

Transfer künstlerischer Positionen in die Architektur

Hospiz- und palliativmedizinische Bauten sind aufgrund einer fehlenden Typologie nicht als solche identifizierbar. Daher können nur funktional verwandte Typen als architektonische Referenzen für die Gestaltung von Sterbeorten dienen. Wie bereits im ersten Buchteil zur Typologie der Sterbeorte eingeführt, ist Berichten aus Palliativmedizin und Hospizpraxis zu entnehmen, dass die terminale Lebensphase mit einer zunehmenden Auflösung der Sinneseindrücke einhergeht. Diese Veränderungen lassen sich anhand künstlerischer Arbeiten nachvollziehbar und erlebbar machen.

Die vorgestellten Kunstwerke liefern sehr unterschiedliche Zugänge zu einer Auseinandersetzung mit dem Sterben als Gestaltungsgrundlage: Einige Arbeiten betreffen konkrete bauliche, räumliche oder strukturelle Potenziale, andere stehen sinnbildlich für einen bestimmten Aspekt des Sterbens oder lassen ein theoretisch beschriebenes Phänomen des Sterbens in der Kunsterfahrung am eigenen Leib erlebbar werden. Die Übertragbarkeit dieser vorgestellten Positionen in die Architektur und die bauliche Gestaltung von Sterbeorten ist also nur teilweise unmittelbar gegeben. In den meisten Fällen geben die herangezogenen Kunstwerke Aufschluss über Teilaspekte des Sterbens, verdeutlichen diese in übertragenem oder metaphorischem Sinne und machen einzelne aus den Berichten Sterbender hervorgehende Phänomene leiblich, prozedural oder räumlich erfahrbar, sodass das Abstraktum des Sterbens der eigenen Wahrnehmung zugänglich wird. Wie bereits in der Beschreibung der Typologie von Sterbeorten anklang, sind die Bedürfnisse der Lebensführung am Lebensende ebenso divers und vielfältig wie in allen vorangehenden Lebensphasen. Um die drei für die Architektur der letzten Lebensphase markanten Aspekte der Körperlichkeit, der Transformation und der Räumlichkeit im Hinblick auf deren gestaltungsprägendes Potenzial zu erörtern, bilden die vorangestellten Positionen aus der zeitgenössischen Kunst einen erfahrungsbasierten Zugang zu diesen übergeordneten Themenstellungen und stellen verschiedene Raumkonzepte und raumrelevante Phänomene des Sterbens vor.

Zum Themenkomplex der Körperlichkeit in der Architektur wird der Körper in seiner Physis, seiner Beschaffenheit und im Hinblick auf leibliche Wahrnehmungsweisen untersucht. Das Zusammenwirken von Mensch und Architektur wird ebenso erörtert wie die zwischenmenschlichen räumlichen Bezüge. «Körper» von Sasha Waltz offenbart die Materialität und Prozesshaftigkeit der Körper, setzt sie miteinander in Beziehung und in Relation zum umgebenden Raum. Über die analytische Untersuchung physiologischer Phänomene wird die Veränderung lebendiger Präsenz hin

zur Andersartigkeit des Leichnams herausgestellt. Das Einwirken architektonischer Charakteristiken des Raumes auf die Bewegung und Gestik der Tänzer wird deutlich und offenbart die konstitutive Wechselwirkung von Architektur und darin agierenden, sich bewegenden Körpern, die sich diese zu eigen machen. Diese gilt für die Agilität der tänzerischen Bewegung ebenso wie für das Verstummen von Bewegung hin zu Bewegungslosigkeit, Bettlägerigkeit und Erstarren kranker und pflegebedürftiger Menschen. Verändert sich der Bewegungsduktus und -radius eines Menschen im Raum, hat das einerseits Folgen für sein Raumerleben, andererseits erscheint der Raum selbst insofern verändert, als dass ein in der Bewegung eingeschränkter oder bettlägeriger Mensch ein weitgehend statisches Zentrum bildet und die Aufmerksamkeit auf das Bett hin konzentriert. Die Auswirkung des Besetzens einer bestimmten Position im Raum wird anhand von «Körper» ebenso deutlich wie die sich in der Bewegung ergebende Wechselwirkung der agierenden Körper miteinander und mit ihrer Umgebung. In der Situation der Pflege und Fürsorge eines in seiner Bewegung stark eingeschränkten Menschen überlagern diese beiden Systeme einander, kollidieren an einigen Stellen und es gilt, sie miteinander in Einklang zu bringen. Insofern liefert das Stück auch den Hinweis, dass in der Architektur einer pflegerischen, medizinischen oder kurativen Institution die unterschiedlichen Bewegungsdynamiken von Bewohnern oder Patienten, Angehörigen und Pflegenden gleichermaßen bedacht und räumlich gefasst werden müssen. Der unterschiedliche Bewegungsduktus der verschiedenen Nutzergruppen dieser Architekturen stellt unterschiedliche Anforderungen und Bedürfnisse an den Raum und evoziert Räumlichkeiten, die es in der Gesamtarchitektur zusammenzubringen gilt. Nicht nur die Nutzung des Raumes, sondern auch die Raumerfahrung divergiert stark zwischen den verschiedenen Personengruppen. Diese gilt es ebenfalls in der Gestaltung zu berücksichtigen, um jedem Einzelnen seinen Bedürfnissen entsprechend angemessen Raum zu geben, sodass die persönlichen Grenzen aller Beteiligten auch räumlich gewahrt sind, Scham- und Belastungsgrenzen berücksichtigt werden und für alle Beteiligten Rückzug und Gemeinschaft gleichwertig möglich sind.

