

6 Anwendungsgeschichte morphodynamischer Reiz- und Deutungsmuster in Kunst und Gestaltung

Obwohl all die oben angeführten Erkenntnisse wissenschaftlich erst seit dem späten 19. Jahrhundert sukzessive beschrieben und empirisch untersucht wurden, haben sie als spekulative Inhalte der ästhetischen Philosophie und als erprobte Instrumente gestalterischer Praxis eine jahrtausendealte Geschichte, und so finden wir – neben dem Repertoire von kulturell-analogisch bedingten Morphodynamismen – Zeugnisse von Anthropomorphismus, Biomorphismus, Physiomorphismus als die stärksten Impulse von Morphodynamik weltweit in allen Epochen menschlicher Umfeldgestaltung und Kunst.¹ Besonders auffällig zeigen sich solche Übertragungen vor allem dann, wenn es um die Deutung unvertrauter Weltaspekte und um deren vermeintliche Beeinflussung mit den Mitteln menschlicher Kommunikation geht. Mythologien und Religionen aller Kulturen versuchen, komplexen und oft unvorhersehbaren Naturkräften und kreatürlichen Trieben durch Allegorien und Gottheiten ein quasi-menschliches Gesicht, eine entsprechend begreifbare Persönlichkeit und – auf der narrativ-zeitlichen Ebene – eine Biografie zu geben. Die ständige Reflektion und Typisierung dieser Bilder und Geschichten innerhalb des Kunstschaffens entwickelt standardisierte Deutungs- und Vermittlungsmuster für komplexes, individuelles Erleben und vergesellschaftet dieses gleichzeitig.

Spätestens seit der klassischen Antike wurden – für uns in Europa besonders prägend – Architektur und Gestaltung jeder Art durch semiotische Anreicherung

1 Vgl. Abschnitt 2.2.3: Prinzip Naturbezüglichkeit.

sowie durch anthropo-, bio- und physikomorphe Gestaltungsaspekte dem Netzwerk von Analogien und mythologischen Narrativen einverleibt und damit morphodynamisch aufgeladen (vgl. **Abb. 13, 14** links). In ähnlicher Weise nutzt später die Kirche – in der Gotik des Mittelalters, aber auch in der Gegenreformation und weit darüber hinaus – Kunst- und Architekturproduktion als Projektionsfläche anthropo-, zoo- und biomorpher Analogien und (bewusst!) narrativer Strukturen (vgl. **Abb. 14** rechts, **15**). Innerhalb der europäischen Frühmoderne findet – auf der Grundlage antiker, griechisch-römischer Philosophie, Mythologie, Kunst und Architektur – seit der Renaissance eine ständige Auseinandersetzung mit einer entsprechenden formalen Grammatik und dem damit verbundenen Bedeutungstransfer statt. Mit dem Aufblühen einer wissenschaftlichen, analytischen Sichtweise im Zuge des Humanismus wird auch der menschliche Drang zur Anthropomorphisierung Gegenstand spekulativer Philosophie, forschender Anthropologie und Ästhetik (vgl. **Abb. 16**).

Nicht lange danach distanziert sich das rationale, aufgeklärte Denken des cartesianischen Dualismus und der Aufklärung zunehmend von allen praktisch gelebten oder gestalteten Formen nichtrationalen Welterlebens, damit auch vom Anthro-, Zoo- und Biomorphismus. In der Architekturtheorie der Renaissance und des Barock integriert man solche Menschenanalogien zuweilen noch ganz bewusst in den konsistenten Gestaltungskanon architekturtheoretischer Traktate; in den späteren Rückgriffen auf klassisch-antike Formkultur übernimmt man eher beiläufig deren anthropomorphe oder biomorphe Kernaspekte (etwa die Säule-Mensch-Analogie) als Standardkennzeichen klassizistischer Konvention.

Die Forderung einer Analogie von Architektur zu Aspekten der menschlichen Gestalt und Proportion wird also innerhalb einer wachsenden Kultur der Rationalität während des 18. Jh. immer mehr relativiert. Schon vor der französischen Revolution schlägt sich dieser Rationalismus innerhalb der Architektur in starken Modularisierungs- und Stereometrisierungstendenzen nieder (*Revolutionsarchitektur*), deren Abstraktionsgrad erst wieder in der Bauhausmoderne erreicht wird.

