriff hängen u.a. von der gestischen Qualität dieser Übergänge ab. Man sieht, wie sehr eine mögliche Handlung eine Form und wie stark eine Form eine Handlung bestimmt.

PULSATION, SCHWINGUNG, RHYTHMUS.

Beim Tanzen und Trommeln kann die rhythmische Erregung des Körpers gewaltig gesteigert werden, wie man das besonders eindrucksvoll auf dem schwarzen Kontinent erleben kann. Die Erhitzung der Glieder, das Drehen und Hüpfen wie das Stampfen der Erde erzeugen eine starke erotische Spannung. Der Körper kommuniziert nicht mehr mit den Dingen des Gebrauchs, sondern mit sich selbst. Die Aufmerksamkeit des Tänzers wird mehr und mehr von seiner Umwelt abgelenkt und auf seinen eigenen Rhythmus, d.h. auf die energetische Gestalt in seinem Innern gerichtet. Der Leib beherrscht schließlich rauschhaft seinen Wirkungsraum mit Schlägen, Sprüngen und Schreien, bis zur Raserei füllt er die Sphäre seiner Bewegungen. Längst hat die Phantasie den Tänzer in einen magischen Vorstellungsraum gezogen, dessen Teil er ist, vielleicht als ein Tier, ein Gott oder ein Opfer. Der Raum des Tanzes ist jetzt dem der Musik näher verwandt als dem der Architektur, die getanzte Welt füllt das Ohr mehr als das Auge.

Nicht erst seit der griechischen Antike ist bekannt, wie man das Bewegungsgefühl im architektonischen Raum der Magie des Tanzes annähern kann, d. h. dem Schwellen und Schrumpfen rhythmischer Empfindungen. Schon in den Hochkulturen an Euphrat und Tigris gibt es Zeugnisse dafür. In Palästen und Tempeln wurden Serien von Pfeilern, Säulen, Konsolen usw. so hintereinander und nebeneinander angeordnet, dass die Elemente und ihre Zwischenräume ein gestaltetes, feierliches Gehen herausfordern: a-b-a-b-a-b oder etwa aab-aab-aab etc. Die Herrscher, die Priester und ihre Besucher waren durch diese Formserien – besonders gut ablesbar auf Treppen, Rampen und Prozessionsstraßen – aufgefordert, räumliche Gestalt in Bewegungsgestalt umzusetzen. Spannung und Entspannung, Schwellung und Schrumpfung des Leibes sind in diesen steinernen Formen mathematisiert. Der Architekturraum wird als choreografische Partitur lesbar, er verlangt nach einer zeitlichen Deutung.

Die Eigenart der Elemente und Zwischenräume entscheidet über die Eigenart der rhythmischen Stimmung, die beim Gehen, Schreiten, Steigen usw. entsteht, die Höhe der Stufen, das Steigungsverhältnis, die Dichte der Wiederholungen usw. Aber nicht nur die Beinarbeit nimmt diese Stimmung auf, sondern auch das tastende Auge. Auch entfernte Säulenstellungen und nicht begehbare Folgen von Öffnungen, Mauervorlagen, Strebebögen usw. regen ganz analog ein Spüren des Leibes an, der Körper korrespondiert auch dann mit der Pulsation in den Dingen. Es kann ja auch der leere, nicht genutzte Raum die Empfindung von Festlichkeit

und Rausch auslösen, wenn er dafür komponiert ist. So wirken zum Beispiel die Pfeilerreihen der indischen Königsstadt Vijannagarh auch Jahrhunderte nach dem Untergang der Herrscher pathetisch wie eine Anleitung zum prozessualen Gehen, so wie die Kolonnaden des Bernini in Rom die ehrfürchtige Annäherung der Christen an St. Peter vorführen, auch ohne die körperliche Gegenwart dieser Gläubigen. Die gebaute Form benutzt die gestische Erfahrung des Leibes, mit der Gestalt wird eine Handlung simuliert.

Wenn wir Puls und Atem heftig spüren, sind damit bedrängende oder befreiende Gefühle verbunden, vielleicht äußerste Situationen beim Wettkampf, im Sport, beim Liebesakt usw. Bei den Tänzern der Afrikaner werden oft kosmische Phänomene, Blitz, Donner, Regen usw., mit dem Schlagen und Pulsieren des Leibes assoziiert. Sie versuchen, die Entladungen der natürlichen Energie in passenden Folgen von Schritten, Sprüngen und Haltungen darzustellen. Das Battieren des akademischen Balletts, – das schnelle Schlagen eines Beins gegen das andere im *Entrechat cinq* z. B. – ist in umgekehrter Analogie zweifellos eine hochstilisierte Darstellung von natürlichen Körperrhythmen. Die Zahl der Schläge, d.h. das vitale Ereignis wird in der künstlerischen Form dargestellt. Trotz der hohen Stilisierung bleibt der Verweis auf das Körpererlebnis enthalten: Das künstlerische Ereignis verweist auf das vitale! Paul Valéry feiert die Ausdruckskraft einer solchen Entladung im Dialog 'Eupalinos oder der Architekt':

„Nichts widersteht diesem Wechsel von starken und leichten Schlägen ... Schlagt zu, schlagt zu! ... Handflächen und Fersen schlagen und klopfen die Zeit, schmieden Freude und Übermut; und alle Dinge herrschen in einem schön geordneten Wahnsinn.“

Die physiologischen Daten sind in ihren Quantitäten keineswegs in dem Künstlerischen wiedererkennbar: Atemrhythmus, Puls, Tag-Nacht-Perioden, Krankheitsschübe oder andere Körper-Zyklen. Nicht der als Maschine betrachtete Körper ist das künstlerische Bewegungsmodell in Tanz, Musik und Architektur, vielmehr das Bewusstsein vom motorischen Körperschema, d. h. die Vorstellung des Menschen vom Ablauf seiner Leibhandlungen. Welche Erfahrung hilft mir, die Bewegung meiner Glieder abzuschätzen? In diesem Vorstellungsbild sind u. a. rhythmische Strukturen enthalten, die ich kenne und pflege. Kinder üben schon beim Laufen, Hüpfen und Springen, sich auf Abstände und Intervalle von Steinen, Pfützen, Mustern usw. einzustellen. Sie nehmen eine regelmäßige Ordnung im Pflaster wahr, indem sie eine dazu passende Ordnung ihres Körperrhythmus aktivieren und hineinspringen. So erzeugen sie ein Glücklichein im Spiel, da wird entdeckt, dass die Welt zum Körper passt. Ein solches Hochgefühl können auch die hohen künstlerischen Formen erzeugen, dann nämlich, wenn es gelingt, in den idealisierten Abläufen Erinnerungen wachzurufen an vertraute Abläufe der eigenen Motorik.

DIE PATHETISCHE AUFRICHTUNG.

Seit ein paar tausend Jahren richten Menschen Steine und Pfähle auf, um ihre Toten zu ehren. Offenbar ist die pathetische Aufrichtung ein Zeichen gegen den Tod, der als Fallen und Versinken in die Erde vorgestellt wird.

An wichtigen Orten aufgerichtete Dinge, besonders Pfähle, Masten und Türme werden – nicht nur angesichts des Todes – genutzt, das Leben, den Aufstieg und die Macht zu betonen. Diese Geste wird spontan als die eines sich erhebenden, stehenden Menschen gelesen, seit Freud wohl auch als Demonstration der männlichen Potenz. Günther Feuerstein spricht in der Architekturgeschichte, ganz im Sinne von C. G. Jung, von archetypischen Formen.

Schon das Anheben eines Bauwerks oder eines Monumentes auf einen Sockel ist die Andeutung einer pathetischen Geste, die das Gebaute dem Zerfall entgegenhebt. In diesem Sinne ist ein erhabenes Objekt ein erhobenes, dem Tode entgegengesetztes. Das Bedeutende wird der Erde entrückt und damit aus der Nähe des Betrachters genommen, unnahbar gemacht, d. h. unsterblich. Distanz gehört zu den Gesten

der Monumental-architektur, die dem Körper etwas Unbegreifliches gegenüberstellt, das schauern macht. Das Zeichen auf dem Sockel, auch das erhabene Bauwerk, bleibt kalt, denn es ist ein Zuruf aus der Welt des Todes gegen den Tod. Trotzdem, vielleicht gerade deshalb, wird es in der Nähe des Lächerlichen empfunden, in die es leicht umkippen kann. Wer kann es schon wagen, dem Tod entgegenzutreten?

An allen historischen Beispielen von Turmarchitektur ist ablesbar, wie neben den pragmatischen Gründen für die schlanke, vertikale Figur (das kleine Grundstück, die Dichte der Funktionsflächen, der offene Blick) sofort auch die Symbolwirkung in Rechnung gestellt wurde, die unverkennbare Machtgeste, die in der erotischen Figur erscheint. Genauso bedeutend wie die Aufrichtung ist die Zerstörung dieser Türme.

Das trifft genauso auf die allmähliche Dekonstruktion der Geschlechtertürme von Bologna zu wie auf den Terroranschlag auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001. Auf die Ankündigung der Stärke folgt mit der gleichen Brutalität die Ankündigung der Schwäche, beides ein szenischer Vorgang, der nur im Kontext mit seinem Umraum dort und meinem Leib hier zu verstehen ist: ein Stehender zwischen anderen Stehenden, der fällt.

Die Annäherung an erhabene Gebäude ist selbstverständlich seit eh und je nur von unten her erlaubt. Den Bauten der Akropolis von Athen nähert man sich von unten, den Palästen auf dem römischen Kapitol, der Tempelpyramide auf dem Phnom Bakheng in Angkor nähert man sich von unten. Der Aufstieg ist mühsam. Auch der geschundene christliche Gott wird auf der Höhe Golgotha entrückt vorgestellt. Die Pilgerwege zu erhabenen Asketen führen, zum Beispiel auf dem heiligen Berg Athos, in Windungen aufwärts. Umgekehrt neigt sich der Erhabene, zum Beispiel der Gautama Buddha, zu seinem Besucher, und heilige Worte werden von hohen Kanzeln heruntergesprochen.

Vitruvius Pollio wünschte die Orientierung der Architektur an der lebenden Natur, insbesondere am stehenden Menschen. Seine Proportionsverhältnisse sollten die Säulen bestimmen, die als die entscheidenden Elemente verstanden wurden. Die darin ausgedrückte Option wirkt bis heute fort, besonders im Gehabe der modernen Großstadt: Die Architektur soll zeigen, dass sie sich erhebt. Denn sie ist ein Potential gegen den Tod.

Das Gegenstück der pathetischen Aufrichtung ist die künstliche Ruine. Da wird nicht die Erhebung des Menschen, der Triumph dargestellt, sondern der Zerfall, die Auflösung, der Tod als Vorgang des Herunterfallens, Zusammenfallens. Ruinen sind die Dekonstruktionen der sich erhebenden Figuren, der Rückbau zur Erde. Mit Wehmut betrachtet man das Resignative der Produktion, ist sie doch gleichzeitig menschliches Werk, d. h. Aufstand gegen den Tod und Zerfall, Auflösung. Beide Pole der Existenz werden gleichzeitig

dargestellt, was eine gewisse Rührung auslöst. Das ist nur im Poetischen, nicht im Pragmatischen erträglich. Die ungeheure Potenz dieser Art von Architektur, der künstlich hergestellten Ruine, liegt ja darin, dass ein Widerspruch thematisiert wird, der Widerspruch zwischen Aufbauen und Abreißen, Leben und Tod, und dass dieser Widerspruch ausdrücklich dem Betrachter als Herausforderung überlassen wird. Man möge eine Entscheidung treffen, eben gutes Theater. Allerdings ist Ruinenarchitektur deshalb auch nur für Theaterbesucher geeignet, für solche Architekturtheoriebeflissene, denen die Betrachtung allemal wichtiger ist als die Benutzung.

In der Romantik, der englischen und deutschen, bewunderte man eine Reihe solcher Kunststücke, zum Beispiel Schinkels Entwurf für die Pfaueninsel in Potsdam. Einige gab es auch in unserer kürzlich verflossenen Postmoderne. Zu ihnen gehörte, fast makaber, das Rieseln einer Supermarktfassade in Houston, als Antwort auf die Pathosformeln des Lebens die Geste des Zerfalls.

AUSBLICKE. DURCHBLICKE.

Ausblicke und Durchblicke sind eigentlich keine Eigenschaften von Bauwerken, beziehen sie sich doch ausdrücklich auf Verhaltensweisen ihrer Benutzer. Sie sind möglicherweise in Raumfluchten und Details deutlich angelegt und stellen dadurch besondere Qualitäten der Architektur dar.

Durch einzelne Blicke und Blickfolgen kann das Erleben von Wänden und Decken gelenkt, betont und gesteigert, aber auch eingeschränkt und ausdrücklich verhindert werden.

Der Betrachter wird zum Partner der räumlichen Regie, wenn Innenräume und Außenräume ineinander übergehen.

Geht man etwa durch die Höfe, Hallen und Pavillons der Alhambra von Granada oder durch die Säle und Kabinette der Villen Palladios in Veneto, so öffnen sich in bestimmten Augenblicken atmosphärische Bilder. Bei den Türen und Fenstern engt sich ein Raum ein, bei Türen und Fenstern öffnet er sich wieder mit einer neuen Stimmung.

Der Erlebnisrhythmus entsteht mit dem Gehen und durch die Wiederholung von Einschnürung und Ausweitung.

Was im Raum geschieht, geschieht auch im Körpergefühl,

Enge und Weite wechseln miteinander ab. Mit Ausblicken und Durchblicken wird ein Erlebnisraum konstruiert, der zwar in der Vorstellung eines Betrachters entsteht, aber im architektonischen Ensemble vorgebildet ist.

Die theaterhafte Wirkung kommt durch intime Korrespondenzen der gestischen Haltungen. Der architektonische Ort ist mit der Entwicklung seiner Atmosphären darauf angelegt, einen Wechsel des Körpergefühls zu erzeugen. Dabei ist die Lust auf Weite eine triumphale Lust, ein räumliches Glücksgefühl.

Unterbrechungen der Blickfolge durch verschlossene Türen, vergitterte Fenster und dergleichen Details können durchaus zur Komposition gehören, sie enttäuschen und steigern möglicherweise eine Erwartung, die sich aufgebaut hat. Manchmal trägt gerade die Sparsamkeit der Öffnungen zu dieser Erwartung von räumlicher Tiefe bei. Es kommt vor, dass ein einziger Ausblick genügt, um die Verbindung eines Innenraums mit der Landschaft oder der kosmischen Weite herzustellen. Das Pantheon in Rom verfügt über eine einzige Öffnung oben hoch, sie zeigt, wie man weiß, die Unendlichkeit des Himmels. Die kunstvolle Verhinderung der Durchblicke und Ausblicke durch Stäbe, Gitter, Gardinen, Holzvorhänge und dergleichen ist besonders im islamischen Raum sowie in Indien und China eine soziale Technik. Das Ausgrenzen der Frauen, das Verheimlichen der Gegenwart des Herrschers, das Bremsen der Neugier von Besuchern und andere soziale Interessen haben für die Tabuisierung von Ausblick und Durchblick gesorgt. So sind auch manche Formen der Verhinderung von Blickräumen zu kulturellen Kostbarkeiten geworden.

Freier Blick ist Macht, versperrter Blick ist Ohnmacht. Beide Motive werden in der Architektur gelegentlich heraufbeschworen. Das Versperren des Blicks wird am verwinkelten Eingang des klassischen Pekinghauses deutlich demonstriert und häufig auch magisch gedeutet: Es verhindert den Eintritt böser Geister, die sich offenbar wie der Blick bewegen: geradlinig.

Es kommt aber auch vor, dass ein ganzes Bauwerk einem einzigen Ausblick gewidmet ist. Blicktürme, zum Sehen oder zum Gesehenwerden, ähnlich wie die Leuchttürme, die Funktürme, die Kontrolltürme der KZs und der Gulags, sie heben das Auge eines Menschen oder ein Gerät über eine Grenze, ein Terrain, um es zu beherrschen. Ausblick und Einblick ohne körperliche Berührung, das ist Macht ...

Das kompositorische Prinzip des Blicköffnens und Blickverschließens ist auch zur Grundlage bedeutender Landschaftsarchitekturen geworden. Im romantischen englischen Garten zum Beispiel winden sich die Wege, wie die kompositorische Blickfolge es verlangt. Durch die Wendungen, Hebungen und Senkungen des Körpers entsteht eine Folge von Bildern, die ihrerseits in bestimmten Blicktiefen erscheinen wie auch die Motive der zeitgenössischen Tafelmaleri. Oder die philosophischen Gärten Chinas, etwa die in Souzhou bei Shanghai. Für die Regie der Aufmerksamkeit hat man Labyrinth von Wänden eingeführt, denen man auf dem Weg durch verschiedenartige räumliche Gartentypen folgt. Fenster- und Türöffnungen darin, offen oder gitterartig verschlossen, bieten Ausblicke und Durchblicke an, die jeweils

andere Stimmungen und andere Ideenlandschaften ankündigen. Manche dieser Fensterblicke bleiben kleine Sehnsucht-Szenen, Blicklandschaften, nicht begehbar, ähnlich den illusionistischen Versprechungen gemalter Bilder. Andere öffnen sich überraschend und führen in Folgen von Wegen und Brücken. Sucht man sie rückwärts wiederzufinden, so findet man sie nicht. Denn Blicke sind Projekte, sie lassen sich nicht umkehren...

DIE SUGGESTIVE MITTE.

Wenn in Baukörpern, Fassaden oder Raumkompositionen eine Mitte betont wird, so berührt uns das als Ausdrucksqualität stärker als andere figurative Merkmale. Niemand kann der Suggestion der Mittelachse oder des Zentrums in einem gebauten Raum, einer Kuppel usw. entgehen. Wieso eigentlich? Was passiert da in unserer Wahrnehmung? Dieses Phänomen fällt umso stärker auf, als es nicht nur den Sehraum und – in der Architektur – nicht nur die vertikale Entwicklung von Figuren betrifft, sondern auch die horizontale. Was ist gemeint, was geschieht in unserem Körper?

Indem wir die Harmonie einer symmetrischen Fassade mit ausgeprägter Mitte erleben, zum Beispiel San Miniato al Monte in Florenz, von Alberti entworfen, oder etwa die Harmonie eines Grundrisses mit achsialen Ordnungen, zum Beispiel die Villa Rotonda in Vicenza von Palladio, die Erfahrung der ordnenden Mitte erzeugt jeweils ein besonderes Wohlgefühl. Mittelachsen und Zentren sind offenbar hilfreich beim Lesen oder Abtasten von stehenden oder liegenden Figuren. Stimuliert durch eigene Körperbewegungen

ordnen wir die Glieder der Baukörper bei der Betrachtung einander zu, wobei Symmetriebeobachtungen und Gleichgewichtsgefühle eine Rolle spielen. Die Mitte erscheint wichtiger als die Ränder, begleitende Teile scheinen sich um Achsen herum zu ordnen, auch wenn diese eigentlich nicht wahrgenommen, sondern nur vorgestellt werden können. Die unsichtbaren Ordner sind Realitäten ersten Ranges. Das Raumgefühl unseres Leibes sucht sie geradezu auf, sie sind dem Fühlen des Leibes nicht fremd, sondern vertraut. Das Wiedererkennen der eigenen Struktur verbindet unseren Leib mit der „Schönheit“ der Dinge, das heißt vor allem, der suggestiven Wirkung von Mitten, Achsen und Saggittalebene.

Die Ausdrucksqualität der Architektur beruht also u. a. auf der Spiegelung des Leibraumes, wobei wiederum das Körperschema als Vorstellungsbild zum Ausdruck kommt, nicht das Bild eines Menschen von außen.

Es gibt ja Fassaden, die – wie San Miniato al Monte – stark auf physiognomische Ähnlichkeit mit Gesichtern hin komponiert sind, das aber ist ziemlich selten und unwesentlich im Hinblick auf suggestive Qualität. Auch Grundrissanordnungen kokettieren manchmal mit der Anordnung der Glieder eines liegenden Menschen, der Petersdom zum Beispiel im Zusammenhang mit seinen Vorplätzen.

Was da wirkungsvoll bleibt – nicht nur in Fotos, sondern auch vor Ort – ist die Entdeckung der eigenen, subjektiv empfundenen Körpervorstellung, insbesondere das Gefühl für die Körpermitte als Ort des Ich. Weil das so ist, weil Leiberfahrung als Vorstellungsschema bei allen

Raumeroberungen mitwirkt, ist es unerheblich, ob ich stehe, sitze oder liege und ob ich den Kopf schräg halte, wenn ich Architekturraum wahrnehme. Wie die Gegenstände überhaupt stabil bleiben, wenn ich mich bewege, so verstehe ich auch die Ordnung des gebauten Raums, wenn ich gehe, laufe oder mich wende. Ich kann die Strukturen meines Körperschemas in den gebauten Dingen wiederfinden, ohne sie perspektivisch zu übersetzen.