Auch «Grand Finale» von Hofesh Shechter thematisiert die Transformation des Körpers zum Leichnam, bezieht in diese Betrachtung jedoch zusätzlich eine Monstrosität und die spezielle Präsenz des Leichnams mit ein. Darüber hinaus wird die Grenze des Erträglichen untersucht; der geschundene, gequälte, entmächtigte Körper rückt in den Fokus der Betrachtung und es wird mit tänzerischen und szenografischen Mitteln aufgezeigt, wie Enge und Bedrängung ebenso wie Konturlosigkeit und Indifferenz eines Raumes die Empfindung körperbasierter Haltlosigkeit immens verstärken. Aus der Betrachtung dieses Werkes lassen sich Erkenntnisse über die Nähe- und Distanzregulierung in Bezug auf einen verehrten, kranken, sterbenden oder toten Körper ableiten. Die Schwelle zwischen einer unvermittelten Konfrontation und einem leiblichen Sichverlieren in der Diffusität eines wenig konturierten Raumes stehen einander gegenüber und zeigen, dass die Gestaltung von Sterbeorten an das feine Austarieren eines Raumes gebunden ist, der gefasst ist, jedoch weder einengend noch zu weitläufig erscheint. Das Strapazieren der Grenze des Ertragbaren und das Aufzeigen des Befremdlichen und Erschreckenden des Sterbens und des Todes bezeugt außerdem die Notwendigkeit ausgeprägter räumlicher Schwellen und Übergänge, um sich in die Gegebenheiten einer Situation einfinden und sich langsam der vorgefundenen Situation annähern zu können. Dies betrifft insbesondere die Angehörigen und die

Pflegenden, die das Zimmer eines dem Tod nahen Menschen aus einem ganz anderen lebensweltlichen Kontext heraus betreten und die des Einlassens auf die neue Situation bedürfen.

