

4. Erneute Bestimmung des Begriffes vom architektonischen Raum

4.1 Architektonischer Raum

Traditionell wird der architektonische Raum als euklidische Geometrie dargestellt, seit August Schmarsow erhält er eine Umdeutung als Rezeptionsfigur, wird jedoch in der Architektur weiterhin von außen als euklidische Geometrie dargestellt. Das bedeutet, dass der Konflikt zwischen einer parallelen, synchronen Perspektive von innen und außen als Wirklichkeit des architektonischen Raumes weiterhin als ein Problem des architektonischen Entwurfsprozesses besteht. Da wir zu der inneren Perspektive keine allgemeinen Aussagen treffen können, nutzten wir für das Setting übliche, möglichst allgemeine Gestaltparameter für architektonische Räume zur Entwicklung von Prototypen, die als Erfahrungsräume dienten.

Es wird davon ausgegangen, dass der architektonische Raum als rezeptionsästhetisches Phänomen, wie es von Schmarsow eingeführt wurde, nach wie vor ungeklärt ist und auch nicht abschließend zu klären ist, denn er unterliegt immer einer Ambivalenz und Interferenz von äußerer und innerer Faktoren, die wir nicht vollständig getrennt voneinander feststellen können, die sich im Moment ihrer Wahrnehmung gegenseitig bedingen, wenn wir von einer bestimmten Theorie der Wahrnehmung, hier exemplarisch von Merleau-Ponty formuliert, ausgehen.

4.2 Tanzraum

1. Raum als Kategorie in den LBBS (euklidische Geometrie: Bewegungsraum, genannt Kinesphäre, und seine Unterteilungen, Richtungen etc. in Relation zu körperlichen Dispositionen)
2. Erfahrungsraum der Körpersperspektive/Dynamosphäre
3. Raum innerhalb der Kategorie Antrieb (Raumaufmerksamkeit); Übergang zu der Relation Bewegung – Raum – Empfindung – Gefühl

Die Gesamtheit der Messpunkte, die hier als verbundene Graphen dargestellt sind, können mit Labans Skalen in Zusammenhang gebracht werden und stehen in einer bestimmten Relation zur Qualität der aufgezeichneten Bewegungs improvisationen der Tänzer. Laban hatte die Skalen als räumlich definierte Bewegungskurven innerhalb der Kinesphäre, die mit emotionalem Empfinden und Ausdruck geladen sind, beschrieben. Diese emotionalen Einschreibungen in die Kinesphäre nannte er die Dynamosphäre.

Diese Sphäre hat allerdings, dem phänomenologischen Ausgangspunkt der Raumwahrnehmung ähnlich, keinen absoluten Nullpunkt, sondern steht in einem komplexen Zusammenhang zu der Person und ihrem Umraum und kann somit auch nicht allein als geometrisches Konstrukt beschrieben werden. Wohl aber generiert die geometrische Beschreibung wiederum einen neuen Horizont der Erfahrung durch das sukzessive Abtasten seiner räumlichen Lagen. Dieser Horizont stimmt nicht notwendigerweise mit dem der Versuchsperson überein.

Laban hatte versucht, dies im Unterschied von Körperperspektive als leiblich bestimmte Erfahrung von Bewegungsmustern und ihrer geometrischen und notationellen Definition zu beschreiben. Die Skalen und Bewegungsnotationen können als ein durch räumliche Bezüge beschriebenes Bewegungsdispositiv definiert werden.

