

Mit verbundenen Augen durch ein wohlgebautes Haus

Zur szenischen Kapazität von Architektur

Alban Janson und Angelika Jäkel (Hrsg.)



Mit verbundenen Augen durch ein wohlgebautes Haus

Zur szenischen Kapazität von Architektur

Alban Janson und Angelika Jäkel (Hrsg.)

Vorträge und Gespräche über die Erfahrung von Architektur
zwischen Bild- und Raumerlebnis

**Sonderdruck
2007**



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

„Szenische Kapazität“

Thomas Hasler

In der Ausschreibung für dieses Gespräch wird die Frage nach dem Verständnis des architektonischen Raumes als Rahmen, als „in Szene-Setzung“ von Bewegung und Handlung gestellt. Wie kann Architektur in ihren Innenräumen oder in ihren Zwischenräumen, also dem Wohnraum einerseits und dem urbanen Raum andererseits, einen solchen Rahmen bilden oder eben „szenische Kapazitäten“ bereitstellen?

Was mich als Architekt an dieser Frage interessiert, ist nicht das Ob (also ob die Architektur das könne), sondern das „Wie“! Denn dass der architektonische Raum prinzipiell die Kraft hat, dem innewohnenden Menschen mitsamt seiner Bewegung und Handlung einen prägenden, verstärkenden, unterstützenden Rahmen zu verleihen – davon bin ich überzeugt, und das braucht auch nicht weiter bewiesen zu werden. Das ist eine Sache der Erfahrung! Das „Wie“ hingegen, die spezifische Formung von Bau und Raum, die es erst ermöglicht, dass diese Kapazität überhaupt erst entsteht respektive wahrnehmbar wird und somit in die Erkenntnis des (bewohnenden) Menschen übergeht und dort ihre Wirkung entfalten kann – das ist die ungleich schwierigere Frage. Vielleicht suchen die meisten der Architekten solche Kapazitäten, wenn sie Räume gestalten. Nur wird in der gegenwärtigen Fachdiskussion die Frage wohl zuwenig genau gestellt und oft mit recht unklaren Begriffen wie z.B. Raumqualität, Raumatmosphäre etc. derart allgemein beschrieben, dass damit alles und nichts gemeint sein kann. Ich denke, die Sache birgt mehr Gesetzmäßigkeiten, als man denkt.

Voraussetzung, um sich dem Ziel anzunähern, ist das Verständnis, was Raum überhaupt ist. Mir scheint, das sei gar nicht so klar. Im Unterschied zum Objekt, auch zum architektonischen Objekt, ist der Raum, das leere Dazwischen, eigentlich das Nichts. So genannte Raumgestaltung hätte also nicht primär zum Ziel, Objekte oder Wandflächen im Raum zu dekorieren.

Eigentliche Raumbildung ist das Herstellen einer Art „Kräftefeld“, das sich *zwischen* den gebauten Elementen, also im leeren Dazwischen einstellt. Nicht dass die den Raum umfassenden Elemente dabei nicht wichtig wären – sie sind es sehr – aber immer nur „in Bezug“ auf das Schaffen des dazwischen liegenden Raumes und nicht isoliert für sich selber. Um das Gesagte etwas verständlicher zu machen, könnte man einen plakativen Gegensatz aufbauen. Beispiel Innenraum: Vier Wände, Boden und Decke bilden einen Innenraum, eine scheinbar banale Tatsache. Aber hier geschieht etwas Interessantes. Mit dem Akt des Bauens wird aus dem allgemeinen Raum (der Umwelt) ein Stück herausgeschnitten und eine neue, kleine Welt geschaffen: Eine Welt, auf die sich der Bewohner unmittelbar bezieht. Die vertikalen Wände stellen sich ihm entgegen und werfen ihn zurück auf den dazwischen liegenden Raum. Wie die Wände das tun, davon ist nun die Qualität dieses Dazwischens in hohem Maße abhängig. Der Gestaltung der Wände, ihrer Konstruktion, ihrer Befensterung kommt dabei die entscheidende Bedeutung zu. Man ist oft versucht, diese Frage mit dem Verweis auf den positiven Wert der abstrakten Gestaltung, der Reduktion bis zum letzten Detail zu umschiffen. Meist ist damit dann aber leider bloß eine Nicht-Gestaltung das Resultat. Diese Tatsache beruht leider auf einem heute weit verbreiteten Missverständnis der Moderne.

