

2 2009

der architekt

Bund Deutscher Architekten BDA

Kreative Akte

Die Architektur und die Künste

Riklef Rambow und Honke Rambow

Grenzen der Entgrenzung

Architektur, Musik, Drogen

Grenzen und deren Aufhebung spielen seit jeher eine elementare Rolle, nicht nur in der Architektur. Riklef Rambow und Honke Rambow spüren dieser Dialektik nach: In Musik, Kunst, Film und nicht zuletzt auch in der Architektur ist eine Wechselwirkung von Grenzen und Entgrenzungen zu beobachten.

Der Umgang der Architektur mit dem Raum ist notwendigerweise immer auch ein Umgang mit dessen Grenzen. Dieser Umgang ist seit je ein dialektischer. Architektur schafft Raum zuallererst, indem sie ihn umschließt, abteilt, begrenzt; zugleich muss sie ihn aber auch öffnen, verbinden, entgrenzen. Das Verhältnis von Öffnung und Schließung, von Be- und Entgrenzung ist ein zentrales Gestaltungsmittel, aber auch ein Gestaltungsziel von Architektur. Der Umgang mit architektonischen Grenzen kann metaphorisch als Schaffung oder Einschränkung individueller oder gesellschaftlicher Freiheit diskutiert werden, als Reflexion technologischer und politischer Möglichkeiten und Zwänge, als Abbildung von Transzendenz. Er hat aber in der Regel auch ganz konkrete funktionale Auswirkungen. Für den Nutzer von Architektur ist die Frage, wo sich beispielsweise ein Fenster befindet, was man dadurch sehen und

nicht sehen, oder ob und wie man es öffnen kann, unmittelbar mit einer Vielfalt von Handlungs- und Erlebnisooptionen verbunden. So trivial diese Feststellung erscheint, so schwierig kann es doch sein, die damit angedeuteten Diskursebenen im konkreten Einzelfall in Übereinstimmung zu bringen. Ganz im Gegenteil scheint der Ehrgeiz vieler entwerfender Architekten, räumliche Grenzen aufzulösen, zu modifizieren oder zu überschreiten, oftmals merkwürdig entkoppelt von dem Nachdenken über jede Nutzung der so entstehenden Architekturen.

Die grundlegende Komplexität der räumlichen Wahrnehmung kann nur verstanden werden, wenn sie als Komponente motivierten Handelns im Raum untersucht wird. Und das heißt auch, dass sie keineswegs nur visuell stattfindet. Räumliches Erleben ist immer Resultat visueller, akustischer, olfaktorischer und taktiler Wahrnehmungen, die zu einem Gesamteindruck zusammenfließen. Diese mehrdimensionale Komplexität der Raumwahrnehmung führt dazu, dass manch entwerferischer Kunstgriff, der theoretisch starke Entgrenzungseffekte erzielt, in der alltäglichen Erfahrung völlig wirkungslos bleibt. Wenn ich zum Beispiel

den Innen- und Außenraum eines Museums „ineinander fließen“ lasse, indem ich den Erdgeschossbereich vollständig verglase und im Bodenbelag zwischen Straßenraum und Foyer nicht differenziere, dann wird dieser Effekt für den Besucher – der gleichwohl außen um das Gebäude herum zum Eingang gehen muss, dort durch eine Schleuse geleitet wird, um am Schalter seinen Eintritt zu entrichten –, mit Entgrenzung nichts zu tun haben, da die visuelle „Verschmelzung“ durch die widersprechenden Handlungsnotwendigkeiten kompensiert, wenn nicht konterkariert wird.

Es ist also zum einen große Skepsis gegenüber dem Anspruch der Architektur angebracht, räumliche Entgrenzungserlebnisse überhaupt erzeugen zu können. Es ist ein Fehlschluss, wenn die Architektur, weil sie den Raum als ihren primären Gegenstand betrachtet, daraus ableitet, dass sie zugleich die Mittel habe, auch dessen Auflösung besonders effektiv betreiben zu können. Ganz einfach gesagt: Die meisten Menschen werden, wenn sie ein Bedürfnis nach räumlicher Entgrenzung verspüren, zu anderen kulturellen Strategien greifen.

Zum anderen taucht immer wieder auch die Frage des „Wozu“ der Entgrenzung auf. Historisch betrachtet, wurden architekto-

Karlheinz Stock-
hausen, Kugelau-
ditorium, 1970,
Foto: Stockhausen



nische Entgrenzungsstrategien zunächst klar zweckgebunden eingesetzt. Entweder standen religiöse Motive im Vordergrund, wie beispielsweise bei der „Auflösung“ des Raums in der gotischen Sakralarchitektur. Die räumliche Entgrenzung korrespondiert mit dem Aufgehen in der Gemeinde und der Vereinigung mit Gott.

