

Wolfgang Meisenheimer

Baukunst und andere Künste

Sympathische Annäherungen

 Springer

Baukunst und andere Künste

Wolfgang Meisenheimer

Baukunst und andere Künste

Sympathische Annäherungen

 Springer

Wolfgang Meisenheimer
Düren, Deutschland

ISBN 978-3-658-28583-8 ISBN 978-3-658-28584-5 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-658-28584-5>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Springer ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

|
—

Inhalt

Vorwort

Es sind Träume, Utopien, Ankündigungen einer neuen Welt, die dem Bauen vorangehen. 10



Das Malerische als Architekturmotiv.

- I/1 **Bilder wie gebaute Räume. Räume wie gebaute Bilder. 16**
- I/2 **Zweidimensionale Architektur. Die Tiefe der Oberfläche. 20**
- I/3 **Wie der malerische Illusionismus den architektonischen Raum bereichern kann. 24**
- I/4 **Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund. 28**
- I/5 **Der anamorphotische Blick. 32**
- I/6 **Die Steigerung der Augenlust durch Perspektive. 36**
- I/7 **Pompeji als Architekturmuseum der römischen Antike. 40**
- I/8 **Die maximalistische und die minimalistische weiße Wand. 44**
- I/9 **Stadträume als Bilder. 50**
- I/10 **Stadtmauern als Bilderrahmen. 54**
- I/11 **Das Fenster als Filter zwischen Außen und Innen. 58**
- I/12 **Malerei als Vorbild für Architektur. Architektur als Vorbild für Malerei. Die Scuola di San Marco in Venedig. 62**
- I/13 **Türen und Fenster bei Pieter de Hooch. 66**
- I/14 **Wände als hängende Bilder. Arabische Tradition. 70**
- I/15 **Renaissancefassaden. Schautafeln für die Gestenkultur des Leibes. 72**
- I/16 **Suzhou. Gartenlandschaft als Bilderangebot. 78**
- I/17 **Stucco Lustrò. Erotisierung der architektonischen Haut. 82**
- I/18 **Die heilige Stadt in der Glasmalerei. Gotische Chöre. 86**
- I/19 **Die nächtliche Stadt. Zeit für Ahnungen. Zeit für Gefühle. 90**

- I/20 **Andrea Palladio. Il Redentore. Eine lehrreiche Collage.** 94
- I/21 **Giovanni Battista Piranesi. Raumerfindung im Bereich der phantastischen Malerei.** 98
- I/22 **Frank Lloyd Wright. Prärie als Innenraummotiv.** 102
- I/23 **Étienne-Louis Boullées Schatten-Theorie.** 106
- I/24 **Gottfried Semper. Bauen heißt Bekleiden und Maskieren.** 110
- I/25 **Fürst Pückler-Muskau. Gartenarchitektur als malerisches Idyll.** 114
- I/26 **Panoramen als begehbare Bilder.** 120
- I/27 **Wandabwicklungen sind Bilderbögen.** 124
- I/28 **Ruinen-Sehnsucht.** 130
- I/29 **Die verwahrte Zeit. Das Gesicht der Erde als Palimpsest.** 134
- I/30 **Die flüchtige Perspektive des Autofahrers.** 138
- I/31 **Die Caféhaus-Spiegel von Paris.** 142
- I/32 **Der Traum vom Raum. Gemalte Architektur.** 146
- I/33 **Der flache Tiefenraum. Aus der malerischen Collage lernen.** 150
- I/34 **Oskar Schlemmers Fensterbilder.** 154
- I/35 **Früher Konstruktivismus. Wesnin und Popowa, Moskau.** 158
- I/36 **Dekonstruktivismus. Pablo Picasso und die Postmoderne.** 164
- I/37 **Giorgio de Chirico und postmoderner Städtebau.** 168
- I/38 **De Stijl. Die Architektur lernt von der Malerei die Regeln einer universalen Ästhetik.** 172
- I/39 **ZERO und die Architektur.** 178
- I/40 **La Villette, Paris. Eine philosophische Collage.** 184
- I/41 **Piet Mondrians Atelier.** 190
- I/42 **John Soane. Wie der malerische Illusionismus den architektonischen Raum bereichert.** 194
- I/43 **Ben Willikens. Der triste Raum, menschenleer.** 198
- I/44 **Die Verwandlung der Stadtbilder im Verlaufe eines Tages.** 202
- I/45 **Die Stadt als Fun-Szene. Architektur für den Augenblick.** 206
- I/46 **Architektur und Film.** 210

II

Die skulpturale Gestalt als Architekturmotiv.

