

## ***Der architektonische Raum und die Öffnung der Fläche***

Die Geschichte des architektonischen Raumes: das ist eine kurze Geschichte. Genau zweihundert Jahre ist es her, seitdem sie begonnen hat. Es waren zunächst die Philosophen, die darüber aufklärten, daß es sich bei der Kunst des Bauens primär um eine Raumkunst handelte: Schelling namentlich, der bei Anbruch des 19. Jahrhunderts in seiner "Philosophie der Kunst" von der Architektur meinte, sie sei Musik im Raum und dazu erläuterte, daß ein schönes Gebäude nichts anderes sei "als eine mit dem Aug empfundene Musik, ein nicht in der Zeit, sondern in der Raumfolge aufgefaßtes (simultanes) Konzert von Harmonien und harmonischen Verbindungen." Aus dem Verhältnis zwischen Architektur und Kunst, das er allerdings für ein antithetisches hielt, leitete auch Schopenhauer die architektonische Zuständigkeit für den Raum ab: "In der von mir aufgestellten Reihe der Künste bilden *Architektur* und *Musik* die beiden äußersten Enden", schrieb er. "[S]ogar auf die Form ihrer Erscheinung", fügte er hinzu, "erstreckt sich dieser Gegensatz, indem die Architektur allein im *Raum* ist, ohne irgend eine Beziehung auf die *Zeit*, die Musik allein in der *Zeit*, ohne irgend eine Beziehung auf den *Raum*."<sup>1</sup>

Natürlich hatten vor diesem Zeitpunkt Aussagen von Architekten nicht gefehlt, in denen die Vokabel "Raum" vorkam. Die Architekten sagten aber "Raum" und meinten Räumlichkeit, (*room*, im Englischen, statt *space*); sie hatten vorerst wenig Ahnung davon, daß in diesem Wort womöglich etwas Erhabenes verborgen lag, dem die Architektur sogar ihre prominente Stellung innerhalb der Künste zu verdanken hatte. "Maß, Zahl, Proportion" und vielleicht noch das Prinzip der angemessenen Erscheinung waren die Kategorien, die die Architektur bis dahin aus ihrem Status als bloßer Dienstleisterin am Bedürfnis nach Schutz vor unvorteilhafter Wirkung der Elemente ins Reich der Musen zu erheben vermochten - nicht der Begriff des Raumes.

Nur gegen Ende des 18. Jahrhunderts näherten sich zum erstenmal Architekten einem Raumbegriff, der dem etwas später von den Philosophen artikulierten einigermaßen entsprach - doch sie taten dies nicht verbal, sondern vorab zeichnerisch und an Architekturen, die nie realisiert werden sollten. Mit seinem Newton-Kenotaph (1784)<sup>2</sup> schuf Etienne-Louis Boullée einen Raum, bei welchem Ideen zum Ausdruck gebracht wurden, "von denen es mir schien, daß sie gar nicht ausdrückbar waren", wie er selbst schrieb.<sup>3</sup> Die Außenansicht des

Gebildes symbolisierte die Erdkugel. Das Innere das Himmelsgewölbe. Doch, obwohl ikonographisch durchaus konventionell, war der Gewölbeentwurf Boullées als architektonische Idee absolut einmalig in der Geschichte: Kleistophobisch und agoraphobisch zugleich, absolute Einsperrung und absolute Öffnung, absolute Grenze und absolute Leere.