Die Fotografien von Sue Fox strapazieren die bereits anhand von «Grand Finale» angesprochenen Grenzen des Erträglichen noch weiter. Hier offenbart sich die Fremdheit des Toten ebenso wie die sich über den Tod hinaus vollziehenden Veränderungsprozesse des Körpers. Mit dem Sichtbarmachen obduzierter, verwesender und entstellter Leichen offenbart die Arbeit von Sue Fox zudem, wie fremd der Anblick von Toten und die Auseinandersetzung mit den Veränderungen eines Leichnams nach dem Tod für die meisten von uns ist. Indem sie die Fremdartigkeit der Leichen gegenüber den Körpern, der physischen und leiblichen Präsenz der Lebenden in aller Drastik offenbart, zeigt sie auf, wie sich die Vertrautheit eines Menschen nach dessen Tod sukzessive verliert. Dieser Zugang ist insofern ein wertvolles Indiz für die Gestaltung von Sterbeorten, als dass sich vor dem Hintergrund des unmittelbaren Zusammenwirkens von Körper und Raum aus der Anwesenheit des Leichnams in einem Raum auch die Räumlichkeit von der ursprünglichen Vertrautheit der Präsenz des Lebenden verändert. Aus Sepulkralpraktiken wie dem Aufbahren des Leichnams im privaträumlichen Umfeld des Toten sind solche Prozesse bekannt, wenngleich sie heute wenig üblich sind. Traditionell war es im christlich geprägten Kulturkontext durchaus üblich, den Toten für einige Zeit zu Hause aufzubahren, sodass das Sterbezimmer meist dem Aufbahrungsort entsprach. Mit dem Überführen des Sterbens in den Kontext institutioneller Einrichtungen entfällt diese räumliche Übereinstimmung. Die eng getaktete Folgebelegung stationärer Einrichtungen am Lebensende beschleunigt das Herausnehmen des Toten aus dem ortsräumlichen Kontext des eigenen Zimmers. Der Prozess zunehmender Entfremdung des Verstorbenen am vertrauten Ort der letzten Lebensphase entfällt damit und wird in den befremdlichen Raumkontext funktional für die Toten ausgerichteter Architekturen überführt. Hier deutet sich gegenwärtig insofern eine Veränderung an, als dass der Bedarf, am offenen Sarg Abschied von einem verstorbenen Menschen zu nehmen, wächst und Bestattungsinstitute, Friedhofskapellen und Krematorien vermehrt die Möglichkeit dafür bieten. Auch einige pflegerische und medizinische Institutionen halten Abschieds- und Aufbahrungsräume vor, wobei es sich auch hier meist nicht um den vertrauten Raumkontext des Verstorbenen handelt, sondern um einen explizit dafür vorgesehenen Ort. Die Entfremdung des Toten gegenüber dem vormals Lebenden und deren Rückwirkung auf den vertrauten letzten Wohnraum wird in diesem Vorgehen weitgehend übergangen, da die gesamte Abschiedssituation einen anderen und eigenen Raumkontext erhält. Wenngleich die Fotografien von Sue Fox weit über die Grenze des Erträglichen und auch über die Gegebenheiten der meisten Begegnungen mit Verstorbenen hinausreichen, so fällt bei der mehrmaligen und andauernden Betrachtung dieser Fotografien jedoch auch eine Reduktion des Schreckens und eine zumindest teilweise Gewöhnung an diesen Anblick auf. Dies mag den Rezipierenden der Arbeit zunächst über sich selbst erschrecken, doch es eröffnet außerdem die Perspektive, dass eine zunehmende Sichtbarkeit des Sterbens und des Todes zu einer anderen Betrachtung, einer Reduktion des Befremdlichen führen kann.

Bereits in Sue Fox' eigener Beschreibung ihrer Arbeitsweise taucht die Reminiszenz an die Kontemplation der Mönche über das Verwesen und Vergehen des Leichnams auf. Roberto Cuoghis Arbeit «Imitazione di Cristo» vertieft diese Analogie insofern,

als dass die Skulpturen dieser Ausstellung aufgrund ihrer Materialität und Beschaffenheit tatsächlich in Veränderung und Verwesung begriffen sind. Anders als anhand der Fotografien von Sue Fox entfällt bei Cuoghi die Übertragung des Gesehenen in die zweidimensionale Abstraktion des Bildraumes in der Fotografie, sodass die Rezeption der Arbeit ein prozessuales Erleben von Vergänglichkeit anhand skulpturaler Körper und im Raum ermöglicht. Des Weiteren wird in der Arbeit auf metaphorischer Ebene die ikonografische Relevanz des toten Körpers im Christentum herausgestellt. Wenn gleich es gegenwärtig häufig an einem in Berührungkommen mit Sterben und Tod jenseits der professionellen oder der unmittelbar persönlich betroffenen Perspektive mangelt, steht der gekreuzigte Körper Christi im Zentrum des christlichen Glaubens und dessen Ikonografie. Anhand der unmittelbaren Bezugnahme zur christlichen Ikonografie wird einmal mehr deutlich, dass die Gegenwartsperspektive auf Sterben und Tod keine monoreligiöse oder monokulturelle sein kann, sondern dass es ebenso wie in der Pflege und Fürsorge auch und insbesondere im Umgang mit Sterben und Tod transkultureller, multireligiöser und atheistischer Herangehensweisen bedarf, denen es auch architektonisch Raum zu geben gilt.

