

2. Übertragbarkeit leibbasierter räumlicher Erfahrungen

Merleau-Pontys Wahrnehmungstheorie war von der Sorge getragen, wie über eine blinde symbolische Bedeutung formelhafter Zeichen hinaus die Erfassung eines singulären räumlichen Seins durch unsere Wahrnehmung im Hier und Jetzt vermittelt werden kann.

Wie wir an seiner Beschreibung der ambivalenten Wirklichkeit eines Würfels als Objekt der Wahrnehmung auf der einen Seite, als formelhaftes Objekt mit sechs gleichen Seiten auf der anderen sehen konnten, wird die Integration des Leibes und seiner Glieder in einen performativen Wahrnehmungsakt, in dem Leib und Würfel identisch werden, sowohl zum Problem einer Medialität des Körpers als auch des Würfels, und zwar als ein Problem von dessen Erfahrungswirklichkeit und Repräsentation.

Zeitgenössische Medienkonzepte diskutieren die Grenzen einer Vermittelbarkeit von Wahrnehmung und finden sie zwischen Akten der korporalisierenden Performativität und einem ästhetisch geprägten performativen Mediengebrauch. Durch eine Definition von Medien, an denen sowohl die Performativität von Körpertechniken als auch materielle sowie Zeichentechniken untrennbar beteiligt sind, werden Wahrnehmungen mediatisierbar.

2.1 Wahrnehmungen entwerfen als Verfahren des Überschreitens

Kann ein von der spezifischen, individuellen und menschlichen Bewegung her erfasstes Sein des architektonischen Raumes durch den Dialog mit dem Tanz und seiner Notation zu einer Kulturtechnik und somit zur rekursiven, also anwendbaren Praxis des Entwerfens von Architektur werden, oder bleibt es singuläre Äußerung eines alleinstehenden künstlerischen Ansatzes?

Zum besseren Verständnis dieser Frage muss man die Motivation dieser Arbeit als Fortsetzung eines zu Beginn des Jahrhunderts begonnenen Projektes verstehen, welches die Erkenntnisse der Wissenschaften zu einer exakten Erklärung künstlerischer und poetischer Kompositionsverfahren verwenden wollte

und nicht als Ansatz einer naturwissenschaftlichen Bewahrheitung ästhetischer Phänomene.¹ War das Experimentieren, die Inspiration und Überführung tänzerischer Bewegung in Zeichen-, Bild- und Raumsysteme am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts vornehmlich von Literaten wie Paul Valéry oder Stéphane Mallarmé und bildenden Künstlern wie Wasily Kandinsky vorgenommen worden, bildeten die Experimente mit architektonischen Räumen und tänzerischer Bewegung, wie zum Beispiel Oskar Schlemmers triadisches Ballett oder László Moholy-Nagys mechanische Exzentrik, eine Ausnahme.²

Eine wesenhafte Bestimmung des architektonischen Raumes über die Ausrichtung körperlicher Bewegung zur Exploration seiner Tiefendimension wurde hingegen durch August Schmarsow vorgenommen.³ Diese Dimension des architektonischen Raumes und seines Entwurfsprozesses durch Bewegungen bedarf einer Aktualisierung, sowohl aus Gründen der zunehmenden Bedeutung einer durch Medien generierten Bewegungssimulation in architektonischen Räumen durch Computer als auch von Seiten der fortgeschrittenen Erkenntnisse über eine exakte Bestimmung des menschlichen Verhaltens durch erweiterte Messmethoden in den Neurowissenschaften und deren industrielle Anwendung. Umso wichtiger ist es, Entwurfsprozesse architektonischer Räume aufzuzeigen, die sich ihrer Rationalisierung und Vermessung entziehen.

Im Prozess der hier vorgenommenen künstlerischen Erforschung architektonischer Räume gilt nicht ein schon existierender räumlicher Kontext, eine schon existierende Realität als Ausgangspunkt für die Analyse, sondern es werden Phänomene der Entstehung und Veränderung von Architekturen im Prozess ihrer Verkörperung und deren Überführbarkeit in Zeichensysteme mit ihrer spezifischen Erscheinung untersucht. Dies kann wiederum nur in einem singulären Prozess geschehen, der sich notgedrungen wie auch intendiert im Moment seiner Verkörperung in architektonischen Formen erneut transformiert.

Zur hier vorliegenden These gehört, dass die Ästhetik der Bewegungen im Tanz eine leibliche Dimension architektonischer Räume aufscheinen lässt, in der Produktion und Wahrnehmung in ein Wechselspiel aus äußeren und inneren Anschauungen geraten, welches sich weder allein durch eine kulturtechnische noch eine phänomenologische Beschreibung in seiner poetisch-ästhetischen Dimension erfassen lässt, sondern immer durch einen künstlerisch motivierten Arbeitsprozess neu entworfen wird. Susanne Hauser bezeichnet dieses als ein in allen

1 Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde.* Frankfurt a. M. 1995.

2 Vgl. Kapitel 2.3.1: Unmechanisierbares

3 Vgl. Schmarsow 1893.

Entwurfsprozessen stattfindendes Überschreiten von vorher bestimmten Grenzen.⁴

Tanznotation kann als eine durch die Integration von leiblichen Bewegungen erweiterte Darstellungsform im Entwurf architektonischer Räume an der Grenze ihrer Sichtbarkeit interpretiert werden. Die Beobachtung, Analyse und die Notationen dieses Grenzbereichs eröffnen eine raumzeitliche, leibliche Erfahrungsdimension von durch Körpertechniken vermittelten räumlichen Wahrnehmungen, deren Darstellungsformen es im Entwurfsprozess von Architektur und dessen Diskurs bisher so nicht gibt.⁵ Bislang wurde kein Prozess beschrieben, der die kinästhetische Erfahrung von Räumen selbst als eine Architektur entwirft und diese wiederum zum Raum ästhetischer Erfahrung macht.