- II/1 **Das antike Ägypten. Das plastische Volumen als Urbild von Architektur.** 216
- II/2 **Indien. Mahabalipuram. Granitmodelle für Tempelarchitektur.** 220
- II/3 **Der Turm als Archetypus.** 224
- II/4 **Das Motiv der Falte. Barock und Postmoderne.** 228
- II/5 **Volumen und Raum. Nicolai Alexandrowitsch Ladowski und seine rationale Ästhetik.** 232
- II/6 **Constantin Brancusi. Sein Atelier als Arbeitsmodell für die vertikale Stadt der Moderne.** 236
- II/7 **Alberto Giacometti, der Portraitist. Von der Sagittalebene besessen.** 240
- II/8 **Eduardo Chillida. Seine Alabasterreliefs als Miniaturen von Baukunst.** 244
- II/9 **Richard Serra. Dazwischen sein, ein Grundgefühl im architektonischen Raum.** 248
- II/10 **Hansjörg Voth. Megaskulpturen in der Sahara.** 252
- II/11 **Fritz Wotruba. Seine Lehre der intelligenten Abweichung.** 256
- II/12 **Le Corbusiers Muscheln.** 260
- II/13 **Walter Pichler. Im figurativen Bau der menschliche Leib.** 264
- II/14 **Gehrys Bildhauer-Erfahrung. Das Museum von Bilbao.** 268
- II/15 **Das Mathematisch-Ideenhafte der Architektur, eingefangen in den Szenerien von Franz Erhard Walther.** 272

III

Szenische Akte als Architekturmotiv.

- III/1 **Entwicklung architektonischer Gesten aus dem Ausdruckstanz.** 278
- III/2 **Das Schloss von Versailles. DAS europäische Gesamtkunstwerk.** 282
- III/3 **Über gestische Qualitäten in Architektur und Tanz.**
Brief eines Architekten an seine Tänzerfreunde. 286
- III/4 **Der Rhythmus des Leibes, ein Urmodell für die Gestaltung von Raum.** 294
- III/5 **Tempelwagen. Fahrbare Architektur in Südindien.** 298
- III/6 **Indien. Die Stadt als Mandala.** 302
- III/7 **In Innenräumen: Bilder der Natur.** 306
- III/8 **Trionfi. Die Stadtfeste der Renaissance. Gesamtkunstwerke.** 310
- III/9 **In der Renaissance: Architektur, die Architektur darstellt.** 314
- III/10 **Adolphe Appia und Ludwig Mies van der Rohe.**
Bewegung erscheinen lassen. 318
- III/11 **Schweben und Fliegen, eine uralte Sehnsucht.** 322
- III/12 **James Turrell. Die Wahrnehmung der Natur als Kunstwerk.** 326
- III/13 **Gregor Schneider. Städtische Alltagsszenen als museale Topoi.** 332
- III/14 **Der geliehene Raum. Architektur, auf Architektur projiziert.** 338
- III/15 **Der Stadtplan von Peking. Zuvor geschrieben, dann gebaut.** 342
- III/16 **Kochkunst und Baukunst in China. Analoge Strukturen.** 346
- III/17 **Walking City. Instant City. Die Erinnerung an eine Zukunftsidee.** 350
- III/18 **Architektur als Recycling-Kunst unter den Aspekten von**
Marcel Duchamp. 354
- III/19 **Togu Na, das Männerhaus der Dogon-Afrikaner.** 358
- III/20 **Paul Valéry. Nun, da wir des Körpers beraubt sind ...**
die Belehrung der Baukunst durch Poesie. 362
- III/21 **Architektur, Sprache, Schrift.** 366
- Schlusswort. Entwerferwünsche.** 374
- Abbildungsverzeichnis** 376

Vorwort

Es sind Träume und Utopien, Ankündigungen einer geistigen Welt, die dem Bauen vorangehen.

Das Erlebnis des realen architektonischen Raumes gründet in zweierlei Welt, der Welt der Dinge mit ihren objektiven Eigenschaften, Größe, Gewicht, Farbe usw. einerseits und der Welt der Ideen und Empfindungen mit den subjektiven Einflüssen der Wahrnehmung, Erinnerung usw. andererseits. Beide fließen ineinander. Nur durch bestimmte Übereinkünfte der kulturellen Geschichte sind sie allerdings deutlich voneinander getrennt worden, Dingwelt und subjektive Erkenntnis, »Außenwelt« und »Innenwelt«.

In einem ersten Verständnis scheint Architektur nichts anderes zu sein als ein Ensemble von Dingen der Außenwelt, objektiv gegeben, anfassbar, den Betrachtern und Benutzern gegenüberstehend und in diesem Sinne objektiv, dauerhaft und unbezweifelbar. Andererseits ist bekannt, dass sowohl die gebauten Dinge als auch die Räume

dazwischen nie auch nur zweimal gleichartig wahrgenommen oder benutzt werden können. Das Konkreteste ist eben doch Architektur als ein Erlebnisraum. Als ein solcher ist sie an die Empfindung und die Vorstellung der Menschen gebunden, wechselnd, vielschichtig und dabei nie eindeutig. Die Architekturgeschichte ist deshalb seit vielen tausend Jahren auch eine Geschichte der Architekturtheorie als Wahrnehmungstheorie. Wie ist es möglich, gültige, bleibende Aussagen über gebaute Dinge zu machen, die von den subjektiven Komponenten der Erfahrung unabhängig und dadurch übertragbar werden? Wie ist es möglich, Eigenschaften von Bauten und Vorgängen, die zu ihrer Herstellung erforderlich sind, klar und zweifelsfrei zu beschreiben? So hat sich die Verständigung über Architektur seit *Vitruvius Pollio* (1. Jh. v. Chr.) zunehmend als eine rationale Fachsprache entwickelt, die fragt: Welcher Katalog von formalen und technischen Elementen muss benutzt werden, um bestimmte Aufgaben zu erfüllen und bestimmte Wirkungen zu erreichen, seien sie praktischer oder symbolischer Art? Es ist aber keine