In Bezug auf das transformatorische Moment des Sterbeprozesses werden unterschiedliche Raum- und Körperkonzepte erkennbar, deren Betrachtung anhand konkreter künstlerischer Positionen es ermöglicht, diese Abstraktionen für die architektonische Gestaltung zugänglich zu machen. Anhand des «Vangerin-Zyklus» von Barbara Camilla Tucholski wird deutlich, inwiefern Leiblichkeit und Räumlichkeit einander konstituieren und wie die leibräumlichen Umfriedungen im Sterben zunehmend brüchig werden. Anhand des zeichnerischen Nachverfolgens der Sehbahnen einer bettlägerigen Frau werden ihr Zugang zur Welt, ihre Bezugnahme auf den umgebenden Raum und deren Fokussieren auf bestimmte Objekte oder der Ausblick durch das Fenster als markante Elemente ihrer Raumerfahrung deutlich. Indem Barbara Camilla Tucholski die Sicht dieser Frau auf den sie umgebenden Raum zu zeigen scheint, erfährt die konstitutive Wechselbeziehung von Körper und Raum in diesem Werk insbesondere in Bezug auf ihr jeweiliges transformatorisches Potenzial besondere Wichtigkeit. Anhand der situativen Zeichnungen des Körpers und des Raumes zeigt Barbara Camilla Tucholski durch das Einfühlen und In-Resonanz-Treten mit der Liegenden, inwiefern sich die Raum- und Leibwahrnehmung am Lebensende verschiebt und offenbart andererseits, welche Auswirkungen sich daraus für ihr eigenes Raumerleben ergeben. Die Reduktion der Raum- und Körperdarstellung auf die wenigen, sie konstituierenden Elemente und Aspekte schärft den Blick auf das Wesentliche dieser Situation: das Bett als unmittelbarer Kontext und umhüllender Schutzraum, markante, in ihrer Geometrie klar umformte Objekte wie Deckenuntersicht, Lampe oder Uhr und der Ausblick aus dem Fenster. Für die Gestaltung des Zimmers der letzten Lebensphase lässt sich hieraus ableiten, dass es einer bergenden, schützenden und gefassten Situation als Standort des Bettes bedarf, dass klare Formen markanter Objekte Anhaltspunkte und Orientierung im Raum geben und dass der Ausblick aus dem Fenster ein Hinausreichen über den Kontext der eigenen Situation ermöglicht.

Das Stück «noBody» von Sasha Waltz eröffnet einen empathischen, mitfühlenden und körperbasierten Zugang zur Leiblichkeit von Sterben, Tod und Trauer. Das von Charlotte Uzarewicz angesprochene Brüchigwerden der Umfriedungen im Sterben

und das Diffuswerden des leib-, gefühls- und ortsräumlichen Kontext des Sterbenden wird anhand dieses Werkes in besonderer Weise nachvollziehbar. Darüber hinaus wird anhand des Stückes kontinuierlich die Fragilität deutlich, die mit dem Lebensende einhergeht. Diese betrifft die Auflösung der Grenzen des sterbenden Menschen ebenso wie die Unsicherheit und Trauer der Angehörigen sowie das fragile Verhältnis zwischen Pflegenden und Pflegebedürftigen, das häufig die Schamgrenze berührt und in dem es die Relation von Selbst- und Fremdbestimmung kontinuierlich neu auszutarieren gilt. Die unzähligen Sinnbilder, die Sasha Waltz in diesem Stück mit tänzerischen und szenografischen Mitteln für die Auflösung und das Diffuswerden des Eigenen im Sterben findet, offenbaren einen weiteren Aspekt der Gestaltung von Sterbeorten, welcher den vorbeschriebenen Sichtweisen gewissermaßen konträr gegenübersteht: Als konturlose Erscheinung hinter mattiertem Glas, in der Auflösung des Einzelnen in der Gemeinschaft der Tänzerinnen und Tänzer oder in dem Eintauchen einer Tänzerin in das pneumatische Gebilde der «Cloud» kommen Bewegung, Transluzenz, Schemenhaftigkeit, Zartheit und das Verschwimmen von Grenzen als weitere Aspekte der Räumlichkeit – und Leiblichkeit – des Sterbens hinzu. Neben klar konturierten, baulich gefassten, bergenden Prinzipien der Raumbildung tauchen hier das Textile, Leichte, Bewegte und Transluzente als weitere Elemente dieser Räumlichkeit auf.