Die Verwissenschaftlichung der Betrachtungsweisen steigert sich während des 19. Jh., und es ist die antirationalistische Gegenbewegung der Romantik – Domäne verdrängter Gefühlsströmungen und des ganzheitlichen, emotionalen und assoziativen Weltzugangs –, die sich als Schutzraum für bewusst thematisierte Naturanalogien erweist. Die Empfindsamkeit des 18. Jh., dann die Romantik des 19. Jh. übernimmt die Rolle einer Schutzherrin nicht-rationaler

Weltzugänge, und sie bedient sich in ihren räumlichen Fantasien dabei gerne des Gewandes einer emotional aufgeladenen Neugotik, die sie als Wald- und Naturmetapher überhöht (vgl. **Abb. 17**). Beides, die Rolle als Schutzraum und das Gewand einer gotisierenden, biomorphen Formenwelt, vererbt die Romantik später an viele reformerische Spielarten des Jugendstils (vgl. **Abb. 18**). Die von Empfindsamkeit und der Romantik stark forcierte Funktion der Landschaft als gegenindustrielle Projektionsfläche von Ausdruck, Beseeltheit, Leidenschaft und Stimmungsreichtum (das Konzept der Schönheit wird schon im 18. Jh. durch jenes der Erhabenheit ergänzt)² inspiriert auch die Theoriebildung einer psychologisierenden Ästhetik, etwa als Einfühlungs-, Ausdrucks- und Assoziationspsychologie.

Zunehmende Würdigung innerhalb der Wissenschaft erfahren die Naturanalogien (Biomorphismen) durch neue Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie und durch die Entwicklung der Gestaltpsychologie seit dem Ende des 19. Jh. Die Herausforderung der Psychologie, eine subjekt- und affektbezogene Perspektive in den tradierten Rahmen klassisch-wissenschaftlicher Methodik und objektivierender Distanz zu integrieren – und dies innerhalb eines stark rationalistischen Mainstreams –, führt dabei zu großem methodischen Erfindungsgeist.

Obwohl im Expressionismus und im frühen Bauhaus etwa die Höhlenmetapher (vgl. **Abb. 19** links) oder die Kristall-Metapher (etwa bei Bruno Taut oder Rudolf Jahn³; vgl. **Abb. 19** rechts) noch eine Brücke vom Konstruktivismus zu Naturanalogien schlägt, gleiten im Vor- und Umfeld der Neuen Sachlichkeit der Anthropomorphismus, der Biomorphismus und generell alle narrativ-analogisierenden Aspekte von Kunst und Gestaltung immer mehr ins ideologische Abseits – und zwar nicht nur wegen des Erstarkens des Funktionalismus: Der durchaus intendierte Menschenbezug der modernistischen Architektur-Meinungsführer (etwa Le Corbusier) trägt stark programmatische, sozial-reformerische Züge und orientiert sich an einem utopistischen Menschenbild, das eher technisch-

² Vgl. Burke, 1914.

³ „Während das Kristalline als Sinnbild des Geistigen als eine allgemeine Tendenz in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts beschrieben werden kann, kam ihm bei Bruno Taut wie Rudolf Jahn noch eine weitere Bedeutung zu: Der Kristall diene beiden Künstlern – in der Tradition romantischer Naturmystik wurzelnd – einer Gleichsetzung von Natur und Architektur.“ (Szymczak 2006, S. 214)

maschinenhafte Züge trägt.⁴ Der individuell-menschliche und auch der kollektiv-soziale Organismus wird mit Reinheit, Hygiene, Mobilität und freier Zirkulation konnotiert und dient so als konzeptionelle Analogie für stadtplanerische Reformansätze.⁵ Direkte Anthro- und Biomorphien des Erscheinungsbildes geraten aus dieser Sicht in die Nähe eines Animismus, der während der kindlichen Entwicklung⁶ oder bei Naturvölkern eine gewisse Übergangsrolle beansprucht, der aber – wie auch das Ornament – durch die Entwicklung der Abstraktionsfähigkeit zu überwinden ist. Corbusiers *Modulor* kann angesichts seiner eigenen praktischen Arbeit und der seiner Nachfolger daher durchaus als eine eher abstrakte Rhetorik des Menschenbezugs erscheinen. Insgesamt ist aus solcher Sicht der Anthro- und Biomorphismus für den architektonischen Rationalisten allenfalls von psychopathologischem (*Pareidolie*, *Apophänie*⁷) oder anekdotischem Interesse.