In den gestalteten Dingen, Stühlen, Bildmotiven und Baukörpern sind zwar mehrere Arten von Mitten beschreibbar, wie Rudolf Arnheim in seiner Kompositionslehre (Die Macht der Mitte) beschreibt, und sie fallen häufig nicht zusammen: geometrische Mitten und Gleichgewichtszentren, die verschiedenartigen Raumsystemen zugeordnet werden, einmal carthesisch-mathematischen, einmal physikalischen, beides aber den Eigenschaften der Dinge zugeordnet, objektive Merkmale der gestalteten Welt. Das Heraustreten der Mitten ist weder ein geometrisches noch ein physikalisches, sondern ein ekstatisches Moment meiner Begegnung mit dem gebauten Ding. Ich empfinde in dieser Gestaltung etwas anspruchsvoll auf mich Gerichtetes. Die gestische Sprache wäre leer ohne die Voreingenommenheit meines Leibes, auf die sie sich bezieht.

Der Kampf um die gestaltete Mitte wurde in der Moderne nie so scharf und erbittert ausgetragen wie in der Portraitarbeit von Alberto Giacometti. Das Einfangen des Blicks in der Mittelzone des Kopfes wurde für ihn mehr und mehr die entscheidende Aufgabe, der ganze Rest erschien daneben

als flüchtiges Abfallprodukt, Hände, Hintergrund, Rahmen, Sockel usw. Durch den Blick geht alles hindurch, hier liegt die heiße Zone der Verdichtung, der Ort des Ganzen als Ganzes.

Einige Arbeiten der expressiven Moderne sind von dieser Suggestion ausdrücklich bestimmt, so zum Beispiel die krakenartige Physiognomie einiger Fassaden von Szyskowitz-Kowalski in der Grazer Szene.

DIE SCHRÄGE.

Die senkrechte Haltung des Leibes ist in einem Körperorgan abgesichert, dessen Sitz im Innenohr ist, also im Kopf, an der Stelle der möglicherweise stärksten Irritationen dieser Haltung. Das Organ, der Schneckengang, sorgt dafür, dass der Rumpf und die Glieder bei allen Bewegungen räumlich kontrolliert werden. Die Vertikale, eine physikalische Kategorie, zugleich eine Koordinate des Leibraumes, wird so schon als biologische Struktur zu einer idealen Vorgabe für den Raum ringsum, auch für den Raum der Architektur. Ich nannte die vertikale Gestik der gebauten Dinge ein Urphänomen, weil Leib und Architektur in ihm unausweichlich korrespondieren.

Die Schräge von Wänden und Böden bestimmt in allen Phasen der Architekturgeschichte das Spiel der Irritation dieser räumlichen Ordnung. Im Alltagsleben sorgen schon geringe Abweichungen von der Senkrechten bzw. der Horizontalen für Aufregung, etwa das Gefälle einer Straße, die Neigung einer Rampe oder die Böschung des Geländes vor dem Haus. Sie werden von unserem Ordnungssinn nur akzeptiert, wenn die Abweichungen in naher Umgebung

wieder aufgehoben und korrigiert werden. Sie sorgen nicht nur für Aufmerksamkeit, sondern auch für Unruhe.

Dramatische Wirkungen hatten schon die hochstilisierten Schrägen der archaischen Baugeschichte. Zu den frühesten und berühmtesten zählen die Rampen des Turms von Babylon und die Rampen vor den Palästen des Nebukadnezar. Sie werden häufig von ganzen Serien streng vertikaler Menschenkörper begleitet, die in Reliefs auf- und absteigen, Demonstrationen der Vorgänge, die die Struktur des Raumes dramatisieren. Mit der Schräge wird das Bewegungsgefühl in die Szene eingeführt, das Weiterdrängen, der dramatische Zwang. Die Revolutionsarchitekturen aller Zeiten haben die Geste der Schräge oft benutzt, um den Sog der Veränderung anzudeuten, die sie propagieren, besonders Staatsbauten, also Pathosarchitektur. Die Symbolik des Oben und Unten, Hinauf und Hinunter als Geste der Macht und der Ohnmacht überhöht dabei das Körpergefühl, das diesen Formen zugrunde liegt.

Mit der Körperhaltung ist das Gefühl für Physikalität, d. h. für die Lagerung und Bewegung schwerer Körper selbstverständlich verbunden. Was für den eigenen Körper gilt, gilt auch für die Dinge, sie stehen auf der Erde oder fallen auf sie zurück, wenn sie sich lösen. Diese Erfahrung stimuliert die architektonischen Entwürfe, seit es Pathosformen dabei gibt. Die Demonstration des sicheren Stehens gehört zu den ältesten Architekturmotiven – ebenso wie die Demonstration der Irritation und des Risikos. Überhänge, Auskragungen, schräge Türme, schiefe Wände, ja die Illusion von Heben

und Schweben werden als Ausdrucksmittel eingesetzt, um die Lösung der Architektur von der Erde und die Überwindung der Schwerkraft zu feiern.

Das Äußerste dieser Lust, die auf Leichtigkeit und Fliegen zielt, sind die Entwürfe von Lebbeus Woods für Architektur ohne Erde, die realiter selbstverständlich nicht ausgeführt werden können, den alten Menschheitstraum aber wirkungsvoll demonstrieren. Vielleicht ist das Instrumentarium der Weltraumfahrt die letzte Konsequenz einer Architektur der Schräge.

Wirkungsvoller als die literarischen Projekte fliegender Architektur sind aber die konkreten Versuche, dynamische Architektursprachen zu entwickeln, die den Körper als Unruhekörper, den suchenden, fragenden Körper abbilden statt den statuarisch ruhenden. Oft entgleiten solche Entwürfe allerdings in modisches Theater, das Computerdesign fördert allzusehr die Bildeffekte, die sich dabei zeigen. So verkommt die Idee der Schräge in der Darstellung optischer Wirkungen. Dabei rührt das Knicken der Wände, das Falten der Decken und das Abwinkeln der Rampen an eines der erregendsten Themen der Körpergeschichte, den alten Versuch, aus der Enge zu entkommen in die Weite des Raumes. Gehört doch alles das zu dem Versuch, Unsterblichkeit darzustellen.

Das barocke Theorem der Falte, literarisch von Deleuze aufgezeigt, ist als ein hochwillkommenes Entwurfsmotiv in die Gegenwartsarchitektur eingeführt worden. Peter Eisenman, Rem Koolhaas und andere nehmen Falten und Knicke als Modelle für Raum als Verhaltensraum wahr,

also für die Darstellung von Vorgängen im Raum. Das Handeln im Verlauf der Zeit ist mit der Charakteristik des Räumlichen verquickt. Das Biegen, Wenden, Drehen und Umkehren macht die Entwicklung des Raumes zur Szene. Das Erlebnissubjekt, der Agitator ist Teil der Architektur.

Mit der Demonstration von Schrägen wird die technische Welt unter Bühnenaspekten erst zur Handlungsszenarie. Nicht die Lasten der schweren Masse, nicht das statische Pathos ihrer Stützen, das Arthur Schopenhauer als architektonischen Ausdruck verstand, sondern die Schräge als Spur virtueller Verläufe ist es, was aus der Not, d.h. der schweren Form heraus an Zukunft denken lässt. Das Aufsteigen und die Umkehr, das Stürzen, Knicken und Kämpfen der Formen vermag den Leib als Instrument zu stimulieren. Das Noch-nicht-gegebene erscheint als Mögliches, als Wunschtraum.

LANDSCHAFTEN IM INNENRAUM.

Zu den kunstvollen Versuchen der Architektur, im engen Innern den Eindruck von Weite zu erzeugen gehört auch die Idee der „inneren Landschaft“. Das früheste und vielleicht großartigste Beispiel für diese Idee – im architektonischen Innenraum den Raum der Natur, also den Außenraum darzustellen – ist wohl das römische Pantheon.

Durch den Oculus, das offene Auge der Kuppel, tritt Sonnenlicht in den Innenraum, der den Betrachter sonst dämmrig einhüllt. Indem ihr Strahl tagsüber durch die innere Szene wandert, wird die Sonne selbst zum göttlichen Spieler. Sie bestimmt die Ordnung, das Nebeneinander wie das Nacheinander, also Raum- und Zeitstruktur des künstlichen Kosmos, den der Kaiser Hadrian in diesem Innenraum ja wohl darstellen wollte.

Gerade das Dunkelsein des architektonischen Innenraums, das Höhlenartige hat schon in frühen Phasen der Baugeschichte zu großartigen Spielen mit der Umkehr von Tag und Nacht geführt: tagsüber erscheinen im Gebäudeinneren die Gestirne der Nacht. In orientalischen Palästen, in arabischen Bädern,

romanischen Kirchen etc. sind einmal einzelne Lichtaugen, einmal ganze Netze funkelnder Löcher Himmelsdarstellungen, die den Betrachter im Innern erinnern, mahnen oder erfreuen sollen. Das Naturlicht bekommt als architektonische Installation symbolischen Rang.

Mit der Rundumverglasung der klassischen Moderne – in Mies van der Rohes Haus Farnworth etwa – wird die Landschaft von allen Seiten in das Innere gezogen, das zwar klimatisiert ist, aber gleichzeitig theaterhaft dem Wetter ausgesetzt wird. Als Bildszene wird ringsum Natur präsentiert, fern und nah zugleich, so dass das Innere des Gebauten als Teil einer kontinuierlich durchlaufenden Naturlandschaft empfunden werden muss. Die schützende Hülle geht dabei als Gestaltungselement fast verloren, was bleibt ist der offene, fließende Zwischenraum zwischen Platten und Scheiben, eine Bewegung im Objekte-Raum. F. L. Wright entscheidet sich ganz anders, indem er z.B. in seinen Villen in Oakland nicht den Blick nach draußen, sondern die Erzeugung von Landschaft im Innern thematisiert. Beim Eintreten ins Innere des Hauses gerät man in Systeme horizontaler Linien, die oft ringsum verlaufen und die Räume wie Landschaftshorizonte zusammenhalten. Es gibt Borde in Fuß- und in Kniehöhe, vor allem aber unmittelbar über der Kopfhöhe und in vielen Verdopplungen und Stufen weiter oberhalb. Diese Bänder aus Holz oder Stuck trennen obere und untere Raumteile deutlich voneinander, so dass man Himmel und Erde im Haus übereinander gestapelt empfindet. Die Horizontlandschaft dehnt sich um den Körper herum aus, das Auge tastet weiter, und folgt man dem Blick

ringsum, so entwickelt sich pathetisch ein Gefühl von Weite. Man möchte beim Gehen die Arme ausbreiten. Nach oben wird die Kunstlandschaft durch lineare Staffelungen sowie Weiß und Lichteffekte gedehnt, unten erscheint sie dagegen durch den Einsatz von Hölzern und Steinen dunkel und griffig.

Solche Körpererfahrung scheint ab und zu in alten Restaurants genutzt, die den gefühlten Raum in Schulterhöhe teilen: Oberhalb erscheint der Raum durch Verspiegelung und Malerei leicht, schwebend und verführerisch, unten aber durch Holzvertäfelung, Steinböden etc. nah, kräftig und erdegebunden. Jedermann bezieht diese Anspielung dankbar auf das Urbild von Landschaft wie auf seinen eigenen Körper. F. L. Wright sprach von der „horizontalen Bearbeitung“ der Stadt, mit der er die unbegrenzte Weite der Prärie, aber auch die Begriffe Demokratie und Freiheit des Individuums assoziierte: „Bei wahrhaft demokratischen und freiheitlichen Besitzverhältnissen werden sich die Architekturformen der neuen Stadt aus der Landschaft entwickeln“. (Usonien, S. 81)

Wenn auch die großzügige „Verwendung“ der Landschaft bei diesem Herrenmenschkonzept siebzig Jahre danach geradezu naiv anmutet, in einem Punkt bleibt sein Denken über Raum weitsichtig und vorbildlich. Er demonstriert, dass es möglich und nötig ist, im Innern gebauter Dinge Kunstlandschaften zu erzeugen, die mit der Naturlandschaft korrespondieren, die zugleich auf kosmische Qualitäten verweisen und an Gefühle des Leibes gebunden sind. Beide Bindungen sind unmittelbar verständlich, sie affizieren das Körpergefühl und entfalten Ideen. Landschaftliche

Atmosphären im Innenraum werden immer zauberhafte Beispiele sein für architektonische Bedeutung. Die großartige Anregung durch F. L. Wright wird heute umso wichtiger, je zweifelhafter der allseitige Ausblick aus gebauten Dingen wird. Die Euphorie der klassischen Moderne wie der ersten Nachkriegszeit ist verflogen. Im Innern der Bauten und der Städte bilden sich Blick- und Bewegungslandschaften wie Rhizome. Theaterhafte Szenen breiten sich in den Untergeschossen der neuen Megastädte aus. In Hongkong, Singapur, Shanghai usw. entstehen horizontale unterirdische Bühnen, auf denen Licht, Geräusch, ja Vegetation und Blickhorizont ständig mit Naturerlebnissen kokettieren. Selbst Wasserfälle und Vogelgezwitscher werden eingesetzt, um unseren Leib an die Natur zu erinnern. Es wäre leichtsinnig, diese Kunstgriffe als Werbegags abzutun. Der gebaute Innenraum wird vielleicht beim täglichen Umgang mit dem Cyberspace die einzige Szene sein, die unserem Leib eine geordnete Welt von Dingen präsentiert.

BILDER DER MENSCHLICHEN GESTALT.

Alle gebauten Dinge ähneln in dem Sinne der menschlichen Gestalt, als sie uns auf der Erde gegenüberstehen, Kopf oben, Fuß unten. Aber im Gebauten ausdrücklich Abbilder entdecken, in Fassaden, Silhouetten, im Wandaufbau, im Kuppelraum menschliche Figur? Was kann uns diese alte Sehnsucht noch bedeuten? Ich möchte aufzeigen, dass diese Sehnsucht – den Menschen im Gebauten wiederzuerkennen – positiv und unersetzlich ist, dass sie aber nicht durch Körperbilder befriedigt wird. Obgleich in der Geschichte der Architekturtheorie seit Vitruvius Pollio immer wieder idealisierende Zeichnungen dieser Art vorkommen: Es ist ein Irrtum zu glauben, die Sympathie zu gebauten Dingen hinge von Ähnlichkeitsmomenten zwischen Dingen, nämlich gebauten Dingen und dem menschlichen Körper ab. Das Gefühl für Harmonie, Schönheit oder Stimmigkeit der Architektur beziehe sich auf die Bildähnlichkeit. Keineswegs! Seit Jahrhunderten werden zwar Versuche wiederholt, das sympathische Moment des Gebauten an anthropomorphen Zügen der sichtbaren Gestalt festzumachen. Fassaden bekommen

Münder, Augen und Hüte wie Gesichter. Die Versuche sind so alt und legitim, dass der Name der Fassade nichts anderes heißt als Gesicht, *facciata*. Jedermann kennt berühmte Beispiele dafür, eindrucksvolle, akademische und naive. Je deutlicher sie die Botschaft bringen, desto peinlicher sind wir berührt – obgleich wir eine unwiderstehliche Sympathie für die Grundidee haben. Wie kommt das?

Seit Jahrhunderten liegt in dieser Sympathie ein Missverständnis, auf das sich unser Peinlichkeitsgefühl zurückführen läßt. Vitruv, der Ahne aller europäischen Architekturtheorie, hatte in seinem Buch *De Architectura Libri Decem* die Maßverhältnisse des menschlichen Körpers als Vorbild architektonischer Harmonie genannt.

„Kein Gebäude kann ohne Ebenmaß und gutes Verhältnis gut eingerichtet sein, noch wofern es sich nicht genau wie der Körper eines wohlgebildeten Menschen zu seinen Gliedern verhält.“ Leon Battista Alberti spricht vierzehnhundert Jahre später nicht so sehr wie Vitruv von der erwünschten Maß-Analogie, sondern von einer Analogie der Wahrnehmung: „Wir nehmen ein Gebäude wie einen Körper wahr.“

Die Zeichner und Architekten der Renaissance haben in der Folge die Wahrnehmung rein visuell verstanden und Körper wie Gebäude von außen gesehen, als Dinge unter Dingen. Die Harmonie der Architektur sollte auf dem Vergleich der Architekturform mit dem Körper eines schönen Menschen beruhen. Hier liegt meines Erachtens das Jahrhunderte alte Missverständnis.

Entscheidend für das Sympathiegefühl mit guter Architektur ist das Körperschema, d. h. der Vorstellungsinhalt, den wir produzieren, indem wir guter Architektur begegnen, nicht die Körperform, von außen gesehen, ideal oder nicht ideal. Das Gespür des Leibes ist es, der eigene Sinn für oben und unten, für Abstände und Spannungen, für die suggestive Mitte, den Bewegungsraum der Glieder, also ganz bestimmte Vorstellungsinhalte, die von uns zum Vergleich herangezogen werden, nicht das Körperbild, auch nicht das ideale.

Wann sieht sich ein Mensch schon, oder wann sieht er einen anderen, als „vitruvianische Figur“, nackt und planeben ausgebreitet? Doch wohl nie. Dennoch empfindet jedermann den architektonischen Raum als Gegenstand seines Körpers, er misst seine Harmoniequalität in der Tat an sich selbst, d. h. an den Vorstellungsbildern des Leibes.

Das bedeutet, gute Proportionen, harmonische Figuren und Anordnungen machen es unserer Wahrnehmung leicht, uns selbst in das Erlebnis von Welt einzubeziehen.

Die Bewertung des Gebauten wird ausdrücklich von unserem Leib abhängig – und nicht etwa von der Erinnerung an den Anblick eines besonders schönen Mitteleuropäers.

Die spezifische Vorstellungskraft allerdings, die unser Körperschema erzeugt, ist von solcher Bedeutung, dass sie gar nicht überschätzt werden kann. Es ist nicht nur das innere Bild der Positionen von Kopf, Fuß und Gliedern zueinander, das jedes Architekturerebnis begleitet, sondern auch der virtuelle Bewegungsraum des Rumpfes und der Glieder, das sogenannte motorische Körperschema. Wo liegen

die Kernzonen, wieweit greifen Arme und Beine aus?
Welchen Bezug haben Nähe und Ferne? Was heißt hier und jetzt?

Der eigene Leib ist das wichtigste Orientierungssystem auch beim Erlebnis von Architektur, es ist schneller und wirkungsvoller beteiligt als jeder andere ästhetische oder funktionale Bezug zu den Dingen der Umwelt. Paedagogisch ließe sich einwenden, die Empfehlung, ein Ding mit einem Ding zu vergleichen, sei klarer und eindeutiger, als die, das gebaute Ding mit einer Vorstellung, nämlich der Vorstellung des Leibes von sich selbst zu vergleichen. Dieser Einwand wird seit Jahrhunderten durch die Maler widerlegt, die die Positionen und Gewichte ihrer Bilder an ihren eigenen Körpergefühlen orientieren, nicht etwa am Bild irgendeines Körpers, erst recht nicht am Bild ihres eigenen.

ORGANISCHE ARCHITEKTUR.

„Da aber die Menschen von Natur aus auf Nachahmung angewiesen und gelehrig waren,...“ Vitruv bezieht sich in seinem berühmten Buch *De Architectura Libri Decem* (im II. Buch, 1. Kap.) auf die Nachahmung der Natur, wenn er die Ursprünge der Architektur rekonstruiert. Welch verhängnisvolle Wirkung hat diese Bemerkung gehabt so wie später die ideologischen Systeme, die sich auf sie bezogen! Seit Vitruv war die Architekturtheorie das ganze Mittelalter hindurch bis in die Neuzeit immer wieder mit der Forderung belastet, das Gebaute müsse wie die Natur beschaffen sein, um zu harmonisieren, um Glück zu bringen, entwicklungsfähig und zukunftsträchtig zu sein.

Dieser Auftrag wurde von Anfang an vor dem Hintergrund formuliert, die Regeln der Architektur stammten ja aus der Natur, ihre ersten, ursprünglichen Strukturen seien „natürlich“.

Sie entwickle sich zwar in immer höheren kulturellen Niveaus, aber im Grunde müsse man zu den Gesetzen der Anfänge, zur Natur also zurückkehren.

Was für ein philosophischer Ballast! Und wie verführerisch die taschenspielerische Verbindung von Zukunftstraum und Blick zurück! Immer wieder in der Theoriegeschichte hat der verklärte Blick auf die Natur theaterhafte Ideenlandschaften erzeugt und eben deshalb – wegen der Penetranz dieser Ideen – bestimmte Entwürfe leidenschaftlich gefördert und andere ebenso leidenschaftlich bekämpft, die abtrünnigen nämlich, die „unnatürlichen“. Mehr noch als die natürliche Form – die mineralisch-kristallische oder die organoide – hat die Idee des Wachsens von unten nach oben oder von innen nach außen die Köpfe der Entwerfer paralyisiert. Das Gebaute müsse wie die Natur sich entwickeln und zeigen. Mit der Euphorie dieser Entwurfsidee ging häufig die Verachtung der rationalen, geometrischen Formen einher. Hundertwasser inszenierte zum Beispiel mit seinem „Verschimmelungsmanifest“ geradezu einen gestalterischen Kreuzzug gegen die Geometrie der Parallelen und rechten Winkel. Beim Umkippen in solchen Populismus feiert das „organische Prinzip“ schreckliche Erfolge, wie man seit dem Triumph Arno Brekers mit seiner „natürlichen Schönheit“ zur Zeit der Nationalsozialisten weiß. Das Bauhaus wurde nicht nur wegen der jüdischen Abstammung einiger Meister geächtet, sondern auch wegen der Rationalität seiner Methoden und seiner Produkte. Die alte philosophische Gefahr ist aufgebrochen, einen „natürlichen“ Anfang zum Leitbild zu erheben und Abweichungen davon als Degeneration zu geißeln.