Spätestens seit Beginn der Moderne ist aber zu beobachten, dass sich die Rhetorik der Entgrenzung auch auf völlig andere Bereiche ausdehnt: Wohnungen, Büroräume, Museen, Flughäfen, Bahnhöfe, Kaufhäuser. Dabei wird Entgrenzung einseitig und oft äußerst undifferenziert mit Befreiung, Erweiterung der Erlebnismöglichkeiten, Kommunikation, Demokratisierung und anderen positiv besetzten Aspekten von „Mo-

dernität“ gleichgesetzt. Tatsächlich lebt die Entgrenzung aber von ihrer grundlegenden Ambivalenz: Sie ist immer auch angstbesetzt, sie schafft Unsicherheit, Doppeldeutigkeit, Haltlosigkeit. Der Drogenrausch kann bekanntlich, je nach Gestimmtheit des Berauschten, als Bewusstseinsweiterung ebenso wie als Panik erzeugender Verlust der eigenen Persönlichkeit erlebt werden.

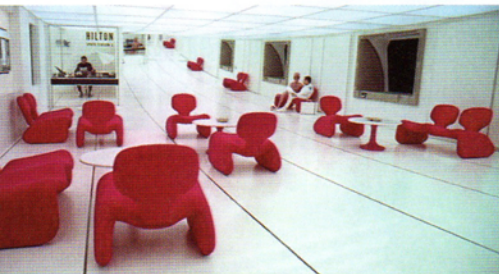
Apotheose der Entgrenzung: Kubricks „2001“

Zu einer extremen Verdichtung gelangen derartige Ideen in Stanley Kubricks Film „2001 – A Space Odyssey“ von 1968. Zur Erzeugung räumlicher Entgrenzung werden

hier unterschiedlichste Strategien mit hoher Effizienz eingesetzt. Die vorherrschende Farbe für Räume ist weiß. Die glatten, aseptischen, reflektierenden Oberflächen und die gleichmäßige und scheinbar quellenlose Beleuchtung schaffen Nichträume ohne eindeutig wahrnehmbare Konturen. Diese Räume stehen im krassen Gegensatz zum tiefschwarzen Weltraum. Hinzu kommt, dass die Raumschiffe ringförmig sind und kontinuierlich rotieren. Auch in der extremen räumlichen Begrenztheit des Raumschiffes laufen die Menschen also auf gebogenen Bahnen durch im wahrsten Sinne des Wortes endlose Räume. Zugleich erzeugen diese Räume beim Betrachter eine ständige Unsicherheit.

Stanley Kubrick, 2001:
A Space Odyssey, Foto:
Warner

Eine ganz andere Art räumlicher Entgrenzung bietet die vermutlich berühmteste Sequenz des Films, der so genannte „Lichttunnel“. Als der Astronaut Bowman Raum, Zeit und den Tod überwindet, fliegt er – im Film für eine Dauer von fast 20 Minuten – durch einen Tunnel aus Licht. Die optische Umsetzung orientiert sich deutlich an Drogentrips, sie erinnert aber auch markant an Berichte



über so genannte Nahtod-Erfahrungen: Optische Reizüberflutung, Verlust des Gefühls für die Dimensionalität und die gleichzeitige Empfindung von Langsamkeit und rasender Geschwindigkeit sind Merkmale dieses räumlichen Erlebnisses, das, wie alle Szenen des Films, durch die gezielte Gestaltung der Tonspur noch intensiviert wird. Eine Klangflächenkomposition von György Ligeti sorgt für eine suggestive akustische Spiegelung der räumlich-visuellen Situation.

Experimente in Neuer Musik

Ebenfalls in den sechziger Jahren arbeitet die ernste Musik an verschiedenen Strategien der räumlichen Entgrenzung. Beispielhaft für viele andere seien hier György Ligeti und Karlheinz Stockhausen genannt. Der vorrangige Unterschied zwischen den Herangehensweisen der beiden Komponisten liegt darin, dass Ligeti mit rein musikalischer Raumsuggestion arbeitet, während Stockhausen den architektonischen Raum tatsächlich mitnutzt.