Die traditionelle Zeichenpraktik zur Integration räumlicher Erfahrung in den Entwurfsprozess ist die Simulation von Räumen durch euklidische Geometrie, die von Susanne Hauser als einzige konstante Bevorzugung in der Verwendung von Wissensbeständen beim Entwerfen in der Architekturgeschichte ausgemacht wird.⁶ Dieser methodische Ansatz wird in den empirischen Anordnungen dieser Arbeit fortgeführt und intensiviert.

Untersuchungen zur Perspektive haben gezeigt, wie Form- und Realisierungsprozesse von Architektur durch die Perspektive in ihrer Verwendung als kulturtechnische Form⁷ als »the art of looking at things mentally«⁸ betrachtet werden können. In einer solchen Betrachtungsweise wird architektonischer Raum im Entwurfsprozess zu einer rein mental-kognitiven Form über die visuelle Erscheinung als simulierte Tiefendimension. Die taktile Wirklichkeit architektonischer Räume, die in Bezug auf das Erleben der Tiefendimension die entscheidende Rolle spielt, wird dabei außer Acht gelassen. Virtual-Reality-Systeme wie Head-mounted-Displays treiben diesen Aspekt auf die Spitze und erzeugen eine ganz spezifische propriozeptive Wirklichkeit, die eine vom gebauten Raum der Architektur sehr verschiedene Wirkung hat, aber auch Teil dieses Raumes sein kann.

Kurz gesagt: Man kann die Erfahrung des Raumes nicht in ein technisch repräsentierbares Objekt verwandeln, da sich dieses im Moment seiner Wahrnehmung als ein sehr spezifischer Raum mit seiner eigenen leiblichen Erfahrungsdimension zeigt und somit nur bedingt für Erfahrungsaspekte eines kommenden, zu realisierenden Entwurfes stehen kann. Die Verwendung einer solchen Wahr-

4 Hauser(a) 2013.

5 Vgl. Virilio 1994. S. 47–71.

6 Hauser(a) 2013.

7 Vgl. Panofsky, Erwin: »Die Perspektive als symbolische Form«. [1927]. In: Susanne Hauser; Christa Kamleithner; Roland Meyer (Hg.): Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes. Bielefeld 2011. S. 80–91.

8 Gehtman/Hauser 2009. S.10–11.

nehmungstechnik als Entwurfswerkzeug aber beeinflusst den Prozess und die Materialisierung des Raumes erheblich und schließt andere Möglichkeiten aus.

Dies wird besonders deutlich mittels der idiosynkratischen Raumerfahrung des Tanzes und seiner Bewegungspraxis. Man kann durch die Beobachtungen der Bewegungen in der empirischen Anordnung sagen, dass die derzeitige Konfiguration technischer Medien zu einer Einschränkung realer Erfahrungsdimensionen und damit schrittweise zu einer Abnahme der Bewegungslust und -differenz führt. Umso intensiver müssten die optisch-taktilen Einflüsse des Mediums entworfen werden, um diesen Mangel zu kompensieren. Die Aktualisierung einer allgemeinen Wesensbestimmung der Qualitäten des architektonischen Raumes durch Bewegung und deren Überführung in den Entwurfsprozess kreisen alle um Fragen nach dem architektonischen Raum als Medium. Diese Fragen generieren ein ganzes Bündel an Forschungsarbeit, von dem hier nur ein begrenzter Teil behandelt werden kann:

Was bedeuten die Körpertechniken für die Bildung architektonischer Räume?
Wie werden Bewegungs- und Raumformen des Tanzes durch unterschiedliche Medien wahrnehmbar gemacht?

Welche Lesart⁹ architektonischer Räume eröffnen uns die Bewegungen von Tanz?
Inwiefern können etablierte Ästhetiken durch spezifische tänzerische Bewegungstechniken in Frage gestellt oder betont werden?

Was für eine Bedeutung kann die Wahrnehmung tänzerischer Bewegung und deren Notation im Zeitalter der digitalen Medien und dem Ringen um eine adäquate Definition der Medialität architektonischer Räume und Entwurfsprozesse vermitteln?¹⁰

Welche Betrachtungsweisen auf Raumgestaltung und Empfindungen von räumlicher Stimmung eröffnen uns die Methoden der Tanzwissenschaft durch die Analyse tänzerischer Bewegung?

Welche besondere Art des Mit-Bewegtseins einer Mediated Motion, die im Zusammenspiel von Kinesis und Aisthesis durch das implizite Bewegungserfahrungswissen in der Bewegung des Tanzes entsteht,¹¹ kann auch durch den architektonischen Raum vermittelt werden?

9 Bewegung Lesen als Wahrnehmungspraxis bei Gabriele Brandstetter und Schreiben als Produktionspraxis bei Mallarmé. In: Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main 1995.

10 Hauser(a) 2013, S. 363.

11 Vgl. Lehmann, Anette Jael: »Mediated Motion. Installationsräume und performative Asthetik am Beispiel Olafur Eliassons«. In: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. Berlin 2004, S. 347–371.

Wie können diese Prozesse durch den Entwurf einer empirischen Anordnung gezeigt und in eine qualitative Analyse überführt werden?