4.3 Affinität von Raum und Antrieb

Die räumliche Struktur von Bewegungen kann mit unterschiedlichen Antriebsqualitäten, sprich Stimmungen und Emotionen, aufgeladen sein; sie bietet die Grundlage dafür. Die Gerichtetheit der Bewegung weist trotz ihrer relativen Unabhängigkeit Bezüge zu den Bewegungsqualitäten auf. In der LBBS-Methode werden diese Bezüge Affinitäten¹ zwischen den Kategorien genannt, denn die Kategorien zur Beschreibung und Beobachtung von Bewegung treten nie alleine auf. Ein wichtiger Grundsatz der Laban'schen Theorie besteht darin, Bewegung trotz der analytischen Aufteilung in Kategorien (Körper, Raum, Antrieb, Form, Phrasierung, Beziehung) und deren Beschreibbarkeit immer als ein Ganzes zu denken. Wenn nun hier der Zusammenhang zwischen räumlicher Gestaltung und der Gestaltung von Bewegungsqualitäten beschrieben und analysiert wird, geht es u. a. um die Affinität der Kategorien Antrieb und Raum.

¹ Kennedy 2010.

4.4 Affinität des Tanzraumes

(Kategorie Raum, Raum(aufmerksamkeit) in den Antrieben) mit dem architektonischen Raum (objektiv beschreibbare Gestaltungen des architektonischen Raumes (Gestaltparameter)

Es wurde versucht, die Zusammenhänge zwischen architektonischem Raum und Tanzraum unter Verwendung von Labans Kategorie Antrieb mit besonderem Augenmerk auf die Stimmungsantriebe in den Experimenten exemplarisch zu beschreiben. Was können wir nun abschließend zu der Relation zwischen architektonischem und tänzerischem Raum sagen und den Qualitäten, die aus ihrer parallelen Betrachtung hervorgehen?

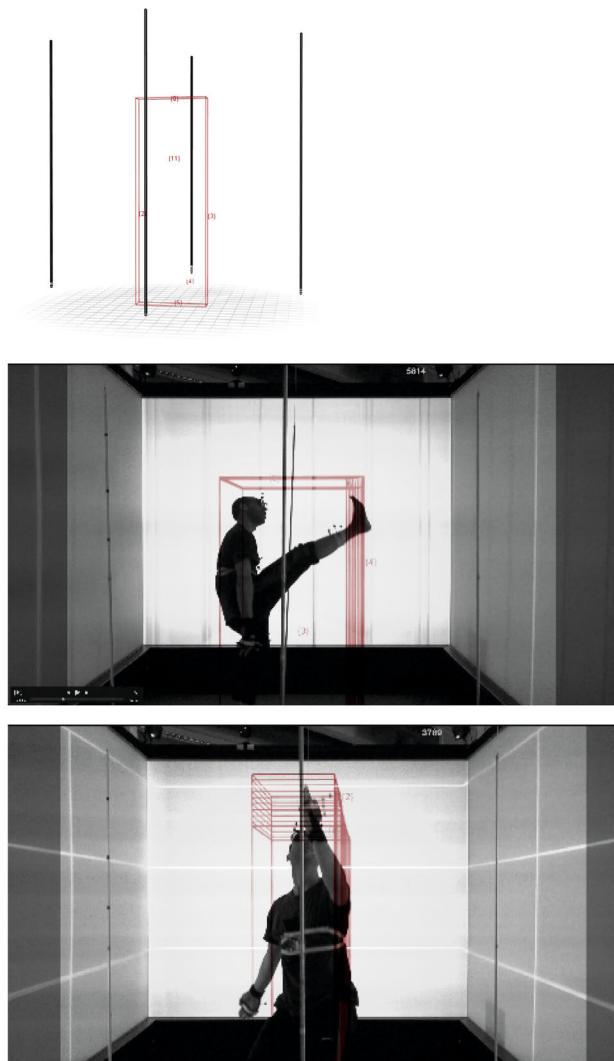
Auf die Differenzen und die Unvereinbarkeit zwischen mathematischem Raum und Erfahrungsraum, zwischen Wahrnehmung und Aufzeichnung, ist hingewiesen worden. Geometrie und Erfahrung gehören zwei parallelen Universen an, die sich traditionell gerade dadurch definieren, dass sie einander ausschließen.

Und doch darf man als Entwerfer diese Trennung der verschiedenen Raumtypen nicht in die Praxis hinnehmen, ohne sie bis auf den Grund verstanden zu haben.