Der ungarische Komponist György Ligeti arbeitet von 1956 bis zum Anfang der siebziger Jahre mit Klangflächen. Die Klangflächenmusik beschreibt Ligeti selbst folgendermaßen: „Das ist eine Musik, die den Eindruck erweckt, als ob sie kontinuier-

lich dahinströmen würde, als ob sie keinen Anfang hätte, auch kein Ende; was wir hören, ist eigentlich ein Ausschnitt von etwas, das schon immer angefangen hat und noch immer weiter klingen wird. (...) Das formale Charakteristikum dieser Musik ist die Statik. Die Musik scheint zu stehen, aber das ist nur ein Schein; innerhalb dieses Stehens, dieser Statik, gibt es allmähliche Veränderungen.“¹

Die Idee eines immer währenden, mit- hin zeitlich vollständig entgrenzten Klanges geht zurück auf Begriffe wie Sphärenharmonie oder Harmonia Mundi und impliziert dadurch eine Einheit von zeitlicher und räumlicher Entgrenzung. Wenn Ligeti Musik überhaupt einen Ort hat, dann am ehesten den (grenzenlosen) Weltraum. Nicht umsonst setzt Stanley Kubrick im Soundtrack von „2001“ intensiv verschiedene Werke Ligeti ein. Darüber hinaus verweist der zweite Teil des Zitats, in dem es um einen statischen Zustand, der tatsächlich aber bewegt ist, auf Erfahrungen, wie sie auch durch halluzinogene Drogen hervorgerufen werden können: Zum einen das synästhetische Erleben der Verbindung von Raum und Zeit, also der räumlichen Erfahrung zeitlicher Ausdehnung, zum anderen die Auflösung der Grenze verschiedener Aggregatzustände. Der Unterschied von Festem und Flüssigem, von Statik und Dynamik verliert in der Wahrnehmung seine Bedeutung. Mit diesem Aspekt wird von anderer Seite ein Thema berührt, das auch für die Architektur eine aktuelle Herausforderung darstellt.

Einen anderen Ansatz verfolgt Karlheinz Stockhausen. Für ihn steht die Verteilung der Klangquellen im tatsächlichen Raum im Vordergrund. Stereoeffekt und elektroakustische Technik spielen dabei eine entscheidende Rolle. Indem Stockhausen mit elektroakustischen Mitteln den Klang von der eigentlichen Klangquelle abkoppelt und sich frei im Raum bewegen lässt, hebt er auch die Grenzen des Konzertsaaes auf. Dennoch sucht Stockhausen auch den perfekten

Hawkwind, *Space Ritual*, 1973, Foto: United Artists

architektonischen Raum für seine klangliche Phantasie. Auf der Weltausstellung in Osaka 1970 realisierte er gemeinsam mit dem Architekten Fritz Bornemann einen kugelförmigen Konzertsaal. Besonders die Möglichkeit, den Klang hier auch unter den Zuhörern entlang wandern zu lassen, führte zu erstaunlichen Erfahrungen der Entgrenzung von Raum, die nahe an Schwerelosigkeitsempfindungen reichen.

Einen vorläufigen Höhepunkt erreicht die Konstruktion von akustischen Räumen heute im Kino. Dolby-Surround-Systeme dehnen das zweidimensionale Leinwandbild wesentlich effektiver in die Dreidimensionalität als optische 3D-Projektionen und haben sich auch deshalb besser etabliert. Mit Hilfe von Klang ist der Kinosaal zum vollständig grenzenlosen Raum geworden. Er kann sowohl extrem verkleinert als auch erheblich ausgedehnt werden.



Populäre Musik: Vom „Space Rock“ zum Techno

Sehr viel unmittelbarer und weniger subtil als in der Neuen Musik strebten zahlreiche Gruppen im Bereich der Rockmusik nach der Erzeugung von Entgrenzungserlebnissen. Seit etwa 1967 entwickelte sich in den USA und Großbritannien eine Spielart des