Frage, dass sich die Formulierung dieser Aufgaben immer wieder geändert hat, im Wechsel der Kulturgeschichte immer wieder neu dargestellt wurde, stammten doch diese Formulierungen aus immer wieder anderen Lebenserfahrungen und gesellschaftlichen Umständen.

Der fachliche Umgang mit den materiellen Bauelementen und den Möglichkeiten ihrer Kombinatorik muss allerdings wissenschaftlich korrekt und für die Beteiligten nachprüfbar sein. Statische Berechnungen, Baubeschreibungen zu den konstruktiven Details und zum Tragwerk müssen von den Empfindungen ihrer Verfasser unabhängig sein; ihre zuverlässige Übertragbarkeit ist besonders für Technik und Handel wesentlich. Deshalb müssen die fachlichen Aussagen zahlenmäßig quantifizierbar und für die Digitalisierung geeignet sein. Nicht so der ideelle Hintergrund, die geistigen Träume und die Wunsch-Utopien, die dem Einsatz solcher Systeme zugrunde liegen. Schon die frühesten bekannten Bauten, etwa chinesische Ringhäuser oder afrikanische Erdarchitektur, lassen ahnen, dass die Entwurfskalkulation

nuancierte Gedanken über die Kräfte der Natur ringsum, über die instrumentellen Möglichkeiten des Handwerks, insbesondere über die Fähigkeiten der menschlichen Hände, aber auch über die Ideenwelt der Ahnen einbezog. Gewiss waren die Theoreme dieser Frühzeit der Kulturgeschichte wild gemischt und nur zum geringsten Teil rationaler Art. Erst mit der Entwicklung der Baugeschichte, in Europa etwa zur Zeit der Renaissance, wird deutlich, wie die Disziplinen der Erkenntnistheorie auseinandertreten und eigene Sprachen und Schulen entwickeln, dass aber gleichzeitig ein Prozess der gegenseitigen Befruchtung und Befragung dieser Disziplinen einsetzt. Merkwürdig genug ist was bei der Arbeit eines Künstlers oder eines Wissenschaftlers ganz und gar selbstverständlich ist und als beglückend empfunden wird: Im Innenbereich der voneinander getrennten Fachgebiete wird die Randzone, der Übergang zu fremden Theoremen und Erfahrungen, nicht gepflegt, vielmehr systematisch gemieden. »Schuster, bleib bei deinem Leisten!« Die eigene Fachsprache soll nicht gestört oder gar verunreinigt

werden. Dennoch, gerade hier, an den Rändern der Fachgebiete, liegt meist die Zone der kreativen Erfindung, der anregende Stoff, das Potential zur neuen Erkenntnis. Wurde nicht schon in der griechisch-römischen Antike die Baukunst für die Mutter vieler Künste gehalten? Wurden die Architekten nicht von ihrem Vordenker Vitruvius angehalten, ihr Wissen und ihre Bildung aus allen vier Winden zu holen? »Die Bildung des Baumeisters ist mit mehreren Wissenschaftszweigen und mannigfachen Elementarkenntnissen verbunden, da durch sein Urteil alle von den übrigen Künstlern geleisteten Werke erst ihre Billigung finden müssen.« (Vitruvius Pollio, *Zehn Bücher über Architektur*, 1. Buch, 1. Kapitel).

Die gestalterischen Künste und Wissenschaften üben seit eh und je in den Hinterköpfen der Entwerfer gewaltigen Zauber aus. So wie auch umgekehrt architektonische oder architekturelle Züge eben diese voneinander getrennten Künste und Wissenschaften beeinflussen. Die Feststellung »gebauter Strukturen« geistert seit Jahrtausenden durch die

Interpretationen aller kunstvollen Phänomene. Das Erlebnis von Architektur wirkt überall, wo räumliche Ordnung gesucht und gefunden wird.

Die in diesem Band ausgebreiteten Beobachtungen, ausgehend von der persönlichen Erfahrung des Verfassers mit Malerei, Skulptur und szenischen Künsten, sind willkürlich zusammengestellt. Die jeweils skizzierte Analyse versucht, den Reiz der sympathischen Annäherung einer Arbeitssituation am Rand zweier oder mehrerer Fachgebiete anzudeuten. Und dabei die Lust des Lesers zu wecken, seine Lust am Neuen. Mutig zu sein bei der eigenen experimentellen Arbeit.



Traumraum.