Diese Fragen sind im Besonderen für den Entwurfsprozess von Architektur in seiner Betrachtung als ein Spannungsfeld zwischen Kulturtechnik, Kunst und Wissenschaft von Bedeutung, für den angenommen wird, dass nicht alle Techniken operationalisierbar sind:

Es ist daher anzunehmen, dass es im Entwerfen Prozesse und Praktiken gibt, die sich in ihren ersten Schritten explizieren lassen, sich aber in ihrem Verlauf einer vollkommenen Explizierung, einer über Daten und Diskurse vermittelten Erlernbarkeit und damit auch einer umstandslosen Operationalisierung entziehen. Für eine Erforschung des Entwerfens liegt hier eine Herausforderung, denn es besteht die Möglichkeit, dass sich in diesen Prozessen ein Wissen entwickelt, das sich nur durch Vollzüge und nur im Durchgang dieser Praxen erschließt.¹²

Hier besteht die ungeklärte Frage, ob und wie man ein implizites Handlungs- und Praxiswissen des Architekten, welches traditionell wie das Tanzwissen wesentlich auf einer oralen und körperlichen Vermittlung beruht, mit choreografischem Notationswissen als Kulturtechnik verankern kann und welche Sprache einer Vermittlung von Entwurfspraktiken angemessen ist. In der choreografischen Praxis und Reflexion ist ein Wissen im Umgang mit der Dokumentation und Vermittlung flüchtiger Raumgestaltungen durch Bewegung entstanden, welches helfen könnte, einen Bezug zu Erfahrungsdimensionen der Stimmungen architektonischer Räume vereinfachend darzustellen und diese somit auch zu entwerfen.

Durch Wahrnehmung geprägte Raumästhetik klingt auf unterschiedliche Weise in den diskursiven Tendenzen der Aisthetisierung von Medien an.¹³ Ein kulturelles diskursives Verständnis bedient sich grundsätzlich einer anderen Sprache und anderer Methoden als ein künstlerisches Praxisverständnis. In der Vermittlung dieser beiden Dimensionen des Wissens klafft nach wie vor eine große Lücke. Man könnte dieses Verhältnis als eine sich ständig überschreitende sprachliche und technische Inversion von Theorien und Praxen im künstlerischen Produktionsprozess und seiner sprachlichen Behandlung bezeichnen. Damit schließe ich mich einem schon von Pierre Bourdieu und Michel Foucault formulierten Verständnis von Theorie und Praxis an. Bei dieser Inversion sind nicht nur Verluste von der Wirklichkeit der invertierten Dimension von Handlung zu Sprache zu verzeichnen, vielmehr zeichnet sich endgültig ein Gebiet ab, auf dem die

12 Hauser(a) 2013, S. 371.

13 Vgl. Mersch, Dieter: »Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine negative Medientheorie«. In: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. Berlin 2004. S. 75–97.

Sprache und das Zeichen zerfallen und an das Ende ihrer medialen Funktion und Möglichkeit geraten.

Es ergeben sich zwei theoretische Tendenzen, die ich für den übergeordneten Diskurs über das Wissen künstlerischer Prozesse und damit auch für den Entwurfsprozess architektonischer Räume für bedeutend halte, da sie genau jenen Moment des Überschreitens, jenen Grenzbereich einer möglichen diskursiven Form des Entwurfsprozesses und der Wahrnehmung im Vollzug der Bewegung, zu ihrem zentralen Anliegen machen und bisher nur wenig in die Erforschung des architektonischen Entwurfsprozesses eingeflossen sind. Diese Tendenzen des Verständnisses von Wahrnehmung und deren Übertragung habe ich deswegen hier im ersten Kapitel in zwei Gruppen gegliedert:

- Tendenz A: Qualitäten des Raumes durch leibliche Dispositionen
- Tendenz B: Grenzen der Mediatisierung räumlicher Erfahrung

In keinem Diskurs finden sich jedoch Äußerungen über die ästhetische Erfahrung durch das Empfinden von Bewegungen und deren räumlicher Gestalt, die von einer ähnlichen Differenziertheit und Expertise sind, wie dies in den Methoden der Tanzwissenschaften der Fall ist.¹⁴ Das umfangreiche Spezialwissen zur Raumerfahrung aus der Körperperspektive, welches durch Bewegungspraxis in Form von Workshops und der Analyse kinästhetischer Wirkung tänzerischer Bewegung entsteht, inspiriert die hier durchgeführte empirische Anordnung. Die Tendenzen A und B aus dem ersten Kapitel bleiben durch die Einleitung angedeutet und bedürfen einer Vertiefung, die in das Feld einer künstlerisch-philosophischen und kulturtechnischen Erforschung von Beispielen anwendungsbezogener Entwurfsprozesse fällt, den Umfang dieser Arbeit jedoch bei weitem übersteigen würde.

Ferner wird in der empirischen Anordnung die Bewegung des Tanzes durch Methoden des architektonischen Entwerfens als eine eigenständige flüchtige Architektur wahrnehmbar gemacht. Diese aus der Analyse des Bewegungsraumes des Tanzes entstandenen Architekturen werden durch die Anordnungen und deren Dokumentation in Form von Bewegungsnotationen sichtbar gemacht.

¹⁴ Vgl. Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«. Berlin 2015.

2.2 Performativität und Medialität

Mit den Tendenzen der Medialitäts- und Performativitätsdebatte¹⁵ könnten wir auch Formen des architektonischen Raumes und seinen Entwurfsprozess als flüchtige, korporale Vollzüge von Machen und Widerfahren¹⁶ verstehen. Doch wie können wir diese Konzeptionen zur Anschauung bringen?