Rock'n'Roll, die als „Space Rock“ bezeichnet wird. Als paradigmatischer Vertreter sei die Gruppe Hawkwind erwähnt. Dem programmatisch betitelten Album „In Search of Space“ von 1971 ist ein Textheft beigegeben, das unter dem Titel „The Hawkwind Log“ eine Melange aus unterschiedlichsten Entgrenzungsthematiken liefert: Als fiktives Tagebuch einer gescheiterten Raumfahrt verbindet es Darstellungen einer pantheistischen Verschmelzung, wissenschaftliche Beschreibungen der Weite des Alls, die Auflösung der Geschlechtergrenzen in befreiter Sexualität, Stonehenge als „Landeplatz“ göttlicher Raumfahrer, mittelalterliche Mystik und Anleitungen zum Drogengebrauch. Die Musik, die zum unmittelbaren Erleben dieses kryptotheoretischen Geflechts beitragen soll, setzt vor allem auf einen monotonen rhythmischen Unterbau, auf dem auf- und abschwellige Synthesizer- und Saxofonklänge zum Teil improvisierend entwickelt werden. Nach heutigen Maßstäben sind die musikalischen Mittel primitiv, aber sie waren und sind zugleich sehr effektiv, besonders im Rahmen von Live-Performances, in denen die Musik zum Element einer synästhetischen Inszenierung aus Projektionen, Nebelmaschinen, schierer Lautstärke und rhythmischer Monotonie wurde. Dabei funktioniert der reale architektonische Raum als reine Projektionsfläche; er kann gar nicht neutral genug sein. Interessant ist zudem das Verhältnis von sozialem und architektonischem Raum: Obwohl der Rezipient im Moment der Entgrenzung im Prinzip völlig für sich allein ist, ist die spürbare körperliche Anwesenheit gleich gestimmter Anderer eine wichtige Voraussetzung für das Erleben von Entgrenzung.

Die große Zeit von Space Rock und dem artverwandten „Krautrock“ währte kaum bis zur Mitte der siebziger Jahre; der Impuls, auf musikalischem Wege Entgrenzungserlebnisse zu erzeugen, ist allerdings bestehen geblieben. Weniger musikalisch, als grafisch und ideologisch bezieht sich die Technobe-

wegung auf den psychedelischen Rock der sechziger und siebziger Jahre. Gleichzeitig gibt es Bezüge zur Idee einer immerwährenden Sphärenmusik. Der Technotrack an sich hat keine Endlichkeit. Er ist immer nur Ausschnitt aus einer endlosen Musik. Das Ziel der Party ist die Ekstase, also das Heraus-treten aus der eigenen begrenzten Körperlichkeit und das Aufgehen in einem sozialen Rauschzustand. Dabei sind Drogen zunächst gar kein zwingender Bestandteil. Wenn eine Unterform von Techno „Acid“ genannt wird, so auch deshalb, weil sie den LSD-Trip durch das Zusammenspiel von monotoner Musik, Stroboskoplicht und Nebel ersetzen will. Der Raum wird höchst wirkungsvoll, mit fast physischer Gewalt aufgelöst und eine äußerst irrealer Atmosphäre geschaffen, in welcher der Tanzende zugleich Teil einer Masse und extrem vereinzelt ist.

Auch die Techno-Party ist grundsätzlich architektonisch anspruchslos. Gleichwohl gibt es Versuche, mit zeitgenössischen architektonischen Mitteln noch eine Steigerung des Entgrenzungserlebnisses herbeizuführen. So eröffnete im Sommer 2004 in Frankfurt der „Cocoon-Club“, der von der Architektengruppe „3deluxe“ konsequent im Stile der aktuellen „biomorphen“, wenn nicht „genetischen“ Architektur gestaltet ist, das heißt es „... ist die zentrale, knapp 600 Quadratmeter große Tanzfläche mit einer Membranwand aus Flowstone umkapselt, deren Form und Struktur an Semipermeables aus dem Biologie-Unterricht erinnert. In die Membranwand sind Raumbblasen aus grünem Glas eingelassen (...) Die DJ-Kapsel ragt wie das Cockpit eines Raumschiffes aus der Wand heraus.“ (so Tobias Timm in der Süddeutschen Zeitung vom 13. Juli 04)

Trotz dieser aufwendigen Gestaltung, die scheinbar alles richtig macht, indem sie das Vokabular architektonischer Entgrenzungsstrategien als state-of-the-art durchbuchstabiert und quasi einen „Kubrickschen“ Raum schafft, schlägt diesem Versuch, die übliche räumliche Banalität und Neutralität durch architektonische Explikation zu ersetzen und mit vorgegebener Bedeutung aufzuladen, starkes Misstrauen entgegen. Es könnte

ein „Mausoleum de Luxe“ (Tobias Timm) entstehen, oder auch „...eine gigantische Raum-Installation, in der sich die Gäste ratlos an den Getränken festklammern und darauf warten, dass ihnen die Transzendenz auf die Schulter klopft.“ (Steffen Irlinger in der Frankfurter Rundschau vom 20. August 04). Die bis heute mäßige Akzeptanz des Clubs in der Technoszene hat diese Prognose brutal bestätigt.