Die Natur als Vorbild hat seit Jahrhunderten viele Gesichter, die voneinander abgründig verschieden sind, die sich nicht einmal ähneln müssen in Bewertung und Effekt.

Die Meister der französischen Revolution, Boullée und Ledoux, räumten der Natur in ihren Entwürfen einen hohen religiösen und moralischen Rang ein, der die gebauten Formen zu Teilen einer erhabenen geistigen Szenerie machten.

Die Darstellung der kosmischen Natur sollte weit über Nutzen und Alltag hinaus das Denken einer neuen Zeit belehren.

Die großen Ganzheitstheorien des 19. Jahrhunderts, etwa die von Gottfried Semper, haben kurz vor dem Durchbruch der Moderne noch im Sinne von Vitruv Architektur als eine Art kultivierter Natur betrachtet. Während Semper die Typologie des Bauens auf vier Ursprungsmaterialien zurückführen wollte, meinte F. L. Wright mit „organischer Architektur“ eher das Wachstumsprinzip der Natur, die aus der Enge in die Weite, von innen nach außen sich entfaltet. Dies sei auf den architektonischen Raum zu übertragen. Andere, engere Geister meinten dagegen ausdrücklich, man müsse Formen der Natur, Quallen, Blasen, Geäste oder auch Kristalle nachbilden. Die heutigen Vorschläge, Dächer zu bepflanzen, Fassaden zu begrünen, Sonnenenergie für die Betriebssysteme zu benutzen usw., genießen, wie jedermann weiß, ungeheure Popularität. Eine extreme, kleine Arbeitsgruppe propagiert sogar die Vorstellung, die Architektur selbst müsse aus gewachsenen und wachsenden Elementen errichtet werden, eher Biotektur sein als Architektur. Marcel Kalberer argumentiert zum Beispiel so mit seinem Pflanzengerüstbau.

Die philosophische Verführung, die in solchen Architektur-Idealen verhängnisvoll zum Ausdruck kommt, ist wohl der polare Dualismus, der zwei Prinzipien voneinander abheben und zugleich bewerten will. Auf der einen Seite steht das Prinzip Leben, Fühlen, Wachstum, Zukunft, das positiv besetzt ist, auf der anderen Seite das Prinzip Tod, Denken, Untergang, Vergangenheit, das negativ besetzt ist.

Bei den naiven, populistischen Formulierungen dieses Konzeptes soll das Leben gerettet, gefördert und verbreitet werden, der Tod vermieden, gefürchtet und geächtet. So verkommt eine Denkfigur zum kulturellen Kitsch! Der Philosoph Rudolf Heinz hat auf die Risiken solch dualistischer Metaphysiken – bis in psychopathologische Konsequenzen hinein – aufmerksam gemacht.

Nimmt man sie, die Vorstellung vom Organischen, aber nicht metaphysisch, sondern instrumentell, stellt man sich den rechten Winkel und zum Beispiel das Innere der Handflächen als Strukturen widersprüchlicher Modelle vor und erlaubt man grundsätzlich mehrere und widersprüchliche Modelle, so kommt man durchaus in anregende und aufregende Arbeitssituationen. Und neue Begriffe – Spüren, Entwickeln, Zeigeform, Atmosphäre etc. – sind dem Denken und Erfinden nicht mehr hinderlich.

DER KONTROLLIERTE LEIB. ARBEITSRÄUME.

Seit es soziale Räume gibt, in denen die Menschen ihre schönen, gesunden, strahlenden und begehrenswerten Leiber zeigen wollen, – also seit Babylon – gibt es auch die szenische Korrespondenz zwischen dem Idealbild des Leibes und dem dafür geeigneten architektonischen Rahmen.

Leib und Architektur sind dabei in Form und Gestik eingeschränkt auf ausgewählte Strukturen, die die jeweilige Gesellschaft fordert und vorschreibt. Da wird der Leib in Erscheinung und Gehabe keinesfalls seinem angeborenen Bedürfnis oder gar der Natur überlassen. Bei der öffentlichen Begegnung sind zum Beispiel – in Wien anders als in London, Tokio oder Kairo – Schritttempo, Haltung, Stimmvolumen und viele Auftrittsdetails festgelegt, deren Beherrschung gehört zur guten Erziehung, und ihre Vernachlässigung wird durch Sanktionen bestraft, die jeder kennt.

Das beginnt im Kindergarten und dauert lebenslänglich.

Die architektonischen Räume für öffentliche Begegnungen, besonders die für die kontrollierte Arbeit, nehmen Rücksicht auf diese Zwänge. Dem kontrollierten Körper wird ein kontrollierter Raum zugeordnet, damit die gewünschten Bewegungen zustande kommen und andere vermieden werden. Von den Ausdrucks-Möglichkeiten des Leibes bleibt ein erschreckend kleines Repertoire, für den Beteiligten allerdings nicht erschreckend, sondern selbstverständlich. Entsprechend klein ist auch das Repertoire der architektonischen Gesten, die nach Ansicht der Teilnehmer zu ihrem Handlungsauftrag und zum Arbeitsvorgang passen.

Aufbruch, ja Katastrophenstimmung entsteht allerdings, wenn die bekannten Muster im geringsten gestört werden, wenn in Europa zum Beispiel das Licht nicht von links auf einen Schreibtisch fällt, wenn man von einem Arbeitsplatz aus Durchblicke in andere, fremde Bereiche hat, wenn man von unten gesehen wird, wenn das natürliche Klima die Arbeit stört, wenn periphere Geräusche eindringen, wenn Persönliches sich einmischt usw. In Arbeitsräumen muss der Bewegungsraum nicht mehr für spontanes Leben, sondern für kontrollierte Leistungen geeignet sein.

Die Architekturformen werden schnell zu Uniformen, die allgemein bekannt, wohl geordnet und restlos zweckmäßig sind.

„Von der Szene, die er war, wird der Körper so zum Gravitationsfeld der Fernsteuerung – ein Dispositiv, wie man so schön sagt –, und wir verhehlen nicht, dass die molekularen Dispositive von Deleuze und die Intensitätsfelder von Lyotard vielleicht gar nicht so fern sind von dieser vektoriellen und

durch die Informatik geschaffenen Disponibilität des post-modernen Körpers, der vollständig den weichen Technologien der sensoriiellen Expansion und der molekularen Steuerung unterliegt.“ (Jean Baudrillard, Vom Zeremoniellen zum geklonten Körper). Die Mediengesellschaft sorgt dafür, dass die Stimme für das Handy, die Figur für eine Fotodokumentation und die Gestik filmgeeignet sind. Der Anspruch der Moderatoren schlägt auf Millionen Zuschauer durch. Architektonische Räume versuchen, die gewünschten Effekte zu präsentieren, und der kontrollierte Leib wird – wie es inzwischen jeder Mensch erdulden muss – von einer mächtigen Kulturindustrie sowohl in seinen Erholungs- wie in seinen Arbeitsphasen auf bestimmte Vorlieben eingerichtet. Der Körper und sein Umraum werden in diese Sehnsucht hineingezogen und zu Anschaffungen getrieben, die der ökonomische Motor der kulturellen Entwicklung sind. Der Körper soll wie die architektonischen Objekte für bestimmte gesellschaftliche Gruppen akzeptabel bzw. gut verkäuflich sein. In dem Sinne ist er ein gestaltetes Objekt wie alle anderen Design-Objekte. Und er ist mit seiner Lust und Qual der Öffentlichkeit verfügbar, wie man das 2002 entsetzlich verfolgen konnte beim Verglühen des Gesichts der Hildegard Knef nach soviel Lebensjahren und Operationen.

Wie es ein Angebot männlicher und weiblicher Körpertypen als Wunschprodukte gibt, so propagieren Industrie und Werbemedien gleichermaßen Raum- und Möbeltypen als Wunschprodukte. Wie die Körper als rationale Konstrukte veröden können, so auch die dazu passende Architektur.

Ein groteskes Beispiel für ein solches Missverständnis ist die Auffassung vom Wohnen als ein Komposit bestimmter Arbeitsvorgänge, wie es der frühen, funktionalistischen Moderne, etwa Hannes Meier beim Bauhaus-Unterricht nahe lag, wenn er in seine Entwurfsanleitungen schrieb „Der Grundriss errechnet sich wie folgt...“ Er ging offenbar davon aus, alle Architektursituationen seien rational beschreibbar, unterschiedlich nur im Grad der Komplexität innerhalb des Systems ihrer Elemente. Für diese Auffassung ist Architektur ein Ensemble von Objekten wie andere Objekte, die subjektiven Züge der Phänomene werden gar nicht angesprochen. Daraus spricht ein Reduktionismus, der immer noch an Cartesius' Weltbild erinnert. Der letzte systematische Versuch, Architektursituationen rationalistisch zu interpretieren, war Christopher Alexanders Pattern Language, ein Katalog für die Komposition von räumlichen Atmosphären aus Elementarbausteinen des Gebrauchs. Bevor er noch wirksam werden konnte, war er schon philosophisch ad absurdum geführt und als Instrument durch die Computer-Entwicklung hoffnungslos überholt.

Die Domestizierung des Leibes schreitet fort. Die meisten architektonischen Räume tragen durch rationalisierte Strukturen dazu bei, Wahrnehmung und Phantasie im Sinne bestimmter Lebensstile zu präparieren. Der Leib ist durch das Gebaute, aber auch durch Design, Fahrzeuge, Kleider und elektronische Medien einer Zensur unterworfen, die ihn selbst wie ein Gerät modelliert.

MEIN ZIMMER.

Mein Zimmer ist mir ursympathisch, es gehört zu mir wie sonst nichts in der Welt der Gegenstände. Das liegt nicht am funktionalen Wert seiner Ausrüstung – jede Einzelheit könnte auch jemand anderem nutzen –, vielmehr am Gefühl seiner Zugehörigkeit zu meinem Selbst. Mein Zimmer gehört zu mir, es stellt geradezu mein Ich in ausgebreitetem Zustand dar, es ist die Urszene meiner Interessen, die ich um meinen Leib herum ausgebreitet finde. Was mir dabei räumlich zur Verfügung steht ist alles andere als der dreidimensionale Raum des Euklid oder ein technischer Funktionsraum. Es hat auch mit Bauhaus-Denken nichts zu tun. Obgleich es voller sinnlicher Kostbarkeiten sein kann, ist es mit einer Ästhetik von Punkt, Linie und Fläche (Kandinsky) nicht greifbar.

Im Wohnraum, den ich als mein Zimmer empfinde, scheinen die Dinge nicht wie beim üblichen Raumverständnis nebeneinander aufgebaut zu sein, er kommt mir überhaupt nicht aus Einzelheiten zusammengesetzt vor. Er ist vielmehr auf Handlungen, auf meine möglichen Handlungen bezogen und stellt geradezu das Spielfeld meiner Gesten, meiner

möglichen Gesten dar. So ist er keineswegs ein Gefäß, vielmehr eine Art Bewegungsfeld mit Möglichkeitseigenschaften. Das, was in meinem Leben früher geschehen ist, und auch das, was in meinem Leben später geschehen könnte, ist in seiner Gegenwart enthalten, beides präsentiert sich mit aufmunterndem Stachel in seinem aktuellen Angebot. Meine Wohnung, mein Haus: das ist die dichteste persönliche Herausforderung, die Architektur überhaupt leisten kann.

Genau genommen ist es gar nicht Architektur, was mich dabei so sehr erregt und befriedigt, sondern das Konglomerat meiner eigenen Spuren darin. Ich finde, dass genau die Anteile der Dinge auf mich einwirken, die mich an frühere Sequenzen meines Lebens erinnern, aber auch die Anteile von ihnen, an die ich Absichten geknüpft habe. Der Raum zeigt sich als ein diskontinuierliches Netz von Orten, die mich in der Zeit rückwärts und vorwärts orientieren und mich anregen, mir frühere und zukünftige Handlungen vorzustellen. Mein Wohnraum ist also ganz und gar ein Vorstellungsraum und als solcher für andere Menschen nicht sichtbar. Nur die Vertrauten, Verwandte und Freunde, können darin einiges interpretieren, d.h. mit anderen Formen meines Lebens in Verbindung bringen.

Wenn innerhalb der Wohnung auch differenzierte Zonen, zum Beispiel solche der Intimität, des Schutzes oder der persönlichen Erinnerung zu unterscheiden sind, das Ganze ist ein geschlossener Gefühlsgegenstand, in dem ich mich abhebe vom Rest der Welt und der mich schwebend „bei mir“ sein lässt. Träumerisch bewege ich mich zwischen Inseln

der Empfindung, die verschiedenen Erwartungen zugeordnet sind, etwa dem Bedürfnis nach Stille, nach Rückzug und Entspannung, der Anhänglichkeit an Spuren früherer Begegnungen, anregende Zonen, die zum Essen oder zum Waschen, Entleeren und Säubern des Körpers einladen usw. Solche Inseln der Aufforderung sind in bewährten Nachbarschaften, aber in verschiedenen Kulturkreisen verschieden angeordnet, das Bad neben dem Schlafzimmer usw. Ihr Raumplan ist eigentlich kein geometrischer, sondern ein Netzwerk von Orten des Fühlens, die nebeneinander, aber diskontinuierlich, im einzelnen verfügbar, aber ohne Übergänge angeordnet sind, durchsetzt mit Brüchen der Empfindung und voller Fragen. Die Zusammenhänge entstehen ausschließlich durch mein Tun. Es sind die Handlungen, aktuelle, vergangene oder zukünftig vorgesehene, die einen Sinn in die Ordnung meiner Wohnung bringen. Deshalb wirken Möbelausstellungen auch so unpersönlich und kalt, sie entbehren der Verknüpfung durch Handlungsfäden, sie sind bis auf wenige allgemeine Formeln – zum Beispiel Stuhl neben Tisch! – auf Ding-Charaktere reduziert. Wohnungen sind eben nicht durch Ding-Sein und Ding-Ästhetik charakterisiert, sondern durch die Handlungsästhetik, die in den Bewegungen und Interessen unseres Leibes liegt. "Was in diesem Umfeld auftritt, vorhanden ist, da ist, begegnet dem Organismus: er ist mit ihm und gegen es." (Helmut Plessner) Wir erwarten, dass die Dinge der Wohnung, die Möbel, das Licht, die Bilder usw., ihre Atmosphäre auf uns übertragen, und wir sorgen dafür, dass eben diese Dinge

die Gesten unseres Leibes aufnehmen. Durch dieses wechselseitige „Assimilieren“ und „Akkommodieren“ (Jean Piaget) baut sich beim Wohnen diese zauberhafte Atmosphäre auf, in der wir uns wohlfühlen und „zuhause“ sind.

IDYLL.

Idylle sind Sehnsucht-Landschaften, Wunsch-Szenen des Leibes. Als Vorstellungsbilder sind sie eigentlich nicht objektiv gegebene, sondern subjektive Wirklichkeiten, Phantasmata. Dennoch sind sie meist in Kulturlandschaften ausgebreitete, kollektive Träume und deshalb auf materielle Darstellung angewiesen. Sie werden als Kunstwerke erlebt.

Mit der Sehnsucht nach dem Idyll ist eine Spiegelung des Selbst verbunden, ohne seine szenische Ausfaltung in einem schönen Raum entbehrt es seinen eigentlichen Sinn. In der Architektur wie in der Gartenkunst sind seit eh und je – spätestens seit dem alten Rom – idyllische Szenen gelungen. In den Palästen und Villen der italienischen Renaissance und den Gärten des romantischen England etwa nahmen sie einen hohen kulturellen Rang ein. In Parks und Wohnzimmern, Terrassen und Bibliotheken wurden Idylle als theaterhafte Miniaturen eingebaut: kleine künstliche Seelenlandschaften.

Wodurch zeichnen sich idyllische Atmosphären in Architektur und Gartenkunst aus? Der Ort ist immer vor dem Alltag geschützt, von Lärm und Hetzjagd abgewandt.

Er ist als ein Innen formuliert, selbst wenn er draußen liegt in einem Garten oder Park. Die Abgrenzung nach außen ist spürbar formuliert, gilt das Idyll doch als intim, als der Ort für die Begegnung der Seele mit sich selbst oder ihresgleichen. Als Hörraum ist er ein Ort der Stille, damit das Innere der Vorstellungswelt sich gegen die Wahrnehmung durchsetzen kann, magische Tiefe sich öffnet. Das Licht ist häufig dämmerig, die Konturen verschwimmen, das Nebeneinander und Hintereinander der Dinge verliert an Prägnanz, es soll seine bekannte, rationale Ordnung aufgeben, damit auch die Noch-nicht-Dinge, nämlich träumerische Vorstellungen sich entwickeln. In ein Idyll versenkt man sich poetisierend und meditativ. Die Szene ist physisch eher still und unbewegt, doch sie wird mit liebevoller Neugier als ein Feld von Anregungen verstanden, jeder Zug scheint geheimnisvoll belebt durch die Affekte des zärtlichen Körpers.

Das Nach-innen-verweisen wird durch Kunstgriffe erreicht, die in den architektonischen Raum Naturphänomene und auch die Mittel benachbarter Künste einbeziehen. In den Speiseräumen und Musikzimmern des alten Rom zum Beispiel wurden die geträumte Ferne, das Exotische und Gedachte oft durch Mosaiken und Malereien verwirklicht und temporär durch Musik und Düfte verstärkt. Das Haus Neros in Rom muss zauberhafte Atmosphären entwickelt haben. In der italienischen Renaissance inszenierte man dieses Umkippen von Außenwelt in Innenwelt gerne durch die Gestaltung von Höhlen und Grotten, also durch die Erfindung künstlicher Natur. Die Enge des Raumgefühls

wurde dabei zunächst bedrohlich spürbar gemacht und dann durch Geräusche, Gerüche und allerlei Illusionismus aufgehoben. Alle Sinne waren affiziert, aber nichts war ganz erfahrbar.

Die Könige von Frankreich versuchten – besonders in ihren Jagdschlössern – den Genuss „erfundener Natur“ im Innern der Gebäude bei spielerischen Aufführungen, Schäferszenen und dergleichen sogar durch die bäuerliche Kleidung der Gäste und eine auskomponierte Choreografie ihrer Körperbewegungen zu ergänzen.

In den romantischen Gärten und Schlössern Englands sind es vor allem die Mittel der Malerei, besonders die delikate Darstellung räumlicher Tiefe, die der Architektur und den Gärten idyllische Wirkungen geben. Aber auch die heutigen bürgerlichen Varianten des Idylls, die vielen Tausend Gasthäuser und Kellerbars mit Schwarzwald- oder Mykonos-Ambiente zeigen, wenn auch mit vielfach kitschigem Formenrepertoire, wie eine vermeintlich heile Vergangenheit und Ferne in die Gegenwart verpflanzt werden kann.

Die künstlerischen Mittel führen vor, wie auf begrenztem Raum eine Verschiebung der Zeit vorgenommen wird. Das Idyll ist eine konservative Struktur, weil jeweils ein Bekanntes, Beliebttes und Behagliches in einer Gegenwart zitiert wird, die unter einem Mangel leidet. Der Sehnsucht nach der Ferne und nach einer verklärten Welt wird ein Platz eingeräumt. Der entspannte Leib soll träumen und verweilen. Das Idyll ist ein Fenster des Gefühls, man ahnt in ihm die begehrte Ferne, die bessere Welt. Die räumliche

Atmosphäre hat das Fühlen des Leibes angeregt, noch bevor der Verstand sich die Gründe dafür deutlich macht. Gebaute Idylle sind deshalb auch Liebesinseln, ähnlich wie die irdischen Paradiese in den antiken Hirtengedichten – bei Vergil und Hesiod zum Beispiel. Die berühmteste von ihnen ist vielleicht Kythera, die glückliche Insel im Liebestraum des Polifilo, einem Roman, der 1499 für den Fürsten Colonna in Venedig gedruckt wurde. Seitdem hat die Architektur immer wieder versucht, der Poesie solcher zärtlichen Orte nachzuempfinden, so entstanden bis heute kostbare Einbrüche der Literatur in den architektonischen Raum, vielleicht „Architextur“. Dazu gehören zum Beispiel das Zypressenrundell der Villa d’Este in Tivoli, das Boskett La Colonnade in den Gärten von Versailles, auch aber – in unserer Zeit – die Piazza d’Italia von Charles Moore und dergleichen träumerische Architektur.

Tief im Gefühlshintergrund der Idylle, der zarten Orte der Sympathie des Leibes, liegt vielleicht eine andere Sehnsucht, die nach Verzicht auf das Leben, die nach dem Tod.