Wenn hier philosophische Aspekte der ästhetischen Performativität des Mediengebrauchs von Sybille Krämer für den architektonischen Entwurfsprozess vorangestellt werden, dann geht es auch darum, diesen in einen rekursiven kulturtechnischen Zusammenhang stellen zu können, der kognitiv-epistemische und kommunikative Praktiken erforscht, so, wie es die allgemeine Debatte um Performativität und Medialität beansprucht.¹⁷

Der Diskurs um Formen des architektonischen Raumes ist als Problem einer durch Medien vermittelten, performativen Qualität zu verstehen, also auch eine Frage nach Techniken der Wahrnehmung¹⁸ und Wahrnehmung von Techniken zur Herstellung architektonischer Räume, doch welcher Technikbegriff und welcher Wahrnehmungsbegriff sind geeignet, um spezifische Probleme der Vermittlung architektonischer Raumgestalt und deren Entwurfspraktiken zu erörtern?

Der Frage nach Techniken der Wahrnehmung durch Praktiken und Medien des Entwurfsprozesses wurde umfänglich in einem kulturtechnischen Verständnis des Entwerfens nachgegangen.¹⁹ Die performative Dimension des Entwurfsprozesses und die Veränderungen des Medialen durch ein bestimmtes Verständnis von korporalisierender Performativität, welches den ganzen Entwurfsprozess – so es ihn nicht rahmt oder ordnet – durchdringt und in allen Darstellungsformen latent ist, wird verwendet, um den Fokus auf den entwerferischen Charakter von Bewegungsimprovisation des Tanzes besser verständlich zu machen. Korporalisierende Performativität bedeutet die letzte Stufe einer Genealogie der Performativität.

Der synchrone Prozess des gegenseitigen Hervorbringens von Bewegung und Raum, die bewegungsentwerfenden Ordnungen des architektonischen Raumes und die raumentwerfenden Bewegungen des Entwerfers, vermitteln sich im Moment ihrer Wahrnehmung. Besonders prägnant wird der Prozess des Entwurfes von Bewegungen und Räumen in den Werken der darstellenden Künste.

15 Vgl. Krämer 2004.

16 Krämer 2004. S. 24.

17 Krämer 2004. S. 25.

18 Vgl. Hauser, Susanne: »Techniken der Wahrnehmung. Zur Einführung«. In: Susanne Hauser, Christa Kamleithner, Roland Meyer (Hg.): *Architekturwissen 1. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes*. Bielefeld 2011. S. 70–80.

19 Vgl. Gethmann/Hauser 2009.

Der produzierende Künstler lässt sich nicht ablösen von seinem Material. Er bringt sein Werk – was immer das sein mag – an und mit einem höchst eigenwilligen Material hervor: in und mit dem Material seines Körpers oder, wie Helmut Plessner es ausdrückt, »im Material seiner eigenen Existenz«.²⁰

Dies kann ebenso für den Schauspieler- wie auch für den Tänzerkörper gelten. Ist es aber auch eine Dimension, welche die Rolle des Körpers des entwerfenden Architekten im Entwurfsprozess oder gar das Material, aus dem die Kunstwerke gefügt sind, betrifft? Ist nicht auch der Architekt den Gesetzen einer leiblich wahrnehmenden Tätigkeit unterworfen, die produzierende Wirkung in Form materieller Setzungen mit sich bringt? Könnte man nicht die Akte des Zeichnens, die dem Architekten zu einer räumlichen Vorstellung noch nicht vorhandener materieller Realitäten verhelfen, nicht als einen Tanz, zumindest aber als performativen Akt mit eigener Bewegungsqualität betrachten? Und bleiben nicht virtuelle Spuren einer Bewegung des Tanzes und seiner körperlichen Präsenz im architektonischen Raum zurück, die an der Vermittlung der stattgefundenen Performance beteiligt sind und die man als Architektur bezeichnen könnte? Stehen der Raum der Architektur und der Raum der Performance des Tanzes nicht in einem sich gegenseitig vermittelnden, invertierten Verhältnis zueinander? Die Dinge des architektonischen Raumes und der Körper des Tänzers muss man in ihrer medialen Funktion jedoch auch kritisch hinterfragen. Man kann weder ohne Weiteres davon ausgehen, dass die Bewegungen des Tänzers die reine Verkörperung eingeübter choreografischer Strukturen sind, noch, dass die einzelnen gefügten Materialien des architektonischen Raumes nur eine bestimmte intendierte Bewegung oder Emotion im Allgemeinen hervorrufen könnten.

Man kann sagen, dass die Bewegungen von Tänzern einen spezifischen Raum generieren. Der Körper kann hier als Medium einer bestimmten räumlichen Qualität aufgefasst werden. Man kann aber nicht voraussetzen, dass der Tänzerkörper als ein Objekt oder Material wirkt, durch das nur etwas anderes als er selbst in Erscheinung tritt. In der vergleichenden Betrachtung, die ich hier anstelle, könnte man es so ausdrücken: Man kann nicht davon ausgehen, dass die Raumgestaltung der Architektur in Form von vorgegebenen räumlichen Strukturen die intendierten Wirkungen eins zu eins hervorruft, noch dass sie durch einen Tänzer verkörpert werden kann und somit schon gar nicht von den unbewussten Bewegungen eines Nutzers. Führen wir den Gedanken für den speziellen, inspirierenden Fall der Untersuchungen des agierenden Tänzerkörpers fort: Es tritt immer eine Spannung auf zwischen dem phänomenalen Leib des Tänzers und der räumlichen Struktur, die er verkörpern sollte. Ebenso tritt in dieser doppel-

20 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: »Was verkörpert der Körper des Schauspielers?« In: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. Berlin 2004. S. 141–163.

ten Sicht eine Spannung auf zwischen den Phänomenen des architektonischen Raumes und den Bewegungen, die er verkörpert oder deren Verkörperungen er intendiert. Aus dieser Spannung heraus ergeben sich Potentiale für den Entwurf, sowohl für Räume der Architektur als auch des Tanzes.