Mir scheint, dass das Potential der Wände im Hinblick auf die Raumbildung völlig unterschätzt wird. Ein Grund dafür mag sein, dass sich ihr räumliches Zusammenspiel überhaupt nicht gescheit fotografieren lässt, was (eingedenk der medialen Vermarktung von Architektur) natürlich ein großer Nachteil ist.

Aus Furcht vor dieser (ungestaltbaren) Leere flüchtet man sich daher gerne in besser darstellbare körperhafte Operationen, welche aber die Frage nach der Prägung des leeren Raumes (resp. dem Aufbau einer „Szenerie“) leider nur selten positiv zu beantworten vermögen.

Eduardo Chillida,
Peine del viento – Windkämme,
1977



Ich zeige ein Sinnbild: Die Skulptur „Peine del viento – Windkämme“ von Eduardo Chillida. Hier handelt es sich nicht um einen architektonischen Innenraum und auch nicht um Wände, sondern um skulpturale Formen im Dienste des Aufbaus eines räumlichen Spannungsfeldes.

Diese Skulptur besteht aus vier Teilen: aus den drei Plastiken und dem Eigentlichen, dem immateriellen Dazwischen, einer Art im Zwischenraum liegenden Medium, das quasi indirekt hervorgebracht wird, indem die drei umliegenden, plastisch geformten Objekte mit ihm sprechen, oder anders gesagt, mit ihrer gerichteten Ansprechgeste auf seine Existenz hindeuten. Wo liegt dieses Zwischenmedium? Irgendwo dazwischen, wohl in deren Mitte. Wie baut sich diese Szenerie auf? Durch uns, durch unseren Intellekt, durch unsere Imagination. Auf diesen fast magischen Raum dort in der Mitte beziehen wir uns. Unser Denken oszilliert zwischen unserem Standpunkt (also von wo ich dieses Foto aufgenommen habe) und dem Dort: Eine hoch dynamische und lebendige Geschichte also.

Was ich hier gezeigt habe, ist eigentlich ein Spezialfall. Solche dreidimensionalen räumlichen Phänomene mittels des zweidimensionalen, distanzierten Bildes der Fotografie zu vermitteln, gelingt selten. Im architektonischen Innenraum ist es fast unmöglich. Denn die für den Spannungsaufbau des Raumes verantwortlichen Elemente – die umgebenden Wände – lassen sich simultan in einem Bild nicht darstellen, sondern nur, indem wir mit all unseren Sinnen darinnen sind (und z.B. auch die unsichtbaren Wände hinter uns wahrnehmen).

Das Foto des Innenraums gibt uns ja nur ein Abbild von merkwürdig perspektivisch verzerrten ‚Ansichtsflächen‘. Die Wirkung der Wände im Raum ist aber viel unmittelbarer auf den Betrachter gerichtet. Der wahrnehmende Mensch erfasst die einzelnen Wandelemente nicht in einer – je nach Blickwinkel unterschiedlicher – perspektivischer