TECHNISCHE ADAPTER. CYBERSPACE.

Die Entwicklung der Werkzeuge ist wohl insgesamt als eine Erweiterung des Leibes, eine Weiterbildung seiner Glieder zu verstehen. Indem das instrumentelle Repertoire der Technik ständig wächst, dehnt sich unser Wahrnehmungsraum aus und damit die Erkenntnis von Dingen und Sachverhalten. Fatalerweise schrumpft gleichzeitig der Bewegungsraum des Körpers. Die Piloten, die in Datenmasken und -Anzügen den Cyberspace erobern, erstarren in ihrer Gesichtsmimik sowie an Händen und Füßen. Die minimale Berührung von Schaltstellen löst Bewegungen von Zeichen und Geräten bis zur Grenze der Lichtgeschwindigkeit aus, die schon bei viel geringeren Geschwindigkeiten – etwa im Bereich der Schallgrenze – kaum noch sinnlich wahrnehmbar sind. Allmählich wird deutlich, dass die faktische Ausweitung des Leibes nicht mehr wie in den historischen Vorstufen der Zivilisation erlebbar ist.

Stelzen und Räder waren vielleicht die ersten Körperhilfen, die man anbinden oder unterschieben konnte, um die Fortbewegung zu steigern, Brillen, Ferngläser und Hörgeräte

kamen hinzu, die man aufsetzen und anziehen konnte, um Sehraum und Hörraum zu verbessern. Inzwischen gibt es – im Zeitalter der Mikroelektronik – eine Fülle von Angeboten, Sinnesorgane durch Implantate zu schärfen, zu korrigieren und zu verfeinern. Technische Adapter, die etwa in die Iris, die Gehörgänge oder die Haut eingebaut werden, erlauben potenziertes Wahrnehmen und damit ein empfindlicheres, aktiveres Leben, allzu oft allerdings ohne Rücksicht auf die persönlichen oder gesellschaftlichen Konsequenzen dieser Manipulation. Das Ideal des makellosen Körpers wird mit dem potenzierten Organe verbunden.

Auch die Entwicklung von menschengestaltigen Robotern führt Werkzeugtechnik als erweiterte Dimension des Leibes vor, allerdings als karikaturales Zitat. Es gibt inzwischen ein unendliches Handlungsfeld jenseits der natürlichen Leistungsfähigkeit, das besonders von den Medien und der Hersteller-Industrie als Wunschgelände beschworen wird. Seine Beherrschung, Ordnung und Erzeugung wird durch die Forderung nach der technischen Weiterentwicklung der Organe motiviert. So herrscht der erweiterte Leib nicht nur durch die Vermehrung und Verbesserung der materiellen Prothesen, sondern auch durch raffinierte Techniken der Einfühlung in die Wirkung elektronischer Geräte.

Postmoderne Rituale der Körpertransformation, beginnend mit asiatischen Diät-Techniken, Tattoos, künstlichen Gravuren der Haut, Piercing und Branding, haben, ein wenig abgehoben vom Alltag, zu schmerzlichen und masochistischen Gestaltungen des Körpers geführt, dessen Künstlichkeit

und Machbarkeit scheinbar in den Dienst des individuellen Subjekts gestellt wird, der in Vollzug und Wirkung aber oft zum flüchtigen Moment der Werbewelt pervertiert. Die Suche in den unendlichen Räumen der Sehnsucht macht seit den 60er Jahren gleichzeitig an den Konstrukten des Cyberspace und denen einer neuen Körperwelt fest. Beides ist vom funktionalen Alltag wohl gleichweit entfernt.

Puppen, Automaten und Roboter, diese uralten Spielzeuge zur Duplizierung des Selbst, sind eigentlich nicht Ausweitungen des Leibes, sondern mimetische Anspielungen auf das Körperbild des Menschen. Während der tätige Leib sich von innen empfindet, aber von außen nicht zu erfassen ist, sehen wir unseren Körper wie andere Dinge auch von außen, er ist aus materialen Teilen zusammengesetzt.

Puppen und menschengestaltige Roboter spielen illusionistisch auf menschliche Körper an, sie sind aber Objekte der Maschinenkultur, Körperdinge, nicht Leiber. Wegen ihrer Bildähnlichkeit begegnet man ihnen zwar sentimental, sie wirken herausfordernd und gestisch eindrucksvoll, immerhin, sie gehören zum intimen Werkzeugarsenal wie künstliche Glieder, digitale Helme und Zahnersatz. Während aber chirurgische Einbauten unsichtbare, innere Prothesen sind und sich dem Körper täuschend anpassen, so etwa künstliche Gelenke und Glieder, lösen sich die Roboter von unseren Körpern ab, treten uns gegenüber und scheinen stellvertretende, eigene Rollen zu spielen.

Dazu sind sie trickreich als Figuren ausgestattet, gehen unten auf Füßen und tragen oben Köpfe. Die neuen Generationen

selbsttätiger Maschinen an der Peripherie des Leibraumes haben vielleicht deshalb verblüffende Ähnlichkeit mit Körperteilen, inneren und äußeren Organen, Häuten und Drüsen, Geweben und Zellen, weil dadurch die Korrespondenz mit natürlichen Körperfunktionen erleichtert wird.

Wir leben in einer Zeit gewaltiger Emanationen des Leibes: Das ist vielleicht eins der wichtigsten Ereignisse unserer Lebenszeit. Die Ausweitung der Aufmerksamkeit und Handlungsfähigkeit hat sich durch elektronische Mittel weltweit gesteigert, sie beginnt den Umraum der Erde zu beherrschen. Es ist, als wenn der sich weitende Leib den Weltraum besetze. Dabei ist die Steuerung und Raffung der Informationen und Handlungsmöglichkeiten ganz und gar auf die Geschlossenheit der Leibinsel angewiesen. Unser Leib geht uns niemals verloren. Gerade in der Leibwelt, nur hier ist die Weltmitte zu suchen. Weder in den Ding-Informationen noch in der Sprache vermittelnder Geräte liegt der notwendige Zusammenhang eines Ganzen, wohl aber im Leibraum, der als einziges die Idee des Weltganzen in sich enthält.

NEUE EMPFINDLICHKEIT. EXPERIMENTELLE PLASTIK.

Auch bedeutende Künstler, die in der Nachbarschaft des Architektonischen arbeiten, demonstrieren, dass ihre Werke Gesten der menschlichen Leiber spiegeln, vielleicht sogar, wie ihr Ausdruck erst in den Empfindungen der Leiber entsteht.

Die schwingenden Stahlwände von Richard Serra zum Beispiel. Durch ihre provozierenden Neigungen und Kippungen wird der Körper des Betrachters nach den Bedingungen seines eigenen Stehens befragt. Wann zeigt seine Erfahrung unerträgliches Übergewicht an, wo sind die Grenzen des Gleichgewichts erreicht, durch welche Gegenbewegung entsteht jenseits eines prekären Auflagers die Balance? Der Körper begleitet die bewegte Masse des Stahls mit seinem eigenen Gefühl für äußerste mögliche Positionen.

Eduardo Chillidas geschmiedete Stangen, Blöcke und Knoten aus Stahl nehmen deutlich die Rhythmuserfahrungen des Leibes auf. Das Biegen, Beugen, Falten und Spalten lebt von den Spannungen des Rumpfes und seiner Glieder, genau genommen dem Gespür für seine Spannungen,

das jede motorische Bewegung des Körpers begleitet, das ihr sogar vorausgeht. Wir können den Aufwand und die Heftigkeit der notwendigen Spannungen schon abschätzen, bevor sie in die Bewegung der Körpermasse umgesetzt ist. Ganz anders beansprucht Wolfgang Laib Körpergefühle, indem er duftende, harzige, brenzlige, modrige Stoffe vor uns verteilt, die aus dem Repertoire des Organischen kommen: Blütenstaub, Pollen, Körner und Pasten etwa. Oder er lässt uns zwischen große Mengen Wachs eintreten, so dass Hautgefühl und Nase sanft und doch dringlich aufgefordert werden. Leben ist wieder eine Frage von Wärme und Duft. Zutraulichkeit des Körpers mit Warn- und Sympathiegefühlen wird nicht mehr primär vom Auge gelenkt.

Bilder und Objekte von Antonio Tapiés wirken wie Gebrauchsdinge mit gealterter Haut. Es sind die Erinnerungen an vergangenes Leben, auf die sie sich beziehen, allerdings ebenso dicht und herausfordernd in der Wirkung wie ein sinnlicher Reiz hier und jetzt. Deshalb beginnt die Wahrnehmung sogleich mit Träumen.

Klaus Rinke hat in vielen seiner Installationen und Happenings das vertikale Stehen (noch einmal) dargestellt, so dass es wunderbar fraglich wird. Gerade der abrutschende, schräge Körper ist es, der das Gefühl für die unverrückbaren Gesetze der Schwerkraft aufzeigt. Ein Lot kann dabei behilflich sein oder die Umlenkung eines Fadens, die eigentliche Wirkung aber liegt im Spüren der Irritationen.

Bei Franz-Erhard Walter ist es das Anlegen und Aufheben der Orte, das Hierhin und Dahin der Wege, die Ausbreitung der Felder und die Anordnung der Grenzen, die das topologische Repertoire des sich bewegenden Leibes im Raum wie in einem Labor vorführt.

Rebecca Horn bringt oft ironische Fragen in den Funktionalismus der Hände. Gebrauchsdinge, die als Verlängerung der Hände erfunden wurden, Klaviere, Geigen, Hebel, Tasten aller Art, sie erzeugen, indem sie einmal ohne Hände operieren, nach einer Sekunde der Überraschung Schmunzeln und Gelächter. Hände, die nicht mehr hantieren müssen, Dinge, die sich selbst bedienen. Freundliche Überraschungen führen zu Fragen über die Bedingungen der Erkenntnis.

Bei James Turrell ist es das menschliche Auge, das ins Staunen kommt, wenn es kosmischen Phänomenen „pur“ begegnet, nämlich außerhalb des funktionalen Alltags. Nie war die Nacht schwärzer, der Himmel blauer, das Licht leuchtender als in diesen minimalistischen Anordnungen, in diesen reinen Farbräumen, unter den Deckenöffnungen seiner Installationen. Es geht um das Einverleiben des Raumes, um das Atmen von Licht usw. Der Leib wird, indem er unter Laborbedingungen den reinen Kräften der Natur ausgesetzt wird, zu einem vibrierenden Instrument.

Diese Experimentatoren unter den Künstlern sind zu großen Lehrern für die aktuelle Entwicklung von Architektur geworden! Sie zeigen mit einfachen Mitteln die Arbeit des Leibes als die Grundlage von Wahrnehmung und Erkenntnis. Das Erlebnis des Raumes, die Berührung der Dinge, die Erinnerungen an das Gehabte, die Konstruktion eines sinnvollen Ganzen in der Arbeit: bei alledem erweist sich der menschliche Leib als eigentliches Instrument der Erkenntnis. In seinen Aktivitäten erst zeigt sich die Welt.

Die Empfindlichkeit, zu der diese elementaristische Kunst den Leib verführt, ist sicher auch ein Schlüssel zum neuen Bauen. Während die unaufhaltsame Digitalisierung der Werkzeuge unsere Gebrauchswelt immer rationaler werden lässt, führt diese sanfte und großartige Kunst das Bauen in die zauberhaften Zonen der leiblichen Erkenntnis. Nicht außerhalb sondern innerhalb der sinnlichen Welt werden die symbolischen Inseln entdeckt, in denen der Begriff noch nicht vom Spüren getrennt ist.

SINNESTÄUSCHUNGEN.

Selbstverständlich sind alle Sinneseindrücke Täuschungen, vorausgesetzt, Täuschung ist die Nicht-Übereinstimmung von Wahrnehmung und Vorstellung oder von Sinneseindruck und Erinnerung. Bestimmte Sinnestäuschungen werden aber in der Produktwelt, zum Beispiel im architektonischen Raum durch gestalterische Anordnungen ausdrücklich erzeugt, um bestimmte, ungewöhnliche Wirkungen hervorzurufen, sie sind Herausforderungen der Aufmerksamkeit. Die Motive der Sinnestäuschungen, die in der Architekturgeschichte benutzt worden sind, waren sehr verschieden: strategische, ästhetische, wahrnehmungspsychologische, literarische, soziale, politische usw. und ebenso der Katalog der Gestaltungsmittel, die man einsetzte: die Verzerrung von Linien, Volumen, Farben, Kontrasten, Geräuschen usw. sowie – als Folge davon – die besondere Art der Täuschung des Körpergefühls und der Wahrnehmung.

Die meisten der kalkulierten Täuschungen gelten dem Augeneindruck, einige nur sind für die Ohren gemacht und wenige für die Tast- und Gleichgewichtssinne.

Den Augen werden zum Beispiel Fluchtlinien und Überschneidungen angeboten, die zunächst auf falsche Größenverhältnisse schließen lassen, die Objekte erscheinen größer, weiter entfernt oder näher, als es der Blick normalerweise erwarten würde. Durch kunstvolle Verschiebungen von Perspektiven und Gestaltmerkmalen etwa erreicht der Entwerfer neue, andere Gefühle für Entfernungen, Größen, Gewichte, Materialien usw., wie man sie aus zauberhaften Beispielen der italienischen Renaissance, des französischen Barock, der chinesischen Gartenkunst etc. kennt. Das Täuschen folgt dabei keinesfalls einem Zufall oder Irrtum, vielmehr einem Ideal, das die Orientierung im Sehraum betrifft.

So kann das Motiv einer kultivierten Täuschung die Lust am Monumentalen sein, auf kleinem Raum wird Großes, wird Unendlichkeit dargestellt. Das Instrumentarium dazu, die Verschiebung von Schrägen und Abständen, die Manipulation von Horizont, Blickpunkten und idealen Standorten ist dann dem der Malerei verwandt. Andere Augen-Täuschungen dienen dem Verbergen, sie verfolgen vielleicht strategische Zwecke, sie rücken Gebäude aus dem Blickfeld, lassen sie scheinbar im Boden verschwinden, gleichen sie dem Grün der Landschaft, den Dünen, dem Gebirge an etc. Wieder andere dienen dazu, ideale Atmosphären zu verstärken, etwa die exotische Stimmung tropischer Wälder, blauer Himmel und Meeresblicke im Innern eines Restaurants oder einer Einkaufsstraße: fast alltägliche Situationen der Überredung.

Die höchste Stufe der kalkulierten Täuschung ist die Bühnenbildnerie. Da wird ja nicht nur eine Augen- und Ohrenillusion für temporäres Publikum realisiert, es folgen an einem Abend möglicherweise mehrere solcher Illusionsszenen aufeinander. Sogar die Herstellung der Täuschung selbst kann thematisiert werden, indem etwa der Raum um das Bühnenbild herum mitgezeigt wird: eine Bühne auf der Bühne. Mit dem Einverständnis des Zuschauers ist die Welt hier eine Zeige-Welt, eine Größe ist eine scheinbare Größe, ein Gewicht ein scheinbares Gewicht. Die Wirklichkeit steht für eine andere Wirklichkeit, eine ironische Haltung zum Sein wird entfaltet, die für kurze Dauer Vergnügen macht.

Die Langatmigkeit erlaubt der Architektur als Kunst kaum solche unterhaltsamen Wirkungen. Und doch gibt es auch bei ihr den falschen Anschein und ironische Bilder. Ein Haus wird etwa so ausgestattet, dass es verlassen wirkt, obwohl es bewohnt ist, oder bewohnt wirkt, wenn es verlassen ist. Es kann stabil wirken, wenn es de facto auf schwachem Baugrund steht, oder gefährdet, obwohl es solide gegründet ist. Spiele mit dem Ausdruck der Stabilität (Schräge, Leichtigkeit, Dynamik usw.) gehörten zum Vokabular des russischen Konstruktivismus, Spiele mit dem Ausdruck des Gebrauchs (Verfügbarkeit, Nicht-Verfügbarkeit, verschlüsselte Widmungen etc.) waren bei den Landschlössern der englischen Romantik und sind immer noch bei den Kaufhäusern der amerikanischen Postmoderne sehr beliebt.

Besonders die Hochkulturen übersättigter Gesellschaften waren am Spiel mit kalkulierten Täuschungen interessiert. Sinnestäuschung als Darstellungskunst erreicht nämlich erst jenseits des Gebrauchs ihren eigentlichen Sinn, einen Gesichtspunkt, der die Frage nach dem eigenen Selbst einbezieht. Wer ist in der Lage, über die Enttäuschung hinweg eine Täuschung zu verstehen und zu genießen? Wirkt es doch zunächst unangenehm und später erst anregend, das schrägstehende Haus, die zu niedrige Tür, die zu steile Treppe, deren Zerrbild sich zeigt, wenn die Täuschung sich auflöst.

DAS FREMDE.

Vertraut ist bei gebauten Dingen, was einmal gebraucht wurde, was einmal zur Verfügung stand. Aus anderen Dimensionen der Wahrnehmung und der Erinnerung aber spricht das Fremde. Vages, Seltsames und Unheimliches kommt sogar in der eigenen Wohnung ins Spiel, dort vielleicht am intensivsten. Vertrautes und Fremdes sind im Erlebnisverlauf offenbar voneinander abhängig, besonders die Ja- und Nein-Positionen, die wir nacheinander einnehmen im Hinblick auf unser zukünftiges Handeln.

Von dieser Art ist nämlich das wahrnehmende Denken oder das denkende Wahrnehmen, das gebauten Räumen begegnet. Auf bestimmte Faktoren im ausgebreiteten Material der Architektur springt unser Organismus an wie ein arbeitsfähiger Motor, ein bestimmtes Wohlgefühl des Leibes bereitet das Interesse vor, macht das Handeln möglich. Bei anderen Merkmalen sagt die Intelligenz des Leibes eher nein, da entstehen Fragen, da wird die Kälte der Dinge deutlich, ihre Nicht-Verfügbarkeit, das fremde Neue. Dann werden Kontrollbewegungen veranlasst, die die Position des Rumpfes,

die Haltung des Kopfes und der Glieder variieren, und der veränderte Leib befragt wiederum das veränderte Phänomen. Dieser Übergang von Zutrauen zum Stutzen vor dem Fremden und wiederum vom Stutzen zum Zutrauen, eben dieser Wechsel bestimmt unsere Bewegungsstrategie.

Gerd Mattenklott sagt im Hinblick auf Paul Valéry:

„Das Ich kommt nur aus sich heraus, indem es sich selbst fremd wird, d. h. indem es einem Fremden und doch Ähnlichen in sich Raum gibt.“ Zufall und Undefinierbares, Vages und bloß Ähnliches gehören zu den Bedingungen der Erkenntnis, nicht nur identifizierendes Wiedererkennen und Ordnung-Finden.

Gerade beim Wohnen ist die Intimität der Dinge gespickt mit kleinen Zweifeln. Die Löcher in der Vertrautheit kündigen eine nicht endenwollende Herausforderung an. Wir brauchen offenbar ein Potential des Unheimlichen im Bekannten.

Es gibt – mit unserer Zustimmung – Verschwommenes in den geliebten Gegenständen unserer Umwelt. Sind die Dinge doch eingefärbt durch unsere undeutlichen Vorlieben für daran geknüpfte Ideen und ihre mögliche Verwendung.

Zukunftsdimensionen in den Gebrauchsdingen sind vielleicht die eigentliche Grundlage unserer Wertschätzung, die sich gerade im Vagen ankündigt. Daher ist besonders die Wohnarchitektur eine Baukunst, die stottert, das heißt ihre Sprache wiederholt sich, aber sie verfügt über Lücken, sie bleibt offen für Träume.

Dagegen sind Arbeitsräume, Industriearchitektur, Straßenbau etc. funktionell stärker festgelegt. Ihre Formen sollen restlos aufgehen in ihren Zwecken.

Nicht so die Wohnarchitektur und poetische Bauten, ihre Mitteilungen sind wie Gedichte, andeutend und vielschichtig. Ihr Redefluß ist unterbrochen von Ahnungen und Leerstellen.

Beim Erlebnis architektonischer Räume gibt es zwei einander entgegengesetzte Bewegungstendenzen des Leibes. Einerseits sorgt die geometrische Ordnung der gebauten Dinge, ihre Achsialität und Symmetrie, die ständige Wiederholung vertikaler Kanten und rechter Winkel für das ruhige Stehen, die aufrechte Haltung des Körpers und seine Stabilität als physikalischer Ort. Andererseits stellen die ständigen Querbewegungen des Kopfes, des Körpers und seiner Glieder die statischen Strukturen infrage. Das Auf und Ab und die Schrägen verlangen jeden Augenblick nach Bewegungen und Gegenbewegungen, d. h. nach Wechsel. Es ist der Leib mit seinem Aktionismus, der bei der Aneignung des Raumes das Stutzen erzeugt.