Mit der Betrachtung von Architektur als einem Spannungsverhältnis von intendierten Bewegungen durch räumliche Strukturen und deren Handhabungen durch die Bewegungsimprovisation des phänomenalen Leibs eines Tänzers eröffnet sich eine Familienähnlichkeit zwischen der Figur des Darstellers und der Gestalt des architektonischen Raumes, dem phänomenalen Leib des Tänzers mit einer potentiellen Seinsform des Menschen im und durch den architektonischen Raum sowie einer potentiellen Architektur im und durch die Bewegungen der in ihm handelnden Menschen. Diese Handlungen sind nur sehr begrenzt bestimmbar oder erklärbar und sollen es auch nicht sein. Das bedeutet, dass das Herstellen von Architektur über alle Versuche der Erklärung von Kontingenz und implizitem Wissen hinaus immer auch ein Nichtwissen und eine Überschreitung²¹ von Wissen ist, welche sich im Moment des Entwerfens von Räumen ergibt und gleichzeitig selbst auslöscht. Im Moment der Wahrnehmung des Raumes ergibt sich immer ein durch die Bewegung bestimmtes ästhetisches Moment, welches sich ständig erneuert. Es geht nicht darum, dieses Moment vorher zu bestimmen, sondern die Möglichkeit zu dieser Form von ästhetischer Erfahrung nicht einzuschränken, sie im Gegenteil durch entwerferische Setzungen zu eröffnen.

Es geht um eine Aisthetik, die in der Kinästhesie²² gründet und dadurch zur Wegbereiterin einer spezifischen Auffassung einer Ästhetik des architektonischen Raumes wird, die physikalische Strukturen in ihrem Formbegriff transzendiert,²³ zu einem verflochtenen Ineinanderwirken von bewegten Körpern und Dingen in einem gemeinsam geteilten Raum der Wahrnehmung.

2.3 Raum leiblicher Anwesenheit und Raum der Darstellung²⁴

Mit der Tendenz einer ästhetischen Performativität des Mediengebrauches im Entwurfsprozess des architektonischen Raumes ist somit gleichzeitig eine Grenze und notwendige Überschreitung seines medialen Verständnisses angesprochen. Es ist ein Verständnis des Medialen, wie es zum Beispiel Dieter Mersch in

21 Vgl. Hauser(a) 2013.

22 Vgl. Patterson, Marc: »On Inner Touch and the Moving Body. Aisth sis, Kinaesthesia and Aesthetics«. In: Gabriele Brandstetter; Gerko Egert; Sabine Zubarik (Hg.): Touching and being touched. Kinesthesia in Movement and Dance. Berlin 2013. S. 125–133.

23 Vgl. Merleau-Ponty 1942.

24 Vgl. Böhm 2004

seiner negativen Medientheorie von seinen Grenzbereichen her ausloten möchte. Mersch stellt die Darstellbarkeit von Medien selbst in Frage, was insbesondere auf das »verstörende Verhältnis von Medien und Kunst« hinführt.²⁵

Besonders am Beispiel von Kunstwerken wird der Grenzbereich des medialen Verständnisses, beispielsweise des spielenden Körpers des Schauspielers, erkennbar. Auch Gernot Böhme stellt einen Grenzbereich des Medialen fest, und zwar zwischen dem Raum der leiblichen Anwesenheit und dem Raum der Darstellung.

Die Notion der Differenz dieser beiden Raumdimensionen ist oft nicht vorhanden. Die einfachsten Übungen zur Wahrnehmung ebendieses Konfliktes zwischen dem Raum der leiblichen Anwesenheit und dem Darstellungsraum, wie dem Zeichnen nach der Natur, führen oft zu unerwarteten Ereignissen und zu Überraschungen, die das Geschehen bestimmen, wie ich in der Zeichenausbildung und anhand eigener Erfahrungen feststellen konnte. Und doch ist die Illusion einer Kongruenz der Virtualität des Darstellungsraumes und des Raumes der leiblichen Anwesenheit verständlich. Der aktuelle Raum des Leiblichen geht aus dem virtuellen Darstellungsraum hervor, und umgekehrt entsteht und überlagert sich die Wirklichkeit des Raumes der leiblichen Anwesenheit mit der mathematischen Abstraktion des Darstellungsraumes. Insofern sind die Abstraktionen eines mathematisch begriffenen Raumes der Darstellung immer auch im Raum der leiblichen Erfahrung anwesend.

Gernot Böhme unterscheidet zwischen Darstellungsraum und dem Raum leiblicher Anwesenheit.²⁶ Er bezeichnet das Verhältnis zwischen der mathematischen Abstraktion im Darstellungsraum und den wahrgenommenen Qualitäten des Raumes leiblicher Anwesenheit als Verfilzung.²⁷ Ich schlage vor, dieses Verhältnis nur ein wenig zu verschieben, um auf ein bestimmtes ästhetisches Potential, welches aus diesem Verhältnis hervorgeht, hinzuweisen:

Die Virtualität des Darstellungsraumes und die Aktualität des Raumes leiblicher Anwesenheit stehen in einem strukturellen Verhältnis zueinander, welches durch die Gestaltung verschiedene Tendenzen der Interferenz, Transparenz oder Überlagerung aufweisen kann. In diesem scheint einmal der Darstellungsraum, beispielsweise in Form einer Körperhaltung bei der Nutzung eines Smartphones, durch, ein anderes Mal die Aktualität des physischen Raumes, zum Beispiel in einem Vollkörperscan am Flughafen oder in einem Motion Tracking. Im Interferenzverhältnis wird die telefonische Verbindung durch ein Rauschen gestört, welches als materielle Dimension eines sich in den Vordergrund drängenden Me-

25 Vgl. Mersch 2004.

26 Vgl. Böhme, Gernot: »Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung«. In: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. Berlin 2004. S. 129–141.