Entgrenzung in der bildenden Kunst

Auch in der bildenden Kunst gibt es in den sechziger Jahren eine auffällige Häufung von Experimenten, die mit sehr unterschiedlichen Mitteln Entgrenzungserfahrungen beim Betrachter beziehungsweise Teilnehmer zu erzeugen versuchen. Die britische Künstlerin Bridget Riley arbeitet in ihren großformatigen Ölbildern ganz gezielt mit den Gesetzen der visuellen Wahrnehmung



und erzeugt durch Wiederholung gleicher oder ähnlicher Elemente optische Interferenzen und Irritationen. Die tatsächlich zweidimensionalen Bilder scheinen sich nicht nur in den Raum zu wölben und zu falten, sondern sie erwecken oftmals auch den Eindruck von Bewegung beim Betrachter. Durch die optischen Experimente war eine Tür geöffnet zu einer „Befreiung“ des Körpers durch seine gezielte optische Stimulation.

Andere Künstler beschäftigen sich mit der Rolle, die der Betrachter einnimmt. Seine körperliche Befreiung ist neben der Erweiterung der Wahrnehmungsmöglich-

keiten ein wesentliches Ziel der künstlerischen Bemühungen. Eine Strategie, die das erreichte, bestand darin, Bewegung zu erzwingen, zum Beispiel in den damals beliebten pneumatischen Strukturen. In diesen großen, vollständig umschlossenen Hüpfburgen kann sich der „Betrachter“ der Teilnahme nicht mehr entziehen; ihm wird im wahrsten Sinne des Wortes der Boden unter den Füßen entzogen. Ähnliches gilt für die verwandte Installation „Space Place“ von Maurice Agis und Peter Jones aus dem Jahre 1964, bei der eine Umgebung aus farbigen Stoffflächen, die auf Metallstäbe gespannt wurden, eine labyrinthartige Höhle mit vielfarbigen Segmenten und Nischen bildete, die zum Herumkriechen, Liegen und Sitzen einlud. Auch hier sind durch Farbe, Licht und Materialität, sowie durch die Notwendigkeit, seine eigenen Verhaltensweisen der materiellen und sozialen Umgebung anzupassen, ungewöhnliche Empfindungen und eine veränderte Dialektik von quasi-uterinem Eingeschlossensein und grenzenloser Offenheit möglich. „Space Place“ und „Inflatable Structure“ waren Versuche, neuartige, egalitäre, „bewusstseinsweiternde“ Räume zu schaffen, und bewegten sich auf der Grenzlinie zwischen Kunst und Architektur. Tatsächlich fanden sie Entsprechungen in Projekten jener jungen Architekten, die zu derselben Zeit an ähnlichen Problemen arbeiteten. Dies sind zum einen *Archigram* in London, deren Projekte allerdings weitgehend theoretisch bleiben, zum anderen die Architekten der Wiener und Grazer Schule, die mit Aufsehen erregenden Aktionen versuchen, die Architektur völlig neu zu konzipieren. Entgrenzung erschien hier zum einen in der totalen Ausweitung des Konzepts Architektur, etwa wenn Hans Hollein behauptete: „Alles ist Architektur“, zum anderen ganz wörtlich in der Konstruktion von bewusstseinsweiternden „Maschinen“, die konventionelle Architektur durch direkte Wahrnehmungsmanipulation ersetzen sollen, wie beispielsweise die „Herzräume“ von Coop Himmelb(l)au, über den Körper zu stülpende Folienluftkissen, in denen in einer Art Bio-feedback der eigene Herzschlag

akustisch und optisch pulsierend verstärkt wird.² Ein vergleichbares Konzept verfolgten Haus-Rucker-Co mit dem „Mind Expander“ von 1967. Hans Hollein, der postulierte: „Architektur ist Konditionierung eines psychologischen Zustands“, setzte diesen Gedanken besonders konsequent in seinen „Non-physical Environments“ um: dem „Raumspray“ oder der „Architekturpille“. Wenn Architektur alles ist, was zu einem bestimmten Zeitpunkt wahrgenommen wird, dann gibt es ökonomischere Möglichkeiten als das Bauen, um Architektur zu erschaffen. Gleichwohl kommt dieser Gedanke natürlich sehr schnell an ein unbefriedigendes Ende, und ernstlich will dann doch kaum ein Architekt dauerhaft auf die Chemie umswitchen. So ist es sicher kein Zufall, dass gerade die Protagonisten dieser experimentellen Phase der österreichischen Architektur heute in wachsendem Maße und internationalem Maßstab sehr handfest gebaute Architektur produzieren.

Entgrenzung in der Architektur:

Vier Beispiele

Wenn radikale räumliche Entgrenzungsstrategien der Art, wie sie Holleins Architekturpille verfolgt, zur Selbstauflösung der Architektur als Disziplin führen würden und deshalb Episode geblieben sind, welche Möglichkeiten gibt es statt dessen, die Architektur als Medium räumlicher Entgrenzungserfahrungen zu etablieren?