Marvin Hüttermann stellt mit «Es ist so nicht gewesen» die Lebenswelt von Verstorbenen den Räumlichkeiten nach dem Tod gegenüber. Die befremdliche Funktionalität dieser Architekturen steht in scharfem Kontrast zur Nahbarkeit der ehemaligen Wohnräume der Verstorbenen und offenbart, dass die Fremdartigkeit der Räume, welche die Toten bis zu deren Beisetzung beherbergen, aufgrund ihrer Anmutung die Befremdlichkeit des Sterbens und des Todes mindestens teilweise verstärkt und bedingt. Einmal mehr lässt es sich anhand dieser künstlerischen Position über eine integrative Einbindung von Abschiednehmen, Aufbahrung und Trauer in die Institutionen am Lebensende nachdenken. Wenn die Praktiken, Traditionen und Verfahren nach dem Tod eines Menschen in einen ortsräumlichen Zusammenhang mit dem letzten Lebensort des Verstorbenen rücken, wird ein ortsgebundenes, schrittweises Abschiednehmen möglich, welches die Verstorbenen und ihre Angehörigen nicht aus dem vertrauten Kontext herausreißt, sondern Abschied und Trauer an diesem angestammten Ort ermöglicht.

Gregor Schneiders Arbeiten des Zyklus «Toter Mann», welche den Ausstellungs- und Museumsraum besetzen, eröffnen einen körperbezogenen Zugang zur Veränderung eines Raumes durch die Anwesenheit eines (vermeintlich) Toten. In der physischen Begegnung mit den am Boden liegenden, reglosen Körpern der Schauspielenden oder der skulpturalen Plastiken offenbart sich den Rezipierenden der eigene Umgang mit der Präsenz von Toten. Ein Erschrecken und die Unsicherheit, ob es sich um einen tatsächlichen Toten oder ein Kunstwerk handelt, bezeugen die eigene Unsicherheit im Umgang mit Verstorbenen und die von Maurice Blanchot so treffend beschriebene «Unergründlichkeit seiner Gegenwärtigkeit als Toter»,¹ also als Fremdartigkeit des Leichnams gegenüber der Vertrautheit, die mit dem Verstorbenen zu Lebzeiten bestand. Da diese Entfremdung von den Lebenden bereits im Sterbeprozesse einsetzt und sich bis zum Tod und darüber hinaus kontinuierlich verstärkt, eröffnet die Be-

1 Blanchot, Maurice: 1952, in: Macho, Thomas und Marek, Kristin (Hrsg.): 2007, S. 27.

gegnung mit den vermeintlichen Toten Gregor Schneiders einen erfahrungsbasierten Zugang zu dem individuellen, persönlichen Bedürfnis nach Abstand. In der Unmittelbarkeit dieser Kunsterfahrung wird für die Besucher die eigene Reaktion auf deren Präsenz leiblich spürbar.

Anhand der vorgestellten räumlichen und installativen Arbeiten werden verschiedene Lesarten des Raumes in Bezug auf Sterben, Tod und Trauer deutlich. Handlungsorientierte, bergende oder bewahrende Potenziale des Raumes werden aufgezeigt. Teilweise erscheint der Raum als übergeordnetes Gehäuse für die persönliche Aneignung, das Einbringen der eigenen Lebensweise oder die persönliche Gestaltung des eigenen Lebensendes, an anderer Stelle wird der Raum selbst zum Medium des Bewahrens und der Erinnerung. Stefan Kaegi und Dominic Huber offenbaren anhand der Räume von «Nachlass – Pièces sans personnes» die Individualität räumlicher Bedürfnisse. Wenngleich sie in diesem Fall dem dinglichen Nachlass (künftiger) Verstorbener Raum geben und nicht den Menschen selbst, so wird anhand dieser Arbeit doch deutlich, wie unterschiedlich die Nachlässe von Menschen sind und wie stark die Visionen von dem, was ein Leben ausgemacht hat und wie es bewahrt werden soll, divergieren. Daran zeigt sich einmal mehr und auch über den Tod hinaus die Individualität der Biografie und Schwerpunktsetzung eines jeden Menschen. Diese gilt es in der Gestaltung institutionalisierter Wohn- und Lebenskontexte für das Lebensende insofern zu berücksichtigen, als dass die Bedürfnisse an das Wohnen in allen Lebensphasen zutiefst persönlich und individuell sind, dies auch und insbesondere im Sterben bleiben und im Hinblick auf die Gestaltung und Auswahl dessen, was bleibt, sogar über den Tod hinausreichen.