Verzerrung, sondern gewissermaßen objektiv denkend aus demselben Zentrum heraus, auf welches sie gerichtet sind. Das hat viel mit Wahrnehmungstheorie zu tun, wie sie u.a. Helmuth Plessner mit dem Argument von der „Selbstenhaltenheit des Bewusstseinssubjektes im Bewusstsein“ dargelegt hat. Das ist für die Innenraumerkenntnis sehr wichtig: Im Unterschied zur Objektwahrnehmung, die auf einer Gegenüberposition von Betrachter und Objekt aufbaut, ist der Betrachter bei der räumlichen Wahrnehmung gewissermaßen immer selbst Teil des Objektes. Der Innenraum als objektive Raumstruktur ist nicht 1:1, als Einheit und simultan, also zusammen erfassbar, sondern er erschliesst sich dem Wahrnehmenden gewissermaßen sukzessive, also erst nach und nach, im Ablauf seiner Wahrnehmung. Es entsteht keine repräsentative, einheitliche Ansicht des Raumgebildes, sondern das Raumgebilde setzt sich aus *Teilansichten* zusammen. Mit diesen *Teilansichten* ist aber nicht nur die Summe aller visuellen Eindrücke gemeint. Das visuelle Bild wird durch die weiteren Sinnesorgane ergänzt, welche die Atmosphäre des Raums durch Akustik, Haptik und Geruch erweitern. Die *Teilansichten*, *Teilinformationen* nähren ein Wissen, welches über die subjektiven Reize hinaus mit Hilfe der Leistungen des Intellekts schließlich die Strukturkenntnis über den Bau ermöglicht.

Der objektive Raum, so unverzerrt und wahr, wie er im Grundriss ersichtlich ist, hat in gewisser Weise Aspekte einer transzendenten Existenz: Das „Wahre“, „Ganze“ wird durch die Sinne immer nur andeutungsweise, in Teilen preisgegeben. Das gesamte Raumbild muss in der Vorstellung ergänzt, zusammengebaut werden.

Das folgende Beispiel vermag das Zusammenspiel eines Raumes, bestehend aus geometrischer Struktur und vorherrschenden Form- und Ausdruckselementen, zu zeigen. Adalbert Stifter beschreibt in „Nachsommer“ einen Raum wie folgt: „Zu dem Ernste der Wolkenwände gesellt sich der

Ernst der Wände von Marmor, und dass in dem Saale gar keine Geräte sind, vermehrt noch die Einsamkeit und Größe. Wenn nun vollends schon eine schwache Abenddämmerung eingetreten ist, so zeigt die Oberfläche des Marmors den Widerschein der Blitze, und während wir so auf und nieder gingen, war einige Male der reine, kalte Marmor wie in eine Glut getaucht, und nur die hölzernen Türen standen dunkel in dem Feuer, oder zeigten ihre düstere Fügung.“¹

An dieser Beschreibung interessiert uns die Struktur der Raumvorstellung. Auch Stifter unterscheidet zwischen *Raum* und *Wand* – der leere Raum, einsam und groß, wird umstanden von marmornen Wänden und dunklen Türen. Diese weisen eine anthropomorphe Struktur, eine vertikal organisierte Form auf: Sie „stehen“, und zwar in „düsterer Fügung“, also nicht als abstrakte Flächen, sondern eben als „gefügte“, aus Teilen zusammengesetzte, in Oben und Unten, Rand und Mitte unterschiedene Elemente. „Düster“, ehrfurchtgebietend ist ihre kraftvolle Ausdruckswirkung auf den Raum hin.

Aus dieser Textpassage lässt sich viel herauslesen, z.B. wie sich die Raumrichtungen und die Beziehungen zwischen den beteiligten Elementen verhalten. Der „Widerschein der Blitze“ auf dem Marmor und die „im Feuer stehenden Türen“ befinden sich mit dem Naturphänomen in frontaler Dialogposition. Dem „Ernste der Wolkenwände“ entspricht der „Ernst der Wände von Marmor“ auf der räumlichen Gegenseite der hier nicht erwähnten Fenster. Diesem streng gefügten Beziehungssystem, das sich in der Querrichtung des Raumes aufbaut, steht die Längsrichtung gegenüber, und entlang dieser Richtung bewegen sich auch die Personen. „... während wir so auf und nieder gingen“ bezeichnet deren *freie subjektive* Bewegung, die dem *objektiven* und *stabilen* Formendialog in der Querrichtung untergeordnet ist.