Obwohl also seit der Neuen Sachlichkeit bzw. der Klassischen Moderne der Morphodynamik und ihren bedeutungsgebenden Signalwirkungen die tragenden Säulen der Anthropomorphie und Biomorphie nahezu vollständig entzogen wurden, wuchsen ihr durch die gesellschaftsdurchdringende Maschinenmetapher neue Signalinstrumentarien zu: Neben seinen originären Grundmerkmalen wie Zahnrad, Getriebe, Zylinder, Kolben etc. greift der ästhetische Topos Maschine ja durchaus auch Aspekte biologischer Systeme auf, isoliert, verstärkt und rationalisiert sie bis hin zu vollständiger Funktionalisierung (Gelenk, Rippenstrukturen, Röhren, Tuben, Schläuche etc.). Jedoch verlangt die Zuschreibung

4 Der Kunsthistoriker Hanno-Walter Kruft (1991, S.459f.) schreibt über Le Corbusier und sein Manifest *Vers une architecture*, dessen Einfluss auf die Architekturtheorie und -praxis bis heute kaum zu überschätzen ist: „Bei Le Corbusier kommt es (ähnliche Formulierungen finden sich gleichzeitig bei Mies van der Rohe) zu einer völligen Überschätzung der Rolle des Architekten im sozialen System. [...] ‚Vers une architecture‘ ist ein demagogisches Buch. Seine Gefährlichkeit zeigt sich darin, dass mehrere Generationen von Architekturstudenten mit Ehrfurcht die in ihm aufgestellten Behauptungen zu Axiomen ihres Denkens und Entwerfens gemacht haben.“

5 Vgl. dazu Drake, 2008, S. 91–130: *Modern Architecture and the Hygienic Body*.

6 Vgl. dazu Gebhard, 2009, S. 207–210: *Kinder und Pflanzen – Anthropomorphes Verständnis von Pflanzen*; ebd., S. 168: *Zum Problem der Anthropomorphisierung von Tieren*.

7 Pareidolie ist die Kompetenz, in Gegenständen oder zufälligen Strukturen und Mustern vertraute Objekte, z.B. Gesichter oder Wesen, zu erkennen; Apophänie ist eine wahnhaft Variante davon.

von Kraft und Energie an die Maschinenidee vorzugsweise nach physikomorphen Übersetzungen. Tatsächlich spiegelt sich insbesondere das Motiv der ungebremsten Bewegung und kraftvollen Mobilität auf vielfältige Weise visuell-ästhetisch in Kunst und Architektur der 20er bis 60er-Jahre wider: Die nahezu ungebrochene Liniendynamik architektonischer oder automobiler Strukturen und Linienführungen zeichnet morphodynamisch Strömungs- oder Bewegungstrajektorien nach; Grafik und Kunst erzeugen morphodynamische Bewegungssignale durch Phasenauffächerung, Unschärfe oder durch Spureninszenierung gestischer Kurationsprozesse.

Die Hegemonie herkömmlicher ästhetischer Ideologien und Paradigmen, etwa eines rationalistischen Funktionalismus der Klassischen Moderne, weicht freilich seit den letzten Jahrzehnten des 20. Jh. heterogenen Einflüssen: Die kulturelle Durchmischung der westlichen Gesellschaften im Zuge der Globalisierung und Digitalisierung schägt sich – spätestens seit der Postmoderne – natürlich auch innerhalb der Architektur und des Designs nieder. Im Alltagsdesign industrieller Produktion, also außerhalb der akademisch-theoretischen Debatte kunsthistorisch relevanter Meinungsführer, wurden Anthropomorphismus, Biomorphismus und ähnliche Projektionsprozesse – ungeachtet ihrer theoretischen Begründbarkeit – spätestens seit Ende des 19. Jh. ohnehin durchgängig als wirksam erkannt und vielfältig als pragmatische Maßnahme des Marketings und der Kundenbindung (etwa im Auto-Design) eingesetzt.⁸ Die Comic-Kultur mit all ihren anthropomorphisierten Tierfiguren etwa verdankt diesen Prozessen viel, wenn nicht sogar ihre Existenz.