Einige Jahre später nahm Claude-Nicolas Ledoux in seinem Buch *L'Architecture* (1804) eine Zeichnung mit dem Titel "L'abri du pauvre" auf. Allein, völlig allein, nackt und zitternd sitzt der Wilde unter einem Baum - seinem Obdach; über ihm nur der Himmel mit den Göttern schwebend über den Wolken. Im dazugehörigen Textabschnitt spricht Ledoux vom Raum und denkt dabei an die Leere; und diese ist wiederum (darüber gibt die Zeichnung Auskunft) nichts als der Himmel selbst: "[D]er Mensch", so Ledoux, "[hält] nur einen geringen Raum (*espace*) besetzt; er mag groß sein, doch er vermag zugleich nicht die immense Leere des Universums zu füllen."<sup>4</sup>

Was könnte aber die Gleichsetzung von Raum und Himmel bei den beiden Architekten bedeuten, und vor allem: was bedeutete sie hinsichtlich des Raumes und den Vorstellungen, die sie an ihm knüpften? Ludwig Feuerbach gibt uns (1841) die Antwort dazu:

"Damit ist bewiesen, daß Gott der Himmel ist, daß beide dasselbe sind. Leichter wäre der umgekehrte Beweis gewesen, nämlich, daß der Himmel der eigentliche Gott der Menschen ist. Wie der Mensch seinen Himmel denkt, so denkt er seinen Gott; die Inhaltsbestimmtheit seines Himmels ist die Inhaltsbestimmtheit seines Gottes, nur, daß im Himmel sinnlich ausgemalt, ausgeführt wird, was in Gott nur Entwurf, Konzept ist. Der Himmel ist daher der Schlüssel zu den innersten Geheimnissen der Religion."<sup>5</sup>

Wenn der Architekt den Raum denkt, so denkt er seinen Himmel und wenn er seinen Himmel denkt, so denkt er seinen Gott. Der Begriff des Raumes führt die Architektur zu Gott. Damit erreicht aber die Architektur - Boullées Newton-Kenotaph und Ledoux' Leere führen dies mit aller Deutlichkeit vor Augen - ihren *point zéro*, ihren absoluten Nullpunkt. Die Architektur geht in Nichts auf!

Der Raum sei für die Architektur essentiell: dieser Gedanke begann erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts architektonisch aktiv zu werden - zunächst in der Theorie und in der Geschichte der Disziplin. Gottfried Semper führte in den fünfziger und sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts die Gesetzmäßigkeiten der Schmuckformen auf deren Analogie zu den drei

Ausdehnungsrichtungen des kartesischen Koordinatensystems zurück<sup>6</sup> und postulierte, daß das ursprünglichste Formprinzip der Baukunst auf den Begriff Raum fußte.<sup>7</sup>

Jakob Burckhardt machte etwa zur selben Zeit bei der Charakterisierung der Werke der italienischen Renaissance von den Begriffen "Raumstil", "Raumgefühl" und "Raumschönheit" Gebrauch.

Hochkonjunktur jedoch erlangte die Auffassung der Architektur vorab als Raumkunst und folglich der Architekturtheorie als Raumtheorie um die Wende vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert. So behauptete 1893 der Münchner Bildhauer Adolf Hildebrand, daß selbst die Formenwelten der Malerei und Plastik "räumlicher Natur" seien und versprach sich von einer räumlich-architektonischen Gestaltung, die gemeinsame Fundierung der drei Künste und ihre Erhebung in eine höhere Kunstregion. Im selben Jahr stellte der Leipziger Kunsthistoriker August Schmarsow affirmativ fest: "Raumgefühl und Raumphantasie drängen zur Raumgestaltung und suchen ihre Befriedigung in einer Kunst; wir nennen sie Architektur und können sie deutsch kurzweg *Raumgestalterin* bezeichnen".<sup>8</sup> Der Wiener Alois Riegl leitete 1901 aus der "gebrauchszwecklichen" Eigenschaft der Architektur gleichsam ihre Aufgabe ab: "die Schaffung des (geschlossenen) Raumes als solchen und die Schaffung der Raumgrenzen".<sup>9</sup> Der um eine Generation jüngere Paul Frankl hielt in seinen architekturhistorischen Betrachtungen die Elemente des Lichtes, des Körpers, *des Raumes* und des Zwecks als die primären Kategorien zur Charakterisierung eines Bauwerks und wandte sie auf die Architekturgeschichte für die Zeitspanne von 1420 bis etwa 1800 an. Architektur und Raum wurden zu Synonymen, die Geschichte der Architektur wurde neu geschrieben als Geschichte wechselnder Raumkonzeptionen. Dabei waren die Raumtheorien der Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte erst der Anfang; sie kündigten eine Lawine von Raumauffassungen, Raumkonzepten, Raumideen an, die kurz danach die Kunst- und Architekturdebatten restlos erobern sollten und dazu führten, daß die Idee, Architektur sei primär Raumschöpferin, im öffentlichen Bewußtsein unwiderruflich (wie es zunächst schien) verankert wurde.