Bei der fortschreitenden Logifizierung der Architekturwahrnehmung – beginnend mit dem eher sinnlichen Vorspiel der Augen, der Haut, der Ohren usw. und endend mit der Symbolerkenntnis und der Formulierung passender Begriffe – scheint es immer wieder um ein Fremdes zu gehen, das entdeckt, befragt und erobert wird. Den Schemata der Eroberung kommt die Sprache der Architektur entgegen – nicht zuletzt durch die Unfaßbarkeit ihrer geometrischen Struktur. So nahe dem Körper auch das Organische liegt,

in das er sich einschmiegt, aus dem er besteht: die Architektur ist vorwiegend euklidisch und das seit Jahrtausenden. So sehr der architektonische Raum auch Leib und Leben dient, sein geometrischer Habitus ist und bleibt der Inbegriff des Anderen.

DAS VERDORBENE. DER EKEL.

Der Körper vergeht, wie man weiß. Aber bevor er kränkt und stirbt, wenn er täglich seine Gesundheit herstellt, scheidet er Überflüssiges aus: Kot, Schleim, Urin, Schweiß, Spucke, Blut, Flüssigkeiten, die als eklig gelten und die im gesellschaftlichen Umgang tabuisiert sind.

Man darf sie bei anderen weder riechen noch sehen, deshalb werden sie kunstvoll versteckt und entfernt. Spucknäpfe, Mülleimer, Toilettentöpfe, Waschschüsseln, Badewannen, Duschtassen, Pissoirs, Papierkörbe, Jauchegruben und Saunahäuser wurden erfunden, um verbrauchte Säfte zu sammeln und zu entfernen. Während die Städte des Mittelalters noch voller Spuren dieser Ausscheidungen waren, stinkend, eklig und infektiös, müssen zivilisierte Räume heute absolut frei davon sein. Spuren von Schwäche, Krankheit und Tod sind in der Öffentlichkeit peinlich. Man ist gegenüber dem Körper als natürlichem Wachstum empfindlich und skeptisch geworden. Er muss zuverlässig sein wie ein gutes Gerät. Der Tod – ein Teil des Lebens – wird abgeschafft, eigentlich eine Unmöglichkeits-Situation.

Die Vorrichtungen der Architektur zur Ausscheidung des Ekligen, von denen jeder profitiert, sind seit Jahrtausenden gigantisch, werden aber zunehmend unsichtbarer und raffinierter. Die bedeutendste Erfindung zu diesem Zweck ist die Verlagerung des Problems unter die Erde, die Einführung von Rohren, von Kanalisation. Abfall und Fäulnis, Tod und Ekel sind damit verborgen, der Geruch ist verbannt. Die Empfindlichkeit der Nase für die Diagnose des Ekligen wird dabei so ernst genommen, dass Gerüche zur Vorsicht aus dem zivilisierten Leben herausgehalten werden und die Erfahrung der Nase dabei verkümmert. Außerhalb der Wohnviertel werden versteckt die Auffangstationen für den Abfall angeordnet: die Müllhalden, Kläranlagen, Jauchegruben, Güllefässer und Misthaufen, Müllverbrennungsanlagen und Recyclingfabriken. Das Verdorbene, Zerfallende und Eklige wird technisch zurückverwandelt in brauchbare Produkte, das Ausgeschiedene verliert damit seine Bedrohlichkeit.

Neben dieser eher technischen Verarbeitung des Todes gibt es die künstlerische. Die kunstvoll hergestellte Ruine in einem romantischen Garten ist zum Beispiel eine Verklärung des Ekels, die trickreich den natürlichen Verfall von Architekturformen und –materialien darstellt und dadurch versucht, ihn umzukehren. Die Poetisierung des Todes hebt ihn aus dem organischen Zusammenhang heraus und in einen geistigen hinein. Nicht mehr Schmerz und Todesangst trüben das Erlebnis – wie im Leben –, es wird vielmehr besänftigt durch Erkenntnis und ästhetischen Genuss. So ist auch die künstlerische Konzeption eines

Abortes (wie zum Beispiel die erhabene Anlage eines Klos durch den Architekten Peter Noever im Burgenland) ohne Ekel, im Gegenteil, die Empfindung des priesterlich Erhabenen liegt näher.

Auch die Untergangs-Szenerien mancher englischer Gärten mit Wildwuchs und Faulbeeten, Schimmelpilzen und Modergeruch demonstrieren ja eher poetische Ideen zum Leben als Verdorbenes. Das verwunschene Schloss mit verbotenen Zimmern, verschlossenen Kellern, Spinnweben und Wasserlachen kokettiert mit der Darstellung des Ekligen um des Genusses willen, der sich davon abhebt. Selbst die Enthäutung toter Architektur, die sorgfältige Konservierung blattennarbiger Oberflächen zeugt von der Lust, das Verderbende und Verdorbene aus seiner natürlichen Vergänglichkeit herauszuheben.

Lebensphilosophien naiver Art breiten sich im Künstlerischen aus, dazu gehören ausdrücklich solche, die das Eklige nicht als Todessymbol, sondern umgekehrt als Zeichen für Leben verstehen, verbunden mit der These, organischer Abfall wie Fäulnis und Schimmel sei zwar peinlich, aber als Zeichen für Leben immer noch besser als pure Rationalität, vor deren Todesnähe man warnen will. Von dieser Art war das „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur“, das Friedensreich Hundertwasser 1958 gegen Raster und rechte Winkel in der Nachkriegsarchitektur von Wien aus verkündet hat, eine von diesen konservativen Provokationen.

Eine sympathische Art der Wehmut liegt dagegen in der Liebhaberei von altem Werkzeug, abgenutztem Gewebe und allerhand ausgedientem Zeug mit Löchern und Rissen, nicht zuletzt das Herstellen solcher Löcher und Risse mit hohem handwerklichem Raffinement. Was für ironischer Mut im Umgang mit der Zeit sich in dem Versuch zeigt, verzweifelt an der eigenen Ohnmacht gegenüber Gegenwart und Vergänglichkeit, Erinnerungen an goldene Zeitalter zu erfinden. Handelt es sich doch immer um Abwendungen von der Tatsache Tod durch eine poetische Verklärung.

ZAPPING-LANDSCHAFTEN.

In welchem Aggregatzustand ist die Architektur der Einkaufszentren, die sich im Westen und im Osten der zivilisierten Welt so seltsam ähneln? Der Kaufpark von Oberhausen, die Unterstadt von Hongkong, die Shopping-Malls in Texas, alle diese Patchwork-Cities sind eher Bilderszenen als Architektur, eher wechselnde Bühnen als gebaute Formen. Nichts bleibt in Erinnerung als das wilde Angebot aggressiver Bilder, eine Prostitution von Atmosphären. Sofort ist klar, dass nichts davon zum Bleiben eingerichtet ist, die ganze Mühe des Aufgebots richtet sich auf den Augenblick.

Die zu den flüchtigen Bildern passenden Betrachter flanieren in einer Welt von Andeutungen und punktuellen Angeboten. Der Sinn der Szenerie liegt nicht in den Waren dort, sie bilden für sich weder Nachbarschaften noch Ganzheiten, sondern Inseln in den Wunschvorstellungen der Betrachter. Der Passant ist ja ein potentieller Kunde; der aber hat beim Fernsehen trainiert, nicht jeden Augenblick beteiligt zu sein, vielmehr flüchtig informiert zu werden, aus einer Randposition zu betrachten, genießerisch, aber unabhängig. „Zapping“

nennt man das wahllose, flüchtige Schalten zwischen den TV-Kanälen, in schnellen wechselnden Kontakten verlockt sich der Betrachter dabei selbst, die Berührung mit den Sachen bleibt unverfänglich, das Interesse schnappt nicht zu, die Risiken werden vielmehr durch das Tempo des Leibes dosiert. Langsame Begegnungen sind gefährlicher als schnelle, Bleiben ist, wie man weiß, schön, aber schmerzlich. Die räumlichen Strukturen der wechselnden Angebote und die Körpertechnik des Flaneurs sind präzise aufeinander bezogen. Sein Ohr wird ständig beansprucht, es ist offen für unterschwellige Überredung, deshalb wird es ständig dreist mit einer Grundstimmung versorgt, teils durch Zufallsgeräusche gegeben, teils elektronisch eingespielt. Punktuelle Höreffekte, die sich von den Grundgeräuschen abheben, sorgen für die spontanen Hinwendungen und Abwendungen der Besucher. Bilderlebnisse erfüllen oder enttäuschen dann deren Erwartung. Seltsam genug: sogar das Ausbleiben einer erwarteten Szene kann Aufmerksamkeit erzeugen und zu Erfolgen führen, nämlich zu Neugier und Körperbewegungen. Alle Sinne des Flaneurs werden affiziert, aber, visuell durch Zapping geschult, stellt er sie nur für kleine Kostproben zur Verfügung. Ein wenig Riechen, ein wenig Tasten, ein wenig Sehen muss ausreichen, um das Ambiente zu genießen. Handlungsbeteiligung, echtes Interesse am Tun, wird sorgfältig vermieden. Es würde seine genießerische Kraft vergeuden.

Weil die Aufmerksamkeit nur sehr kurz festgehalten werden kann, ist das szenische Angebot in dieser Art von

Architekturraum gestückelt. Nicht nur die Maße wechseln, sondern das ganze Instrumentarium: Materialien, Licht, Farbigekeit, das Möbelaufgebot, die Vorgänge der Bedienung und darüber hinaus wechselnder Illusionismus, Spiegel-täuschungen, Werbeschriften, Filmsequenzen und vieles mehr. Die Intensität der Angebote wird derartig überheizt, dass keinerlei Verweilen möglich ist.

In den „Zapping-Landschaften“ des Handels kann man nur temporär leben und das nur am Rande.

Ist eine solche Szenerie überhaupt noch Architektur, wo doch das Bleibende fehlt? Durchaus! Der architektonische Raum kann zur flüchtigen Atmosphäre werden, zeitliche Wechsel charakterisieren das Räumliche, es ist eher die Darstellung des Augenblicks als die der Ewigkeit, die diese Szenen belebt. Was aber ganz deutlich wird bei der Betrachtung solcher Wechselphänomene: dass Architektur als Vorstellung in Menschen entsteht und dass sie eher den Charakter von Vorgängen hat als den von Sachen. „Zapping-Landschaften“ entstehen durch Aufmerksamkeitssprünge, in ihnen sind sowohl Zufallsstrukturen als auch Pläne enthalten, sie sind individuelle, unwiederholbare Wirklichkeiten, zu deren Ablauf die Marketingfachleute, Architekten, Musiker, Soziologen usw. Partituren liefern.

Selbstverständlich ist das Fernsehen das originale Revier für Zapping-Verhalten. Hier wurde diese Art von Weltorientierung eingeführt, hier wird er trainiert, der flüchtige Wechsel des Raumes mit einem Minimum an körperlicher Beteiligung. Die Technik der Illusionierung erlaubt es, alle Arten und Dimensionen von gebauten Räumen im Augenblick verfügbar zu machen, quer durch die Kulturlandschaften der Erde und in zeitlicher Willkür. Ein Knopfdruck genügt, um eine berausende Fülle von Wahrnehmungsbildern auszulösen. Zwar ist der Rausch nur ein visueller – besetzt mit Geräuschen als auditivem Dekor -, die Erfahrung der Augen bringt aber mehr oder weniger das ganze Instrumentarium des Leibes ins Spiel einschließlich seiner subjektiven Dimensionen, Erinnerung und Erwartung, Abscheu und Zuneigung. Das Spektakel stellt Anspruch an unser ganzes Ich. Der Ansturm kann nur durch Vorgänge des Entzugs gebremst werden: einmal durch Zapping, d.h. Umschalten und einmal durch die Starre des Leibes, d.h. seine Rückversicherung, alles sei künstlich und illusionär, der Körper sei ja nicht in Kontakt. So wird das Selbst in das Bewusstsein der Ferne gerettet.

RAUSCH. EKSTASE.

Es ist bekannt, dass in der Kultur der Derwischtänze der Leib des Mediums in einen Bewegungsrausch versetzt wird, der schließlich in ekstatische Raserei übergeht. Das Bewusstsein des Tänzers trennt nicht mehr innen und außen, Selbst und Welt. Sein Körper scheint ihm nicht mehr von Dingen umgeben, der Leib als Ort des Ich geht ihm verloren in der Raserei der Drehungen und Zuckungen. Dinge und Leib lösen sich im Bewusstsein einer einzigen wilden Bewegung auf. Der Raum als ein dreidimensionaler ist aufgehoben in den Ereignissen der Zeit.

Annäherungen an solche Rauschsituationen sind möglicherweise die rituellen und krankhaften Zerstörungen von Architektur. Das Abreißen und Niederbrennen von Tempeln fremder Götter gehörte nicht nur in historischer Ferne zu den Ekstasephänomenen, sondern auch heute. Hindutempel wurden vor kurzem in Pakistan, islamische Moscheen in Indien, Buddhamonumente in Afghanistan niedergerissen. An den zerstörerischen Riten waren tausende Menschen beteiligt, das Zusammenfallen der Bauten

hat begeisterten Jubel, bei anderen Entsetzen ausgelöst. Mit ähnlichem Fanatismus hat man gegen Ende des letzten Weltkrieges Wohnstädte bombardiert, Häuser und Einwohner verbrennen lassen. Und es sieht so aus, als könnten Menschen auch heute nicht auf solche tödlichen Ekstasen verzichten, auf Exzesse zerstörerischer Lust.

Es ist bekannt, dass Nero ausdrücklich von einem erhöhten Standpunkt aus Rom brennen sehen wollte. Das Abbauen von Architektur, das Einstürzenlassen und Verbrennen hatte nicht nur im antiken Rom, sondern auch im New Yorker September 2001 einen ideellen Hintergrund.

So wie man das Errichten des Turms von Babel wie der Wolkenkratzer unsererzeit als fanatisches Zeichen der höchsten Produktivität der Menschheit lesen kann, ebenso ist das Zerstören dieser pathetischen Bauten, besonders der exquisiten Türme, eine Frage nach Sinn und Unsinn. Seltsam genug: der Name einer avantgardistischen Rockband hieß „Einstürzende Neubauten“ ...

Gewiß, nicht jede Zerstörung wird ekstatisch erlebt, und nicht jede Ekstase ist zerstörerisch. Auch im architektonischen Raum gibt es „kultivierte Ekstasen“. Besonders die Innenarchitektur hat Jahrtausende lang ekstatische Wirkungen erzeugt und ein phantastisches Arsenal von Kunstgriffen dafür entwickelt. Der Innenraum als Illusionsraum war die bedeutendste Erfindung architektonischer Intelligenz, die begann, rauschhafte Atmsphären zu produzieren. Insbesondere die Erfindung des Gewölbes erlaubte es, im alten Rom

Systeme großer, stützenloser Innenräume in Paläste und Traumstädte zu verwandeln. Das Haus Neros gehörte zu den ersten bedeutenden Demonstrationen dieser Idee des phantastischen Innen, es war der Spielort für Feste von unvorstellbarer Pracht. Malerei, Musik, Tänze, Düfte und Naturgeräusche wurden eingesetzt, um die kaiserliche Hofgesellschaft zu berauschen. Man bewegte sich Tag und Nacht in einer architektonischen Kunstlandschaft mit eigenen Tages- und Jahreszeiten. Lange vor dem Barock waren Licht-, Ton- und Fühltechniken hoch ausgebildet, um alle Sinne und die Phantasie zu affizieren.

Sogar in der magisch-mythischen Vorzeit der Architekturgeschichte lassen sich Techniken nachweisen, die dem Architekturraum ekstatische Wirkung verschafften. In den dunklen, steinzeitlichen Tempeln Maltas etwa konnte man von Nebenräumen aus Gerüche und Geräusche durch Bohrlöcher in den Steinwänden in das Innere schicken, in dem wahrscheinlich Priesterinnen (liegend) meditierten. Wie auch immer die Details zu interpretieren sind: Die magische Wirkung der Innenräume wurde – ganz ähnlich wie die Atmosphäre unserer Diskos – der Wahrnehmung des Alltags entzogen und der berausenden Vorstellung von Traumwelten angenähert. Im Innern der gebauten Räume gelingt mit illusionistischen Mitteln die Erzeugung einer ganz anderen Welt. In vorhistorischer Zeit wurden zunächst unerklärliche Naturphänomene zum Ideenhintergrund für religiöse und philosophische Fragen.

Aber mit der Entfaltung der römischen Innenarchitektur gelingt es, Bühnen des erfinderischen Geistes in den gebauten Dingen selbst zu installieren. Die Atmosphäre der Architektur wird Ausdruck einer anderen, einer gedachten Welt.

PHOBIEN.

Angst ist eine der stärksten Triebkräfte des Menschen, der leben und nicht sterben will. Viele seiner Ängste betreffen die Raumgefühle seines Leibes. Deshalb ist ihre Deutung den Bedeutungsstrukturen der Architektur nah. Die Urphänomene des architektonischen Ausdrucks korrespondieren mit den phobischen Erfahrungen psychopathischer Patienten. Sie korrespondieren auch mit den Raumerfahrungen bei Angstträumen.

Eine der raumbezogenen Phobien ist die Agoraphobie, die panische Angst vor freien, großen Plätzen, die der Patient nicht überqueren mag. Das Furchtobjekt ist die unbeherrschbare Weite des Raumes. Das Referenzphänomen beim Architektur-Erlebnis ist das Enge-Weite-Gefühl, eins der Urphänomene architektonischer Raumwirkungen. Durch welche Irritation auch immer verliert es seine Stabilität.

Eine andere, sehr bekannte Phobie ist die Claustrophobie, die Angst vor der erdrückenden Enge. Der Patient fürchtet etwa, in einem kleinen Raum zu ersticken. Auch hier ist es das Enge-Weite-Phänomen der Architektur, das motivisch nahe liegt.

Auch die Angst vor einem hohen Turm oder einem tiefen Abgrund kann zu psychopathischer Besessenheit führen. Der Patient fürchtet, tödlich abzustürzen. Mit dieser Gefühlslage hat in der Architektur das Phänomen der Aufrichtung zu tun, das Bauen von unten nach oben, das Ideal der vertikalen Erhebung.

Schließlich gehört die Angst vor dem Verlorensein in einer unendlichen Weite in diese Reihe. Der Patient fürchtet, in der Ortlosigkeit einer Wüste oder eines Meeres umzukommen. Als eines der Urphänomene des architektonischen Ausdrucks habe ich das Setzen des Ortes genannt, die Verankerung des Selbst in einen konkreten Hier.

In den Erfahrungen der Psychopathologen zeigt sich, dass bei den raumbezogenen Phobien das gleiche Repertoire der Besessenheit vorliegt wie im Architekturserlebnis. Besessenheit heißt dabei Leib-Besessenheit. Der Leib sucht im gestalteten Raum nach dem Ausdruck, der ihm vertraut ist. Man könnte von Einverleibung sprechen. Und umgekehrt, der Architekt rüstet die gebauten Dinge mit Strukturen aus, die den Raumerfahrungen seines Leibes entsprechen.

Offenbar gehört die Herausforderung des Leibes durch räumliche Spannungen (eng/ weit, aufragend/ stürzend etc.) zur Szenerie des Lebens als Bewegungsraum. Bei phobisch Kranken aber fehlt das Gleichgewicht des Handelns zwischen den Polen dieser Spannung, nicht aber die Empfindlichkeit. Ihre Körperbewegungen können ihre sensiblen Wahrnehmungen nicht mehr ausgleichen.

Ähnliche Phänomene wie beim Kranksein zeigen sich in den Träumen. Drei Angstträume meiner Kindheit habe ich nie vergessen. Erstes Bild: ich bin in einer Toilette eingeschlossen. Ich wachse und will fliehen, was nicht gelingt. In großer Not werde ich von den Wänden erpresst.

Das analoge Architekturphänomen ist unmittelbar sichtbar: die Grenze, die Absperrung, die Trennung von außen und innen.

Zweites Bild: ich fliege in den herrlichen Luftraum hinauf, ermüde schließlich, kann aber nicht auf die Erde zurück.

Man hindert mich mit Waffen daran. Schließlich stürzt mein Körper erschöpft auf die Erde, ins Unglück.

Das analoge Motiv beim Bauen: Aufrichtung und Zerfall.

Drittes Bild: ich bin in einer unendlichen Wüste verloren.

Endlich taucht ein Objekt auf, dem ich mich annähere.

Es entpuppt sich als Dampfwalze. Nach langem Sträuben werfe ich mich, um mich zu erlösen, unter die Walze.

Im Ausdrucksrepertoire der Architektur ist die inhaltliche Nachbarschaft deutlich, nämlich die Notwendigkeit, das Selbst an Orten festzumachen: hier! dort!

Es geht hier nicht um eine Deutung dieser Träume. Aber es ist erstaunlich, dass ihre räumliche Szenerie der Raumvorstellung pathologischer Phobien ähnlich ist und dass beide offenbar den Grundphänomenen des architektonischen Ausdrucks verwandt sind. Das bestärkt meinen Versuch einer Typologie dieser Grundphänomene und die Vermutung, dass allen diesen räumlichen Gestaltungen, dem Schlafbewusstsein, dem psychopathischen Bewusstsein und der Architektur, die gleichen Raumempfindungen des Leibes zugrunde liegen:

- hier! da! (Orte erkennen),
- oben/ unten (Schwere empfinden),
- innen/ außen (Grenzen ziehen) und
- eng/ weit (Spannung spüren).