Mit diesem analogen Beispiel von Stifter wird eine Art der Raumbildung eingeleitet, welche ich in der Folge noch weiter

ausführen möchte. Benennen ließe sich diese Raumbildung als das „raumbildende Prinzip der umfassenden Wände“.

Die Beschreibung zeigt Zweifaches:

1. Den Aufbau eines Raumes oder auch von einer „Szene“ – also von einem Raum mit den beteiligten Akteuren, den darin handelnden, sich bewegendem und wahrnehmenden Menschen und den umgebenden Elementen: Wände, Fenster, Türen.

2. Die Ausdruckskraft der Elemente: Ohne die Wirkung der Umfassung gibt es die Szene nicht. Die Wände besitzen eine spezifische Proportion und Materialität. Die Türen besitzen Ausdruckskraft, „düstere Fügung, stehend“. Die Fenster besitzen Form und die Kraft der aktiv durch sie eindringenden Naturphänomene.

Der Raum lässt sich also als ein Zweifaches beschreiben: Als Gebärdenstruktur und als die Summe der umfassenden Gebärden selbst! Wir unterscheiden also: Das menschliche Subjekt nimmt die objektive Form, also z.B. die Bauform wahr. Gleichzeitig wird das oder die Subjekte (das ja als Teil in der objektiven Raumform selbst enthalten ist) durch die Bauform gewissermaßen „geordnet“, in Struktur, in Form gebracht. Die Bauform dient dabei als eine Art *Geleit* oder *Beistand*, um das Amorphe der Individuen zu ordnen.

Der Fotograf Herbert Bayer stellt ähnliche Fragen mit seinen beiden Bildern „Morgen in Paris“, 1925 und „Wannsee-Bad“, 1929. Das eine Mal stellte er die vereinzelt Individuen in das Verhältnis zur objektiven Form der Stadt (Straßen, Häuser), das andere Mal zeigt er die Abwesenheit der objektiven Bauform. Die Masse, das Wimmelbild, wird selbst zur Form in ihrer Ungeordnetheit.

Oskar Schlemmer beispielsweise bringt die Puppenfiguren in seinen Bildern meistens in einen Zusammenhang mit geometrischen Formen. Darin drückt er zwei gegensätzliche Zustände aus, die Bewegung und die Ruhe. Dieser Aspekt bildet auch für jede Raumvorstellung eine Voraus-



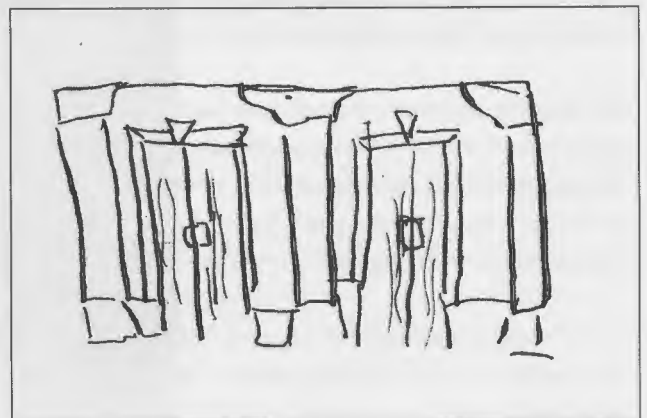
Herbert Bayer, Wannsee-Bad, 1929 und Morgen in Paris, 1925

setzung: Die statische architektonische Raumform stellt sich der bewegenden Figur des Menschen gegenüber. Sie ist ihr ruhender Gegenpol.

Das Bild „Ruheraum“ beispielsweise zeigt eine solche Grundordnung. Das durch die Andeutung der tief liegenden Leibung als Fenster erkennbare, liegende helle Rechteck in der Mitte des Bildes zieht alle beteiligten Figuren in seinen Bann. Die auf grundsätzliche Ausdrucksformen wie Liegen, Sitzen oder Stehen reduzierten Figuren werden von der abstrakten weißen Fläche im Hintergrund zentriert. Durch die Frontalität der lichten Form und – in minderer Masse – durch das Linienmuster des Bodens wird die Figurengruppe im Raum geordnet. Auf den mit dieser Darstellung erreichten Zustand der Ruhe verweist Schlemmer mit dem Titel des Bildes gleich selber.