Die diversen Raumtheorien der Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte waren in der Regel perceptionsästhetisch orientiert. Sie operierten zwar mit dem Begriff Raum, meinten aber dabei in Wirklichkeit eher den Körper oder die Fläche und ihre stabilen oder sich wandelnden Beziehungen, sowohl die gegenseitigen als auch diejenigen zwischen ihnen und dem Betrachter. Doch streiften sie nicht selten auch die erkenntnistheoretische Sphäre. So

formulierte etwa August Schmarsow im selben Text, in dem er auf die raumgestaltende Kompetenz der Architektur als erster in derart kategorischer Weise verwies: "*Die Geschichte der Baukunst ist eine Geschichte des Raumgefühls*, und damit bewußt oder unbewußt ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der *Weltanschauungen*." Jahrzehnte später bewegte sich Le Corbusier noch auf derselben Bahn: "Dann öffnet sich eine Tür ohne Grenzen, reißt die Wände ein, verjagt das zufällig Anwesende, *vollbringt das Wunder des unsagbaren Raumes*. Ich kenne das Wunder des Glaubens nicht, aber oft erlebe ich das des unsagbaren Raumes, der Krönung der künstlerischen Erregung." Und: "Ohne die geringste Anmaßung bekenne ich mich zu der 'Verherrlichung' des Raumes, zu der Künstler meiner Generation (...) gekommen waren."<sup>10</sup> Das Bekenntnis zum Raum als quasi religiöses Glaubensbekenntnis: Le Corbusier hatte Recht - genau das war der Motor der formalen Mutation, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu dem führte, was wir moderne Architektur nennen.

Was die Kunstwissenschaft und die Kunstpraxis dabei schied, war die Geometrie. Operierte die durchaus konformistische Kunstwissenschaft noch mit kartesischen Raumvorstellungen, so lag für die Künstler der Schlüssel zur "höheren Realität" oder eben zur "geistigen Tiefe" in der Nicht-Euklidik und im vier- oder multidimensionalen Raum, oder zumindest in dem, was sie darunter verstanden. Mit dem Wort "höhere Realität" war ein neues metaphysisches Obdach gemeint, das die Architektur als symbolisches und dadurch sinnstiftendes Medium - nach dem Zusammenbruch der historischen Form- und Symbolsysteme - rehabilitieren würde. Raum wurde mithin - mitten in einer um sich wütenden Modernität - zum Mittel der Resakralisierung der Kunst im Allgemeinen, der Kunst des Bauens im Besonderen. Die multidimensionale Geometrie hatte dabei einen Nachteil, der ihr allerdings in den Händen der Künstler zum großen Trumpf wurde: Ihre Unanschaulichkeit. Sie erlaubte den radikalen Bruch mit der Vergangenheit und war umgekehrt auch das beste Mittel, welches schnurstracks die Kunst zum *point zéro* zu führen vermochte. "Nullpunkt der Malerei" nannte bekanntlich Malewitsch sein "Schwarzes Quadrat" (1915). Supermodernität aus zutiefst antimodernistischem Affekt sozusagen.