Lernen

*an den Rändern
der Erfahrung ...*



**Das
Malerische
als
Architektur-
motiv.**



**Bilder wie
gebaute Räume.
Räume wie
gebaute Bilder.**



■ Solange es gebaute Räume gab, war ihr Gebrauch immer von Sehnsüchten, Wünschen, Utopien und reizvollen Vorstellungen begleitet. Architektur wollte immer über sich hinaus. Von Architektur wurde immer mehr erwartet als ihr praktischer Gebrauch. Gewiss, nicht jedes Bauwerk strahlt die gewünschte Überhöhung aus. Aber bei manchem Entwurf ist sie als Sehnsuchtsdimension angelegt, bewusst oder unbewusst. Und mancher Entwerfer wird durch frühere Erfahrungen geprägt, die ihn mit den schönen Künsten verbinden, mit Wahrnehmungserfahrungen, Denkerfahrungen und auch mit Anregungen zur Formulierung von Ausdrucksmomenten in seinem eigenen Werk. Denn alle geistigen Entwicklungen sind so viel Wert wie die Qualität ihrer Darstellung, also ihrer Mitteilung an andere Menschen. Und: Die Geheimnisse der Darstellungstechniken – sowohl in der Architektur wie auch in den bildenden Künsten – kann man lernen.

So haben die Bau-Künstler von anderen Künstlern gelernt; sie haben ihre Erfahrungen kennengelernt, ihre Beobach-

tungen nachgeahmt und ihre Begeisterung geteilt. Umgekehrt gilt offensichtlich auch: Maler, Bildhauer, ja auch Tänzer und Poeten haben gelernt, die »architekturelle« Prägung ihrer Formen zu pflegen, ihre Werkelemente in strenger Systematik aufeinander aufzubauen, feste Zusammenhänge herzustellen, abgeleitet aus den Erfahrungen mit Baukunst. Es gibt also eine wechselseitige Befruchtung von Architektur und anderen Künsten, sympathische Annäherungen.

Der bei weitem bedeutendste der Lernvorgänge bei der Kommunikation über die Struktur des architektonischen Raumes ist die Verwendung linearer Zeichnungen. Obgleich sie dem Erlebnisraum fremd sind – geben sie doch weder Atmosphäre noch Gebrauch noch Erlebnisvielfalt des Architekturraums wieder –, haben sie sich seit Jahrtausenden als Werkzeug bewährt. Sie sorgen für die rationale Verständigung über Formen, Maße, Richtungen und Positionen. Diese Reduktion ist wesentlich, insbesondere, weil sie auf persönliche Bezüge verzichtet. Die gebaute Welt ist, zeichnerisch linear dargestellt,

eine »objektive«, unabhängig von der Stimmung und Interpretation ihrer Besucher oder auch Wetter und Jahreszeiten. Es ist also nicht die reale Atmosphäre des Bauwerks, die mit dieser Darstellungstechnik gemeint ist, sondern ein Idealbild ihrer Struktur, eine geometrisch bestimmte Vereinfachung seiner Ordnung. Und sie ist quasi unabhängig von ihrem Verfasser; sie ist von Büro zu Büro übertragbar. Allerdings ist auch klar, dass ein ausgeführtes Bauwerk nicht zu 100% seiner Entwurfszeichnung entspricht. Der Bau ist komplex, vielschichtig, ja geheimnisvoll, während die Zeichnung einfach und identisch wiederholbar bleibt, ohne »Metaphysik«. Ihre rationalistische Klarheit behält die lineare Zeichnung auch im Zeitalter der Digitalisierung.

Dem Typus lineare Zeichnung steht die poetische gegenüber. Die Handzeichnungen der Entwerfer, auch auf den Computer übertragen, sind in der Lage, über die euklidische Raumstruktur hinaus vielschichtige Atmosphären zu übermitteln, etwa Leibbezüge des Entwerfers, Höhepunkte seiner

**Baukunst, Malerei, Foto, Film.
Gerade die Mitteilung von Atmosphären
gelingt durch das Lernen von Techniken.**

Aufmerksamkeit bis zu Freude und Tristesse sowie Naturbezüge, das Wetter, Tages- und Jahreszeit und konkrete Nutzungsszenen. Vorwegnehmend können sie z. B. vom Gebrauch eines Innenraumes reden, noch ehe er realiter existiert.