27 Böhme 2004. S. 136.

diums gedeutet werden kann.²⁸ Immer geht es in diesen Beispielen um eine durch ein Medium irritierte Propriozeption, die dann eine spezifische ästhetische Erfahrung oder atmosphärische Stimmung zur Folge hat.²⁹

Es lohnt sich also, die Entwicklung der digitalen Instrumente und ihre Übertragungsfähigkeit oder Beteiligung an der Hervorbringung von Gestaltqualitäten anhand der hier vorgenommenen Einteilungen in einen Raum der leiblichen Anwesenheit und einen Raum der Darstellung durch einen Medienbegriff zu untersuchen, der sich durch das Zusammenspiel von Körpertechnik und neueren Technologien ergibt, besonders wenn es dazu dient, vorschnelle Bestimmungen des Entwurfsprozesses durch einen Medienmarginalismus oder Mediengenerativismus³⁰ zu vermeiden.

Gernot Böhme leitet damit ein mögliches phänomenologisches Verständnis der Architektur eines Ortsraumes³¹ durch Verkörperungsprozesse ein, wie es Maurice Merleau-Ponty durch seine Wahrnehmungstheorie mit den Begriffen *chair*, *entrelac* und *Chiasmus* vorbereitet hatte.³² Gleichzeitig unterschlägt Böhmes Teilung in den leiblichen Raum und den Raum der Darstellung die materielle Eigenlogik des Mediums der Darstellung, die sich gleichwertig in ein und demselben leiblichen Raum manifestiert und sich nicht darin verfilzt, wie er es vorschlägt, sondern schlicht die gleiche materielle Dimension wie die des Körpers darstellt. Ein solcher Versuch über die Qualität des Raumes durch sein Involviertsein in die Ausdehnungs- und Abspannungsvorgänge der Materie, in welche sich der wahrnehmende Körper über den *élan vital* integriert, findet sich beispielsweise in der Philosophie Henri Bergsons oder der Objektivität subjektiver Wirkung von Dingen bei Deleuze wieder.

28 Vgl. Kluge, Alexander: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*. 1985.

29 »There is a secret participance when we're making things. I like very much a book of Alexander Kluge from the Frankfurter Schule and his movie: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*. He says: If we hear the noise in the radio that's matter. Matter is trying to get a voice. Matter is trying to get a spirit. So all kind of noise that is coming from telephones, computers, machines is matter«. In: *Anhänge dieser Arbeit: Interview Wim Nijenhuis*. S. 1.

30 Vgl. Krämer 2004. S. 22.

31 Waldenfels, Bernhard: »Zur Phänomenologie des architektonischen Raumes«. In: Susanne Hauser; Julia Weber (Hg.): *Architektur in transdisziplinärer Sichtweise*. Berlin 2015. S. 73–97.

32 Vgl. Merleau-Ponty 1986.

2.4 Entgrenzung und Singularität der Architektur durch intermediale Anordnungen mit Tanz

Warum ist hier die Forschung zur kinästhetischen Erfahrung von Architektur durch Körpertechniken im Entwurfsprozess als transdisziplinäre empirische Anordnung zwischen Architektur und Tanz angesiedelt und warum nicht in anderen Kunstformen wie Performance oder Installation, die sich ebenso mit den Kategorien des Raumes und der Bewegung beschäftigen? Warum der Entschluss, an den Gattungen Tanz und Architektur als Grundkonstellation der Dissertation festzuhalten? Geht es hier überhaupt noch um Tanz oder Architektur, die doch heute, wie alle Kunstgattungen, Schwierigkeiten haben, sich durch ihre disziplinäre Eigenlogik als Feld zu behaupten?

Die Festlegung auf die Gattungen Architektur und Tanz und die Untersuchung einer gemeinsamen Medienspezifik beinhaltet das Risiko, dass man zuvor gelobtes aufklärerisches Potential entgrenzender Prozesse künstlerischer Forschung von vornherein auf ein tradiertes Erkenntnismodell innerhalb definierter Grenzen anordnet. Nun sind Architektur und Tanz ihrem Wesen nach in einer traditionellen Disposition des Interdisziplinären anzusiedeln, deshalb trifft die Anordnung gleichzeitig einen gattungsspezifischen Wesenszug beider Künste. Im Zwischenraum dieser Künste zu forschen beinhaltet eine echte Risikobereitschaft zur Auflösung der Beschreibung allgemeingültiger Qualitäten von Kunstwerken in singuläre Positionen, die weder mit Kunstgattungen noch mit der Kunstpraxis des Künstlers zu tun haben. Mit dieser Herausforderung und dem Risiko, dass es gar nicht mehr um Architektur gehen könnte, ist man hier in jedem Moment des Entwurfsprozesses einer experimentellen Anordnung konfrontiert. Die Herausforderung einer theoretischen Betrachtung von einzelnen Kunstwerken besteht in der Beschreibung der allgemeinen Qualität einer singulären Position.