Es war abermals ein Philosoph, der einer derartigen Raumsensibilität ein Ende bereitete. Jean-François Lyotard startete sein Buch *Économie libidinale* (1974) mit einer als eine Art Seziervorgang gekleideten Eloge der Oberfläche, bei welchem "das grenzenlose Gewebe des libidinösen 'Körpers'" restlos geöffnet und den Sinnen freigegeben wurde. Architektonisch

signifikant wurde dieses Verfahren wegen der Form, welche eine derartige Lektüre des Innen als Außen, der Verzicht auf die Vorstellung der Tiefe und damit, wenn man so will, die Verabschiedung des kartesischen *homo duplex* annahm. "Alle diese Schichten", schrieb Lyotard, "verknüpfen sich zu einem Band ohne Rückseite, zu einem Möbiusband, das nicht deshalb interessant ist, weil es geschlossen ist, sondern weil es nur eine Seite hat, zu einer Möbiushaut, die nicht glatt, sondern (ist das topographisch möglich?) von Unebenheiten, Winkeln, Krümmungen und Einbuchtungen völlig bedeckt ist, die beim „ersten“ Durchlauf lauter Vertiefungen sein können, beim „zweiten“ aber vielleicht Wölbungen." Dabei schritt Lyotard die ontologische Notwendigkeit des *Zéro* - oder, in unseren Begriffen, des Himmels oder des Raumes - ab und entlarvte selbst dieses als bloßes Produkt "religiöser, also libidinöser Phantasie."<sup>11</sup>

Architektonisch hatte sich diese Wendung des Diskurses schon früh angekündigt. Alison und Peter Smithson versuchten Anfang der 50er Jahre in England, die Dichotomie von "Außen" und "Innen" in der Architektur aufzuheben, sie sprachen dabei von einer "Philosophie der Türschwelle", deren architektonische Umsetzung der Holländer Aldo van Eyck unter Berufung auf Martin Buber als "das Gestalt gewordene Zwischen" definierte.<sup>12</sup> Aldo van Eyck wehrte sich ebenso gegen das modernistische Götzenbild einer raumzeitlichen Architektur und machte auf die architektonische Bedeutung des Ortes und des Ereignisses, des Hier und des Jetzt, aufmerksam.<sup>13</sup> Die Situationisten führten in den fünfziger und sechziger Jahren eine völlig neuartige Lektüre der Stadt ein, die sogenannte „affektive Stadtvermessung“ mit dem Namen „Psychogeographie“, die den Körper in den Mittelpunkt setzte und mit der Vorstellung des urbanen Raumes als Austragungsort von Begierden, Kräften und Ereignissen verbunden war. Robert Venturi benannte schließlich mit beachtlicher Schärfe die Hintergründe der modernistischen Raum-Obsession: "Das wahrscheinlich tyrannischste Element unserer heutigen Architektur ist der Raum. Die Architekten bemühten sich um den Raum und die Kritiker machten ihn zum göttlichen Element, füllten das Vakuum, das ein sich verflüchtigender Symbolismus hinterlassen hatte", schrieb er 1978, und plädierte für eine Architektur des *decorated shed*, bei dem es nur auf die Zeichenhaftigkeit der Oberfläche ankam.<sup>14</sup>

Es dauerte aber etwa zwanzig Jahre, bis die Architekten auf Lyotards Denkexperiment eingingen. Zunächst nahmen sie es wörtlich und versuchten eine Architektur des Möbiusbandes zu realisieren. Explizit tat dies beispielsweise Peter Eisenman in seinem