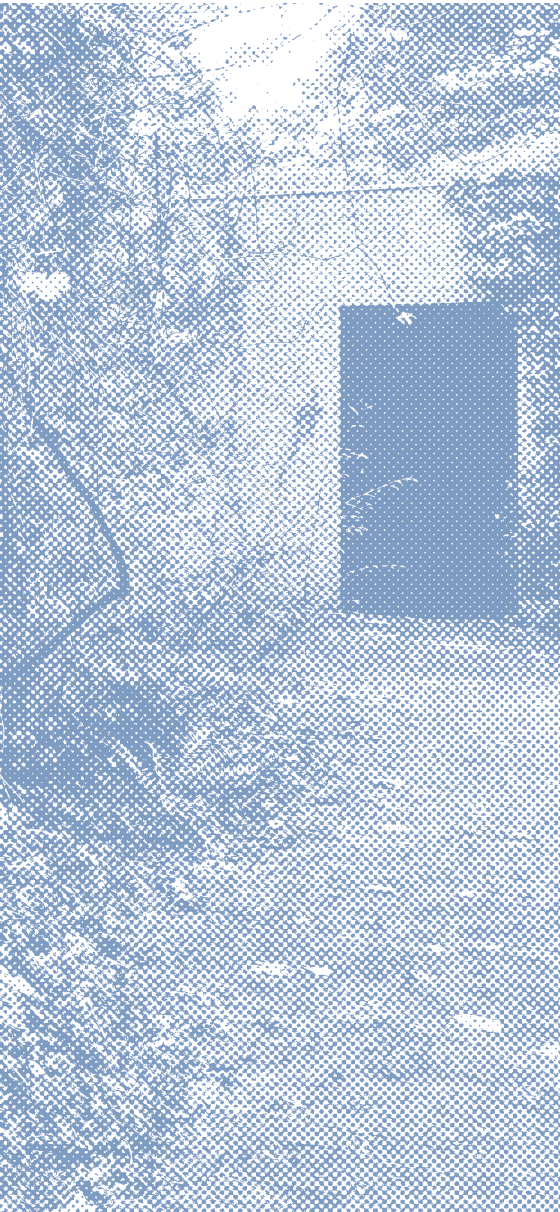
Für die Simulation von gewünschten Erlebnissituationen kommen besonders die Darstellungstechniken der Malerei, Fotografie und Film infrage. Können Bilder doch Idealsituationen zeigen und so den Sinn eines Architekturentwurfs deutlich machen. Sie beflügeln die Phantasie der Betrachter, indem sie Mögliches und zugleich Unmögliches, Erwünschtes und Vermeidbares zeigen, normale und anormale Situationen der Verwendung.

Und umgekehrt. Schöne Räume kommen dem Betrachter manchmal wie gebaute Bilder vor. Der Architekturraum strahlt eine Wirkung aus, die wir aus der Malerei oder aus Foto und Film kennen, etwa die Tiefenstaffelung schöner Kulissen mit Farbe und Glanz, Licht und Schatten, Abendsonne oder Morgenlicht.

Wir warten geradezu auf das Erlebnis zauberhafter Szenen im Augenraum. Märchenhaftes Venedig! Wer liebt nicht diese Stadt in ihrem beleuchteten Dunst? Es ist das Venedig des Canaletto, des William Turner, das sich in unserer Vorstellung entfaltet! Und tatsächlich, die Details der Palastfassaden des Canale Grande sind im Hinblick auf den Farbe-und-Licht-Raum der Malerei konzipiert. ██████████



**Zweidimensionale
Architektur.
Die Tiefe
der Oberfläche.**



■■■■■ In Venedig trugen die Vornehmen um 1550 Pelze mit Purpurstoffen, Brokat, Samt und Atlasseide, unglaublich prächtige Gewänder. Die Schneiderei Bontempelli, der Meister Giovanni, »il maestro valentissimo et acutissimo«, kleidete sogar den Sultan in Konstantinopel ein, kostbar und teuer. Der in der Stadt verbreitete Sinn für feine Textur und Farbe war selbstverständlich auch für die vielen Künstler verbindlich, ein unvermeidliches, aufregendes Gebot. Man kleidete sich prächtig und man malte prächtig. Die äußerste Spitze dieser Leidenschaft für Farbe und Materialtextur hat man in der Werkstatt des *Tizian* gesehen und bewundert. Während die Gesellen ihrem Meister, so sehr er auch als Kenner der Farben verehrt wurde, hinter vorgehaltener Hand die Fähigkeit zu zeichnen aberkannten, begann der alternde Maler, schon über 60, bei jedem neuen Bild neuartig experimentierend höchste Ansprüche an die farbige Oberfläche zu stellen. Geradezu wild und leidenschaftlich setzte er sich über die überkommene, mittelalterliche Farbensymbolik hinweg. Er malte, übrigens meist ohne Auftrag, mit Pinseln

und Fingern immer wieder neue Schichten, zarteste Lasuren und bald wieder pastose Überhöhungen, so dass nie gekannte Wirkungen entstanden. Seine Farbenwelt ging unmittelbar aufs Gemüt; er versuchte, Freude und Trauer, Hoheit und Intimität zu entwickeln – ohne Mystik und religiöse Metaphysik. Das hob ihn hoch über die künstlerische Landschaft Europas empor, isolierte ihn aber zugleich artistisch und sozial. Er starb vereinsamt 1576.