Soviel also zur Raumstruktur, zur Interaktion von menschlicher Figur und gebauter Form. Wie verhält es sich nun mit der Gestaltung, mit dem Formausdruck, der ja quasi Generator oder Energielieferant für die Kräfteverhältnisse im Raum ist und ohne den alles blutleere, nicht wahrnehmbare Theorie bleibt.

Nehmen wir nochmals die Vorstellung der Tür im Raum von Stifter. Als illustratives Beispiel hierfür zeige ich diese Kinderzeichnung: Auf dieser Zeichnung ist eine Wand zu erkennen, die durch drei Pilaster strukturiert ist; dazwischen eingebettet stehen zwei Doppelflügeltüren. Dass das Kind die Wand als selbständiges und orthogonales Gebilde darstellt und nicht die perspektivische Raumdarstellung wählt, ließe sich allenfalls mit Hilfe entwicklungspsychologischer Argumente erklären; dass es die Wandfigur aber überhaupt als zeichnungswürdig erkennt, zeugt vom Eindruck, den diese Ausdrucksfigur bei ihm hinterlassen haben muss. Die aktiven Elemente sind hier die beiden Türen mit ihrer anthropomorphen Struktur. Stehend, durch die beiden Doppelflügel auf die Mitte hin organisiert, kons-



Oskar Schlemmer, Ruheraum, 1925
Kinderzeichnung von Rudolf Schwarz: Wand mit zwei Doppelflügeltüren

tituiert die Figur eine frontal gerichtete *Ausdrucksgebärde*. Das mögliche Aufspringen der Türen und das Erscheinen einer menschlichen Figur in ihrem Rahmen ist in gewisser Weise Bestandteil der Form an sich. Die stehende Türe, die symmetrische Mittellinie und die zusätzliche Betonung der Mitte durch Türgriffe und Schlusssteinandeutung im Sturz – diese Figur kann bereits als abstrahierter menschlicher Körper gelesen werden. Das Sich-Biegen der beiden Formen leistet dazu ein Übriges. Eine solche Beschreibung, die den Aspekt des Lebendigen in der Form miteinschließt, entbehrt jeder rationalistischen Grundlage. Sie basiert auf Ausdruckswerten, die ein *intuitives* Erkennen verlangen. Mit solchen Beispielen möchte ich nochmals auf die entscheidende Differenz von der abstrakt geometrischen Disposition des Räumlichen auf der einen – und der ausdruckshaften Wirkung der Umfassung auf der anderen Seite hinweisen.

Im Werk von Rudolf Schwarz, mit dem ich mich lange auseinandergesetzt habe, gibt es die sogenannten Kirchenpläne, welche genau auf dieser Unterscheidung aufbauen: Auch hier gibt es die Raumstruktur und die umfassende raumbildende Architekturform. Der Kirchenplan als Grundrisschema will die theologisch motivierte Gemeinschaftsformation regeln, der umfassende, dicke Strich hingegen meint die architektonische Form, also die zu gestaltende Hülle: Wand und Decke oder welche Bauform auch immer. Architektonisch waren diese Pläne noch in keiner Art und Weise eingegossen.