Gemäß einem allgemein geführten Diskurs der Ästhetischen Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste³³ kann man eine Genealogie der Entgrenzung bis zur singulären Betrachtung von Kunstwerken in vier Stufen³⁴ unterteilen:

33 Vgl. FU Berlin, SFB 626: »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. 2003–2018«. Insbesondere Gabriele Brandstetter: Teilprojekt B6. »Topografien des Flüchtigen. Choreographie als Verfahren«.

34 Vgl. Rebentisch, Juliane: »Singularität, Gattung, Form«. In: Kirsten Maar; Frank Ruda; Jan Völker (Hg.): Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten. Paderborn 2017. S. 9–25.

1. Medienspezifik
2. Verfransung
3. Intermedialität
4. Singularität

Dies lässt eine spezifischere Einordnung dieser Arbeit zu. Die ästhetische Erfahrung des Intermedialen von Architektur durch Tanz wird als ein spezifisches Verfahren der Überschreitung im Entwurfsprozess architektonischer Räume ausgemacht. Architektur und Tanz lassen sich nach einem solchen Verständnis zunächst einem wenig erforschten intermedialen Ansatz zuteilen, der jedoch nicht ausschließt, dass sich gerade dadurch mediale Eigenlogiken und Traditionen der Architektur besser verstehen und abbilden lassen.³⁵

Dazu soll hier zusätzlich geklärt werden, inwiefern das architektonische Kunstwerk in der genannten letzten Stufe der ästhetischen Erfahrung durch eine Grenzüberschreitung von Kunstgattungen auch als Singularität aufgefasst werden kann, die im Folgenden einen Allgemeinwert produziert. Denn der Träger, auf dem sich das singuläre Moment der Architektur abspielt, ist noch weniger selbstbestimmt als in den anderen Künsten. Er muss sich immer im besonderen Maße allgemeinen Bedingungen eines übergeordneten (politischen) räumlichen Kontextes stellen. Insofern ist die ästhetische Erfahrung architektonischer Räume noch stärker von diesem Spannungsverhältnis einer subjektiven Aneignungslogik des Raumes im Entwurfsprozess und den allgemeinen Bedingungen und Regeln, in denen er entsteht und in die er sich einschreibt, geprägt.

Ein einfaches Beispiel dafür: Das Geländer der Treppe ist zugleich Garant für die Sicherheit des Gehenden vor dem Sturz in den Abgrund, kann aber gleichzeitig das lustvolle Spiel mit dem Gleichgewicht eines schwungvollen Hinabgleitens in seiner individuellen Aneignung hervorbringen. Das wissen vor allem Kinder in ihrem noch ungeformten, triebgesteuerten Umgang mit taktiler Erfahrung.

Insofern kann es durch seine taktilen und optischen Qualitäten auch im Entwurfsprozess als ein Ding zur Eröffnung eines ambivalenten Raumes der individuellen Aneignung und des Versprechens nach allgemeiner Sicherheit interpretiert werden. Wie aber die kinästhetische Erfahrung des Fallens, welche ebenso durch taktile wie durch optische Momente der Bewegung geprägt ist, in den Entwurfsprozess einbringen? Die Erfahrungen des Taktilen und des Optischen eröffnen eine grundsätzliche sinnlich-intermediale Anordnung der Architektur. Walter Benjamin benutzt den Begriff der Taktilität zur Beschreibung des Besonderen der körperlichen Erfahrungsdimension architektonischer Räume:

35 Vgl. Rebentisch 2017, S. 12.

Bauten werden auf doppelte Weise rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: optisch und taktil. [...] Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere sogar weitgehend die optische Dimension. Auch sie findet ursprünglich viel weniger in einem gespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerkten statt. Diese an der Architektur gebildete Rezeption hat aber unter gewissen Umständen kanonischen Wert. Denn: Die Aufgaben, die in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich, nach Anleitung der taktilen Rezeption durch Gewöhnung bewältigt.³⁶

Im Medium Film sieht Benjamin dieses Verhältnis verschoben: Die optische Wahrnehmung gewinnt an Taktilität. Der Anlass für die taktile Dominanz der Optik hat ihre Ursache in der »Chockwirkung« der Bilderfolge. Diese Entwicklung ist heute in Virtual-Reality-Systemen auf einen Höhepunkt gebracht, ohne dass diese jedoch die gleichen Auswirkungen wie der Film hätten, fehlt ihnen doch bisher dieselbe Art der Implementation in den Alltagsraum, wie dies für den Film über das Fernsehen der Fall ist. Die Chockwirkung der taktil dominierten Optik erhöht sich in diesen Systemen von maximal 24 Bildern pro Sekunde auf eine Bildübertragungsrate von 60 Hz, der empirisch ermittelten Wahrnehmungsgrenze des realen Sehens. Über diese Rate hinaus wird eine Sichtbarkeit erzeugt, die durch unser Sehen nicht mehr wahrgenommen wird. Doch was für eine Ästhetik resultiert aus den unsichtbaren Bildern einer so erweiterten Realität und wie beeinflusst sie unser Verhalten?

Die taktile Dimension erfüllt sich auf doppelte Weise im haptischen Raum der Architektur. Für die taktile Dimension des Optischen hat Gilles Deleuze den Begriff der Haptik vorgeschlagen.³⁷ Schon minimale Formveränderungen des Raumes rufen ein Spannungsverhältnis zwischen haptischen als optischen und taktilen Erfahrungsmodalitäten architektonischer Räume hervor.