Wer im Glashaus sitzt, soll nicht mit Steinen werfen

Die augenfälligste Strategie der Entgrenzung in der gegenwärtigen Architektur ist der extensive Einsatz von Glas. In diesem Zusammenhang wird eine visuelle wie sprachliche Rhetorik der Entgrenzung auch gerne als Werbemittel und Überzeugungsstrategie verwandt. Visuell zum Beispiel dadurch, dass in Projektdarstellungen von Bürotürmen diese durchsichtig ihr Innerstes nach außen kehren, sprachlich durch den Verweis auf Offenheit, Transparenz, Kommunika-

tion, das Ineinanderfließen von Innen- und Außenraum und ähnliche Qualitäten. Dabei liegt auf der Hand, dass die Entgrenzungserfahrungen, die durch den bloßen Einsatz von Glas bei Innen- und/oder Außenwänden ermöglicht werden, äußerst beschränkt sind. Denn zum einen sind sie rein visueller Natur, für alle anderen Sinnesmodalitäten ist eine Glaswand zunächst ebenso trennend wie eine massive Steinwand. Zum anderen sind aber auch die visuellen Entgrenzungseffekte oft eingeschränkt durch Spiegelungen, Verschmutzung und die spezifischen Umstände des Lichteinfalls. Insbesondere in der Außenansicht wirken vollständig gläserne Gebäude oft weder hell noch transparent, sondern ebenso massiv und dunkel wie nicht-gläserne Gebäude. Zum dritten beschränkt sich die Entgrenzung durch Glas meist auf zwei Dimensionen, während Boden und Decke opak sind. Es gibt natürlich Ausnahmen, bei denen auch der Boden oder die Decke vollständig oder teilweise transparent sind. Dies kann in der Tat zu intensiven Erfahrungen führen, die allerdings keineswegs von jedem als entgrenzend im positiv befreienden Sinne erlebt werden; Höhenangst ist kein seltenes Phänomen und kann kaum effektiver erzeugt werden als mittels eines durchsichtigen Bodens. Und ein gläserner Arbeitsplatz wird leicht zur beklemmenden Zelle, wenn er die Möglichkeit ständiger Überwachung bietet.

Entgrenzung durch Dematerialisierung

Bei ihrem „Blur building“, das im Rahmen der Schweizer Landesausstellung „Expo 02“ am Standort Yverdon-les-Bains errichtet wurde, verfolgten die New Yorker Architekten Diller & Scofidio das Konzept, die „Wände“ im weitest möglichen Sinne tatsächlich zu dematerialisieren. Das Projekt, von den Besuchern bald nur noch als „die Wolke“ bezeichnet, bestand im Wesentlichen aus einer 60 x 100 x 20 Meter großen Struktur aus mehreren begehbaren, durch Treppen verbundenen, horizontalen Ebenen, die in den See hineingebaut war. Über 30.000 Hochdruckdüsen produzierten

Diller + Scofidio, *Blur*
 Building, Expo.02
 Yverdon-les-Bains,
 2002,
 Foto: Norbert Aeppli



mikroskopisch kleine Wassertropfen, die gemeinsam den Effekt einer begehbaren Wolke erzeugten. Von außen betrachtet entstand dadurch tatsächlich das faszinierende Schauspiel eines über dem See schwebenden „Körpers“, der in Abhängigkeit von den herrschenden Windbedingungen kontinuierlich seine Form veränderte. Der zum Teil äußerst dichte Wasserdampf führt bei der Begehung zunächst zu Desorientierung; diese ist um so intensiver, als nicht nur die Sicht, sondern auch das Temperatur- und Körperempfinden und die akustische Wahrnehmung gleichsinnig irritiert werden. Dadurch entsteht tatsächlich ein Gefühl, zwar einerseits umschlossen zu sein, gleichzeitig

aber durch das umschließende Material auch hindurchgehen zu können, was noch dadurch verstärkt wird, dass dieses auch seinerseits fluktuierend seine Dichte ständig verändert.

Das „Blur Building“ ist ein äußerst interessantes und wohl auch erfolgreiches Experiment in Sachen Entgrenzung. Zugleich zeigt es aber auch die Grenzen einer solchen Strategie. Denn selbstverständlich müssen die funktionalen Anforderungen effizient und verlässlich erfüllt werden. Die Auflösung der vertikalen Wände in Nebel

wird also notwendigerweise durch Geländer und eine klare Wegeführung kompensiert. Der Besucher, der am Eingang auf Wunsch mit einem Regenüberzieher versorgt und auf mögliche Risiken hingewiesen wird, ist sich ständig der aufwendigen technischen Erzeugung des naturähnlichen Phänomens bewusst.