Viele Architekten, Raum- und Produktdesigner der Generationen nach 1960 interessieren sich darüberhinaus aber auch für eine neue Begründbarkeit und Bezüglichkeit von Gestaltung, jenseits von Technizismushörigkeit, den Beliebigkeiten ästhetischer Lifestyle-Trends oder den zementierten Resten einer überholten, pseudo-rationalen Modernismus-Ideologie. Innerhalb des Konzepts der Kognitiven Karten in der Stadtplanung zählen (in unserem Wortsinne morphodynamische) Eigenschaften des „Bewegungsbewusstseins“⁹ zu den wichtigen

8 „Anthropomorphic form can be found in the earliest functional product forms and behaviors. As the practice of design has progressed, matured human-like form has remained a common theme. This theme is evident in household products, vehicles and humanoid robots.“ (DiSalvo 2003, S. 1)

9 „Motion Awareness: the qualities which make sensible to the observer, through both the visual and the kinesthetic senses, his own actual or potential motion. Such are the devices

Kriterien der Ablesbarkeit einer Stadtstruktur. Dieser breitere Horizont lässt wieder unterschiedliche Perspektiven auf die in Rede stehenden Übertragungs- und Projektionsprozesse zu: Biomorphe Architektur und Dekonstruktivismus haben beispielsweise das Bewusstsein für Analogien und Prozesshaftigkeit bzw. Dynamik von Architektur geschärft (**Abb. 20**), während die Postmoderne das bewusste Spiel mit semantischen, metaphorischen und abbildhaften Aspekten raumbildender Gestaltung wieder zur Salonfähigkeit geführt hat. Gerade die zeitgenössische Baukunst, sei es organische, dekonstruktivistische oder parametrische Architektur,¹⁰ zeigt deutlichste morphodynamische Signale von Fragmentierungs-, Deformations-, Explosions-, Wachstums-, Schmelz-, Fließ- oder Displacementprozessen: Sie inszeniert „Schnappschüsse“ von stereometrischen Grundanordnungen, deren Verformungen physische Kräfteeinwirkungen oder lebendige Eigenbewegungen suggerieren (**Abb. 21**).

Der immer prominenter anwachsende Status der Energieeffizienz, deren handfeste technische Implikationen und wirtschaftliche Bedeutung drohen neuerdings „weiche“ Faktoren wie ästhetische Wirksamkeit und Verträglichkeit zugunsten einer erneut funktionalistischen Sichtweise wieder in den Hintergrund zu rücken.

Die kulturgeschichtliche Bedeutung der Morphodynamik als Prozess temporaler Bedeutungsgebung und ihrer visuell-ästhetischen Signale kann also zusammenfassend an den Gestaltungserzeugnissen unterschiedlichster Gesellschaftskontexte abgelesen werden. Die bildende Kunst, insbesondere die figurative Malerei und Skulptur, ist in Europa seit dem späten Mittelalter zunehmend vom Anspruch erfüllt, die narrativ-dynamische Imaginationskraft des Betrachters maximal anzuregen.¹¹ Mittel dazu sind zwar notgedrungen statische Repräsentation

which improve the clarity of slopes, curves, and interpenetrations; give the experience of motor parallax and perspective; maintain the consistency of direction or direction change; or make visible the distance interval. Since a city is sensed in motion, these qualities are fundamental [...]. These qualities reinforce and develop what an observer can do to interpret direction or distance, and to sense form in motion itself." (Lynch, 1960, S. 107)