Das Feuer von Tizians Farbenleidenschaft hatte auch die Köpfe der venezianischen Architekturmacher besetzt. Die Paläste am Canale Grande, jeder kennt sie, sprühen noch heute vor Weißgold, Glanz und Farbe; sie sind nachbarschaftlich in ein Spiel von Materialnuancen gebadet. Hier leben die Bauwerke von ihrer Haut. Feinste Spachtelungen und Lasuren heben sich von körnigen Schattenflächen ab, glänzende Vordergründe von kühleren, dunkleren Hintergründen. Kalte und warme Töne ergänzen sich zu harmonisch präsentierten Teppichen. Die Architektur lebt ganz und gar vom Zauber ihrer Oberfläche. Das Tageslicht und die

Schwankung der Jahreszeiten spielen bei den Wirkungen mit, denen sich kein Mensch entziehen kann. Diese visuellen Teppichszenen, man sieht sie nicht zweimal gleich. So wie die Natur mit Licht, Wind und Wetter in die Verwandlungen einbezogen ist, so ist es auch jedes Mal das Gemüt des Betrachters, seine Blickrichtung und seine persönliche Stimmung. Architektur ist hier eben nicht nur Objekt-Collage, sondern darüber hinaus ein zauberhafter Erlebniszusammenhang von Subjekt und Objekt.

Solche Raumqualitäten gibt es leider bei den Produktionen der Moderne allzu selten. Die Kunst der feinsinnigen Oberflächengestaltung kommt mit solchen Spitzenergebnissen in der modernen Architektur kaum vor; sie steht entschieden zurück hinter dem Interesse an strukturalen Neuerungen, an der Entwicklung von Technik und kubistischen Großformen. Das bedrückt jedermann im Alltag, wird aber von der Fachkritik kaum besprochen. Walfried Pohl beklagt den Mangel ausdrücklich in seinem Werkbund-Buch »Der zweite Blick«.

**Die Zauberwelt der delikaten Oberfläche.
Die Dinge reflektieren die zartesten
Erwartungen des Leibes.**

Zu den leuchtenden Beispielen aus der Frühzeit der Moderne gehört das farbige Werk des *Luis Barragán*. Unter der Sonne Mexikos lässt er seine Außenräume wie farbige Innenräume blühen: rosa, flaschengrün, himmelblau und weiß breiten sich die glühenden, blühenden Oberflächen um die Körper ihrer Betrachter herum aus. Sogleich wird das Gefühl von den Texturen der Wände getragen. Sie scheinen sich zu dehnen und zu schrumpfen, heiter nach vorn zu treten oder stumpf im Hintergrund zu verschwinden, Gegenstände eines Wohlgefühls, das Architektur als Bühne genießt. Eine Zauberwelt, ebenfalls ohne Symbolik, aber in der Tiefe abgestimmt mit den Erwartungen des menschlichen Leibes. Die Architektur dort und der Betrachter hier, sie sind in den farbigen Zonen der Oberflächen miteinander verwoben. Sie reagieren aufeinander mit gestischen Qualitäten, ebenso subjektiv wie objektiv gegeben.

Ein anderes Positivbeispiel ist das Werk von *Le Corbusier*, beginnend mit seiner frühen Lust an Primärfarben, die in die Naturtöne von Stein, Sand, Beton

eingebettet sind. Er wurde angeregt durch seine Malerfreunde *Amédée Ozenfant* und *Fernand Léger*, die er auch als Maler eifrig nachahmte. Im Alter übertrug er dann seine Wandererfahrungen am Meeresstrand und das Tasten nach den Muscheln seiner Petrifaktensammlung auf das kostbare Volumen der Kirche in Ronchamp, dessen Wölbungen und Faltungen zu einem einzigen Abenteuer vom Auf und Ab empfindlicher Oberflächen geworden sind. Die zwei Dimensionen der Häute wurden zu drei oder gar vier Dimensionen tänzerischer Körper, wenn man die Bewegung des Betrachters mit einbezieht. ■■■■■



**Wie der malerische
Illusionismus
den architektonischen
Raum bereichern
kann.**



Was die Malerei seit Jahrhunderten immer wieder zu einer Fundgrube des Architekturentwurfs macht, d. h. zum Vorbild seiner Darstellungstechniken, das ist ihr Illusionismus. Vermag sie doch in zauberhafter Weise im Augenraum Nähe und Ferne und vielerlei Stimmungen der Erlebniswelt darzustellen und beliebig zu steigern. Sonnenaufgänge und Dämmerungen, Horizonte und materielle Details aus dem Nahraum, ja Szenen, die in der Natur draußen unmöglich oder körperlich nicht erreichbar sind, sie können von Malern in die eigenen vier Wände geholt werden. So kommt das Staunen in den Alltag. Malerei ist auf spielerische Weise dem Märchen nah, freilich gebunden an den Augenraum.