Sie bestimmen den Erlebnisraum des Leibes und sind daher die Urphänomene der Gestaltung künstlicher Räume, auch des Raumes der Architektur. Kein Wunder, dass Märchen, Traumbilder, Wahnvorstellungen und Bauwerke an dieser Wurzel ähnlich sind, da nämlich, wo der Leib sich in Raumempfindungen zeigt.

DIE WECHSELNDE DISPOSITION DES LEIBES.

Die Kulturgeschichte ist immer auch eine Geschichte des Leibes, das meint: die Geschichte seiner wechselnden Verfügbarkeit. Soziale und kulturelle Veränderungen gehen mit Veränderungen im Gehabe des Leibes einher. Seine Selbstdarstellung in möglichen, geduldeten, erwarteten und erwünschten Gesten war im Verlauf der historischen Ereignisse nicht immer die gleiche, sie wechselte vielmehr mit den gesellschaftlichen Idealen. Dabei änderte sich das äußere Gehabe wie das subjektive Spüren, die Ausdruckssprache der Glieder, der Haut und der Augen sowie die subjektiven Gefühle für Weite und Enge. Wir können davon ausgehen, dass auch die Empfindung für den architektonischen Raum sich mit diesen Körpergefühlen verändert hat. Selbstverständlich ist ein solcher Befund nicht mehr zu rekonstruieren, beziehen sich doch die Beobachtungen der historischen Dinge immer wieder auf ein aktuelles und gegenwärtiges Selbst. Wir wissen aber zum Beispiel aus Reiseerfahrungen, dass für verschiedene Kulturlandschaften unserer Zeit verschiedenartige Körperdispositionen typisch

sind. Die Empfindlichkeit für das Ungewohnte ist sogar leichter beschreibbar als die für die eigenen Sitten.

Wir sehen, dass Araber zum Beispiel – besonders arabische Männer – mit Lust sehr nah an andere Körper herantreten, dass sie den Atem des Gegenüber offenbar nicht scheuen, dass sie Körpergerüche und Ausdünstungen mit positivem Interesse aufnehmen, während doch Europäer und Amerikaner gelernt haben, Abstand zu halten, Gerüche bei den Kontakten zu vermeiden, Körperwärme und -bewegung in Gesellschaft zurückzuhalten. Ein gut erzogener Amerikaner duldet in der Nähe seines Arbeitsplatzes neutrale Passanten, ein Deutscher dagegen schließt die Tür seines Zimmers, um den Intimbereich zu schützen, er wendet sich einem Störenfried spätestens bei zwei Armlängen Abstand zu, um ihn zu begrüßen oder abzuweisen, d. h. er bringt andere Abstandregeln zum Ausdruck. Die Ausdehnung akzeptabler Tabuzonen und die Gesten von Zustimmung und Abwehr sind offenbar nach Kulturlandschaften sehr verschieden. Deren Kenntnis wird im Alltag vorausgesetzt, und sie ist die Grundlage der architektonischen Gestaltung des Raumes, sie bestimmt die Gefühle für Wohnlichkeit, Gemütlichkeit, Intimität und auch die Wirkung öffentlicher Pathosformen.

Edward T. Hall hat begonnen, systematisch den Zusammenhang von Abständen – auch im architektonischen Raum – und körperlichem Wohlgefühl qualitativ und quantitativ zu erforschen, zunächst unter Vernachlässigung der zu erwartenden Varianten bei verschiedenen Altersstufen, sozialen Klassen etc. Welche räumlichen Regeln gelten für das Nebeneinander von Körpern sowie von Körpern und Dingen in arabischen, europäischen, asiatischen Ländern, welche Regeln der Angemessenheit? Typische Unterschiede erwiesen sich als messbar.

Die Geschichte des Design von Dingen im Nahbereich des Körpers, Türen, Treppen, Tischen, Betten und dergleichen, lässt vermuten, dass mit den Veränderungen der Bedürfnisse und Verbote auch die der Körperhaltungen und damit eine Verschiebung des leiblichen Fühlens einherging.

Die Formen der Architektur helfen den dominierenden Gesellschaften offenbar, Reglements für erwünschte und zu vermeidende Gesten einzuführen. Ihre Proportionen und Abstände, Materialien und Standarddetails legen eine Art sinnlichen Kanon fest, der die Disposition des Leibes beschreibt, d. h. eintrainierte Körperbewegungen wie bevorzugte Gefühle, Erinnerungen und Erwartungen. An den Königshöfen von Versailles, Schönbrunn usw. geben die Anordnungen der Möblierung, die Wegeführung, Lichtstimmung, Materialien und Farben auch heute noch lebhaft Auskunft über die Bewegungssequenzen, Aufforderungen und Tabus im Gehabe der Fürsten sowie ihrer Besucher und Diener.

Die Vermutung Norbert Elias', die Entwicklung der Zivilisation sei vor allem eine der körperlichen Gewohnheiten ist sicher treffend, seine Behauptung, deren Entwicklung führe ständig in engere Tabus hinein, war aber möglicherweise voreilig. Gibt es doch neben dem Neinsagen und Erstarren der Verhaltensregeln auch das Aufbrechen neuer Interessen und die Begeisterung für utopische Dimensionen – ähnlich wie in der Geschichte der Kunst.

Was ändert sich denn in unserer Zeit in der Gestik der Leiber? Spuren solcher Veränderung sind seit langem in der Darstellung virtueller Lebensräume – in Kunst und Fernsehen zum Beispiel – unübersehbar, auch aber im Design von Innenarchitektur und Gerät. Zu den Tendenzen der Veränderung gehört die Formulierung einer unerhörten Sehnsucht nach Ferne, Weite und räumlicher Freiheit, die – gegenüber allen anderen Sinnen – mehr und mehr dem Auge übertragen wird. Nachrichten und Bilder aus allen Teilen der Welt werden heute schon in jedermanns Haus geholt. Das Angebot der vorgestellten Räume wird mit phantastischer Intensität und voller atmosphärischer Stimmungen dargestellt. Damit ist ein visuelles Welttheater nahezu jedermann im Alltag verfügbar, während die Körper der Empfänger gelernt haben, fast ohne Bewegung ihrer Hände und Füße die begleitenden Erregungen abzubauen. So wird in der natürlichen Enge-Weite-Spannung des Leibes, ausgelöst durch die Aktivitäten der potenzierten Augen, ungeheure Erwartung gestaut.

Ein anderes Phänomen der Veränderung leiblicher Dispositionen scheint in der verstärkten Präferenz von Schweben gegenüber Stehen und Ruhen zu liegen. Zu den Sehnsuchthaltungen des neuen, tüchtigen Körpers gehört seit der frühen Moderne das Fahren und Fliegen. Auf der Erde Stehen und auf der Erde Bauen werden durch Bewegungsstrukturen aufgehoben, die physischen Orte der Verankerung aufgegeben. Damit entsteht eine gewisse Lust am Nirgendwo, am Unterwegs-Sein, auch in der Artikulation architektonischer Räume. Millionen von Menschen genügt wo immer auf der Welt eine E-mail-Adresse, denn sie bedient nicht nur die Zuhausewohnenden, sondern auch die Fahrenden und Fliegenden. Eine Art Heimatlosigkeit beginnt, Einfluss zu nehmen auf die gebauten Dinge.

**DER WEG ZUR AKTUELLEN
ARCHITEKTURTHEORIE:
HISTORISCHE DATEN**

Eine kleine Auswahl philosophischer Positionen und Daten möge den Hintergrund andeuten, vor dem sich der vorliegende Versuch zu den Ausdrucksphänomenen der Architektur bewegt. Es zeigt sich, wie er sich mit Aspekten einer neuen „Philosophie des Leibes“ trifft.

VITRUVIUS POLLIO

— DE ARCHITETTURA LIBRI DECEM, 33-14 V. CHR. —

DIE GESTALT DES MENSCHLICHEN KÖRPERS SEI EINE ANGEMESSENE VORLAGE FÜR DIE GESTALT EINES BAUWERKS. SYMMETRIE UND RHYTHMUS BEIM KÖRPER WIE BEI DER ARCHITEKTUR ENTSCHEIDENDE KRITERIEN FÜR „BEHAGLICHEN ANBLICK“.



ANTONIO AVERLINO (FILARETE)

— SFORZINDA, ARCHITEKTURTHEORETISCHER TRAKTAT, UM 1461-64 —

DER SCHÖNHEITSKANON DER ARCHITEKTUR GEHT AUF KÖRPERMASSE UND POSITIONEN ZURÜCK. DER KOPF IST DER MODUL DIESES MASSSYSTEMS. ARCHITEKTUR WIRD ALS ORGANISMUS VORGESTELLT, SIE LEBT, ERKRANKT UND STIRBT WIE DER MENSCH.



ANDREA PALLADIO

— I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA, 1570 —

ARCHITEKTUR MUSS RATIONAL, EINFACH UND KLASSISCH
(AN GRIECHENLAND ORIENTIERT) SEIN. SIE SOLL WIE DER MENSCHLICHE
ORGANISMUS UND DIE NATUR INSGESAMT VERNÜNFTIG GESTALTET
WERDEN, UM ZU GEFALLEN.



BARUCH SPINOZA

— DIE ETHIK, 1660 —

„DER GEIST ERKENNT SICH SELBST NUR, SOFERN ER DIE IDEEN
DER ERREGUNGEN DES KÖRPERS ERFASST“ (II,23).
„DER GEIST IST BESTREBT, DASJENIGE VORZUSTELLEN, WAS DAS
TÄTIGKEITSVERMÖGEN DES KÖRPERS VERMEHRT ODER FÖRDERT“ (III,12).
ERSTE ANNÄHERUNG AN DIE EINSICHT, DER LEIB SEI GRUNDSÄTZLICH
IN ERKENNTNISVORGÄNGE EINBEZOGEN.



RENÉ DESCARTES

— VON DER METHODE..., 1637 —

DAS PRINZIP DES METHODISCHEN ZWEIFELS FÜHRT DESCARTES ZU
DER ANSICHT, DER MENSCHLICHE KÖRPER SEI – WIE ALLE PHYSISCHEN
DINGE (RES EXTENSA) – AUSSCHLIESSLICH NACH MATHEMATISCHEN
PRINZIPIEN ZU BESTIMMEN: LAGE, MENGE, GEWICHT, BEWEGUNG USW.
DER KÖRPER ALS MASCHINE. KÖRPER (SINNlichkeit) UND GEIST
(VERNUNFT) TRETEN EXTREM AUSEINANDER. DIE LUST AN MECHANISCHEN
KÖRPEREXPERIMENTEN WIRD PROVOZIERT: ERSTE ROBOTER.
KEINE EIGENGESETZLICHE LEBENSQUALITÄT, INTENTIONALITÄT,
SUBJEKTIVITÄT DER LEIBWELT.



JEAN-JAQUES ROUSSEAU

— BEKENNTNISSE, 1781-88 —

DER MENSCH SOLLTE SICH WIEDER AUF SEIN NATÜRLICHES, VORRATIONALES „GEFÜHL“ VERLASSEN. ER WIRD DURCH BESITZ, KULTUR UND RECHTSPRECHUNG, ALSO RATIONALISIERUNG VERDORBEN. „ZURÜCK ZUR NATUR!“



ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE

— ESSAI SUR L'ART, 1781-93 —

SEIN ZEICHNERISCHES WERK WILL WIE EIN IMAGINÄRES ARCHITEKTUR-MUSEUM DAS UNIVERSUM SPIEGELN. DAS BILD DER SCHÖNEN, REGELMÄSSIGEN KÖRPER SOLL GROSSE WIRKUNGEN AUF DAS GEMÜT HABEN. WICHTIGER ALS DIE RATIONALE ERKENNTNIS IST DIE BEGEISTERTE EMPFINDUNG DER SYMBOLISCHEN FORMEN. DESHALB ERSCHEINEN DIE IDEALBILDER EINGETAUCHT IN SUBLIME STIMMUNGEN UND ATMOSPHÄREN.



JOHANN WOLFGANG GOETHE

— FARBENLEHRE, 1790. WAHLVERWANDTSCHAFTEN, 1809. —

IN DER WAHRNEHMUNG, EMPFINDUNG UND ERFAHRUNG DER WELT LIEGT DIE EIGENTLICHE ERKENNTNIS. WIRKLICHKEIT UND DINGE SIND NICHT VOM MENSCHEN ABGELÖST, IDEE UND ERFAHRUNG NICHT UNABHÄNGIG VONEINANDER. SO IST IHM DIE KREATIVE BETEILIGUNG DES LEIBES (Z. B. DES AUGES) AN DEN WELTDINGEN (Z. B. FARBE) SELBSTVERSTÄNDLICH UND UMGEKEHRT: IN DER ANSCHAUUNG DER DINGE (Z. B. LANDSCHAFT) STECKT DER BEWEGTE LEIB (SEELE, STIMMUNG). „VERSTAND UND LEIBESORGANE DES MENSCHEN BELEHREN EINANDER.“



IMMANUEL KANT

— **KRITIK DER URTEILSKRAFT, 1790** —

DAS SCHÖNE WIRD NICHT MEHR ALS EINE OBJEKTIV GEGEBENE EIGENSCHAFT VON DINGEN VERSTANDEN. VIELMEHR SIND SINNLICHKEIT (ANSCHAUUNG) UND VERSTAND (BEGRIFF) A PRIORISCH MITEINANDER VERKNÜPFT, WENN DIE SCHÖNHEIT EINES GEGENSTANDES UNS ERREGT. KEINE SPEZIELLE AUSKUNFT ÜBER DIE PHÄNOMENALEN EIGENARTEN DES ARCHITEKTURSCHÖNEN UND SEINE WIRKUNG.



ARTHUR SCHOPENHAUER

— **DIE WELT ALS WILLE UND VORSTELLUNG, 1819** —

DER ARCHITEKTONISCHE AUSDRUCK WIRD GERADEZU AUSSCHLIESSLICH ALS DARSTELLUNG DER PHYSIKALISCHEN KRÄFTE (STÜTZE UND LAST) DES BAUKÖRPERS BESCHRIEBEN. RÜCKKEHR ZUR DINGÄSTHETIK.



GOTTFRIED SEMPER

— **DER STIL, 1860** —

DAS BAUWERK WIRD ALS MATERIELLER GEGENSTAND BETRACHTET, DESSEN URSPRUNGSGESCHICHTE ENTSCHEIDEND BLEIBT FÜR SEINEN AUSDRUCK. WESENTLICH ABLESBAR SIND KLEID UND KÖRPER, HÜLLE UND KERN, HAUT UND GERÜST.



THEODOR FECHNER

— **VORSCHULE DER ÄSTHETIK, 1876** —

EXPERIMENTELLE ERFORSCHUNG VON WAHRNEHMUNGSBEZIEHUNGEN, REIZ UND EMPFINDUNG. EIN IM GEBAUTEN DING LIEGENDER ÄUSSERER ZWECK WIRD DURCH SUBJEKTIVE ASSOZIATIONEN ZUM ÄSTHETISCHEN. IM ZENTRUM ALLER ASSOZIATIONEN IST DIE NATUR DES MENSCHEN. IN EINER „PHILOSOPHIE VON UNTEN“ WERDEN SYSTEMATISCH BEOBACHTUNGEN UND ERFAHRUNGEN ÜBER EINDRÜCKE UND WIRKUNGEN ZUSAMMENGETRAGEN.



THEODOR LIPPS

— **ÄSTHETIK. PSYCHOLOGIE DES SCHÖNEN IN DER KUNST, 1903** —

EINFÜHLUNGSTHEORIE. IM MITTELPUNKT STUDIEN ZUM RAUMERLEBNIS, BEI DEM ZWEI ARTEN EINANDER ERGÄNZEN: DIE MECHANISCHE WAHRNEHMUNG DER DINGE OHNE NACHDENKEN UND DIE SYMBOLISCHE INTERPRETATION (ANALOGIE DES PERSÖNLICH ERLEBTEN). DAS KÖRPERLICHE TUN DES BETRACHTERS WIRD IN DIE ÄSTHETISCHEN RAUMFORMEN HINEINGEFÜHLT.



WILHELM WORRINGER

— **ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG, 1908** —

DIE GANZE KUNSTGESCHICHTE WIRD ALS EINE UNAUFHÖRLICHE AUSEINANDERSETZUNG VON ZWEI TENDENZEN GESEHEN: EINFÜHLUNG (SINNLICHES LEBEN) UND ABSTRAKTION (BEGRIFFLICHES VERSTEHEN).



JOHANNES VOLKELT

— **SYSTEM DER ÄSTHETIK, 1905-14** —

PSYCHOLOGISCHE EINFÜHLUNGSLEHRE. DIE (RUHENDEN) FORMEN DER ARCHITEKTUR ERHALTEN DURCH EINFÜHLUNG LEBEN, BEWEGUNGSPULSE USW. DER KÜNSTLER LEGT IN SEINEM WERK DIE VORSCHRIFTEN FEST, NACH DENEN ES IM AUFNEHMENDEN ICH GESTALT ANNIMMT. INSBESONDERE BESCHREIBUNG VON ENGE /WEITE-PHÄNOMENEN BEI FORMEN UND IHREN WIRKUNGEN.



AUGUST SCHMARSOW

— **DAS WESEN DER ARCHITEKTONISCHEN SCHÖPFUNG, 1894** —

DIE KÖRPERLICHE ORGANISATION IST DAS „HAUSGESETZ“ UNSERER WAHRNEHMUNG. IN DIE EMPFINDUNGEN DES LEIBES GEHEN NICHT NUR MASSE UND GESTALT DES KÖRPERS, SONDERN AUCH DIE EIGENEN HANDLUNGEN EIN. ARCHITEKTUR IST VOR ALLEM RAUMGESTALTUNG, RAUM ALS UMSCHLISSUNG EINES SUBJEKTS.



FRIEDRICH THEODOR VISCHER

— **DAS SCHÖNE UND DIE KÜNSTE, 1898** —

ARCHITEKTUR WIRD ALS DARSTELLUNGSKUNST GESEHEN. DIE ÜBER DAS GEWÖHNLICHE ERHOBENE LEBENSSTIMMUNG WIRD IN DEN FORMEN DER BAUKUNST DARGESTELLT.



HEINRICH WÖLFFLIN

— PROLEGOMENA ZU EINER PSYCHOLOGIE DER ARCHITEKTUR, 1886 —

DER ARCHITEKTONISCHE AUSDRUCK UND DER EINDRUCK DES
BETRACHTERS, SEIN GEFÜHL, SIND ANALOG. DIE EIGENE KÖRPERLICHE
ERFAHRUNG ERKLÄRT DIE AUSDRUCKSFÄHIGKEIT DER FORMEN.
DIE ARCHITEKTONISCHE PHYSIOGNOMIK IST DAS SPIEGELBILD
DER MENSCHLICHEN AUSDRUCKSBEWEGUNGEN.

„UNWILLKÜRLICH BESEELEN WIR JEDES DING.“



ALBERT ERICH BRINCKMANN

— PLATZ UND RAUM ALS GRUNDFORMEN KÜNSTLERISCHER
GESTALTUNG, 1924. DIE KÜNSTLERISCHEN WERTE IM WERK
DES ARCHITEKTEN, 1956 —

„DAS RAUMPLASTISCHE SICH-SELBST-EMPFINDEN DES MENSCHEN,
SEINE BEWUSSTE EXISTENZ ALS KÖRPER IM RAUM BESTIMMEN SEINE
BEZIEHUNGEN ZUR BAUKUNST.“ BESONDERS DIE INTERPRETATION
VON INNENRÄUMEN ALS RHYTHMISCHE RAUMFOLGEN, DIE ALS
ÄSTHETISCHE EINHEITEN APPERZIPIERT WERDEN, SETZT EINEN
PSYCHOPHYSIOLOGISCHEN „LEBENDIGEN“ ZEIT-AKZENT.



FRIEDRICH NIETZSCHE

— **ZARATHUSTRA, 1883-85. DER WILLE ZUR MACHT, 1906** —

„LEIB BIN ICH GANZ UND GAR UND NICHTS AUSSERDEM.“

„DER LEIB IST EINE GROSSE VERNUNFT.“

„ES LIEGT UNSÄGLICH VIEL MEHR AN DEM, WAS MAN ‚LEIB‘ UND ‚FLEISCH‘
NANNT. DER REST IST EIN KLEINES ZUBEHÖR.“

„VOM LEIB AUSGEHEN UND IHN ALS LEITFADEN BENUTZEN.“



HERMANN SÖRDEL

— **ARCHITEKTUR ÄSTHETIK, 1921** —

IN EINER WIRKUNGSBEZIEHUNG VON OBJEKT UND SUBJEKT
(MIT SINNLICHKEIT, SEELE UND VERSTAND) LIEGEN DIE INHALTE
DES ÄSTHETISCHEN BEGRÜNDET. WAHRNEHMUNG, PHÄNOMENALE
ANALYSE, AUFSTELLUNG VON PRINZIPIEN UND WERTUNG BAUEN
AUF EINANDER AUF.