Entgrenzung durch Digitalisierung

Zaha Hadid hat in den letzten Jahren eine beachtliche Entwicklung durchgemacht. War ihre Architektur anfänglich noch „dekonstruktivistisch“ und im modernen Chaos

verortet, so wird sie nun in hohem Maße affirmativ mit einer Rhetorik des geschmeidigen Fließens, der Dynamik und einem quasi-futuristischen Fortschrittsenthusiasmus verbunden. Konstant geblieben ist die Überhöhung der Urheberchaft Hadids, die an Geniekult grenzt. In diese fügt sich die Behauptung der immer neuen Überschreitung, Auflösung und Erweiterung von Grenzen als fast schon notwendiges Element bruchlos ein.

Tatsächlich sind die grafischen Präsentationen der Projekte von Hadid beeindruckend. In ihnen findet der Anspruch der Architektur, sich als entmaterialisierter Energiestrom sozusagen organisch in das urbane Geflecht der Umgebung einzufügen, einen angemessenen Ausdruck. Es handelt sich aber zunächst nur um grafische Repräsentationen, und die interessante Frage bleibt, wie sich das angedeutete Entgrenzungserlebnis – das im Übrigen auch in Bezug auf die Grafiken emotional zunächst durchaus ambivalent bleibt – in den körperlich erfahrbaren Raum übersetzt. Entgrenzung wird hier nicht angestrebt als Transparenz und auch nicht als faktische Auflösung von Wänden, sondern als kontinuierlich fließender Raum. Eine Betrachtung der fertig gestellten jüngeren Bauten von Hadid zeigt, dass die Wirkung dieser Anstrengung zwiespältig ist. So wandelt sich beispielsweise die mysteriöse Vielschichtigkeit der Fassade ihres „Contemporary Arts Center“ in Cincinnati in der Realisierung zu einer schweren, fast plumphen Massivität. Und der Versuch, den Raum „fließen“ zu lassen, indem der Übergang vom Boden der Eingangshalle zur Wand als Kreissegment ausgebildet wird, erinnert eher an eine Skateboardbahn als an die verführerischen Präsentationsgrafiken. Dies hat vielfältige Gründe, denen hier im einzelnen nicht nachgegangen werden kann; einer der schwerwiegendsten ist aber sicher, dass das Fließen des kontinuierlichen Raums den Handlungsoptionen des erlebenden Subjekts widerspricht, das seinerseits nicht

in der Lage ist, die für ein Erleben dieses Raumes erforderliche fließende, gleichsam schwerelose Bewegung zu produzieren. Die Art von Raumerlebnis, die durch Hadids grafische Sprache beschworen wird, findet sich bislang nur in avancierten Computerspielen, dort allerdings in einer Perfektion, gegen die jede „reale“ Architektur archaisch wie ein toter Dinosaurier wirkt.

Entgrenzung durch Ambiguität

Wenn Diller & Scofidio im „Blur Building“ letztlich eine aus der Natur abgeleitete Entgrenzungserfahrung simulieren und Hadid in ihren neueren Projekten, wie viele andere Architekten versucht, digital erzeugte Virtualität in gebaute Form zu übersetzen, dann scheint Rem Koolhaas einer eher kinematografischen Form räumlicher Entgrenzung anzuhängen. In der Tat ist es verblüffend, wie ähnlich die „offiziellen“ Fotos aus der Niederländischen Botschaft den Set-Fotos aus Kubricks „2001“ sind. In diesem Fall findet die Auflösung fester räumlicher Strukturen ihren unmittelbaren Ausdruck in der als „Trajekt“ bezeichneten Erschließungsspirale, die sich durch das würfelförmige Gebäude windet und die Hierarchie der Geschosse „auflöst“. Indem sie an einigen Stellen demonstrativ aus dem Gebäude heraustritt, so etwa an ihrem Ende in Form des über dem Hof „schwebenden“ Konferenzraums, schafft sie zudem „Transparenz und Offenheit“. Die mit diesen Begriffen indizierte unmittelbare Entgrenzungsstrategie erscheint allerdings eher als Konzession an die erwünschte „Corporate Identity“ des Bauherrn. Die Niederlande wollen ihre „traditionelle“ Offenheit durch ihre Botschaftsbauten kommunizieren. Da aber faktisch Botschaften in Zeiten des globalen Terrorismus zu rund um die Uhr bewachten Festungen mutiert sind, sehen sich die Architekten vor die Aufgabe gestellt, eine symbolische Offenheit mit gleichzeitiger, auch visueller, Abschottung zu verbinden.