Diese Eigenschaft architektonischer Räume bringt diese in eine intermediale Nähe zu den Bildnissen und Objekten der Minimal Art, wie Juliane Rebentisch exemplarisch am Beispiel von Jeff Sandbacks Werken erläutert.³⁸ Die mediale Eigenlogik der Architektur als Notwendigkeit der Reduktion der Form und die Bedeutung des Details für eine monumentalplastische Auffassung des architektonischen Baukörpers werden auf diese Weise der intermedialen Bezugsetzung hervorgehoben.

36 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin 2010. S. 71–72.

37 Vgl. Massumi 2002.

38 Vgl. Rebentisch 2017. S. 11.

Doch ist das nicht alles, was Benjamins Betonung der Bedeutung des Visuell-Taktilen für die Chockwirkung von Architektur wahrnehmbar macht. Zum Anspruch der Philosophie moderner Architektur gehörte auch die Einbeziehung der Kunst in die industrielle Massenproduktion und somit eine alltagsfähige Kunst, deren An-Gewöhnung sich laut Benjamin durch die Anleitung einer taktilen Rezeption herstellen lässt. Die moderne Architektur kann als prototypisch für eine Ästhetik der Integration der Künste in die Produktion von sozialen Räumen gelten. Intermediale Zusammenarbeit der Künste ist Tradition in der Architektur. In der Moderne führte dies allerdings eher zu einem Interesse am Seriellen als zur Singularität im Entwurfsprozess. Dieses Interesse gründet zum einem auf normierenden ökonomischen Erwägungen³⁹ des Bauens, zum anderen auf dem Interesse an der Auswirkung des Seriellen auf die Wahrnehmung und eine neue Ästhetik.⁴⁰ Als Grund dafür kann die von Benjamin so genau erarbeitete Auswirkung der technischen Möglichkeit zur Reproduzierbarkeit von Kunstwerken gelten, die zu seiner Zeit ihren Höhepunkt im Film mit seiner Wiederholung von Differenz durch die Aufzeichnung von Bewegung hatte. Die Reproduzierbarkeit führte gleichermaßen zu einem Verlust der Aura der Kunstwerke wie zu einer Demokratisierung der Kunst durch ihre allseitige Verfügbarkeit. In der Verlaufsgeschichte der Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts kommt es immer wieder zur Zusammenarbeit zwischen Architekten und Künstlern. Die Projekte des Büros Herzog und de Meuron werden oft durch künstlerisch-konzeptionelle Eingriffe ergänzt; so zum Beispiel in der Beratung durch den Künstler Remy Zaugg, Fassadengestaltungen der Bibliothek Eberswalde durch Thomas Ruff oder in der Gestaltung des Pekinger Olympiastadions durch Ai Wei Wei. Aber ist das eine wirkliche intermediale Annäherung an das, was Architektur aus einer aktuellen Medienperspektive ausmacht? Können diese architektonischen Werke wirklich als Singularitäten oder sogar als allgemeingültige Singularitäten durch ihre Zusammenarbeit mit den Künstlern gelten, oder geht es hier nicht eher um eine Logik des Kommerz, die stets nach Neuem verlangt und die auf eine Funktionalisierung des ästhetischen Ereignisses abzielt?⁴¹ Gleiches gilt für die Möglichkeit der Vereinigung von Differenz und Wiederholung von Formen durch das Übermedium Computer. Zum einen kann dies als erfolgreiche Hochzeit ökonomisch normierender Verfahren mit einer neuen Ästhetik des Singulären durch Algorithmen gefeiert werden.⁴² Zum anderen werden durch die digitalen Möglichkeiten

39 Vgl. Le Corbusier: Domino House; Mies van der Rohe bis hin zu einer allgemeinen Praxis des Bauens durch seriell vorgefertigte Elemente in der Architektur.

40 Wie etwa in den seriellen Arbeiten von Joseph Albers, Andy Warhols Factory etc.

41 Vgl. Rebentisch 2017, S. 22.

42 Vgl. Carpo, Mario: Architecture in the age of printing. MIT 2001; Carpo, Mario: The digital turn in architecture. 2013.

nicht nur mediale, sondern auch intermediale Eigenlogiken nivelliert, und die Frage eröffnet sich, ob es sich tatsächlich um singuläre Formen handelt oder um eine totalitäre, durch falsche Bewegung hervorgerufene Form, die jegliche Singularität, Andersheit und Individualität integriert.

Hiermit nähere ich mich dem Potential einer intermedialen Annäherung der beiden Gattungen Tanz und Architektur auf zwei Weisen, nämlich erstens über ihre poetische Dimension und zweitens über die Dimension ihrer ästhetischen Erfahrung. Um diese Dimensionen beschreiben zu können, muss eine Verbindung zwischen qualitativem Zeit- und Raumbegriff durch echte Bewegungen⁴³ geschaffen werden. Durch die Betrachtung der intermedialen Anordnung von Tanz und Architektur können wir zunächst Folgendes auf den Punkt bringen:

Architektur muss von der Seite der Erfahrung als ein Raum begriffen werden, der Strukturen der wahrnehmenden Bewegungen des Körpers gleichbedeutend zu materiellen Strukturen und ihren optischen und taktilen Qualitäten in sein Selbstverständnis integriert. Eine solche Dimension architektonischer Räume bedarf einer Darstellungsform, die noch nicht beschrieben wurde. Diese Form ist es, die in der empirischen Untersuchung in Kapitel 3 erforscht wird. Doch zunächst gehören dazu einige Grundlegungen zum Raum in der Tanztheorie und der Notation im Tanz, die für eine Schärfung des hier geführten Begriffs von architektonischen Räumen sorgen.

43 Vgl.: Deleuze, Gilles: *Difference et répétition*. Paris 1968. S. 16.