Entwurf für das Berliner Max Reinhardt Haus (1992-94). Eine andere Variante desselben Konzepts wandten Ben van Berkel und Caroline Bos in ihrem Möbius Haus in Naarden/NL (1999) an. Die Öffnung der Fläche blieb natürlich nicht bei diesen Architekturen stehen, genauso wenig wie das Nachdenken über die Oberfläche bei Lyotard aufhörte. Wie schon angedeutet, waren Raum und mit ihm die Konstruktion (die seit Karl Bötticher als Urheberin des Deckensystems eines Bauwerks für die materielle Erzeugung des Raumes zuständig ist<sup>15</sup>) in der Moderne die starken Konzepte der Architektur; die Fläche hingegen ihr schwächer, als Oberfläche sogar ihr verfemter Teil. Von Adolf Loos wurde das Anbringen des Ornaments an die Oberfläche als eine dem Verbrechen vergleichbare Handlung diffamiert, während die moderne Besessenheit mit der Transparenz nichts anderes bedeutete als die Negation schlechthin der Oberfläche. Diese Hierarchie der einzelnen Bestandteile des architektonischen Dispositivs hat sich heute geglättet. Ein architektonischer Essentialismus, der während der Moderne noch zwischen einem Wesenskern der Architektur und ihrer je nachdem als notwendiges oder vermeidbares Übel angesehenen Hülle scheiden konnte, hat an Schlagkraft verloren. Heutige architektonische Strategien denken diese Bestandteile eher zusammen; manchmal wachsen sogar letztere - etwa Tragwerk und Gebäudeoberfläche - im realen Gebäude zusammen. Insgesamt wird das architektonische Interesse in einem viel intensiveren Maße als früher von der Oberfläche angezogen oder gar aufgesogen. Die Oberfläche wird zum Fokus der technologischen Entwicklung und Innovation. Neue Materialien und Herstellungsverfahren machen sie widerstandsfähiger, ökologischer, anpassungsfähiger, flexibler, dynamischer, mit einem Wort, intelligenter als je zuvor und eröffnen zugleich neue Möglichkeiten für das ästhetische Experiment. Die Haut gewinnt an sinnlicher Substanz, sie gewinnt an plastischem Potential und sie gewinnt nicht zuletzt an Aussagekraft.

## Anmerkungen

1. Arthur Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung, Band 2, Kap. 39: Zur Metaphysik der Musik. Stuttgart 1987 (Leipzig 1818). S. 589.
2. Vgl.: Jean-Marie Pérouse de Monclos. Etienne-Louis Boullée. Paris 1994. S. 154.
3. Etienne-Louis Boulée. Architektur- Abhandlung über die Kunst (herausgegeben von Beat Wyss). Zürich und München 1987. S. 132.
4. Claude-Nicolas Ledoux. L'Architecture, 1804, I, 104-106, hier 106.
5. Ludwig Feuerbach.. "Das Wesen des Christentums" (1841) GW Bd. 5. Berlin 1973. S. 301.
6. Gottfried Semper. Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol (1856). In: Ders. Kleine Schriften (herausgegeben von Hans und Manfred Semper). Mittenwald 1979 (Berlin und Stuttgart 1884). S. 304.
7. Ders.: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Frankfurt am Main 1860. Band I, 227f..
8. August Schmarsow. Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig 1894. S. 11.

9. Alois Riegl. Spätromische Kunstindustrie. Wien 1927 (1901). S. 25f.
10. Le Corbusier. Le Modulor - Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßes im menschlichen Maßstab. Stuttgart 1953 (1946). S. 32.
11. Jean-François Lyotard. Ökonomie des Wunsches (Économie libidinale). Bremen 1984 (1974). S. besonders: Öffnung der Libidofläche. S. 11-18.
12. Arnulf Lüchinger. Strukturalismus in Architektur und Städtebau (= Dokumente der modernen Architektur 14). Stuttgart 1981. S. 30, 32.
13. Also van Eyck. Versuch, die Medizin der Reziprozität darzustellen (1960). In: Gerd de Bruyn und Stephan Trüby (Hrsg.). architektur\_theorie.doc - Texte seit 1940. Basel, Boston, Berlin 2003. S. 37f..
14. Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour. Lernen von Las Vegas - Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt (= Bauwelt Fundamente 53. Braunschweig 1979 (1978). S. 174.
15. Karl Bötticher. Das Prinzip der Hellenischen und Germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage(1846). In Architekten- und Ingenieurverein zu Berlin (Hrsg.). Festreden Schinkel zu Ehren - 1846-1980. Ausgewählt und eingeleitet von Julius Posener. Berlin o.J. S. 11ff.