Läge diese Trennung im Absoluten vor, so wären die gesamten auf geometrisch exakten Methoden basierenden Prozesse des räumlichen Gestaltens hinfällig für das entwerfen architektonischer Räume so wie sie hier als durch Bewegung bestimmter Wahnrechmungsprozess betrachtet werden. Es geht hier nicht darum, eine Kongruenz von auf Geometrie basierenden Planunterlagen und der Erfahrungsdimension eines zukünftigen gebauten Raumes durch Simulationsmethoden und technischen Fortschritt zu erreichen, sondern darum, ein Verständnis zu erzeugen für die Wahrnehmungsqualität von auf Geometrie basierenden Abstraktionen und ihrer materiellen Präsenz in jeweils unterschiedlichen technischen Medien als eigenständige, sich in den Entwurfsprozess einschreibende Erfahrung. Diese durch die Medien des Entwurfes erzeugten Erfahrungsräume sind nicht weniger oder mehr realer Erfahrungsraum als ein fertiges Gebäude. Es gilt daher, die Beziehung zwischen dem architektonischen Raum der Erfahrung und den Methoden seiner exakten Darstellung im Prozess des Entwerfens als Bestandteil seiner Wirklichkeit zu erforschen.

In der Architektur ist die CAD-unterstützte, auf topologischen Raumvorstellungen basierende Entwurfspraxis keine Neuheit. Es scheint jedoch eine weit verbreitete Auffassung zu sein, dass die mathematische Abstraktion der Topologie animierter digitaler Räume der Realität von Körpern und Gebäuden widerspricht.

Abb. 74: Überlagerung von Videoaufnahmen und Motioncapturingdata
(Videolink: Notationsexperiment Videoüberlagerung)



Man kann noch so viel Bewegung in den architektonischen Entwurfsprozess stecken, letztlich bleibt das Gebäude dort stehen, wo man es hinbaut, und es wird nirgendwo hingehen. Wo also ist die Kontinuität zwischen dem Entwurfsprozess und dem finalen Produkt?

Diese Auffassung ist eine vom Gebäude als Objekt und nicht von seinem Raumerleben. Dagegen ist es ständig in Bewegung, wenn wir die Architektur als Phänomen räumlicher Qualitäten betrachten. Das zeigt Alba Yaneva in ihrem gemeinsam mit Bruno Latour verfassten Aufsatz und behauptet, dass die Gebäude dann in Bewegung geraten, wenn man sie nur aus der richtigen Perspektive betrachtet. Bei ihr wäre diese Perspektive in leicht ironischem Unterton eine medientechnologisch aufgerüstete (»Give me a gun and I will all buildings make move«²), aus der die Bewegungen der Gebäude sichtbar würden, als eine Bewegung, die in Phasen erstarrt ist, ähnlich den Aufnahmen Edward Muybridges, die dieser mittels seines fotografischen Gewehres anfertigte. Aus dieser Perspektive würden die Phasen der Bewegung, die im Gebäude erstarrt vorliegen, durch die Aktivitäten des Raumerfahrenden in Bewegung gesetzt und also doch als eine bewegte Architektur vorliegen. In diesem Umkehrverhältnis befinden sich Gebäude und Mensch, die sich gegenseitig in ihrer Bewegtheit aktivieren und gleichberechtigt beteiligt sind an seiner ästhetischen Erfahrung. Diese Erfahrung zu erfassen ist ein ständig die Seite wechselnder Falzprozess der Erfahrung. Man muss die Erfahrung ständig vor- und auf-sich-zurück-falten, um sie wahrnehmbar zu machen, ständig in Bewegung sein, die Aufmerksamkeit ständig aufrechterhalten, um ihr Wesen zu erfassen.³ Man sollte eine ihrer Dimension, die Massumi in seinem Beispiel mit der euklidischen Geometrie anschaulich macht, in die andere (die nicht euklidische) eindrehen. Das bedeutet, dass Orientierung und Verräumlichung immer operativ von topologischen Vorgängen begleitet sind. Wollen wir also die Erfahrungsdimension des architektonischen Raumes untersuchen, müssen wir die Bewegungen, die zu ihr führen, beschreiben und analysieren. Dies gilt sowohl für die Bewegungen des Gebäudes als Resultat der eigenen Bewegung und der in ihm sichtbar werdenden Bewegung als auch für das Bewusstsein propriozeptiver Prozesse der Aufmerksamkeit gegenüber kinästhetischen Wahrnehmungen in der beschreibenden und analysierenden Person selbst. Dieser Vorgang der Bewegung ist nicht aufzuhalten, die einzelnen Phasen der Bewegungen sagen nichts über ihre erfahrene Bewegtheit aus, sondern lösen in ihrem aktuellen Zustand eine neue Bewegung aus, die wiederum eine neue Erfahrungsdimension eröffnet. Die Tauben in Mareys Modellen sind in ihren einzelnen Phasen immer schon erneut bewegt durch den Prozess ihrer Wahrnehmung. Da der Prozess der Bewegung nicht aufzuhalten ist können wir durch das Falten, das Vor- und