Den größten Zauber übt seit Jahrhunderten die malerische/zeichnerische Technik aus, Dinge größer oder kleiner und damit bedeutender oder unbedeutender erscheinen zu lassen als im natürlichen Sehraum. Schon kleinste Verschiebungen gewohnter Größenverhältnisse erzeugen im Bild das Gefühl von Unerreichbarkeit oder bedrohlicher Nähe. Die großen

romantischen Landschaftsmaler, etwa *Piero della Francesca* (ca. 1415–1492) oder *Claude Lorrain* (ca. 1600–1682), verstanden es, durch die winzig kleine Wiedergabe eines Hirten mit seiner Herde Bäume und Burgen ins Erhabene wachsen zu lassen. Die relativen Größen lassen die Empfindung ungeheurer Ausdehnung entstehen und damit das Gefühl von Verlorensein, Demut oder auch Intimität. Die Maler haben gelernt, nach Belieben neuartige, überraschende und sympathische Seelenwelten vorzuführen. Verzerrungen, Vergrößerung, Annäherung und Abstoßung sowie farbige Extravaganzen waren die Werkzeuge, um einen künstlichen, theaterhaften Raum über jedes Naturerlebnis hinaus genießerisch zu einem expressiven Seelenraum werden zu lassen.

Gleichzeitig wird das Prinzip der Collage in Bildern und Zeichnungen virtuos eingesetzt, visuelle Kunsträume vom natürlichen Erlebnisraum abzusetzen. Die Dinge, aus dem Alltagsraum wohl bekannt, werden mit Überraschungseffekten neu und anders montiert; ihr Neben- und Hintereinander wird

um besonderer Wirkung wegen seltsam neu gestaltet. Große romantische Malerei wie z. B. die von *Karl Friedrich Schinkel* (1781–1841) lässt um 1820 mutig gotische Kathedralen neben griechischen Tempeln stehen und die Ufer idyllischer Seen und Flüsse zieren. Neue Nachbarschaften suggerieren gedachte Welten von neuem Zauber, individuelle Ideenlandschaften. In der Kunstgeschichte spricht man von »Capriccio«, wenn die motivischen Elemente einer Landschaft, Häuser, Berge, Tempel, Kirchen und Paläste in willkürlich erfundenen, neuen Anordnungen artistischen Einfällen tollkühner Malerarchitekten folgen und ihre Liebhaber erfreuen.

Die illusionistischen Möglichkeiten der Malerei haben nicht nur das Reservoir der Motive, sondern auch die Kultivierung des Augenraumes, d. h. die Sehgewohnheiten der Menschen beeinflusst. Die Lust an der Darstellung von Tiefe und Nähe, die Freude an ausdrucksstarken Farbstimmungen, Glanz- und Lichteffekten und die Sehnsucht, kurzzeitige Augenerlebnisse festzuhalten, bekamen

**Der illusionistische Raum.
Wie Glück und Schauer erzeugt werden.
Das Theater der Gefühle.**

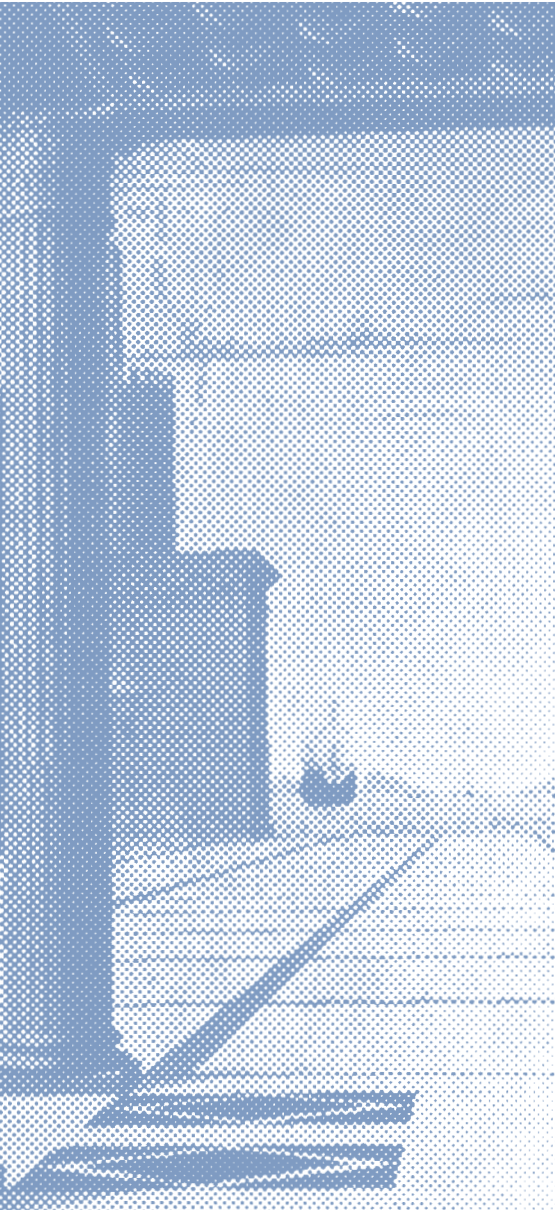
einen neuen Sinn. Einen frühen Schub erfuhren diese Wahrnehmungsinteressen bei der Entwicklung der Bühnenbildkunst in Renaissance und Barock. Werner Oechslin macht in DAIDALOS 14 etwa auf die avantgardistische Leistung des *Fernando Bibiena* (1656–1743) aufmerksam und dessen Versuche, diese eigenständige Disziplin der Malerei wie eine experimentelle Werkstatt mit »Maschinen«, Faustregeln und Tricks auszustatten, die es erlauben, durch Bühnenarchitektur das Auge und das Gemüt des Betrachters (»gran contezza d'occhio, e soddisfazione d'animo«) zu befriedigen.