10 Vgl. z.B. Architekten Frank Gehry, Santiago Calatrava, Daniel Libeskind, Zaha Hadid.

11 Der Kunsthistoriker Aby Warburg weist 1905 im Kontext seiner erstmaligen Erwähnung der „Pathosformel“ (eine Form der Darstellung möglichst narrativer, in unserem Sinne morphodynamischer expressiv gesteigerter Körper- und Gebärdensprache) darauf hin, „daß schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die italienischen Künstler in dem wiederentdeck-

tionen, die jedoch durch möglichst bewegungssuggestive, „sprechende“ morphodynamische Signale für entsprechende mentale Bewegungsvorstellungen sorgen und auf diese Weise statische Schnappschüsse zu überzeugenden Anstößen narrativer Phantasie verdichten (**Abb. 22**).¹² Als Kunstlehrer und –pädagogen haben Künstler solche Deutungsprozesse visueller Wahrnehmung durchaus auch konzeptuell gefasst, wenngleich – zumindest im 20. Jh. – häufig außerhalb wissenschaftlicher Wahrnehmbarkeit.¹³ Die Architektur, deren wichtigste Funktion ja zunächst Schutz und Raumgliederung ist, bedient sich spätestens seit den frühen Hochkulturen morphodynamisch-narrativer Kunstgriffe, sei es, um das Tragen- und Lasten-Verhältnis von Architektur spannungsvoll zu biomorphisieren (**Abb. 23**), sei es, um den gesamten Baukörper als lebendig entfalteten und fließenden Organismus (**Abb. 24**) oder als prozessgeprägte Struktur (**Abb. 25**) zu inszenieren.¹⁴

Was kann als allgemeine Schlussfolgerung dieser Ausführungen gelten, etwa im Dienste zeitgemäßer, stark kontextualisierter Gestaltungskonzeptionen oder als Bestandteil einer humanorientierten Gestaltungsausbildung? Aus der historisch-phänomenalen Betrachtung der Morphodynamik und ihrer visuell-ästhetischen

ten Formenschatz der Antike ebenso eifrig nach Vorbildern für pathetisch gesteigerte Mimik wie für klassisch idealisierende Ruhe suchten“ (Warburg 1906, S. 55). Warburg nennt die mit der Pathosformel bildnerisch gebannten Schlüsselmomente körperlich vorgetragener Bewegungsgestalten „Formeln gesteigerten körperlichen oder seelischen Ausdrucks“ (ebd., S. 57).

- 12 Entsprechend erzählerisch sind in der Kunst die Motive gewählt: „Bei der suggestiven Abbildung von Tieren und Menschen spielen Bewegungs- und Interaktionsmomente eine zentrale Rolle.“ (Wildgen 2013, S. 64)
- 13 Der Bildhauer und Lehrer für Plastisches Gestalten Jürgen Weber erläutert in den 70er Jahren in einem Lehrbuch für Kunst und anschauliches Denken: „Wir erkennen [Naturformen] als Ergebnisse dynamischer Prozesse, ohne dass wir die genaue Art und den Grund für die Vorgänge, die zur jeweiligen Form geführt haben, anschaulich wahrnehmen können. Ob ein Baum durch Wachstum, Wind, Licht oder eine übernatürliche Kraft verformt wurde, sagt uns seine Form nicht. Aber die Anschauung zeigt uns sehr wohl, dass er einem dynamischen Prozess unterworfen war. Gerade darauf und nur darauf beruht die Ausdruckskraft der natürlichen Formen.“ (Weber, 1976, S. 212)
- 14 Vgl. Heinrich, 2013, Kapitel 3: *Interpretation and Application History of Anthro-morphic, Biomorph and Dynamikomorph Attributions.*

Signale sowie ihrer theoretischen Herleitung kann m.E. folgende These abgeleitet werden:

Bei der Gestaltung von Objekten, Architektur und räumlichen Situationen sind morphodynamische (insbesondere anthropomorphe, biomorphe und physikomorphe) Reizmuster und Indikatoren in der Lage, sowohl die spontane Hinwendung als auch die Aufmerksamkeits- und Bindungsbereitschaft sowohl in kognitiver als auch in affektiver Hinsicht zu steigern. Dies gilt auch bzw. vielleicht sogar vorzugsweise für vorbewusste Reize unterhalb der Schwelle zur bewussten Wahrnehmung und rationalen Verarbeitung.

Des weiteren dürften gestalterische Paradigmen, die auf einem rationalistisch-funktionalistischen Verständnis von Ästhetik beruhen, endgültig als historisches Phänomen zu betrachten sein, was natürlich ebenfalls Konsequenzen gerade für die praxisbezogene Gestaltungsausbildung haben muss.¹⁵

15 Vgl. zu diesem Kapitel Heinrich, 2015, S. 15–19.