2 Vgl. Latour, Yaneva 2008

3 Vgl. Massumi 2002. S. 184.

Zurückpendeln zwischen dem einen Zustand der Erfahrung und dem nächsten eine Art Verzögerung, ein Vibrieren, eine Verflechtung des vorangegangenen mit dem jetzigen Moment aufzubauen. Diese Art von Bewegungen konnten mehrfach innerhalb der Bewegungs improvisationen als Annäherungen an den architektonischen Raum beobachtet werden. Bewegung ist selbst die Reflexion über die Erfahrung des Raumes, die zu einer ständigen Annäherung an eine Wahrnehmbarkeit räumlicher Qualitäten wird, welche jedoch niemals sichtbar werden können, da sie im Moment ihrer Betrachtung immer schon vergangen sind. Wie also solch einen Erfahrungszustand eines Raumes, einer bestimmten Raumform erinnern, um ihn erneut auslösen zu können? Dazu verhelfen Bewegungsnotationen, wie zum Beispiel die Labanotation. Jeder analytische Prozess ist selbst Bewegung, der Raum wird bewegt im Auge des Betrachters, so wie es selbst von Strukturen des Kosmos her bewegt wird. Die physikalischen Gesetze der Bewegung, Erdanziehung und Rotation selbst sind wieder abhängig von anderen Strukturen und können nur in Relation zu ihnen als stabil angesehen werden.⁴ Diese Relationen zwischen den Strukturen erneuern sich ständig; ihr festhalten in fixen, wiederholbaren Gesetzen bleibt immer Illusion, das ist die Singularität der ästhetischen Raumerfahrung, die über eine physikalische Bestimmung von Formen hinausgeht. Wir können an dieser Formendimension, welche die ästhetische Erfahrung des architektonischen Raumes bestimmt, nur eine Aussage treffen, wenn wir uns selbst in Bewegung setzen, um ihre Grenzbereiche, die innere Perspektive selbst als Objekt der Erfahrung, bestimmen zu können.⁵ Erst anschließend können wir etwas über die Tendenzen der ästhetischen Erfahrung von Formen aussagen, sie mit unseren Bewegungen bis zu dieser Vibration entwerfen und damit einen Erfahrungsraum eröffnen, der vielleicht eine annähernd allgemein feststellbare Formstabilität aufrechterhält.

Aber auch diese befindet sich in ständiger Veränderung: Der Raum der Erfahrung ist buchstäblich ein topologischer Hyperraum der Transformationen.⁶

⁴ Vgl. Merleau-Ponty 1942.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Massumi 2002, S. 184.

Abb. 75: Generische Raummodelle, Notationsmethode Schleier (Videolink: Animation Bewegung der Raummodelle)