Bei Koolhaas wird das Trajekt im Inneren als eine Art „strange bedfellow“ inszeniert, der konventionelle Raumsituationen überraschend aufbricht und Öffnungen ebenso

wie Schließungen dort erzeugt, wo man sie nicht erwartet. Diese werden zudem durch Material und Farbe so verfremdet, dass der Betrachter häufig nicht genau erkennen kann, was er eigentlich gerade sieht beziehungsweise wer ihn möglicherweise sieht und wie oder ob er von seinem gegenwärtigen Standort zu einem anderen Ort gelangen kann. Eine Vielfalt von reflektierenden, transparenten, semi-transparenten und opaken Flächen, unterschiedlich transparenten und farbigen Gläsern sowie spiegelnden metallischen Oberflächen, perforierte Bleche und Gitter erzeugen eine Brechung bzw. Filterung des Blicks. Dem Blick wird praktisch der Widerstand entzogen. Mit Anthony Vidler zu sprechen: „Die Angst des Subjekts angesichts des ‚weichen Raums‘ der Oberflächen von Koolhaas ist demnach Ausdruck einer unheimlichen Wirkung, die auf den neuformulierten Bedingungen von Innerlichkeit und Äußerlichkeit aufbaut (...) Paranoischer Raum wandelt sich dann in panischen Raum, in dem alle Grenzen in einer dicken, fast greifbaren Substanz aufgehen, die sich selbst fast unmerklich als Ersatz für die traditionelle Architektur eingesetzt hat.“³

Dem fast naiv anmutenden, weil allzu wörtlichen Ziel der Gewinnung von Freiheit durch Aufhebung konventioneller Grenzen, wird ein erheblich raffinierterer, weil unauflöslich ambiger Entgrenzungseffekt auf der Ebene der Materialien und der Oberflächenbehandlung überlagert, der eine Art diffuses Unwohlsein erzeugt. All das ist kunstvoll gemacht und architektonisch brilliant. Aber wozu? Das Botschaftsgebäude ist faktisch unzugänglich, seine „Offenheit“ rein symbolischer Natur. Auf der Botschaftswebsite steht die Behauptung der Transparenz (in Text und Foto) unmittelbar neben der Klarstellung, dass Besichtigungen für den normalen Bürger nur unter Inkaufnahme erheblicher Unbequemlichkeiten und monatelanger Wartezeiten möglich sind. Die kubrickhafte Inszenierung der Innenräume, die auf den „offiziellen“ Fotos so faszinier-



rend ins Bild gesetzt wird und auch noch beim Rundgang vor Ort durch ihr Repertoire an subtilen Verunsicherungen beeindruckt, dürfte von den Mitarbeitern der Botschaft im Gebrauch wohl zügig disambiguiert werden; zumindest ist ihnen das zu wünschen, denn warum sollte ein Büroarbeitsplatz auf Dauer als räumliche Metapher für die „Unheimlichkeit“ des menschlichen Daseins Unbehagen und Irritation erzeugen?

Eine erheblich ausführlichere Fassung dieses Textes ist im November 2004 in der Internetzeitschrift Wolkenkuckucksheim (9. Jhg., Heft 1: „Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt“) erschienen und kann unter www.cloud-cuckoo.net nachgelesen werden.

Anmerkungen

- 1 S. 115 in: Nordwall, Ove: György Ligeti, Mainz 1971.
- 2 Vgl. S. 25ff. in: Werner, Frank: Covering + Exposing. Die Architektur von Coop Himmelb(l)au, Basel 2000.
- 3 S. 278 in: Vidler, Anthony: unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur (aus dem Englischen übersetzt von Norma Keßler), Hamburg 2001.

Dr. Riklef Rambow studierte Psychologie in Bielefeld und promovierte 2001 an der Universität Frankfurt/Main. Seit 2008 ist er Gastprofessor für Architekturvermittlung an der BTU Cottbus. Riklef Rambow ist Geschäftsführer von PSY:PLAN, dem Institut für Architektur- und Umweltpsychologie in Berlin.

Honke Rambow studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Germanistik in Frankfurt und an der Ruhruniversität Bochum. Er war künstlerischer und wissenschaftlicher Berater für die Internationale Bauausstellung Emscherpark und ist seit 1999 als freier Publizist mit den Schwerpunkten Musik, Architektur, Theater, Popkultur tätig.