EDMUND HUSSERL

— **LOGISCHE UNTERSUCHUNGEN, 1900, 1928** —

BEGRÜNDUNG DER PHÄNOMENOLOGISCHEN PHILOSOPHIE ALS METHODE,
DIE DAS BEWUSSTSEIN VOM ‚INTENTIONALEN GEGENSTAND‘ HER
ANALYSIERT. IN DER DURCHGÄNGIGEN KORRELATION VON BEWUSSTSEIN
UND GEGENSTAND ZEIGT SICH DAS ICH.

DIE TRANSZENDENTALE (NICHT PSYCHISCHE) SUBJEKTIVITÄT ZEUGT
DIE LEBENSQUALITÄT UND DIE KULTURWELT. ERÖFFNUNG ERSTER
MÖGLICHKEITEN NACH KANT, ARCHITEKTURPHÄNOMENE ALS
OBJEKT-SUBJEKT-RELATIONEN ZU BESCHREIBEN.



HELMUT PLESSNER

— DIE STUFEN DES ORGANISCHEN UND DER MENSCH, 1928 —

DER MENSCH ALS LEIB UND ALS KÖRPERDING – EIN RADIKALER
DOPPELASPEKT. DER MENSCH IST MIT SEINEM LEIB IN DER POSITIONALEN
MITTE SEINER EXISTENZ UND SEINER HANDLUNGEN. IN DIESER SPHÄRE
SIND OBEN, UNTEN, RECHTS, LINKS, VORNE, HINTEN, FRÜHER, SPÄTER
ABSOLUT GEGEBEN. DEN KÖRPER ABER KANN ER VON AUSSEN SEHEN UND
PHYSIKALISCH-MATHEMATISCH MESSEN. MENSCHEN SIND NOTWENDIG
ERFINDERISCH, SIE SCHAFFEN SICH KÜNSTLICHE WELTEN, IN DENEN
SIE SICH AUSDRÜCKEN. GRUNDLAGEN ZU EINER UMFASSENDEN
KÖRPER-THEORIE.



MAX SCHELER

— DIE STELLUNG DES MENSCHEN IM KOSMOS, 1928 —

DAS EMOTIONALE LEBEN (DIE LIEBE) HAT VORRANG VOR VERNUNFT UND
WILLE. INTENSIVE PHÄNOMENOLOGISCHE ANALYSEN ZU LEIBLICHKEIT
UND UMWELTLICHKEIT ALS ORTE DES GEFÜHLS. DIE EIGENTLICHE
BESTIMMUNG DES MENSCHEN LIEGT IM EWIGEN RHYTHMUS VON
TRIEBKRAFT (LEBENSDRANG) EINERSEITS UND GEIST (IDEIERUNG)
ANDERERSEITS. DABEI ÖFFNET SICH DER MENSCH PROMETHEISCH SEINE
WELT, INDEM ER VON IDEEN AUS JA UND NEIN SAGT ZU TRIEBSITUATIONEN.
ÜBERWINDUNG DES AKADEMISCHEN DUALISMUS KONKRET (TRIEBHAF, SÄKULAR)
UND ABSTRAKT (VERNÜNFTIG).



WILHELM DILTHEY

— DIE PHILOSOPHIE DES LEBENS, 1961 —

DAS LEBENSVERHALTEN, DIE LEBENSERFAHRUNG, DIE PSYCHISCHE TOTALITÄT IST DIE QUELLE DER WELTANSCHAUUNGEN, NICHT DAS DENKEN. DER LEBENSPROZESS IST EINE ECHTE EINHEIT UND GANZHEIT, NICHT NUR AUS TEILEN ZUSAMMENGESETZT. DIE LEBENSEINHEIT IST EINGEFÜGT IN EIN MILIEU. ALLE ZUSAMMENHÄNGE IM WAHRNEHMEN UND DENKEN STAMMEN AUS DER „EIGENEN INNEREN LEBENDIGKEIT“. GEFÜHLE SIND DAS EIGENTLICHE ZENTRUM DES SEELENLEBENS, SIE SIND NICHT LINEAR-KAUSALER NATUR, EHER WIE „ARCHITEKTONISCHE GLIEDERUNGEN“ ODER „KÜNSTLERISCHE GESTALTUNG“.



MAURICE MERLEAU-PONTY

— PHÄNOMENOLOGIE DER WAHRNEHMUNG, 1945 —

DER LEIB WIRD ALS DIE GRUNDLEGENDE BEDINGUNG DER MÖGLICHKEIT DER WAHRNEHMUNG ERKANNT. ER IST AUCH DER URSPRUNG ALLER AUSDRUCKSRÄUME UND SO AUCH DER REFERENTIELLE BEDEUTUNGSKERN DER ARCHITEKTUR.



ARNOLD GEHLEN

— ANTHROPOLOGISCHE FORSCHUNG, 1961 —

DER MENSCH VERFÜGT ÜBER EINE SCHWACHE ORGANISCHE AUSSTATTUNG. DESHALB ERZEUGT ER INTELLIGENTE ENTLASTUNGSINSTRUMENTE, Z. B. WERKZEUGE, U. A. ARCHITEKTUR. DIE GELEHRIGKEIT SEINER SINNE, BEWEGUNGS- UND AUSDRUCKSORGANE BRINGT DIE KULTURELLEN LEISTUNGEN HERVOR. EIN MINIMUM VON WAHRNEHMUNGSFÄHIGKEITEN FÜHRT MIT DER ENTWICKLUNG DER SYMBOLIK ZUR AUSSCHALTUNG UND ÜBERWINDUNG DES ORGANISCHEN.



ERNST CASSIRER

— DIE PHILOSOPHIE DER SYMBOLISCHEN FORMEN, 1929 —

DER SINN DES SINNLICHEN IST SEIN AUSDRUCK. DAS AUSDRUCKS- VERSTEHEN (AUCH DER ARCHITEKTUR) WIRD ALS URPHÄNOMEN DES SYMBOLISCHEN ERKLÄRT. DIE BEDEUTUNG ZUM BEISPIEL ARCHITEKTONISCHER FORMEN WIRD AUS IHREN SYMBOLISCHEN MERKMALEN ABGELESEN. DAS SUBJEKTIVE SPÜREN (DES LEIBES) IST AM AUSDRUCKSVERSTEHEN NICHT WESENTLICH BETEILIGT.



SUSANNE LANGER

— FEELING AND FORM, 1953 —

ARCHITEKTONISCHE FORMEN SIND PRÄSENTATIVE SYMBOLE IN EINEM VIRTUELLEN RAUM, DER DAS LEBEN DER MENSCHEN DARSTELLT, IHRE FUNKTIONALE EXISTENZ. ARCHITEKTUR WIRD ALS GEGENSTÜCK DES SELBST VERSTANDEN. DAS REINE OBJEKTVERSTÄNDNIS GEBAUTER DINGE IST ÜBERWUNDEN.



NORBERT ELIAS

— **ÜBER DEN PROZESS DER ZIVILISATION, 1939** —

DAS STUDIUM DES ALLTAGSLEBENS GIBT DEN INTENSIVSTEN EINBLICK IN DIE GESCHICHTE DER MENSCHEN. PHÄNOMENOLOGISCHE STUDIEN ZUR ZIVILISIERUNG DES LEIBES, INSBESONDERE ZUR STEIGERUNG DER TABUS.



JAKOB V. ÜXKÜLL

— **STREIFZÜGE DURCH DIE UMWELTEN VON TIEREN UND MENSCHEN, 1956** —

BIOLOGISCHE DEFINITION VON „UMWELT“ ALS RAUMSTRUKTUR, DIE FÜR JEDE TIERART CHARAKTERISTISCH UND DURCH DEN FUNKTIONSKREIS VON MERKEN UND WIRKEN (D. H. WAHRNEHMEN UND HANDELN) BESTIMMT IST. DER ORGANISMUS WIRD ALS SICH SELBST REGULIERENDES SYSTEM GESEHEN, IN DEM SUBJEKT UND OBJEKT WESENTLICH MITEINANDER VERKNÜPFT SIND.



JEAN PIAGET

— **DER AUFBAU DER WIRKLICHKEIT BEIM KINDE, 1937** —

ALLES WAHRNEHMEN UND DENKEN GEHT AUF HANDELN ZURÜCK. AUCH DAS BEGRIFFLICHE ERKENNEN IST EINE ART INNERES HANDELN. DIE ERARBEITUNG VON VORSTELLUNGEN UND BEGRIFFEN BEREITET DIE WAHRNEHMUNG VON (ÄUSSERER) WIRKLICHKEIT VOR. DETAIL-ANALYSEN BESONDERS ZUR ENTWICKLUNG DER RAUMWAHRNEHMUNG UND –ERKENNTNIS BEI KINDERN.



JOHAN HUIZINGA

— **HOMO LUDENS. VOM URSPRUNG DER KULTUR IM SPIEL, 1956** —
SEINE THESEN ZUM SPIELVERHALTEN ERHELLEN EINIGE ZÜGE
DES WOHNENS IM RAUM DER ARCHITEKTUR, ZUM BEISPIEL
DAS BEWEGUNGSVERHALTEN DES LEIBES JENSEITS DER FUNKTIONALITÄT,
DIE SELBSTDARSTELLUNG DES LEIBES, DIE KULTURELLEN REGELN DER
ERZEUGUNG VON SPANNUNG UND ENTSPANNUNG, DIE EROBERUNG DES
RAUMS DURCH EIGENES HANDELN, DAS GEHEIMNIS DER ERLEBNISSE,
DIE STEIGERUNG DER GEFÜHLE ZUM „HEILIGEN ERNST“ ETC.



ADOLF PORTMANN

— **BIOLOGIE UND GEIST, 1956** —
GESTALTFORSCHUNGEN ZUR TIERISCHEN UND MENSCHLICHEN
ENTWICKLUNG. DAS (INNERE) WESEN ZEIGT SICH IN (ÄUSSEREN)
DARSTELLUNGEN, ZEIGEAKTEN, AUSDRUCKSQUALITÄTEN JEWEILS
ART-SPEZIFISCH. ÜBER DIE ERERBTEN UND SPONTANEN AUSDRUCKS-
SYSTEME HINAUS ERFINDEN MENSCHEN NEUE, DIE FREI VERFÜGBAR,
BEHERRSCHBAR UND ERLERNBAR SIND. ZEITKRITISCH: ZUR KORREKTUR
DES HEUTIGEN SEELISCHEN UNGLEICHGEWICHTES MUSS DIE
ÄSTHETISCH-BILDENDE FUNKTION GEGENÜBER DER RATIONAL-
THEORETISCHEN GESTÄRKT WERDEN. DAZU DIE KULTIVIERUNG DES
LEIBES, BESONDERS DIE SEINER IMAGINIERENDEN, „FREI WUCHERNDEN“
PHANTASIE.



WOLFGANG METZGER

— **GESETZE DES SEHENS, 1953** —

INTENSIVE ANALYSE DER STRUKTUR- UND GESTALTGESETZE IM SEHRAUM. DAS NATÜRLICHE STREBEN DER SINNE NACH ORDNUNG, HARMONIE, GESCHLOSSENHEIT. IN DEN KÜNSTEN (DARSTELLUNGS-RÄUMEN) WERDEN DIESE ORDNUNGS- UND GANZHEITSTENDENZEN INSTRUMENTALISIERT.



EDWIN RAUSCH

— **STRUKTUR UND METRIK FIGURAL-OPTISCHER**

WAHRNEHMUNG, 1952 —

STUDIUM VON PRÄGNANZ-CHARAKTEREN DER FIGUREN IM SEHRAUM. DURCH BEZIEHUNGSERFASSUNG, INTEGRATION UND IDEALISIERUNG ENTSTEHT AUS DER (EHER DYNAMISCHEN) WAHRNEHMUNG DIE (EHER STATISCHE) ANSCHAUUNG. UNTERSUCHUNG DER KONSTANZ-PHÄNOMENE TROTZ MOTORISCHER KÖRPERBEWEGUNGEN.



HERMANN MUTHESIUS

— **DAS ENGLISCHE HAUS, 1904-05** —

ER WILL DIE ERFAHRUNG DES FRÜHEN FUNKTIONALISMUS AUS ENGLAND NACH DEUTSCHLAND IMPORTIEREN. DIE ARCHITEKTONISCHEN FORMEN UND IHR STIMMUNGSGEHALT WERDEN EINGESETZT, EINE BELEHRUNG ÜBER ANGEMESSENE LEBENSFORMEN DER MODERNE (EINFACHHEIT USW.) EINZULEITEN. NEBEN PRAKTISCHEN ZWECKEN WERDEN ATMOSPHÄREN BESCHRIEBEN UND BEWERTET.



NIKOLAI A. LADOWSKI

— **PSYCHOTECHNISCHES LABORATORIUM WCHUTEIN. MOSKAU, 1927** —
DIE PSYCHOPHYSISCHEN WAHRNEHMUNGSGESETZE SOLLEN DER ARCHITEKTUR ZU KLAREN, GEOMETRISCHEN GRUNDFORMEN VERHELFFEN. DIE EUKLIDIZISTISCHEN TENDENZEN DER RAUMANSCHAUUNG DEKLARIERT LADOWSKI ALS „OEKONOMISCH“ UND „RATIONAL“ UND VERSUCHT DAMIT EINE WAHRNEHMUNGSPSYCHOLOGISCHE GRUNDLEGUNG DER MODERNE, DIE STARKEN EINFLUSS AUF DIE KONSTRUKTIVISTISCHE AVANTGARDE RUSSLANDS HATTE.



FRANK-LLOYD WRIGHT

— **ANORGANIC ARCHITECTURE, 1939** —
MIT EINEM BILDLICHEN NATURVERSTÄNDNIS NENNT ER SEINE ARCHITEKTURENTWÜRFE „ORGANISCH“. SIE SOLLEN SICH AUF GESTEN DER LANDSCHAFT UND DES NATURKOSMOS BEZIEHEN UND DAMIT AUCH ERZIEHERISCH („DEMOKRATISCH“) WIRKEN.



LOUIS J. KAHN

— **COMPLETE WORKS, 1935-74** —
DIE GEBAUTEN DINGE HABEN NICHT NUR FUNKTIONALE BEDEUTUNG, SIE SIND VIELMEHR AUCH SYMBOLISCHER AUSDRUCK MENSCHLICHER WÜNSCHE, WELCHE WENIGER DIE SUBJEKTIVEN, VIELMEHR DIE LEBENSFORMEN EINER EPOCHE BETREFFEN.



KISHO KUROKAWA

— **METABOLISM IN ARCHITECTURE, MANIFEST, 1977** —

MENSCH, MASCHINE UND RAUM SOLLEN SICH ZU EINEM „ORGANISCHEN KÖRPER“ VERBINDEN. METAPHER EINER MODERNEN „URHÜTTE“.



HUGO HÄRING

— **ÜBER DAS GEHEIMNIS DER GESTALT, 1954** —

EINE MYSTISCHE THEORIE DER ORGANISCHEN FORMEN, DIE DEM GESTALTZWANG DER GEOMETRIE ENTZOGEN WERDEN SOLLEN. DAS IDEALE „GESTALTWERK“ BASIERT AUF KÖRPER- UND BEWEGUNGS- VORSTELLUNGEN NATÜRLICHER FORMEN. DIE METHODE DER ÜBERTRAGUNG IN DEN ENTWURF VERFÄHRT EHER BILDLICH ALS BEGRIFFLICH.



FRITZ SCHUMACHER

— **DER GEIST DER BAUKUNST, 1938** —

DAS EINFÜHLEN DES ERLEBENS IN DIE AUSSENDINGE IST VON JEDEM SCHAUEN UNABTRENNBAR. ARCHITEKTUR IST DIE STÄRKSTE FORM DER SELBSTDARSTELLUNG MENSCHLICHER WESEN. DER BEWEGTE KÖRPER WIRD ALS EIN SCHAFFENDER VERSTANDEN, BEWEGUNG UND BILD ZEITIGEN ETWAS NEUES. DAS REGULIEREN DER VERBINDUNG MOTORISCHER LEISTUNGEN MIT OPTISCHEN UND HAPTISCHEN IST IM GEFÜGE DER INNENRÄUME AM WIRKSAMSTEN.



RICHARD NEUTRA

— **WENN WIR WEITERLEBEN WOLLEN, 1956** —

DIE ARCHITEKTUR IST EINE ANGELEGENHEIT VIELER SINNE. SCHON VORGEURTICHTLICHE ERFAHRUNGEN PRÄGEN DIE RAUMERFAHRUNG DES LEIBES. WERT, SINN UND BEDEUTUNG DES GEBAUTEN RAUMES GRÜNDEN IN DIESER BIOLOGISCH-PSYCHOLOGISCHEN GRUNDSTRUKTUR.



RUDOLF SCHWARZ

— **VOM BAU DER KIRCHE, 1947** —

EINE CHRISTLICHE SYMBOLTHEORIE ZUM BAUWERK ALS „WERKLEIB“. ALS SYMBOLISCHES OBJEKT IST FÜR SCHWARZ DER BAU „ANDERER LEIB“, DER INNENRAUM „INNENLEIB“, DER AUSSENRAUM „HINAUSVERLEGTER LEIB-RAUM“, DIE PLANUNG DER WELT „SELBST-ENTWURF“.



SIEGFRIED GIEDION

— **ARCHITEKTUR UND GEMEINSCHAFT, 1956** —

DIE ENTWICKLUNG DER (FRÜHEN, KLASSISCHEN) MODERNE WIRD EUPHORISCH UNTER FÜNF ASPEKTEN VON RAUM-ZEIT-STRUKTUR DARGESTELLT: TRANSPARENZ, SIMULTANEITÄT, ABSTRAKTION, KOSMISCHER RAUM UND VERSCHIEBUNG INS PSYCHO-PHYSIOLOGISCHE. DAS MENSCHENBILD BLEIBT NATURWISSENSCHAFTLICH-TECHNISCH GEPRÄGT.



OTTO FRIEDRICH BOLLNOW

— **DER RAUM, 1963** —

RAUM WIRD IM ANSCHLUSS AN KANT ALS TRANSZENDENTALE VERFASSUNG DES MENSCHEN ANALYSIERT, D.H. RAUM IST NICHT OHNE DEN MENSCHEN. ÜBER KANT HINAUS WIRD AUS DER FÜLLE DER LEBENSBEZÜGE EINE FÜLLE VON MODIFIKATIONEN DES RÄUMLICHEN ENTWICKELT, DIE EINANDER ÜBERLAGERN. DAS FÜHRT ZUM VORRANG DES BERGENDEN RAUMES. AUF DIE INKARNATION DES SELBST IM LEIBE WIRD ALS EIN ANTHROPOLOGISCHES GEHEIMNIS DAS WOHNEN IM HAUSE ZURÜCKGEFÜHRT. KLARE TRENNUNG VON (INTENTIONALEM) LEIB UND KÖRPER (ALS DING).



CHRISTOPHER ALEXANDER

— **NOTES ON THE SYNTHESIS OF FORM, 1964** —

IN EINER SYSTEMATISCHEN PLANUNGSTHEORIE WIRD EINE FÜLLE VON ARCHITEKTURFORMEN MIT IHREN FUNKTIONALEN KONTEXTEN IN FELDBESCHREIBUNGEN DARGESTELLT. IN EINEM (VERGEBLICHEN) VERSUCH WIRD EIN MASS GESUCHT FÜR ÜBEREINSTIMMUNG ODER NICHTÜBEREINSTIMMUNG VON FORM UND KONTEXT. IRRTÜMER-SAMMLUNGEN, „MISFITS“, „LINKS“ ETC. WERDEN KATALOGISIERT UND AUF DER THEORIEEBENE FUNKTIONALE SUPERZEICHEN GEBILDET. AUCH DAS IDEAL DER GANZHEIT WIRD NICHT IM BEREICH DES ERLEBENS, SONDERN NACH ART DER NATURWISSENSCHAFT IM RATIONALEN VERSTÄNDNIS GESUCHT: IN BAUM-DIAGRAMMEN FÜR KOMPLEXE ORDNUNGEN.



CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ

— **INTENTIONS IN ARCHITECTURE, 1963** —

VOLLSTÄNDIGES BEGRIFFLICHES SYSTEM VON SYNTAKTISCHEN UND SEMANTISCHEN EIGENSCHAFTEN ARCHITEKTONISCHER OBJEKTE UND RÄUME. AUCH DIFFERENZIERTE PHÄNOMENOLOGISCHE ANALYSEN ZU MILIEUS UND ATMOSPHÄREN (GENIUS LOCI).

■

KEVIN LYNCH

— **DAS BILD DER STADT, 1960** —

STADTBILD ALS ERINNERTES, GEWÜNSCHTES ETC. WIRD IN FELD-FORSCHUNGEN AN AMERIKANISCHEN HOCHSCHULEN THEMATISIERT. AUSGANGSPUNKT IST DER RAUM DER ARCHITEKTUR ALS SUBJEKTIVER VORSTELLUNGSRAUM.