Durch solche Anstöße stimuliert, denken Architekten, das illusionistische Vermögen der Malerei solle auch der Architektur zugutekommen! Auch die gebauten Dinge können, wo es Sinn macht, illusionistisch verzerrt und überhöht werden. Der Architekturraum wäre, wo immer das bedeutungsvoll ist, ein malerischer, kunstvoll vertieft, gedehnt, verkürzt, verfremdet, verschönert und idealisiert. Auch die Architektur kann den Augenraum malerisch verzaubern!

Besonders die englische Version der Romantik hat Malerei und Architektur, zugleich aber auch Landschaftsgestaltung und erzählerische Literatur einander nahegebracht. Als zauberhafte Variationen einer Erlebniswelt heben sich Vordergründe von Tiefenräumen ab. Überraschend zeigt sich über seinen Spiegelbildern ein Schloss und bleibt doch für den Fußgänger verwehrt, eben ein Traum, aber sinnlich gegeben und leibnah. ■■■■■



**Vordergrund,
Mittelgrund,
Hintergrund.**



Die Lust an der räumlichen Tiefe, von den Malern der italienischen Renaissance in konstruierten und doch traumhaften Bildern dargestellt, ergriff die Architektur nördlich der Alpen in einem spielerischen Rausch. Die Barockkirchen dort, etwa Ottobeuren, die Wies, Vierzehnheiligen und Neresheim, sind Explosionen der Augenlust. Im Mittelpunkt der räumlichen Ereignisse steht jeweils ein wahrnehmender, sich bewegender Mensch. Beim Eintritt in den Innenraum entsteht für seine Sinne eine ungeahnte Weite der Vorstellung, Sehnsuchtferne und Jenseitszauber. Das Tiefenerlebnis ist aber nicht mehr in der Fläche festgemacht wie bei *Giotto* (1267–1337) und *Masaccio* (1401–1427), sondern vielmehr an Theaterbedingungen räumlicher Art. Der Besucher ist Mitspieler, er steht mitten drin im Ereignis; er gestaltet selbst die Szene, indem er sich vortastet, sich umwendet, beim Gehen Blickverbindungen herstellt usw. In der Philosophiegeschichte dieser Zeit, z. B. in *George Berkeleys* »New Theory of Vision«, wird formuliert, dass jegliche Erkenntnis des Menschen in Sinneswahrnehmungen gegründet ist.

Gottfried Wilhelm Leibniz stellt das Weltganze als harmonischen Zusammenhang von Objekt und Subjekt dar. Die Barockkirchen erscheinen wie ideale Versuchsanordnungen für eine solche Weltsicht.

Wie geht das vor sich, die Installation des Sehraum-Modells in konkrete Bauten?

Vierzehnheiligen, eine Arbeit von *Balthasar Neumann* (1687–1753), besteht aus einer Außenschale aus Mauerwerk mit einem Satteldach aus Holz. Im Inneren dieser konventionellen Schachtel entsteht aber durch frei eingestellte Säulengruppen eine Art Illusionstheater. Die Ineinanderfügung zweier räumlicher Gestalten erzeugt geheimnisvolle Licht- und Sichtsituationen, deren Bild sich mit der Bewegung des Betrachters ständig ändert. Es gibt nicht mehr EINEN eindeutigen Raumeindruck, sondern mit den Schritten und den Kopf- und Augenbewegungen viele mögliche. So wird das Sehen selbst zum künstlerischen Ereignis; die Architektur ist zum Spielraum für die visuelle Kombinatorik geworden.

Der atmosphärische Raumzusammenhang, verstanden als ein harmonisches Ganzes, verbindet die vorgegebenen kosmischen Qualitäten, etwa die Lichtstimmung, mit den Eindrücken des Subjektes, das agiert und sich bewegt, das seine Wahrnehmungsvorgänge selber steuert. Das Architektur-Erlebnis als philosophisches Modell der Weltsicht ist also ein fluktuierendes, dynamisches. Im Brennpunkt steht der Mensch als Erlebnis-Subjekt, Augen und alle anderen Sinne in ständiger Bewegung.

Besonders die Innenwelt dieser Architektur ist kunstvoll mit Details ausgestattet, die die Aufmerksamkeit hin- und herziehen und deren Eindruck sich ständig ändert. Licht und Farbe sind gegenüber allem bisher Bekannten unglaublich gesteigert. Hell- und Dunkelzonen, Warm- und Kalteindrücke und lebhaftete Kontraste bei den Oberflächen-Texturen lassen den Betrachter nicht zur Ruhe kommen. Hundert Nuancen fordern die Neugier heraus. Nicht zweimal beim Rundgang sind die Eindrücke identisch. Das Auge, der Schritt, der ganze Leib ist beteiligt