Gregor Schneider offenbart mit seinem «Sterberaum» das Sterben als Gestaltungsaufgabe für jeden Einzelnen. Indem er die Individualität der Gestaltung des letzten Lebensraumes als Sterbezimmer betont und die Gestaltung zum Bestandteil einer persönlichen Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod erklärt, offenbart er einerseits, wie hoch der Bedarf nach Individualität am Lebensende auch und gerade im Kontext pflegerischer oder medizinischer Institutionen ist und nimmt andererseits jeden Menschen in die Pflicht, das eigene Lebensende – ebenso wie alle davor liegenden Lebensphasen – eigenverantwortlich selbst zu gestalten. Indem er diesen «Sterberaum» als künstlerische Position und für die persönliche Aneignung durch Sterbende in den musealen Kontext einbindet, regt er außerdem zum Nachdenken über die Kontextualisierung von Sterbeorten und die Sichtbarkeit des Sterbens im Kontext der alltäglichen Lebenswelt an. Mit Schneiders Definition des Museums als «Schutz- und Reflexionsraum»² thematisiert diese Arbeit zudem die Frage nach dem Eingebundensein des Einzelnen in einen übergeordneten räumlichen Kontext, also beispielsweise in eine Pflegeeinrichtung, ein Hospiz oder ein Krankenhaus. Während Schneider die Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit zur Gestaltungsaufgabe erklärt, welche sich in der konkret räumlichen Gestaltung des Sterberaumes ausdrückt und manifestiert, stellt er an die übergeordnete Architektur pflegerischer und medizinischer Einrichtungen sowie an jene, die sterbende Menschen beherbergen, die Anforderung, einen Schutz- und Reflexionsraum von eigenständiger, ästhetischer und anspruchsvoller Gestaltung zu bilden.

2 Schneider, Gregor: zit. n. Joncks, Heinz-Norbert: 2008.

Die archivalische und konservatorische Lesart des Raumes, welche das gesamte Werk von Christian Boltanski durchzieht, eröffnet eine Perspektive auf die Architektur als bewahrendes Gefäß der Erinnerungen und des Andenkens. Damit ergibt sich eine Konnotation der institutionellen Architekturen am Lebensende als lebendige Archive, welchen die Erlebnisse und Erfahrungen aller Personen, die sie bewohnt, besucht oder darin gearbeitet haben, eingeschrieben sind. Mit dem Konservieren des Herzschlags als Lebensindiz zu den «Archives du Cœur» wirft Boltanski die Frage auf, was von einem Menschen über seinen Tod hinaus bleibt, inwiefern die Individualität eines Menschen auch in seinem Andenken gewahrt und wie dem individualisierten Erinnern eine räumliche Fassung gegeben werden kann, ohne auf die Gemeinschaft einer kollektiven Erfahrung zu verzichten. Eine Gratwanderung, die es bei der Gestaltung von Sterbeorten ebenso zu bewerkstelligen gilt wie in deren alltagspraktischer Nutzung und Aneignung.

Giorgio Andreotta Calòs «Senza Titolo (La Fine del Mondo)» offenbart einen hauptsächlich sinnbildlichen Zugang zur Räumlichkeit des Sterbens. Anhand des Erlebens dieser Rauminstallation wird deutlich, wie die konkreten Grenzen eines Raumes in der Überlagerung mit Illusion und Projektion diffus werden. Das Brüchigwerden der Umfriedungen im Sterbeprozess findet hier eine architektonische Entsprechung. Diese Arbeit ermöglicht es dem Rezipierenden, die Erfahrung einer teils realen, teils illusorischen Raumsituation zu machen, welche das Diffuswerden räumlicher Konturen, die Auflösung der konkret räumlichen Fassung und ein flirrendes Ineinander-verschwimmen der tatsächlichen baulichen Gegebenheit mit deren immaterieller Überlagerung verdeutlicht. Damit kommt dieser Arbeit das Potenzial zu, die aus den Berichten Sterbender und der Menschen, die sie begleiten, hervorgehenden Veränderungen des Raumerlebens am Lebensende als Kunsterfahrung zugänglich und erlebbar zu machen.

Anhand dieser Positionen der zeitgenössischen Kunst wird deutlich, inwiefern eine Übertragung unterschiedlicher Themenfelder des Sterbens in die konkret räumliche Gestaltung von Sterbeorten möglich ist und wie sich dabei prägende Aspekte für Charakteristiken, Ausdrucksformen und Qualitäten für das Entwerfen architektonischer Räume am Lebensende herausarbeiten lassen.