Der architektonische Einsatz verlangt nun das Gegenbild zum leeren Raum. Ein schönes Beispiel dazu zeigt die Wandgestaltung von St. Christoforus in Köln-Niehl von Schwarz. Die vier Wände wirken durch das Zusammenspiel aller Gestaltungselemente in ihrer Fläche je als *Ausdrucksfigur* mit einem inneren Schwerpunkt. Alle vier Wände richten ihre Gebärden frontal auf das räumliche Zentrum aus und erzeugen so ein Spannungsfeld, das an Schlemmers



Rudolf Schwarz, St. Christoforus in Köln-Niehl, 1959
Oskar Schlemmer, Tischgesellschaft, 1923

„Tischgesellschaft“ erinnert. Wird die Mitte dort durch die frontal gerichteten Gebärden der um den Tisch versammelten Figuren konstituiert, so bestimmen hier die vier Wände den zentralen Zwischenraum. In ihrer kompromisslosen Frontalität scheinen die Wandfiguren den Personen im Raum eine Botschaft vermitteln, sich ihnen nähern zu wollen. Für den nach links, nach rechts oder nach vorne schauenden Betrachter haben alle drei im Blickfeld stehenden Wände eine gleichwertige visuelle Präsenz, und auch die hinter ihm stehende vierte Wand ist in ihrer nicht direkt sichtbaren, wohl aber phänomenalen Präsenz nicht minder von Bedeutung.

Zum Schluss versuche ich noch zu zeigen, wie solche Erkenntnisse in unsere Praxis hineinwirken (das anhand von zwei aktuellen Beispielen).

Beim Bau der Kantonsschule in Wil versuchten wir, im Inneren ein räumliches Gleichgewicht herzustellen, das ein dialogisches Verhältnis zwischen den Nutzräumen und dem großen Innenhof aufbauen sollte. Mit Hilfe des Wahrnehmungsprozesses entsteht eine oszillierende Bewegung zwischen dem Hier und dem Dort.

Der Hof selber dann (der kein Kunsthof ist und durchaus betreten werden kann) erhält kraftvolle Umfassungen. Reliefartige Hartholzeinfassungen, Schlusssteine der verborgenen Trepentürme in den vier Ecken bilden das notwendige Kraftfeld für den Aufbau der konstituierenden Mitte des Baukomplexes.

Ganz anders baut sich der städtebauliche Raum beim Stadthaus in Chur auf: Mit dem Neubau des Hauses am Rande des städtischen Platzes tritt ein neuer Akteur auf der bestehenden „Szene“ auf. Die konvexe Formung der Fassade antwortet auf die komplexe Geometrie des (bestehenden) Platzes. Mit dem Gebäude suchten wir Kraft zu erzeugen: Kraft, vermittelt durch die Gebäudestatik und die Gebäudeform. Die konvex geformten Obergeschosse rücken gegen den

Platzraum vor. Die Fassade dient dabei als Träger, wobei die Last nur an wenigen Punkten abgetragen wird. Sie ist die städtebauliche Antwort auf die gesuchte Differenz von Erdgeschoss und Obergeschossen.

Das Erdgeschoss, die begangene, städtische Plattform öffnet sich, man könnte auch sagen, dieses Geschoss atme gewissermaßen ein, und „falte sich dabei ein“. Der Obergeschosskörper mit den der Stadt entrückten, privaten, auf das Innere konzentrierten Räumen wird aufgrund der inneren Kraft ausgefaltet. Die Fassade ist gespannt, auf die maximal erreichbare Ausdehnung bedacht.

Die tragende Betonfassade führt mit dem Prinzip des Gerberträgers über die Stützen des Erdgeschosses, über die frei auskragenden Eckpunkte hinweg. In der Fassadengestaltung, mit der Formung und Proportionierung der Fenster, setzt dann wiederum die Verleihung des alles entscheidenden Formausdrucks ein.

Gleiches gilt für den Materialausdruck: Das ohne Fugen gegossene Betontragwerk mit seiner samtene, mit dem Stockhammer bearbeiteten Oberfläche bildet die direkte, kraftvolle und glaubhafte Antwort auf das stadträumliche Dazwischen.

¹ Adalbert Stifter: *Nachsommer*, [Neuausg.], Frankfurt/M. 1982, S. 362



Stauer & Hasler Architekten,
Neue Kantonschule Wil, Innenhof, 2004
Städtisches Verwaltungsgebäude und Medienzentrum SRG, Chur, 2005