■

EDWARD T. HALL

— **THE HIDDEN DIMENSION, 1966** —

DIE KOMPLEXE SINNLICHE ERFAHRUNG DES MENSCHEN IM ARCHITEKTUR-RAUM WIRD ALS EXTREM GESELLSCHAFTS- UND KULTURABHÄNGIG VERSTANDEN. MENSCH-DING-RELATIONEN, KÖRPERAKTIVITÄTEN UND GEFÜHLE WERDEN IM KULTURELLEN KONTEXT ERFORSCHT UND RAUM-WIRKUNGEN MIT METHODEN DER VERHALTENSFORSCHUNG GEMESSEN, INSBESONDERE EIN KANON „ANGEMESSENER ABSTÄNDE“ (PROXEMICS).

■

RUDOLF ARNHEIM

— **THE DYNAMICS OF ARCHITECTURAL FORM, 1977** —

ÜBERTRAGUNG GESTALTPSYCHOLOGISCHER ERFAHRUNGEN AUF DEN ARCHITEKTUR-RAUM. ZUM BEISPIEL EXPERIMENTELLE FIGUR-GRUND-FORSCHUNG AN BAUKÖRPERN UND IHREN BILDERN. WENIGER AUSSAGEN ZU ERLEBNISSUBJEKT, EINDRUCK, WIRKUNG USW. IM LEIBES-ICH.



HUGO KÜKELHAUS

— **FASSEN, FÜHLEN, BILDEN, 1975** —

DIE LEIBLICHKEIT ALS UNAUFÖSLICHE EINHEIT VON KÖRPER, SEELE UND GEIST WIRD ALS QUELLE JEDLICHER SELBST- UND WELTERFAHRUNG GESEHEN. PAEDAGOGISCHE ANSTRENGUNGEN INSBESONDERE DURCH „ERFAHRUNGSFELDER ZUR ENTFALTUNG DER SINNE“. WAHRNEHMUNG IST EIN SCHÖPFERISCHER AKT.



OTTO SCHÄRLI

— **WERKSTATT DES LEBENS. DURCH DIE SINNE ZUM SINN, 1995** —

DIE SINNE SIND DIE SCHNITTSTELLE ZWISCHEN INNEN UND AUSSEN. LEIBLICHKEIT IST DER ORT DES RAUMEMPFINDENS. GESTALT UND SYMBOLIK DES LEIBES BESTIMMEN DIE AUSDRUCKSMÖGLICHKEITEN IM ARCHITEKTONISCHEN RAUM.



CHARLES MOORE

— **BODY, MEMORY AND ARCHITECTURE, 1977** —

ARCHITEKTUR SOLLTE ZUR KÖRPERERFAHRUNG TAUGLICH SEIN.
EIGENE EINFÜHLUNGS- UND GESTALTTHEORIE DAZU. ZUR PSYCHISCHEN
UND PHYSISCHEN INBESITZNAHME EINES EINPRÄGSAMEN ORTES GEHÖRE
VOR ALLEM DIE PERSÖNLICHE UND HISTORISCHE ERINNERUNG.



ALDO ROSSI

— **L'ARCHITETTURA DELLA CITÀ, 1966** —

TYPOLOGISCHES OBJEKTE-VERSTÄNDNIS VON GEBÄUDE UND STADT.
INTERPRETATION VON WIRKUNGEN UND ATMOSPHÄREN IN FEINSINNIGEN
ZEICHNUNGEN, WENIGER IN TEXTEN UND BAUTEN.



UMBERTO ECO

— **ARCHITEKTUR ALS ZEICHENSPRACHE, 1971** —

DIE ARTEN ARCHITEKTONISCHER BEDEUTUNG WERDEN ALS ZEICHEN-
CHARAKTERE DIFFERENZIERT. U.A. UNTERSCHIEDUNG VON ANZEICHEN
UND SYMBOLEN, DENOTATION UND KONNOTATION ETC.
DAS BEGRIFFLICHE VOKABULAR FÜHRT EHER DAZU,
DEN ARCHITEKTONISCHEN RAUM SYMBOLISCH ZU VERSTEHEN
ALS SINNLICH WAHRZUNEHMEN UND ZU SPÜREN.



COLIN ROWE

— COLLAGE CITY, 1978 —

SUCHE NACH EINEM NEUEN MODELL DER STADT ALS LEBENSRAUM
MIT STRUKTUREN DER VORHERSAGE UND DER ERINNERUNG.
BRICOLAGE (BASTELEI) UND COLLAGE (KLEBEBILD) WERDEN ALS
ENTWURFSTECHNIKEN VORGESCHLAGEN. MIT HILFE KÜNSTLERISCHER
ÜBERLAGERUNGSMETHODEN SOLL BEREICHERUNG UND WEITERFÜHRUNG
DER GESCHICHTE GELEISTET WERDEN. COLLAGE-CITY ALS IDEALSTADT.



OSWALD MATHIAS UNGERS

— DIE DIALEKTISCHE STADT, 1999 —

STADTRAUM UND ARCHITEKTUR WERDEN TYPOLOGISCH THEMATISIERT,
NICHT ABER DAS RAUM-ERLEBNIS ALS WAHRNEHMUNG, LEIBGEFÜHL,
BEWEGUNGSDISPOSITION ETC. ARCHITEKTUR WIRD ALS EINE FORMEN-
WELT MIT IDEALSTRUKTUREN BESCHRIEBEN.



CHARLES JENCKS

— **DIE ARCHITEKTUR DES SPRINGENDEN UNIVERSUMS, 1994,**
ARCH + 141 —

VERSUCH EINER POSTMODERNEN DARSTELLUNGSTHEORIE NACH
AMERIKANISCHEN ERFAHRUNGEN, GERICHTET AUF HOHE KOMPLEXITÄT
(COLLAGE-PRINZIP) BEI FORMEN UND METHODEN.

NATURWISSENSCHAFTLICHE DENKMODELLE ZUR BESCHREIBUNG
„SPONTANER EMERGENZEN“: FUZZY-LOGIK, CHAOSTHEORIE ETC..

NUR OBJEKT- UND ENTSTEHUNGS-ANALYSEN MEDIENWIRKSAMER
ARCHITEKTUR. KEINE AUSSAGEN ZU WAHRNEHMUNG, WIRKUNG,
AKZEPTANZ. ALLES IST ERLAUBT.



PETER EISENMAN

— **AURA UND EXZESS, 1995** —

ERFINDUNG UND ANALYSE NEUER DARSTELLUNGSMETHODEN,
DIE DEN EREIGNISCHARAKTER DER FORMEN EINBEZIEHEN.
KRÜMMUNG, BRUCH, FALTE ETC. (MIT LEIBNITZ UND DELEUZE),
ABKEHR VOM CARTESIANISCHEN RATIONALISMUS. NEUE „TEXTUELLE“
ARCHITEKTUR, DIE VIELE LESARTEN ERMÖGLICHT UND DEREN PRÄSENZ
(AURA) VOM REZIPIENTEN ABHÄNGT. REICHES MATERIAL FÜR
INTELLEKTUELLE SPIELE MIT BEDEUTUNGSDIMENSIONEN.
MIT DER ANALYSE VON AURA-SITUATIONEN ÜBERWINDUNG
DER BLOSSEN OBJEKT-SYMBOLIK.



GREG LYNN

— **WAHRSCHEINLICHKEITSGEOMETRIEN, 1993, ARCH+ 117** —
SUCHE NACH NEUEN DARSTELLUNGSARTEN (GEOMETRIEN, INSBES.
COMPUTERGENIERT) FÜR DAS MOBILE, FLIESENDE VERHALTEN
„ANEXAKTER“ SYSTEME DER NATUR WIE DER ARCHITEKTUR.
MORPHOLOGIE BEWEGTER KÖRPER. ZUM BEISPIEL ANALYSEN
ORGANISCHER KÖRPER DURCH PARALLELE ZUFALLSSCHNITTE.
KAUM AUSKUNFT ÜBER SUBJEKTBEZÜGE, WAHRNEHMUNG, ERLEBNIS,
BEWERTUNG.



SANFORD KWINTER

— **DAS KOMPLEXE UND DAS SINGULÄRE, 1993, ARCH + 119** —
ANALYSEN ZU SICH „SELBST ORGANISIERENDEN“ SYSTEMEN DER NATUR-
UND KUNSTWELT. DARSTELLUNG VON STRÖMUNGEN UND BEWEGTEN
OBJEKTEN. KEINE STUDIEN ZU SUBJEKTBEZÜGEN, WAHRNEHMUNG,
NUTZUNG USW. VERSUCH DER ÜBERTRAGUNG VON BIEWISSENSCHAFT-
LICHEN MODELLEN IN DIE ARCHITEKTUR.



REM KOOLHAAS

— **DIE ENTFALTUNG DER ARCHITEKTUR, 1993, ARCH + 117** —
GEGEN FORMEN UND METHODEN MIT LINEARER KAUSALITÄT.
ANGANGSPUNKT DER ARBEIT IST DAS FLUKTUIEREN ALLER WIRKUNGEN
UND WERTE. PROPAGIERT (MIT DELEUZE) „GLATTE RÄUME“ VOLLER
AFFEKTE, KRÄFTE, WIDERSPRÜCHE, ANTIRATIONAL. METHAPHORISCHE
BEGRIFFE. VERSUCH DER FIXIERUNG TRÄUMERISCHER MILIEUS
FÜR EINE GEDACHTE, ZUKÜNFTIGE GESELLSCHAFT.
LEIB-RAUM WIRD ALS ERLEBNISRAUM KAUM THEMATISIERT.



BERNARD TSCHUMI

— **DIE AKTIVIERUNG DES RAUMES, 1993, ARCH + 119** —
DIE GEGENWART GEHÖRT DER MEDIENWELT ZU. GESTALTEN SIND
EHER INFORMATIONEN UND KOMMUNIKATIVE PROZESSE ALS FORMEN.
SCHLÄGT SELBSTORGANISIERENDE FORMBILDUNGSPROZESSE VOR,
ANGEREGT DURCH STÖRUNGEN.



JÜRGEN PAHL

— **ARCHITEKTURTHEORIE DES 20. JAHRHUNDERTS, 1999** —
VERSUCH EINER TYPOLOGIE VON GESTALTTHEORIEN DER MODERNE,
DIE (NACH DEM ENTWICKLUNGSMODELL VON JEAN GEBSER) SICH AUF
INTEGRATION ZUBEWEGEN. DIE PLURALITÄT WIDERSPRÜCHLICHER
GESTALTIDEEN MÜSSE AKZEPTIERT WERDEN. DIE NUR MIT DER „ZEIT“
LESBARE ARCHITEKTUR DER GEGENWART ZEIGE EIN VERÄNDERTES
VERHÄLTNIS ZUM REZIPIENTEN.



DIETMAR KAMPER

— ZUR GESCHICHTE DES KÖRPERS, 1976 —

BESCHWÖRENDE WARNUNG VOR DER TRENNUNG VON KÖRPER UND GEIST. DAS ENTSCHEIDENDE GEGENMITTEL IST DIE MOBILISIERUNG DER SINNLICHKEIT, DIE „WIEDERKEHR DES KÖRPERS“ ALS ERLEBNISORT UND ERKENNTNISINSTRUMENT. „DEN KÖRPER ZUR SPRACHE KOMMEN LASSEN!“



JEAN BAUDRILLARD

— VOM ZEREMONIELLEN ZUM GEKLONTEN KÖRPER, 1982 —

„DER KÖRPER HAT KEINEN SINN MEHR. DIE SZENE DES KÖRPERS, DIE GEHEIME REGEL, DIE EINEN KÖRPER BEGRENZT, IHM SEINEN SPIELRAUM, SEINE AUSDEHNUNG, SEINE GESTISCHEN UND MORPHOLOGISCHEN GRENZEN GIBT, IST VERSCHWUNDEN.“ DER (POSTMODERNE) KÖRPER SEI FERNGESTEUERT, EIN „DISPOSITIV“, DAS VOLLSTÄNDIG DEN WEICHEN TECHNOLOGIEN DER SENSORIELLEN EXPANSION UND DER MOLEKULAREN STEUERUNG UNTERWORFEN IST.



RUDOLF ZUR LIPPE

— AM EIGENEN LEIBE, 1982 —

GEGEN DAS „VERSCHWINDEN DES KÖRPERS“, DESSEN HANDELN IN DER MEDIEN-ZIVILISATION ALLERDINGS KAUM NOCH BEANSPRUCHT WIRD. FÜR EINE STÄRKERE GANZHEITLICHE KULTIVIERUNG DES LEIBES.



RICHARD SENNET

— **FLEISCH UND STEIN, 1997** —

PHYSISCHE UND KULTURELLE WAHRNEHMUNGSBEDINGUNGEN
BEI ARCHITEKTURRÄUMEN – ABSTÄNDE, KÖRPERWÄRME, NACKTSEIN,
STIMMRESONANZ ETC. – WERDEN ALS PARAMETER FÜR ARCHITEKTUR-
ERLEBNISSE UNTERSUCHT. DIE KULTURELLE VERÄNDERUNG DER
LEIB-RITUALE WIRD SICHTBAR.



STEEN EILER RASMUSSEN

— **ARCHITEKTUR ERLEBNIS, 1980** —

EINE EMPIRISCHE „GEFÜHLSTHEORIE“ ZUM ERLEBNIS VON
ARCHITEKTONISCHEN RÄUMEN. DIE GEBAUTEN DINGE SIND
DARSTELLUNGSMITTEL FÜR STIMMUNGEN, BILDVORSTELLUNGEN
UND KÖRPERGEFÜHLEN. MIT „LEICHT, HEITER, SYMPATHISCH, TRIST,
ÄRMLICH, SCHEUSSLICH, SCHLAFF, GESPANNT U.S.W.“ WERDEN OBJEKTIVE
ATMOSPHÄREN UND SUBJEKTIVE SITUATIONEN DER IDENTIFIKATION
BESCHRIEBEN.



WOLFGANG MEISENHEIMER

— **CHOREOGRAFIE DES ARCHITEKTONISCHEN RAUMES, 1999** —

ARCHITEKTUR WIRD PHÄNOMENOLOGISCH ALS RAUM-ZEIT-PHÄNOMEN
UNTERSUCHT, INSBESONDERE DIE THESE, DIE ARCHITEKTONISCHE
SZENE SEI DARSTELLUNG DES VIRTUELLEN BEWEGUNGSVERHALTENS
MENSCHLICHER KÖRPER.



FRANZ XAVER BAIER

— **DER RAUM, 1996** —

LEBENSRAUM WIRD ALS SYNÄSTHETISCHES TOTALPHÄNOMEN
BETRACHTET. WIR LEBEN IN VERSCHIEDENEN RÄUMEN GLEICHZEITIG
UND SCHAFFEN NEUE DAZU. PHÄNOMENOLOGISCHE SKIZZEN ZU VIELEN
FACETTEN VON LEBENS-RÄUMEN UNTER DEN ASPEKTEN DES HANDELNDEN
SELBST.



ERNST V. GLASERFELD

— **WISSEN, SPRACHE UND WIRKLICHKEIT. ARBEITEN ZUM RADIKALEN
KONSTRUKTIVISMUS, 1987** —

UNTER PSYCHOLOGISCHEN ASPEKTEN SUBJEKTORIENTIERTE
ERKENNTNISTHEORIE. OBJEKTIVE WIRKLICHKEIT GIBT ES NICHT.
DIE SINNESORGANE NEHMEN UNTERSCHIEDE WAHR, NICHT DINGE.
WIR GEHEN STÄNDIG MIT MODELLEN UM, DIE WIR UNS IN DER
ERLEBNISWELT KONSTRUIEREN, VON UNSERER AUFMERKSAMKEIT
ZUSAMMENGESETZT AUS ÄUSSEREN UND INNEREN SIGNALEN.
WELT IST IMMER VORSTELLUNGSWELT.



HUMBERTO MATURANA

— **WAS IST ERKENNEN? 1994** —

AUS DER SICHT DER BIOLOGIE WIRD DIE TRENNUNG VON ICH (SUBJEKT)
UND DING (OBJEKT) VÖLLIG AUFGEHOBEN. DAS WAHRNEHMEN,
ERKENNEN UND HANDELN IST EIN FLIESENDES FELD VON ERLEBNISSEN,
IN DEM DER BEOBACHTER, SEIN GEGENSTAND ODER SEINE METHODE
NUR FÜR DIE DAUER EINER ANALYSE (DARSTELLUNG) VONEINANDER
GETRENNT WERDEN KÖNNEN.



PETER SLOTERDIJK

— SPHÄREN I, 1998 —

UMFANGREICHE ASSOZIATIONEN ZUM PRINZIP „INNENRAUM“.
BEDEUTUNGSINTERPRETATION VON RAUMVORSTELLUNGEN UND
-KON-STRUKTEN, SPRACHE, KUNST, ARCHITEKTUR, TRAUMWELT, MYTHEN
U.S.W., ABER AUCH DAS SUBJEKTIVE SPÜREN VOM „LEIBESINNEN“ SOWIE
VON MILIEU UND ATMOSPHÄRE. ARCHITEKTONISCHER AUSDRUCK EHER
ALS SYMBOLCHARAKTER GEBAUTER FORMEN.



GILLES DELEUZE

— LOGIK DES SINNS, 1969 —

PRODUKTION NEUARTIGER BEGRIFFE ZUR DIFFERENZIERTEN
CHARAKTERISIERUNG KOMPLEXER RAUM-PHÄNOMENE.
VIELSCHICHTIGE SUBJEKT- UND OBJEKTBEZÜGE. BEISPIELE FÜR
ARCHITEKTURRELEVANTE BEGRIFFE: „DIE FALTE“ (NACH LEIBNITZ ALS
MODELL FÜR DIE EINHEIT VON DISSONANZEN UND KIPP-PHÄNOMENEN),
DER „GLATTE RAUM“ (FLIESEND, NICHT RATIONAL DARSTELLBAR,
EHER HAPTISCH, AFFEKTREICH ETC.), DER „GEKERBTE RAUM“
(MESSBAR DURCH DEFINIERTE LINIENSYSTEME, RASTER, AUSDEHNUNG,
EHER OPTISCH ETC.)



HERMANN SCHMITZ

— **DER ERLEBTE UND DER GEDACHTE RAUM, 1966/2001** —

BEGRÜNDER DER NEUEN PHÄNOMENOLOGIE.

UMFANGREICHE PHILOSOPHISCHE FORSCHUNG UND BEGRIFFSBILDUNG
ZU RAUM (AUCH ARCHITEKTURRAUM) UND LEIB. PRÄZISE BESCHREIBUNG

VON ELEMENTAREN LEIBLICHEN ERFAHRUNGEN, INSBESONDERE
DER GRUNDPHÄNOMENE ENGE/WEITE, ORT, ATMOSPHÄRE.

EINFÜHRUNG DER BEGRIFFE EINLEIBUNG, HALBDING, PERZEPTIVES

KÖRPERSHEMA. ERSTE VERSUCHE DER PHÄNOMENOLOGISCHEN

ANALYSE VON ARCHITEKTONISCHEM AUSDRUCK UND STIL MIT KATEGORIEN
DER LEIBLICHKEIT.



GERNOT BÖHME

— **ATMOSPHÄREN, 1995** —

ATMOSPHÄRE ALS GRUNDBEGRIFF EINER NEUEN ÄSTHETIK, INSBESONDERE
DER WAHRNEHMUNGSTHEORIE. ARCHITEKTUR PRODUZIERT ATMOSPHÄREN

MIT EINER FÜLLE VON SYNÄSTHETISCHEN WIRKUNGEN, DIE DIFFUS

ERLEBT WERDEN.



**„ ... EIN LIEBENDES,
DIE URPHÄNOMENE UND IDEEN
DER WELT AUFSUCHENDES
VERHALTEN.“**

MAX SCHELER

PROF. DR. WOLFGANG MEISENHEIMER

Architekt und Architekturtheoretiker, hat seit 25 Jahren in seinem „Raumlabor“ bei der Fachhochschule Düsseldorf Zeitstrukturen nach phänomenologischen Methoden untersucht, insbesondere die Korrespondenzen von Gesten der gebauten Dinge und Körperbewegungen der Benutzer.

1999 wurde eine „Choreografie des architektonischen Raumes“ veröffentlicht.

**2004 © Wolfgang Meisenheimer
und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln**

GESTALTUNG

Uli Meisenheimer

HERSTELLUNG

Schloemer & Partner GmbH

1. AUFLAGE: 2000

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titelsatz für diese Publikation ist bei

Der Deutschen Bibliothek erhältlich

ISBN 3-88375-841-8

Printed in Germany

**2004 © Wolfgang Meisenheimer
und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln**

GESTALTUNG

Uli Meisenheimer

HERSTELLUNG

Schloemer & Partner GmbH

3. AUFLAGE 2008 (2000)

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titelsatz für diese Publikation ist bei

Der Deutschen Bibliothek erhältlich

ISBN 3-88375-841-8

Printed in Germany

DIE KORRESPONDENZEN
VON LEIB UND ARCHITEKTUR:
URPHÄNOMENE.